

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Violência e Tragédia: A Arte na Margem do Dizível

Vinícius Oliveira Godoy

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como
requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica
de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Outubro de 2004.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa (orientador)

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

Prof^a Dr^a Mônica Zielinsky

Prof^a Dr^a Tania Rivera (UnB)

Para:

Meus pais e irmãos, por não terem respondido todas as perguntas.

Meus amigos, pela constância e compreensão durante estes dois anos de (quase) ausência.

AGRADECIMENTOS

- **Ao meu orientador, Prof. Dr. Edson de Sousa, a quem serei sempre grato, pela enorme generosidade com que acolheu esta pesquisa, e pela liberdade e espaço criativo que propiciou ao longo do trabalho.**
- **Aos membros da banca, por terem aceitado o convite a esta interlocução: Profª Drª. Tania Rivera, por seu interesse por minha pesquisa e pela receptividade com que respondeu a esta solicitação; Prof. Dr. Flavio Gonçalves, pelo acompanhamento desde o primeiro semestre do mestrado, por suas contribuições quanto à metodologia e suas observações na qualificação; Profª. Drª Mônica Zielinsky, pela amizade e carinho com que sempre acolheu minhas questões, por sua contribuição nos problemas de teoria e crítica de arte e pelo incentivo dado a este trabalho em todo o processo de sua execução.**
- **Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, sem o qual, nada disto realizado.**
- **Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, pela presteza e competência com que me sempre atenderam.**
- **Ao CAPES, graças ao qual pude me dedicar exclusivamente a este trabalho.**
- **Aos colegas de curso, especialmente aos colegas da inesquecível turma 10.**
- **Aos colegas de orientação, pela paciência e acolhida.**
- **Ao Prof. Dr. José Augusto Avancini, por ter mostrado, ainda no Departamento de História, que era possível estudar arte.**

SUMÁRIO

Lista de Ilustrações	p. 6
Resumo	p. 8
Abstract	p. 9
Introdução	p. 10
Primeira Parte: Arte e Violência	p. 16
1. A nova mimesis: a busca artística do real e a violência metaforizada.	p. 17
1.1 Super-realismo. Duane Hanson: isto não é um corpo.	p. 17
1.2 Representação: trajetória conceitual.	p. 26
1.3 <i>Habemus corpus? Sensation</i> : do super-realismo à representação da violência.	p. 31
1.4 Identificando o corpo na arte.	p. 37
1.5 Damien Hirst: a representação da violência pelo corpo ausente.	p. 39
1.6 Metáfora: aproximações conceituais.	p. 45
1.7 Primeiras considerações sobre a violência.	p. 48
2. Violência: o encontro perdido da arte com o real.	p. 53

2.1 Gunther Von Hagens. Apresentação do corpo: violência da representação.	p. 53
2.2 A violência no corpo do artista.	p. 62
2.2.1 Os “Davis” de Michelangelo: uma fábula.	p. 62
2.2.2 Rudolf Schwarzkogler: representação violenta.	p. 64
2.3 A arte na margem do dizível: o encontro (perdido) com o real.	p. 70
Segunda Parte: Arte e Tragédia	p. 77
<i>Zim Zum</i> : a travessia para a representação.	p. 78
1.1 Tragédia: metaforizando a obra de Iberê Camargo.	p. 79
1.2 Tragédia como metáfora: uma trajetória crítica.	p. 83
1.3 A tragédia e o trágico.	p. 91
2. Tragédia: “A Idiota”.	p. 94
2.1 Imitação.	p. 97
2.2 Ação.	p. 102
3. O Herói: “Auto-retrato”.	p. 105
3.1 O herói trágico.	p. 105
4. Tempo: “Ciclista”.	p. 114
4.1 O tempo trágico.	p. 114
5. Catarse: “Tudo te é falso e inútil”.	p. 121
5.1 Sínteses catárticas: resolução de uma obra.	p. 121
Conclusão	p. 138
Referências Bibliográficas	p. 141

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	Richard Estes. <i>Café Express</i> , 1975. Óleo sobre tela. 60,96x91,44 cm. The Art Institute of Chicago.	p. 19
Ilustração 2	Duane Hanson. <i>Tourist II</i> , 1988. Fibra de vidro, poliéster, roupas de tecido e cabelo humano. Tamanho natural. Saatchi Gallery.	p. 22
Ilustração 3	Duane Hanson. <i>Queenie II</i> , 1988. Fibra de vidro, poliéster, roupas de tecido e cabelo humano. Tamanho natural. Coleção do artista.	p. 25
Ilustração 4	Marcel Duchamp. <i>Fountain</i> , 1917. Readymade: urinol de porcelana, 23,5x18x60 cm. Philadelphia Museum of Art (original perdido).	p. 29
Ilustração 5.	Marc Quinn. <i>Self</i> . 1991. Sangue, aço inoxidável, material plástico transparente, equipamento de refrigeração. 208,28x63,5x63.5 cm. Saatchi Collection (original perdido).	p. 32
Ilustração 6	Mona Hatoum. <i>Corps Etranger</i> , 1994. Video-instalação. Coleção Galeria Saatchi.	p. 33
Ilustração 7	Marcus Harvey. <i>Myra</i> (detalhe), 1996. Acrílico sobre tela. 396 x 320 cm. Coleção Galeria Saatchi.	p. 34
Ilustração 8	Ron Mueck. <i>Dead Dad</i> , 1996. Silicone e pintura em acrílico. 20 x 102 x 38 cm Coleção Galeria Saatchi.	p. 35
Ilustração 9	Damien Hirst. <i>The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living</i> , 1991. Vidro, aço, silicone, formol, tubarão. 213 x 518 x 213 cm. Coleção Galeria Saatchi.	p. 36
		p. 41

- Ilustração 10 Damien Hirst. *Pharmacy*, 1992. Instalação: prateleiras com vidros farmacêuticos e caixas de remédio, mesa com quatro vidros farmacêuticos (com conteúdo líquido de cores azul, vermelha, amarela e verde), eletrocutor de insetos, bancos com pratos de mel. Tate Gallery.
- Ilustração 11 Damien Hirst. *Love Lost*, 1999. Tanque aquático, com líquido verde. Aparelho de filtragem da água. Submerso no tanque, uma cadeira ginecológica, mesa com computador, e peixes vivos. 213x213x213 cm. Coleção do artista. p. 42
- Ilustração 12 Gunther Von Hagens com um de seus cadáveres. p. 54
- Ilustração 13 O cadáver feminino exposto por Hagens em *Körperwelten*. p. 55
- Ilustração 14 A cena eqüestre que abre a exposição *Körperwelten*. p. 58
- Ilustração 15 Rudolf Schwarzkogler, *Aktion VI*, 1966. Foto em preto e branco. 40x30 cm. Coleção particular. p. 65
- Ilustração 16 Rudolf Schwarzkogler. *Aktion II*, 1965. Foto em preto e branco. 40x30 cm. Coleção particular. p. 67
- Ilustração 17 Iberê Camargo. *A Idiota*, 1991. Óleo sobre tela. 155 x 200 cm. Coleção Maria Camargo/Fundação Iberê Camargo. p. 94
- Ilustração 18 Iberê Camargo, *Guria*, 1986. Óleo sobre tela. 150 x 93 cm. p. 101
- Ilustração 19 Iberê Camargo. *Manequim*, 1986. Óleo sobre tela. 42 x 30 cm. p. 101
- Ilustração 20 Iberê Camargo, *Auto-retrato*. 1984. Óleo sobre tela. 35 x 25 cm. p. 106
- Ilustração 21 Iberê Camargo. *Ciclista*, 1990. Óleo sobre tela. 200 x 155 cm. p. 115
- Ilustração 22 Iberê Camargo. *Expansão*, 1964. Óleo sobre tela. 80,5 x 138,5 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. p. 118
- Ilustração 23 Paul Klee. *Angelus Novus*. 1920. Aquarela sobre cartão. 31,8 x 24,2cm Coleção do Museu de Israel, Jerusalém. p. 120
- Ilustração 24 Iberê Camargo. *Tudo te é Falso e Inútil II*, 1992. Óleo sobre tela. 200 x 236 cm. Col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo. p. 122
- Ilustração 25 Iberê Camargo. *Solidão*, 1994 (detalhe). Óleo sobre tela. 200 x 400 cm. Col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo. p. 137

RESUMO

A arte conheceu durante o século XX algumas mudanças cruciais que tocaram os limites do que até então era considerado como artístico.

Partindo da mimesis tradicional, buscou sua negação e voltou a ela através de uma busca cada vez mais radical da própria realidade, no limite de uma ruptura com as categorias tradicionais de mimesis/representação.

Examinando o trabalho de Duane Hanson, Damien Hirst, Gunther von Hagens e Rudolf Schwarzkogler, o presente trabalho procura investigar este apelo ao real, por meio da apresentação cada vez mais evidente do corpo e do uso da violência a este corpo como operação para alcançar o real.

Paralela a este encontro com o real através da violência ao corpo, mostra-se através da obra de Iberê Camargo, uma segunda alternativa, que aqui é interpretada como trágica.

A tragédia surge nesta dissertação como contraponto à busca de um real que, em seu excesso violento e traumático, perde as características representativas e enunciativas (em seu modo particular de enunciação, ou seja, a criação de metáforas através da representação artística) que até então haviam caracterizado a arte. Como conceito eminentemente artístico, e dentro dos limites da representação, a tragédia apresenta-se como metáfora da última fase do trabalho de Iberê Camargo, produzida a partir da década de 1980 e tendo como singularidade o retorno à representação figurativa.

PALAVRAS-CHAVE: Duane Hanson, Damien Hirst, Gunther von Hagens, Rudolf Schwarzkogler, Iberê Camargo, mimesis, representação, metáfora, super-realismo, Sensation, real, arte, corpo, violência, tragédia.

ABSTRACT

Art has known during the 20th century some crucial changes that touched the boundaries of what until then was considered as artistic.

Starting from the traditional mimesis, it sought for its denial and came back to it through a search more and more radical of the Real at the limit of a rupture with the traditional categories of mimesis/representation. The Real is defined according to Lacan, through its reading by Hal Foster in the art field.

Assessing the works of Duane Hanson, Damien Hirst, Gunther von Hagens and Rudolf Schwarzkogler, the present work attempts to investigate this appeal to the real by means of the presentation more and more evident of the body as well as the use of violence against this body.

As a opposite to those works which put in scene the real by means of the violence against the body, through the works of Iberê Camargo, a second alternative is provided, construed here as a tragic one.

Tragedy arises in this dissertation as a counterpoint to the search of a reality, which through its violent, traumatic excess, is deprived of both its enunciative and representative features (in this particular mode of enunciation, i.e., the creation of metaphors through the artistic representation), which until then has been characterizing the art. As an eminently artistic concept, and within the boundaries of representation, the tragedy presents itself as a metaphor of the former phase of Iberê Camargo's works, produced from the 80's on, and having as singularity, the return to the figurative representation.

KEYWORDS: Duane Hanson, Damien Hirst, Gunther von Hagens, Rudolf Schwarzkogler, Iberê Camargo, mimesis, representation, metaphor, super realism, Sensation, real, art, body, violence, tragedy.

Introdução

O presente trabalho é uma reflexão a respeito da representação e de suas mudanças, até seu quase ocaso, em algumas produções na arte atual. Foi dividido em duas partes: Arte e Violência e Arte e Tragédia.

A primeira destas partes (Arte e Violência) se constitui numa análise estrutural mais geral do problema, seu objetivo é mapear a arte que se caracteriza por buscar apresentar o Real sem mediações.

No caso específico desta investigação, procurou-se mapear a presença daquele real que se constitui como o mais próximo possível, ou seja: o real identificado como o corpo. Especificando mais o tema desta dissertação, não se fala de toda e qualquer presença do corpo na arte, mas a partir das produções que, neste caminho em direção ao real, caracterizam-se pela violência ao corpo, em nome de uma experiência mais direta, de um acesso da experiência estética mais imediato, sem representantes, numa espécie de borda da representação.

Na segunda parte (Arte e Tragédia), estruturada como uma análise de caso, busca-se uma resposta ao problema da representação na época atual, através da análise da obra pictórica de Iberê Camargo (especificamente sua obra do último período, da assim chamada volta à representação figurativa). No trabalho deste artista encontrou-se a tragédia como

metáfora. Tal metáfora mostrou-se capaz de enfrentar as complexidades da obra e os problemas inerentes ao retorno dos pressupostos da representação figurativa, em uma época de crise da representação e de apelo ao real mais imediato (não representado). Resposta que, expondo os problemas suscitados pela arte de seu tempo, não negando a violência de sua época e o trauma causado pela exposição de um real totalizador e excessivo, mas, ao contrário, apontando esta inevitável fratura da arte, ergue-se como uma possibilidade de resposta a estes problemas.

O método utilizado consiste na confrontação entre artistas e teorias da arte, expondo os problemas a partir dos quais ambos estão implicados, através de uma análise crítica dos trabalhos destes artistas. Sendo uma investigação que procura mover-se entre as teorias e os artistas, modificando, de algum modo, as leituras a respeito de um e de outro, a partir das questões suscitadas por ambos, pode-se caracterizar esta dissertação como uma metacrítica. Por metacrítica, entende-se aquela espécie de crítica que, não se centrando em apenas um artista e um trabalho e buscando também dialogar com várias teorias da arte, realiza a crítica dos pressupostos teóricos e críticos existentes e aponta para possibilidades teóricas não evidentes.

As teorias utilizadas apresentam-se a partir de um trabalho interdisciplinar. Minha formação, na graduação, como historiador (bacharelado em história), a escolha por outro programa de pós-graduação que não o de minha graduação: o programa em Artes Visuais (com ênfase em história, teoria e crítica de arte) e minha experiência como orientando de um professor não originário nem do departamento de história nem do de artes visuais, mas da psicologia (psicologia social e institucional) fazem desta pesquisa, desde seu início, inevitavelmente (e de modo gratificante) um trabalho em que muitos campos do conhecimento são convocados.

Buscou-se, assim, cotejar questões que se relacionam com a história, a crítica e as teorias da arte, com alguns conceitos da psicanálise.

O ponto de vista histórico aparece com menos evidência teórica, mas fundamentalmente como estrutura geral do trabalho e “pano de fundo”, já que se está falando de uma série de artistas e de uma sucessão de trabalhos que estão ancorados todos eles em uma época histórica específica, a história contemporânea pós-Segunda Guerra Mundial. No entanto, é preciso deixar claro, este não é um trabalho de história, mas uma pesquisa que, para uma análise mais precisa, estruturou-se historicamente. Neste sentido é que se pode afirmar que se trata aqui de uma pesquisa de história dos problemas. Estes problemas são aqueles já esclarecidos no primeiro parágrafo desta introdução.

Tampouco este é um trabalho de sociologia da arte. Ou seja, aquele que, a partir do confronto entre, por um lado, artistas de uma determinada época e sua obras de arte e, por outro, estruturas sociais (sincrônicas), busca identificar o determinante (ou condicionante) último, nestas estruturas, do trabalho daqueles primeiros (dos artistas). Tenho muitas dúvidas a respeito da possibilidade de se identificar estes determinantes últimos, motivo pelo qual me afasto das teorias sociológicas que buscam tais respostas. Determinantes existem, mas penso que as variáveis sejam por demais numerosas e complexas para que seja possível identificá-las e isolá-las como sendo as privilegiadas para uma resposta conclusiva sobre aquilo que faz um artista, ou um conjunto de artistas, produzir determinado trabalho em determinada época histórica. A exceção disto vincula-se a determinados fatos de muitíssima evidência, e que se entrelaçam sociológica, histórica e pessoalmente, os quais são muito raros (e que, no caso de observáveis, são apontados nesta dissertação).

Opto, pelos motivos assim elencados, e por uma preferência pessoal, absolutamente idiossincráticas (preferências pessoais não devem fazer parte de um elenco de justificativas teórico-metodológicas, no entanto, é preciso confessar, perpassam qualquer projeto de

pesquisa) por fazer uma análise interna dos trabalhos de arte aqui escolhidos, a partir das questões suscitadas pelos trabalhos, no campo das reflexões estéticas (ou teórico-artísticas). Dentre estas questões, salienta-se ao longo de toda a dissertação, o problema da representação. A representação, conforme é exposto, a partir de seu conceito grego, o de mimesis, é invocada como a característica fundadora do artístico. Este é um posicionamento teórico que assumo nesta dissertação: não existe arte sem representação. Não se constitui como um trabalho artístico aquele que, de algum modo, mais ou menos evidente, não reclame a presença de um ausente. Os trabalhos que não re-apresentam este ausente, deixando, portanto, de realizar a construção de metáforas, este exercício complexo da linguagem que faz a substituição de determinadas coisas ou ações por outras coisas e/ou ações. Assim, assume-se desde já, que arte é linguagem, linguagem complexa, com suas especificidades e ações próprias e que guarda muitos enigmas, os quais não são passíveis de serem respondidos a não ser pela verdade do próprio trabalho artístico e, nunca, por um trabalho teórico.

A psicanálise surge como um rico pensamento que pode auxiliar na compreensão de algumas questões suscitadas pela pesquisa. Principalmente, no que concerne ao intrincado problema do “real” e nossa relação com ele. Conceito que guarda significados os quais vão bastante além do senso comum, quando pensado por este instrumental teórico psicanalítico, especificamente de base lacaniana, que aqui busca-se esboçar. Procurou-se inserir as reflexões psicanalíticas não de maneira isolada, mas a partir das reflexões deste campo em direção à arte e não de uma reflexão clínica (a qual não teríamos a competência, nem de fato nem de direito, em realizar).

Sendo assim, a partir desta bipartição mais geral da dissertação, está se divide estruturalmente em dois grandes capítulos na primeira parte e cinco outros capítulos na segunda parte.

Na primeira parte, o primeiro dos capítulos trata de um retrospecto da busca artística pelo real a partir do super-realismo, com alguma referência ao processo anterior (moderno) de autonomização da arte frente ao mundo. A análise, a partir do super-realismo, é centrada nos trabalhos escultóricos de Duane Hanson. A partir da identificação deste artista como claramente representativo, faz-se uma trajetória crítica do conceito de representação. A seguir, examinam-se alguns trabalhos da exposição *Sensation*, com particular atenção à obra de Damien Hirst e ao modo como o corpo é metaforicamente violentado em sua obra. Como suporte para estas reflexões, busca-se conceituar as noções de violência e de metáfora, ambas dentro do contexto da arte.

No segundo capítulo da primeira parte, são analisados os problemas inerentes aos trabalhos que se encontram à fronteira (interna ou externa) da representação. Dois criadores centralizam nossa investigação: Gunter von Hagens e Rudolf Schwarzkogler. Von Hagens é estudado, a partir de sua inserção no “ArtWorld”, não com um artista, mas como realizador de uma obra que violenta as possibilidades estéticas, ao violar os limites da representação. Schwarzkogler, o último dos artistas estudados na primeira parte, é analisado a partir de suas ações de violência (simulada) ao próprio corpo. A primeira parte da dissertação termina com uma reflexão, a partir do trabalho de Schwarzkogler, dos conceitos de real, de olhar e de traumático, tal qual aparecem na obra de Lacan, a partir da análise feita por Hal Foster. Identifica-se o “real” (avançado no conceito desenvolvido até aqui) como aquele objeto que, ao mesmo tempo, constitui-se em um olhar do mundo sobre nós e ao qual não temos acesso, a não ser pela tela do simbólico (identificada com a representação). Do mesmo modo, caracteriza-se o trabalho dos artistas que buscam o próprio real, através da violência (analogamente referenciada junto ao traumático) como sendo o de romper esta tela do simbólico, naquilo que se denomina aqui como uma representação violenta.

O primeiro capítulo da segunda parte, dedicada ao trabalho de Iberê Camargo, inicia-se com algumas reflexões a respeito da tragédia e das possibilidades de metaforizarmos o trabalho de Iberê Camargo a partir deste conceito. Busca-se também mapear, na fortuna crítica que se constituiu sobre a obra artista, a presença deste conceito de tragédia ou do trágico, conforme também é diferenciado neste capítulo. O conceito de tragédia, a partir da obra de Iberê, é colocado como resposta à violência tal qual se apresenta na primeira parte da dissertação. Resposta complexa, sem dúvida já que, ao mesmo tempo, evidencia-se como antitética à violência, em sua essência mesma (ou seja: como conceito ancorado na linguagem), mas que guarda traços (cicatrices) desta violência.

O segundo capítulo trata da tragédia tal qual foi conceituada por Aristóteles em sua obra *Poética*. A reflexão parte do quadro “A Idiota” (1991). A partir da conceituação aristotélica, inicia-se um trabalho de análise crítica desta obra de Iberê Camargo, tendo como metáfora suas características de imitação (mímesis) e de ação.

O terceiro capítulo, dedicado à análise de um auto-retrato de Iberê, “Auto-retrato”, de 1984, desenvolve o conceito de herói trágico, e suas possibilidades de identificação ao trabalho e à personalidade (indissociáveis um do outro) de Iberê Camargo.

O quarto capítulo reflete sobre o tempo na obra de Iberê, tendo como base teórica, como sempre, o conceito de tempo tal qual exposto na teoria trágica de Aristóteles. Analisa-se o tempo, ou os vários tempos, nesta obra, a partir de “Ciclista”, tela de 1990.

Finalmente, no quinto capítulo, analisamos o conceito de catarse e suas possibilidades na obra de Iberê Camargo. A análise efetiva-se a partir da análise da obra “Tudo te é falso e Inútil”, de 1990. Surge aqui, nesta possibilidade de catarse, um dos elementos de maior contraste com as obras analisadas na primeira parte da dissertação.

Primeira parte: Arte e Violência

1 - A nova mimesis. A busca artística do real e a violência metaforizada.

“Mostrar ao olho o extremo significa atar as asas da fantasia e obrigá-la, uma vez que ela não consegue escapar da impressão sensível, a ocupar-se sob ela com imagens fracas, sobre as quais ela teme a plenitude da expressão como se fosse a sua
fronteira.”¹

Lessing, Laocoonte¹

1.1 Super-realismo. Duane Hanson: isto não é um corpo.

Na segunda metade da década de 1960, surge um movimento artístico que tem na reprodução mimética da realidade, na busca da forma o mais semelhante à aparência do imitado, sua característica mais evidente. O chamado super-realismo, ou hiper-realismo irá desenvolver-se, fundamentalmente nos EUA, ajudado por uma conciliação de interesses entre artistas, galeristas e colecionadores, graças à grande receptividade destas obras junto ao grande público. O super-realismo surge como uma resposta ao movimento modernista norte-americano, capitaneado por críticos como Clement Greenberg e Harold Rosenberg, o qual sustentava-se sobre os pressupostos da quebra de qualquer vestígio ilusionista, tridimensional, imitativo da realidade exterior, exemplificado nas pinturas não ilusionistas e planas de Pollock e Barnett Newman.

Junto aos apelos do mercado de arte e à crítica ao modernismo, é importante notarmos uma genealogia pop no desenvolvimento do super-realismo. A pop art havia se caracterizado

¹ LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998. pp. 99-100.

pela apropriação das imagens “invisíveis” da grande mídia. Os quadrinhos, as personagens do cinema e da televisão exaustivamente publicizadas (a ponto de, contraditoriamente, perderem sua visibilidade) ou as fotos jornalísticas têm na arte pop seu reconhecimento e mirada crítica. Como uma continuidade a estas apropriações, o super-realismo adotará um recurso comum: a tematização do banal, de imagens banalizadas e seu deslocamento para o campo da visualidade artística, a partir da escolha de personagens invisíveis ou na periferia de nossa visualidade. É freqüente a presença do cidadão americano comum, anônimo, habitante das grandes metrópoles, como no caso das esculturas de Duane Hanson, ou as mulheres despidas de identidade, no trabalho também escultórico de John de Andréa.

Na pintura, se as imagens criadas pelo super-realismo se parecem à reprodução fotográfica do mundo, guardam um caráter de abstração na construção das imagens – tão realistas, em uma primeira mirada. O artista busca transpor o aparente realismo na construção de imagens que buscam ir além da objetiva fotográfica. Nota-se nestas telas um trabalho realizado área por área na superfície do quadro, e muitas vezes invertido (a tela sendo pintada de cabeça para baixo) o que resulta, para o artista, na visão realística de seu trabalho apenas ao final da composição, já que o trabalho realiza-se de maneira abstrata. Como observa Edward Lucie-Smith, pintores super-realistas, como o precursor Malcolm Morley ou Richard Estes, estão fascinados não tanto pelo que a pintura mostra, mas pelo método usado para mostrar isto, ou seja: pelas convenções da representação². Conforme já havia observado Ernst Gombrich, toda a pintura que busca a reprodução da realidade, utiliza métodos que pertencem mais à arte, entendida como ciência e técnica, com seus métodos precisos e internos, do que propriamente a um olhar fotográfico do mundo³. É o desenvolvimento desta técnica um aprendizado que diz mais respeito ao diálogo entre as obras do que propriamente entre o

² LUCIE-SMITH, Edwards. **Movements in Art since 1945**. Londres: Thames and Hudson, 1979 (reimpressão). p. 250.

³ GOMBRICH, Ernst. **Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

artista e uma suposta visão privilegiada que este poderia ter da natureza. Descobrem-se os segredos da criação de uma representação naturalista fundamentalmente através do ato de fazer – da prática artística – e da visão atenta de outras obras de arte. Na defesa da arte como uma linguagem, Gombrich há quatro décadas e meia atrás já nos alertava:

“Considero uma heresia pensar que qualquer pintura como tal registre uma impressão dos sentidos ou um sentimento. Toda comunicação humana se faz através de símbolos, através do veículo de uma linguagem, e quanto mais articulada for a linguagem, maior a chance de que a mensagem seja transmitida”⁴

A identificação, no extremo realismo das imagens, na escolha de pessoas comuns, demasiado próximas ao espectador de tais obras, aponta para um movimento mais genérico da arte a partir do final dos anos 1960. Tal movimento é caracterizado por uma tentativa de incorporação da arte no mundo, de uma integração entre arte e vida. Uma arte que desce do pedestal e que neste momento, se ainda não caminha entre o mundo, dialoga e procura mimetizar-se à realidade. Arte que se investe da realidade comum a ponto de ser identificada a ela.



Il. 1. Richard Estes. *Café Express*, 1975.

⁴ Idem, p. 337.

Se esta identificação, no super-realismo pictórico, é característica de um ilusionismo a que a pintura inevitavelmente esbarra, ao procurar mimetizar a realidade tridimensional do mundo, o mesmo não pode ser dito em seus trabalhos escultóricos. Sem a necessidade de transposição da tridimensão para a bidimensão, por tanto, do domínio de uma linguagem tão complexa como a que deve ser compartilhada entre artista e espectador para que a ilusão pictórica tenha efeito, agora fora de um suporte específico, declinado de seu pedestal, a escultura irá avançar um passo a mais na direção de um mimetismo com a realidade.

Entre tantos outros (Chuck Close, John Davies, Reg Butler, John de Andrea), destaco aqui o trabalho de Duane Hanson. Norte-americano nascido em 1925, numa pequena cidade do interior do Minnesota, o artista ficará inicialmente conhecido por suas esculturas de forte conteúdo político, em sintonia com a arte engajada de meados dos anos 60. No entanto, seu estilo alcança a plenitude com as figuras de fibra sintética, em tamanho natural, pintadas em seu detalhe máximo e vestidas com roupas e apetrechos reais. As figuras retratam homens e mulheres, em sua maior parte californianos típicos, com suas bermudas coloridas e camisas estampadas. Norte-americanos comuns, retratados ao limite da possibilidade mimética, a ponto de completarem e mesmo excederem qualquer tarefa da imaginação. Tudo está no limite mais que “parlante” de um David de Michelangelo ou quiçá próximo do desejo de Pigmalião⁵. Este prazer mimético, levado ao seu mais alto grau, parece atender a um desejo de voyeurismo (presente em todo o espectador de arte). Indicando uma necessidade de querer ver sempre mais. Desejo que não tem limites, talvez por situar-se não na especificidade do que se quer ver, mas no próprio mecanismo do querer, do desejar, sempre inalcançável.

⁵ O escultor mítico descrito por Ovídio, nas Metamorfoses, que modelando a figura de uma mulher, apaixona-se por ela e roga a Vênus que lhe dê uma noiva à imagem e semelhança da estátua. Vênus, atendendo de forma mais que literal ao desejo de Ovídio, traz à vida a própria estátua.

Mais que uma metáfora da realidade, a atividade aqui executada se assemelha em muitos momentos a uma ação metonímica. A figura humana retratada na especificidade dos poros de sua pele estabelece uma relação objetiva, de contigüidade material com o conteúdo, com o referente desta imagem, e não uma relação comparativa, característica esta última da metáfora.

Mas estamos ainda nos domínios da técnica artística. Se as esculturas de Duane Hanson, em seu resultado final, se assemelham, no limite da possibilidade escultórica, à figura humana (mais do que a pintura super-real, a qual dialoga mais com a objetiva fotográfica do que com a realidade, já que se estabelece, ao fim e ao cabo, dentro de um limite de retratar a realidade inerente à bidimensão), sua construção ainda guarda as características do domínio técnico tradicional. As figuras são moldadas em várias seções separadas, antes de serem unidas. Após o que, são pintadas⁶. Trabalho que muitas vezes se estendia por um ano em cada uma das figuras. Apesar de sua semelhança, as imagens muitas vezes eram construídas a partir de vários modelos. Não retratando, por tanto, pessoas reais necessariamente, encontrando-se assim, em muitos momentos, dentro de um campo de figuração que poderíamos chamar de ficção realística.

⁶ Inicialmente as esculturas eram feitas de resina sintética. As últimas obras de Hanson serão realizadas em bronze pintado.



II. 2. Duane Hanson. *Tourist II*, 1988.

S

pela escolha da montagem de suas obras a partir de vários modelos, mas fundamentalmente pela decisão de situar-se ainda dentro do escopo de um conceito artístico mais geral: a representação.

O conceito de representação tem sua criação e desenvolvimento a partir de Platão e de Aristóteles. Para Platão, as artes visuais (está preocupado fundamentalmente com a pintura) são espelhos da realidade. Em sua República, como sabemos, irá criticar os artistas – desejando que fiquem exilados, além dos muros de sua cidade perfeita - por imitarem a realidade, sendo que esta mesma realidade já é uma imitação da única realidade perfeita e imutável: o mundo das idéias. Sendo duplicação de uma duplicação (duplicação do mundo das aparências), a arte contribui para o distanciamento da realidade das idéias. Platão vê na arte um elemento de alienação do homem para com as idéias, já que esta representação, re-

apresentação do mundo, se dá como imitação, espelhamento – espelho turvo, tal qual as sombras que espelham a realidade, na célebre alegoria da caverna, do livro VII da República (514a-517c).

Ao contrário de seu mestre, Aristóteles será o defensor da mimesis artística. Tal defesa é fundamentada em sua obra “Poética”⁷. Para o filósofo, imitar é natural ao homem. Na imitação difere de todos os outros seres vivos, sendo o mais imitador, e, “por imitação, aprende as primeiras lições”⁸. Ou seja: a imitação além de pendor natural, cumpre uma função didática. Mas do que isto, o homem tem prazer na imitação. Prazer mesmo na imitação daquelas coisas ou ações que, quando vistas na realidade (como coisas e não como imagens delas), são repugnantes ou causam horror, como “por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres”⁹.

Como já foi dito, o conceito aristotélico de imitação artística é a mimesis. Tal conceito não deve ser entendido apenas como imitação pura e simples, ou seja: cópia do real, imitação simiesca do mundo, espelhamento da realidade. O significado original da mimesis, a partir de sua tradução latina, *imitatio*, como observa Maria Squeff, “sofreu acentuado desgaste através da história e passou a significar, principalmente, reprodução, cópia de algo”¹⁰. Entre o objeto imitado e este “espelho” (a imitação) existem dois elementos fundamentais: o artista e a linguagem da arte investida de modo particular naquele (no artista), e é esta subjetividade que baliza a impossibilidade de que a obra seja mero espelhamento do mundo. Para distinguir esta imitação como espelho da mimese artística, a tradução francesa da Poética de Aristóteles

⁷ A Poética de Aristóteles será objeto de nossa atenção na segunda parte deste trabalho, ao tratarmos da tragédia, razão pela qual não nos atermos a ela com profundidade neste capítulo.

⁸ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo. 1966. p. 71 (1448 b).

⁹ Idem, Ibid.

¹⁰ SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. Mimesis da arte: os limites da crítica. In: ZIELINSKY, Mônica (org.).

Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 101.

optou por traduzir o conceito de mimesis por “representação” (représentation)¹¹. Segundo Lúcia Militz da Costa, em seu estudo sobre a mimesis na Poética de Aristóteles:

a mimese poética (literária) é uma *representação* que resulta de um processo específico de *construção* a partir de determinadas regras e visando determinados efeitos¹²

Hanson declara a respeito de seu trabalho que não quer simplesmente fazer duplos de figuras vivas, mas falar sobre os valores humanos¹³. Além da extrema “realidade” de suas obras, e justamente para chegar a este resultado, seu caráter representativo, de linguagem e técnica artística, se impõe. Sua obra, passados alguns anos de sua composição, curiosamente parecem incorporar o estilo do artista. Os pintores realistas flamengos eram louvados à sua época menos por seu estilo e mais por sua capacidade imitativa da realidade. Com o tempo, à medida que novos recursos representativos eram alcançados, começaram a notabilizar-se por sua pincelada individual, por sua maneira particular de representar a realidade e não tanto por espelhar o mundo. Da mesma forma, as esculturas de Hanson guardam hoje cada vez mais as características do artista, como seu estilo quase caricatural de representar os tipos americanos. Características que definitivamente não fazem de Hanson um anônimo artífice de bonecos de cera dos tão conhecidos museus de celebridades dos Estados Unidos.

¹¹ ARISTOTE. **La Poétique**. Tradução e notas de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Seuil. 1980.

¹² COSTA, Lúcia Militz da. **A Poética de Aristóteles. Mimese e Verossimilhança**. São Paulo: Ed. Ática. 2001. p. 53. (grifos nossos)

¹³ "I'm not duplicating life. I'm making a statement about human values". "DUANE HANSON: Artful Master of Super-Realism". USA Today, Maio de 1999.

Mais do que super-real, algo de surreal (do surrealismo) surja nestas obras que apelam para a realidade, permanecendo no campo da ficção. Obras que estão além da mera realidade justamente pela decisão de permanecerem aquém da realidade – permanecendo representativas. A capacidade representativa de “não ser um cachimbo”, tal como expressa por Magritte em sua célebre tela (objeto do texto de Foucault de mesmo título)¹⁴ e que convoca a



Il. 3. Duane Hanson. *Queenie II*, 1988.

uma ressignificação que se deve mais à coerência interna da obra, às questões que ela traz em sua materialidade do que propriamente à sua ligação a um modelo.

Mas, antes de partirmos para obras que principiam a questionar a própria característica representativa da obra de arte, colocando-se na fronteira da representação (entretanto, ainda na borda interna desta fronteira, conforme veremos), é preciso definir com mais clareza o conceito de representação na arte.

¹⁴ “Ceci n'est pas une pipe” – tela de pintor surrealista belga René Magritte, de 1929, representando um cachimbo, e que com seu título, questionava as questões relacionadas à representação, foi tema de um texto do filósofo francês Michel Foucault, de 1968.

1.2 Representação: trajetória conceitual.

Gombrich, conforme já visto, fará a defesa da representação como categoria artística fundada na prática e na observação da tradição artística, dentro de uma tradição que identifica a arte às *technai*, ou seja, a uma espécie de saber que tem como objetivo a fabricação de algo. Arthur Danto, filósofo da arte norte-americano, irá definir as bases mais gerais do que se constitui a representação artística.

É a representação, segundo Danto, um conceito que tem seu surgimento histórico nos rituais dionisíacos, onde o Deus, no momento do clímax ritualístico, se fazia presente diante dos celebrantes. Acreditava-se que o Deus, como escreve o autor: “estava literalmente presente em cada ocasião, e este é o primeiro sentido de representação: re-presentação”¹⁵. O surgimento do que entendemos por representação se dá quando esta presença real do Deus é substituída pela mesma ação agora simbolizada. Este é o momento da emergência do drama trágico, conforme será estudado na segunda parte desta dissertação. Este, portanto, é o segundo sentido da representação, “algo que está no lugar de outra coisa, igual que nossos congressistas nos representam por delegação de poderes”.¹⁶ Uma mudança de vínculo se estabelece entre o ritual/a arte e a realidade. No caso primitivo, temos uma relação de identidade, vendo na re-apresentação a epifania da coisa mesma. No caso artístico já estamos sob a égide de uma relação de designação. Uma brecha é aberta, a partir da representação artística, entre a realidade e seus representantes. Brecha de tipo semelhante àquela que separa a linguagem da realidade no que diz respeito à capacidade descritiva daquela (a linguagem) para com esta (a realidade). Assim, representar acaba sendo um meio de trazer à presença

¹⁵ DANTO, Arthur. *La Transfiguración del Lugar Común. Una Filosofía del Arte*. Barcelona: Paidós, 2002. p. 45.

¹⁶ Idem, p. 46.

aquele objeto do real, mas por outros meios que não o próprio objeto, o que “implica transformação” e “uma segunda presença”¹⁷.

O objeto ali disposto, a obra de arte, é representativo quando se comporta como substitutivo de uma realidade ausente, e vai além desta (da realidade) também pela possibilidade que é capaz de criar para o espectador, em sua relação com a obra, de colocar-se em um outro lugar, em uma outra realidade, “um outro mundo, no qual imerge e esquece de si e do real entorno”¹⁸. Este distanciamento em relação à este “real entorno” permite à arte falar sobre esta mesma realidade, ser leitura criativa deste mesmo mundo. Destaca-se novamente aqui a arte como linguagem. Não se nega, ao falar deste caráter representativo da arte, sua presença real no mundo. É justamente a partir de sua materialidade, deste “aqui e agora que constitui o conteúdo da sua autenticidade”, como também nos lembra Walter Benjamin¹⁹, que a obra fala do real. Mas este falar representativo a partir do concreto da obra não se reduz, repito, a este concreto, dado este caráter duplo a que a arte parece sempre indicar no momento de sua recepção. Duplicidade também notada por Gombrich²⁰ e Wollheim²¹, em que o espectador vê – falando ambos os autores da pintura – uma coisa no quadro e uma coisa no mundo real, ao olharmos para uma tela. Duas experiências distintas ocorrendo simultaneamente, no caso da análise de Wollheim. Duas experiências distintas ocorrendo distintamente, segundo Gombrich. De qualquer forma, simultâneo ou não, a experiência de duplicidade funda-se em algo que poderíamos chamar de uma “analogia imprecisa” onde, se temos elementos que permitem fazer a ponte (metafórica) entre real representado e objeto artístico que o representa, um “elemento discordante também é essencial, pois é nele que se

¹⁷ SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. Mimesis da arte: os limites da crítica. In: ZIELINSKY, Mônica (org.).

Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 101.

¹⁸ Idem, p. 105.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: _____ . **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. p. 167.

²⁰ Fundamentalmente em: GOMBRICH, Ernst. **The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation.** New York: Phaidon Press Inc, 1994 (reedição do original de 1982).

²¹ O posicionamento de Wollheim sobre a questão da duplicidade em: WOLLHEIM, Richard. **A Pintura Como Arte.** São Paulo: Cosas & Naify, 2002.

funda a distância entre representante e representado”²². É necessário então, junto com a aparência, uma dessemelhança entre arte e realidade. Ao longo da análise de alguns artistas que estão dentro das fronteiras da representação, são mostrados os modos diversos em que estes criadores fazem diferir suas obras da realidade ao realizarem-se como ficção. Fundamental, ainda, é salientar que o “outro” a que a representação faz referência não é necessariamente um outro concreto facilmente indicado na natureza e que a mimesis não é cópia da realidade natural. A representação comporta a marca de uma presença do mundo, seja uma ação, uma cor, um objeto, enfim, algo que remete para a realidade, sem que esta realidade seja necessariamente identificada com facilidade. É desta forma que podemos identificar como representativas, por exemplo, obras abstratas, não claramente referenciais²³

Estas fronteiras entre a realidade e a arte, tão bem estabelecidas desde Platão e Aristóteles, ao acentuarem - negativa ou positivamente – o caráter imitativo da arte, começam a ser questionadas à medida que a arte inicia uma busca de integração com a vida e a realidade que nos cerca.

Os primeiros movimentos desta procura podem ser notados no modernismo europeu. Iniciando ao final do século XIX, ainda nos marcos da representação tradicional, mimética, “Le Déjeuner sur l’herbe”²⁴ (1863) de Manet irá chocar o público, entre outras coisas, principalmente por esta perturbadora integração entre homens hodiernos e uma personagem parecendo recém saída de uma tela classicista. Um passo além de realidade é dado pelo cubismo, ao integrar elementos da realidade (pedaços de jornal, cordas de guitarra, etc) à suas telas. O dadaísmo, e Duchamp especificamente, representação um dos momentos culminantes desta tentativa de integração. Os ready-mades contestarão as próprias categorias estéticas ao indagar a noção de objeto de arte. No entanto, apesar de todo o estranhamento que os objetos

²² SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. Mimesis da arte: os limites da crítica. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 109.

²³ Entende-se aqui como claramente referencias aquelas obras que são facilmente reconhecidas quando confrontadas aos objetos do mundo.

²⁴ Eduard Manet. **Le Déjeuner sur l’herbe**, 1863. Óleo sobre tela. 214 x 269,9 cm. Museu d’Orsay.

duchampianos causaram à sua época, serão posteriormente absorvidos pelo “mundo da arte”, e tornados peças de museu perfeitamente integradas à tradição artística de nossa época, a ponto do próprio artista declarar, em carta a Hans Richter, em 1963:

“Este Neo-Dada, o qual eles chamam de Novo Realismo, Pop Arte, Assemblage, etc., é uma saída simples, e vive sobre que o Dada fez. Quando eu descobri os ready-mades eu pensei em desencorajar a estética. No Neo-Dada eles pegaram meus ready-mades e acharam uma beleza estética neles. Eu joguei o porta garrafas e o urinol em suas faces como um desafio e agora eles admiram-nos pela beleza estética deles”.²⁵



Il. 4. Marcel Duchamp. *Fountain*, 1917.

²⁵ “This Neo-Dada, which they call New Realism, Pop Art, Assemblage, etc., is an easy way out, and lives on what Dada did.. When I discovered ready-mades I thought to discourage aesthetics. In Neo-Dada they have taken my ready-mades and found aesthetic beauty in them. I threw the bottle-rack and the urinal into their faces as a challenge and now they admire them for their aesthetic beauty.” RICHTER, Hans. *Dada – Art and Anti-Art*. London: Thames and Hudson & New York: McGraw-Hill, 1966, p. 207-8. (Tradução minha).

Afora este estranhamento de Duchamp a respeito da trajetória institucional tomada por suas obras, é importante ainda destacarmos outro aspecto de suas obras que de algum modo as prendem a um conteúdo mimético. Ao contrário de mimetizarem o real, a partir de sua condição de objetos artísticos, uma mimese inversa ocorre aí. Como observa Maria Squeff, “o objeto comum é chamado a mimetizar a obra de arte”²⁶. O urinol, ou o porta-garrafas, ou a gaiola, não mimetizam o real, mas, sendo real, fazem a mimesis das obras de arte em geral. Mimesis inversa e genérica: não mais mimesis específica de algo posto no real, mas mimesis de toda a tradição artística (representativa, mimética) ocidental a partir de uma crítica a esta mesma tradição. Desta inversão e desta crítica que os objetos surgem nomeados como “antiarte” e “antiestéticos”.

Defendendo a representação na arte, Adorno expressa ser a arte “o mundo uma vez mais, a ele tão semelhante como diferente”²⁷. É, para o autor, a representação (o termo utilizado por Adorno é “mimesis”) momento inalienável e característica substancial da arte. Um dos fundamentos do distanciamento da arte com a realidade é que aquela é linguagem, embora “linguagem *sui generis*”. É a partir de uma perspectiva adorniana que Maria Squeff, em seu artigo “Mimesis na arte: os limites da crítica”, identificará o conteúdo de verdade de uma obra, ou seja, sua realização como arte, com a mimesis, e a situação-limite da obra, com as tentativas de reduzir a obra ao próprio real. Os resultados da redução da obra à sua própria materialidade, de sua mudança (regressiva) de representação para reapresentação do objeto real, serão ainda nosso objeto de atenção, mais adiante, nesta dissertação. No super-realismo de Duane Hanson, malgrado sua super aproximação do real através do desenvolvimento do realismo representativo, estamos ainda diante da representação de um corpo.

²⁶ SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. Mimesis da arte: os limites da crítica. In: ZIELINSKY, Mônica (org.).

Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 113.

²⁷ Adorno, Theodor. **Teoria Estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1982. p. 370.

1.3 *Habemus Corpus?* Sensation. Damien Hirst: do super-realismo à representação da violência.

Tal qual uma resposta afirmativa à assertiva aristotélica da simpatia a que todos têm na visão da imitação daquelas coisas que nos causam repugnância ou horror, surgem os “animais ferozes” e os “cadáveres” de *Sensation*.

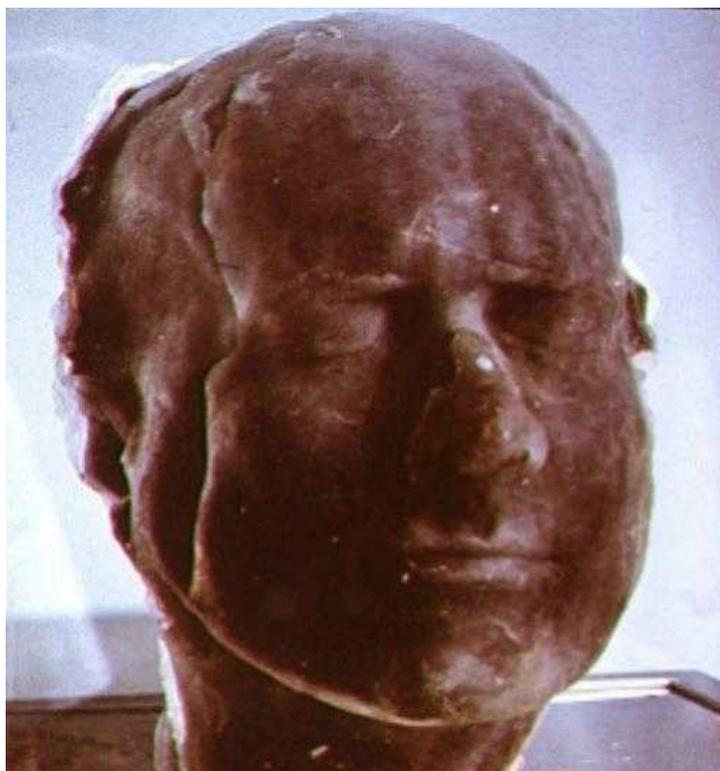
O grupo de cerca de quarenta jovens artistas britânicos ficará conhecido através de dois grandes eventos. O primeiro, a exposição no London's Royal Academy, em 1997, e o segundo em Nova Iorque, em 1999, no Brooklyn Museum. As obras fazem parte da coleção de Charles Saatchi, misto de colecionador, galerista, curador e mentor intelectual da idéia de *Sensation*.

Já em seu nome, a exposição guarda seu significado, um evento artístico deliberadamente provocador. A ponto do choque ao espectador parece ser o único elemento formal comum destes jovens artistas. Choque meticulosamente organizado. Não apenas no título: sacos de vômito são distribuídos à porta da exposição, onde um texto também serve de alerta (e incentivo às reações perturbadoras): “os conteúdos desta exposição podem causar choque, vômito, confusão, pânico, euforia e ansiedade”. As ofensas bem planejadas ao espectador são auxiliadas, em Nova Iorque, pelos protestos da Liga Católica pelos Direitos Civis e Religiosos (Catholic League for Religious and Civil Rights) somados aos do então prefeito Rudolph Giuliani, indignados pela obra de Chris Ofili e que ameaçará retirar os fundos municipais recebidos pelo museu caso a obra permanecesse ali exposta. O artista inglês de origem nigeriana havia apresentado uma Madonna feita de esterco de elefante (símbolo de regeneração e vida na cultura africana), cercada de recortes de revistas pornográficas mostrando nádegas femininas e vaginas.

Insiro Sensation neste trabalho – no momento em que busco descrever uma espécie de genealogia artística da busca pela realidade na arte – em consideração a um duplo movimento que é possível observar nestes artistas (e mais especificamente pelo artista que nos deteremos com mais proximidade: Damien Hirst): o modo específico da entrada em cena do corpo – verdadeiro clímax do real (o corpo), de proximidade absoluta, a ponto da contigüidade com nossa subjetividade – e de uma espécie de metáfora da violência a que este corpo é submetido em seus trabalhos.

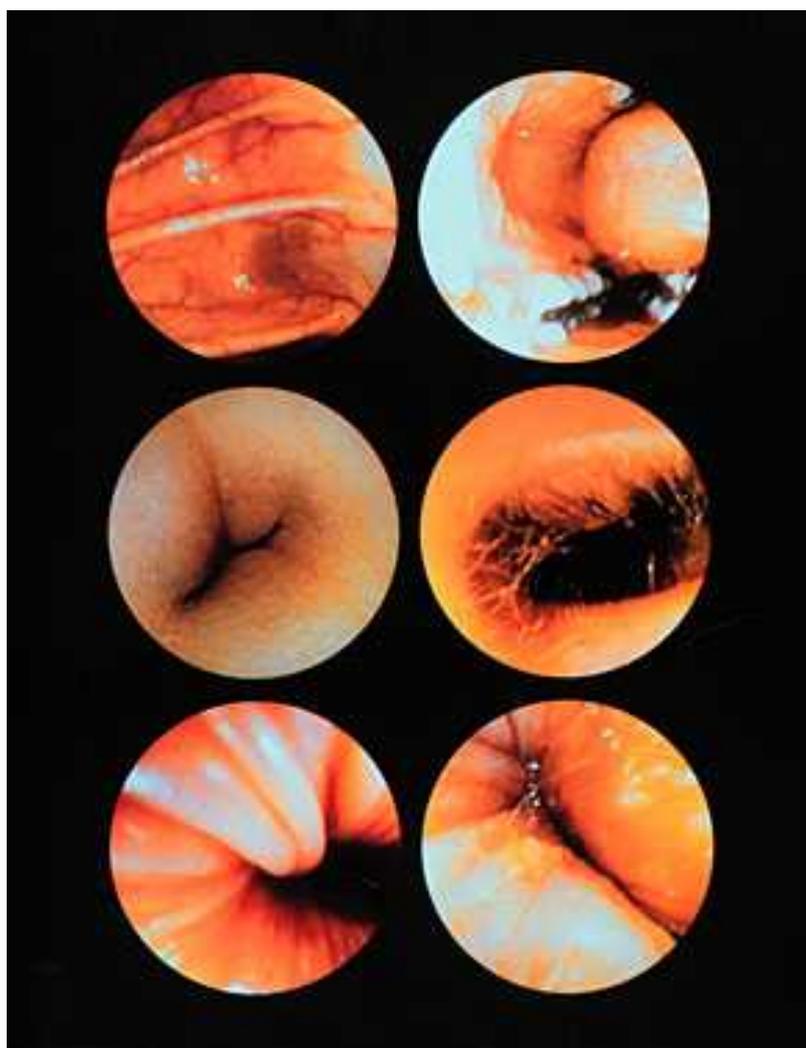
Observemos brevemente alguns dos trabalhos que mais se celebrizaram em *Sensation*.

Marc Quinn realizou uma escultura. *Self* (1991). A cabeça auto-retratada composta com cerca de quatro litros de sangue do artista. Trabalho este inserido em uma caixa de vidro e refrigerado para que se conserve. Obra de caráter claramente representativo (mimético), mas que conta com um elemento que parece a princípio desestabilizar o conceito tradicional de mímesis: o próprio sangue do artista (tradicionalmente, apenas um referente ao se representarem corpos) é a matéria que constitui a obra.



II. 5. Marc Quinn. *Self*. 1991.

Mona Hatoum realizou um trabalho em vídeo-arte. "Corps Etranger". Um pequeno vídeo, realizado com uma câmera de fibra ótica, utilizada em procedimentos cirúrgicos, em que registra seu próprio esôfago. O resultado (o vídeo) está também dentro dos limites da representação (assim como uma foto da artista estaria nestes limites).



II. 6. Mona Hatoum. *Corps Etranger* , 1994.

Marcus Harvey retratou em “Myra” uma infanticida britânica, Myra Hindley, formando a imagem de seu rosto a partir de impressões de mãos infantis. Apesar do choque

que a idéia do artista sugere e explora, este parece ser – a partir da análise que aqui é feita do caráter mimético das obras – o mais tradicional dos trabalhos.



Il. 7. Marcus Harvey. *Myra*, 1996 (detalhe).

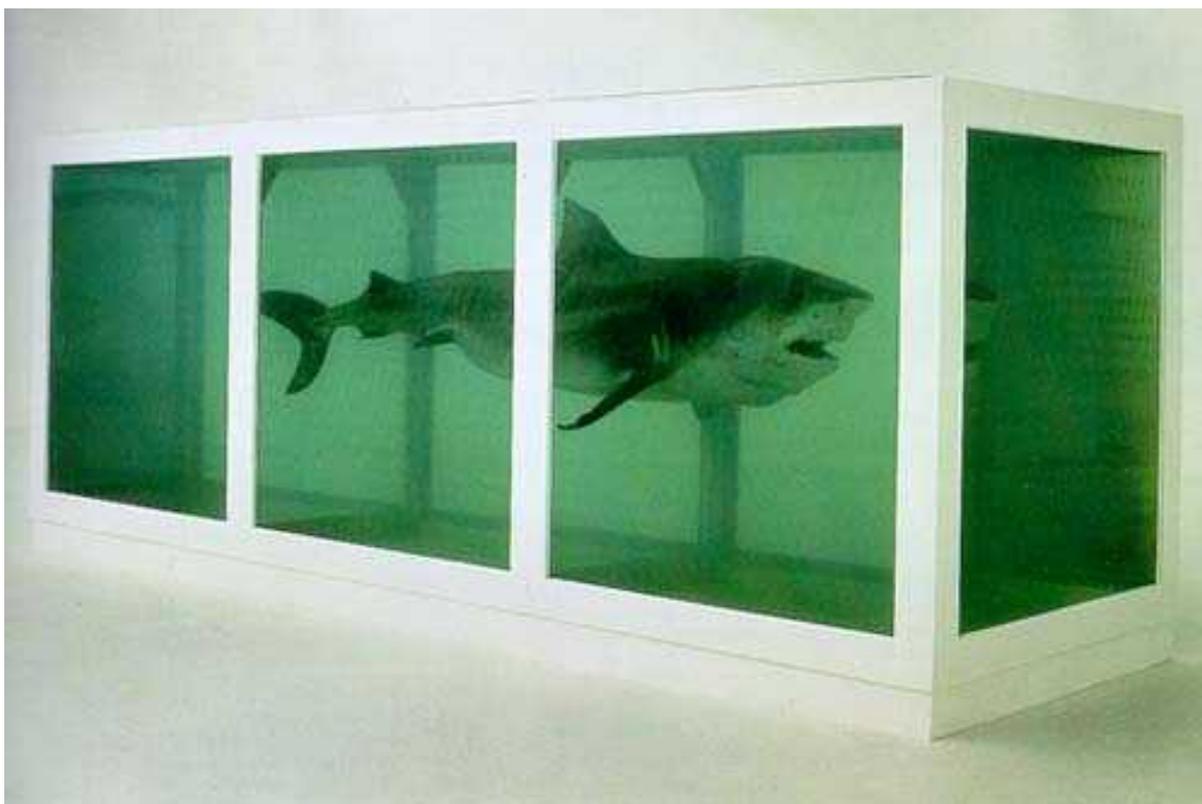
Ron Mueck fez uma escultura de silicone e acrílico, em tamanho ligeiramente menor do que o natural. O artista representou o próprio pai morto, deitado e nu. “Dead Dad”. Obra

que foi bastante relatada pela crítica à exposição, “Dead Dad” parece ser um elo entre Sensation e uma escola que influenciou estes artistas: o super-realismo.



II. 8. Ron Mueck. *Dead Dad*, 1996.

Finalmente, o trabalho mais conhecido de Damien Hirst nesta exposição foi “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living”. Um tubarão (não a escultura, mas o próprio animal), colocado em um grande tanque, boiando em formol esverdeado. O tubarão surge como a própria realidade posta em cena. No entanto, algumas características desta obra, principalmente se observadas junto ao conjunto da obra de Hirst, apontam neste trabalho para um algo mais, além da materialidade deste corpo boiando em formol.



II. 9. Damien Hirst. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* , 1991.

Todos os trabalhos, como podemos notar, conservam-se ainda no marco da representação, da mimesis próxima àquela apresentada por Aristóteles. No entanto, alguns elementos de maior realismo, de uma tentativa, sobretudo de buscar integrar arte e vida, são evidentes na proposta de Sensation.

A primeira definição de uma busca do real na arte, nesta reconstrução parcial (por atender aos objetivos específicos desta dissertação: a busca do real a partir do corpo com o posterior recurso à violência deste corpo) que aqui fazemos partiu da tentativa super-realista de uma arte que fosse mimese assombrosamente perfeita da realidade, criada partindo dos recursos tradicionais da arte, ou seja: da evolução das técnicas representativas na escultura.

Prosseguindo em direção a mais realidade, o que notamos nestes trabalhos é a procura da integração de elementos da realidade na materialidade da obra. Procura que não é nova. Ao menos desde o cubismo sintético, conforme já falamos, com a integração de pedaços da

própria coisa representada, a arte busca chamar a atenção para a materialidade da obra integrando nela elementos da realidade cotidiana. Entretanto, o que chama a atenção nestas obras é que este elemento que é integrado é de uma proximidade absoluta. Estamos falando aqui da integração do corpo na obra. O artista, ao representar o corpo, integra elementos do próprio corpo, ou de outros seres vivos, em sua obra. Ao mesmo tempo, proclama a conscientização do corpo do espectador. Este corpo do outro (daquele vê), de um modo sutil, apresenta-se também representado nas obras destes artistas. Representação que se efetiva a partir da presença destes índices corporais (como o sangue, na obra de Marc Quinn), os quais são compartilhados por todos nós - seres de corpo. Somos convocados à consciência desta representação de nós mesmos (agora não tão sutilmente assim) através deste choque que, metaforicamente, fala como violência.

1.4 Identificando o corpo na arte

Pensando como o corpo relaciona-se à obra de arte, para efeito de análise, identifico cinco categorias principais onde este corpo, de algum modo, se apresenta em uma obra artística sem que esteja nela materialmente de forma absoluta, identificando-se com a mesma obra.

Primeiramente, o corpo pode estar na obra sendo representado, e teríamos aqui toda a tradição artística para exemplificar este caso. Das primeiras tentativas de representar o corpo humano, ainda na pré-história da humanidade até as obras super-realistas - exemplo específico deste trabalho.

Pode estar o corpo como vestígio, como marca, lembrando um corpo que ali esteve presente na formação da obra, como no gesto do artista que é lembrança da presença deste corpo. Aí poderíamos incluir também uma longa história deste indício corporal que, provavelmente, tem início nas marcas das mãos tão freqüentemente encontradas entre as

pinturas do homem pré-histórico e chegando às mãos infantis da “Myra” de Marcus Harvey. Deste tema, do corpo como presença indicial, nos concentraremos ao examinar a obra de Iberê Camargo, na segunda parte desta dissertação.

O corpo pode estar na obra de forma material, não inteiro e identificado à obra, mas como vestígio. Como uma presença real, porém não absoluta. Este é o exemplo do trabalho de Marc Quinn, “Self”. Uma parte do corpo do artista está ali presente, seu sangue. No entanto este sangue forma algo que não remete a si mesmo apenas, mas é matéria da construção de uma representação de seu rosto. Ao mesmo tempo a obra toma outro significado do que se tivesse sido feita de cerâmica ou bronze, mostrando a importância desta presença do sangue. Esta duplicidade – entre representação do corpo e presença corporal real na obra - que faz desta uma categoria específica de representação do corpo.

Uma presença metafórica do corpo também pode ser identificada. O corpo é metaforizado, por exemplo, através de pinturas que guardam em sua textura, na superfície pictórica, a lembrança de uma pele. Este é o exemplo desenvolvido pelo filósofo da arte e psicanalista inglês Richard Wollheim no último capítulo de sua obra **A Pintura como Arte**²⁸, intitulado “Pintura, metáfora e corpo”. A metáfora do corpo para Wollheim advém do modo como a pintura é realizada. Esta pintura não necessita estabelecer um vínculo iconográfico com o corpo. Ou seja: ao contrário do primeiro exemplo, não é necessário que o corpo ou partes deste corpo esteja presente representado na obra. Não é necessário que a pintura tenha uma metáfora (pensemos uma pintura que tenha uma metáfora representada, como a do desenvolvimento do homem em direção à decrepitude, em “As Três Idades do Homem”, de Ticiano), mas é necessário que ela mesma seja uma metáfora. A obra que metaforiza o corpo deve metaforiza-lo como um todo. Quando a pintura metaforiza o corpo, é toda a pintura que – metaforicamente - se corporifica. Segundo as palavras de Wollheim, “consegue atrair para si

²⁸ WOLLHEIM, Richard. **A Pintura Como Arte**. São Paulo: Cosas & Naify, 2002.

os sentimentos associados ao corpo”²⁹. Entendo também por metafórica a aparente ausência do corpo, mesmo a ausência daquele tipo de metáfora do corpo que é identificado por Wollheim (ou seja: uma metáfora identificada nos elementos formais da obra, de modo quase metonímico, como a pele que se vê identificada à textura pictórica da representação de um muro, conforme exemplo do autor). O corpo está presente, assim, apesar de sua aparente ausência. Mais do que isto, a obra se sustenta por esta ausência do corpo que é chamado à obra através de uma metáfora quase oculta a que ela (a obra) se refere. Aqui encontramos o exemplo de alguns trabalhos de Damien Hirst³⁰.

1.5 Damien Hirst: a representação da violência pelo corpo ausente.

Corpo, metáfora e violência. Para falar destas questões, elegi dois trabalhos de Damien Hirst onde o corpo está presente. Por meio deles, é possível entender de que modo particular o artista mantém-se no marco da representatividade. Nestes dois trabalhos o corpo é metaforizado pela obra. Isto permite começarmos a pensar estes três conceitos (de corpo, metáfora e violência) na arte.

O jovem artista inglês (nascido em 1965, em Bristol), ficou conhecido no mundo da arte a partir de uma exposição que fez em 1988, quando ainda era estudante (do segundo ano de graduação do Goldsmiths College da Universidade de Londres), na qual convidou alguns de seus colegas, intitulada “Freeze”.

Observando as obras de Damien Hirst, pode-se dizer que o artista busca seus efeitos junto ao público a partir da recorrência a duas grandes escolas artísticas. Como apresentação do trabalho, opta pela limpeza, ordem, simetria, meticulosidade do minimalismo. No que diz

²⁹ Idem, p. 310.

³⁰ Retomaremos ainda ao conceito de metáfora, por considerarmos central nesta dissertação.

respeito a uma atitude em relação ao trabalho, busca na pop art a estratégia de choque ao espectador e a manipulação competente do “ArtWorld”³¹.

Apesar de suas obras serem comparadas aos ready-mades de Duchamp, nota-se em Damien Hirst a meticulosidade em que os trabalhos são realizados, o cuidado em sua apresentação, a simetria que é buscada entre os elementos que são dispostos. Bem ao contrário da busca de uma aparência casual e espontânea (mesmo que de uma espontaneidade muitas vezes apenas simulada para os efeitos da proposta) dos readymade duchampianos.

Passo a examinar agora os dois trabalhos de Damien Hirst que forjam esta presença metafórica do corpo.

O primeiro intitula-se “Pharmacy” (1992). A obra é uma instalação, e foi primeiramente montada na Cohen Gallery, em Nova Iorque (de 4 de dezembro de 1992 a 28 de janeiro de 1993). Nela encontram-se dispostas ao longo das paredes da sala expositiva, quatorze prateleiras. Sobre estas prateleiras, centenas de caixas de remédios. Uma mesa com alguns vidros com quatro líquidos coloridos (azul, amarelo, vermelho e verde), lembrando compostos utilizados em farmácias de manipulação, ajuda a compor a “farmácia” de Hirst. As janelas da sala possuem quatro furos, os quais permitem a entrada de insetos no recinto. Quatro banquetas com favos de mel, dispostas cardinalmente na sala, auxiliam na atração destes insetos. Suspenso no teto, um aparelho eletrocutor de insetos termina por compor a cena.

Nada aparentemente corporal ali se apresenta. No entanto, alguns elementos no trabalho mais do que remetem, arremetem contra este corpo ausente. No rótulo das caixas de remédio estão descritas as doenças específicas a que são recomendados e os efeitos colaterais

³¹ Conforme termo cunhado por Arthur Danto, em seu célebre artigo “ArtWorld” (*Journal of Philosophy*, n. 61. New York: Columbia University Press, 1964. p. 576), o mundo da arte abrange o marchand, o crítico, a universidade, a mídia especializada, enfim, os conhecedores de arte, reconhecidos e investidos como tais.

dos mesmos: visão embaçada, mudança nas cores da visão, dor de cabeça, náuseas severas, vômito, zumbidos nos ouvidos, comichões, febre, respiração ofegante, dores nas costas, nas pernas ou no estômago, delírio, epilepsia, coma, parada cardíaca³². Ou seja: o corpo, em toda a sua fragilidade, paciente e ator principal da farmacopéia de Hirst. Se não bastasse a lembrança, este trazer a tona de nossa frágil corporeidade, lá estão as moscas no centro do palco. Atraídas e electrocutadas. Estranha e perturbadora metáfora, a atração dos insetos para o mel como fazendo referência à nossa própria atração ao trabalho de Hirst, ao magnetismo exercido por este artista dentro do mundo da arte. Artista com uma grande tendência expositiva (carregado de um desejo de mostrar, de exhibir), subjaz em seu trabalho um pendor narrativo. Uma narração aparentemente asséptica, fria, de ambiente clínico, mas que tem no corpo conceitualizado o lugar não nomeado e o motivo latente desta narrativa.



Il. 10. Damien Hirst. *Pharmacy*, 1992.

³² Conforme descrição in SALTZ, Jerry. “More life: the work of Damien Hirst – Cover Story”. In: **Art in America**, junho de 1995 (revista de periodicidade mensal).

O segundo trabalho que elegi para esta análise intitula-se “Love Lost”. A obra, realizada em 1999, compõe-se de uma grande caixa de vidro, como aquela que continha o tubarão de “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living”. Dentro dela a mesma “atmosfera” daquela outra obra é obtida pelo recurso a um líquido assemelhado ao formol, também de cor verde, que preenche o interior da caixa. No lugar do tubarão, peixes vivos movem-se por entre um cenário surrealista: um consultório de ginecologista, com sua cadeira típica, mesa, computador e instrumentos médicos. A bolsa da presumida paciente está pendurada junto a seu casaco. Novamente é impossível não lembrarmos deste corpo que, ao vermos a obra, é de uma presença inquietante. Talvez mais presente do que se estivesse efetivamente lá dentro deste consultório imaginário.



II. 11. Damien Hirst. *Love Lost*, 1999.

O Tubarão da obra de *Sensation* e os outros animais presentes em outros trabalhos do artista, freqüentemente mutilados, são ressignificados a partir desta obra. Parecem todos conduzir sua leitura para o problema do corpo na obra do artista. Corpo metaforizado que, por um trabalho a partir da sua ausência, é ressignificado, tornado presença significativa e significadora da obra. Abrindo mão de apresentar seu próprio corpo como objeto de arte, o artista põe em cena, a partir deste trabalho negativo – que ao final das contas é o trabalho da representação: pôr algo em lugar de um ausente –, o corpo do espectador. E realiza esta representação a partir de objetos retirados da realidade comum.

De que forma estes objetos adquirem seu estatuto representativo? Como é possível notar, não se trata mais da atitude duchampiana de mimetizar a arte como um todo a partir de objetos da realidade cotidiana. Trata-se aqui de uma mimesis específica (a do corpo), que é buscada a partir destes objetos. Dois movimentos me parecem traduzir este “trabalho de irrealidade” a que os objetos são submetidos. O primeiro deles é o meio em que estão inseridos: a caixa com peixes dentro de um líquido esverdeado. Este elemento faz com que o trabalho se insira dentro daquilo que se costuma chamar de *estilo* de um artista. Ou seja: uma espécie de assinatura formal que permite identificar aquele trabalho como sendo do artista Damien Hirst, a partir da recorrência destes elementos em outros trabalhos de Hirst. Aquele elemento que, segundo Arthur Danto, é a “capacidade dos artistas para fazer-nos ver sua forma de ver o mundo: não o mundo como se fora uma janela, mas como se nos dessem o mundo”³³ ou seja, aquele “como” que “nos fica da representação quando lhe subtraímos seu conteúdo”³⁴.

O segundo elemento que traz estes objetos para o campo da representação é o fato dos objetos ali dispostos fazerem parte de um conjunto no qual o todo, sua disposição como instalação, tem um significado que ultrapassa a unidade de cada uma de suas partes,

³³ DANTO, Arthur. *La Transfiguración del Lugar Común. Una Filosofía del Arte*. Barcelona: Paidós, 2002. p. 294.

³⁴ Idem, p. 281.

ressignificando os objetos que, individualmente, poderiam apelar apenas para a própria realidade. Esta última questão já havia sido observada por Maria Squeff, ao analisar um trabalho da artista gaúcha Vera Chaves Barcellos, também uma instalação com objetos do cotidiano em que “joga com imagens e pré-fabricados industriais e artesanais dando ao todo um caráter que as partes não tinham”³⁵. Recurso que, segundo a autora, também “investe de irrealidade os objetos reais, fazendo com que eles deixem de ser eles mesmo e passem a representar o mundo”³⁶. No caso específico de Hirst: irrealidade que passa a representar o corpo.

Através dos seus animais dilacerados e expostos em formol, de seus insetos eletrocutados, das indicações de dor e sofrimentos nos efeitos de sua farmácia, nos instrumentos cirúrgicos postos em cena (“Naked”, um trabalho de 1994, é composto de um vitrine com mais de 150 instrumentos da parafernália cirúrgica), outra metáfora está sendo construída, paralela ao corpo. É a da violência a este mesmo corpo. A de um corpo metaforicamente violentado através de sua arte.

Metáfora é um conceito o qual considero que permeia todos os trabalhos de Damien Hirst, e de modo geral, os trabalhos até agora apresentados. É preciso considerar, então, com mais atenção o conceito de metáfora para entendermos a mudança fundamental da presença do corpo na arte, quando este deixa de estar presente através de uma metáfora, e surge em sua materialidade, em sua “objetividade radical”³⁷ na obra de arte, não mais constituindo um sentido através do recurso à mimesis, à representação, mas constituindo, sendo a própria arte.

³⁵ SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. Mimesis da arte: os limites da crítica. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 112.

³⁶ Idem, ibidem.

³⁷ Objetividade (sic) radical. Termo utilizado por Henri Pierre Jeudy, em sua obra **O Corpo Como Objeto de Arte** (São Paulo: Estação Liberdade, 2002), à página 19, para falar, como nos mostra o título desta obra, da presença do corpo como sendo o próprio objeto de arte. Tema a ser desenvolvido no próximo capítulo desta dissertação.

1.6 Metáfora: aproximações conceituais

A metáfora contém algumas características que considero fundamentais neste estudo, principalmente por sua profunda afinidade com outro conceito que suporta a estrutura teórica desta dissertação: a representação. Uma destas características é a possibilidade do deslocamento de noções de uma área do conhecimento para outra. Campos de saber podem tornar-se passíveis do exercício da analogia, de uma ruptura dos limites de seu domínio, ao trazermos um conceito de um campo ao outro, através deste exercício metaforizante, sendo capaz de, como nos diz Paul Ricoeur, “fornecer informação intraduzível” e “propor um verdadeiro insight da realidade”³⁸. Do mesmo modo, a metáfora na arte, ao apresentar determinados elementos que não possuem necessariamente uma proximidade objetiva, material com o que é metaforizado diz deste metaforizado através disto que tenho até aqui denominado como sendo um “trabalho negativo”, ou uma presença aparentemente ausente. Já salientava Aristóteles que:

“A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia”³⁹

Compreender a metáfora, conforme Donald Davidson, exige um esforço “tão criativo e tão pouco dirigido por regras quanto fazer uma metáfora”⁴⁰. A liberdade em que se assenta este esforço é capaz de criar um campo de análise dotado simultaneamente de rigor e poesia, interpretação e imaginação, elementos que abrem a possibilidade de se fazer a leitura de uma obra de arte. Todos os artistas até aqui estudados, na possibilidade aberta por seus trabalhos de um exercício metaforizante, permitem este exercício ao renunciarem a um esgotamento de significado que preencheria a obra sem deixar espaço para a análise crítica (problema central das obras que serão analisadas na próxima seção desta dissertação).

³⁸ RICOEUR, Paul. “O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento”. In: SACKS, Sheldon (org.). **Da Metáfora**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. 145

³⁹ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo. 1966. p. 92 (1457 b). É importante observar aqui que Aristóteles não faz a distinção entre metáfora e metonímia.

⁴⁰ DAVIDSON, Donald. “O que as Metáforas Significam?”. In: **Da Metáfora**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992, p. 35

Por tratar-se, portanto, de um conteúdo aberto, infinito em suas possibilidades interpretativas, a metáfora por si só convoca o leitor à sua interpretação.

Metáforas são, tradicionalmente, recursos da linguagem. Como no adverte Gombrich, “há mais em comum entre a linguagem das palavras e a representação visual do que às vezes admitimos”⁴¹ os quais nos fazem notar características de similitude entre duas ou mais coisas, que até então nos eram despercebidas. Ao estabelecer estas relações, ambos os elementos permanecem íntegros em suas características, ao mesmo tempo em que construímos uma ponte entre eles. “Amor é fogo”: a metáfora de Camões não identifica o amor ao fogo, ambos tem seus significados próprios e insubstituíveis. No entanto, a metáfora é capaz de nos abrir para este “trabalho de sonho da linguagem”⁴², que nos permite dotar de novos (ou adormecidos) significados para o amor. A crítica de arte, ao utilizar-se de metáforas, chama-nos a atenção para algumas características ou efeitos da obra, os quais considera relevantes, e que não poderiam ser expressos de outro modo. Esta impossibilidade é parte integrante do problema da interpretação da metáfora. Qualquer interpretação que se pretenda fiel à metáfora original, certamente criará ela mesma, novas metáforas a partir da primeira. Estas metáforas (a original, e as interpretativas), conjugarão as características de identificarem possibilidades interpretativas na obra e de uma certa vagueza ou imprecisão em sua interpretação. Inexatidões necessárias e impossíveis de serem preenchidas, já que as palavras do crítico nunca dizem de forma absoluta o que uma obra de arte se constitui. Apesar de óbvio, é sempre bom lembrarmos: só a própria obra diz-se de si mesma de forma absoluta.

Como tratamos aqui de obras no campo das chamadas “artes visuais”, estas metáforas são metáforas para a visualidade. Que nos possibilitam um enriquecimento de nossa experiência do sensível.

⁴¹ GOMBRICH, Ernst. **Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 317.

⁴² Idem, *Ibidem*.

É a metáfora, ainda, um exercício de abstração que parece anterior ao conceito. Se neste encontramos apenas características gerais, essenciais e definitórias, naquela ainda estamos diante de uma imagem que pode ser deslocada para falar de outra imagem, para defini-la, ao desenhá-la por semelhança. Por esta maior materialidade, as metáforas nos parecem mecanismos que podem se mostrar úteis tanto na análise de uma obra de arte quanto na própria experiência da busca criativa do artista junto à sua obra e em direção à recepção da mesma.

A metáfora é conceituada por Nelson Goodman como sendo o modo de exemplificação utilizado na expressão artística. “O que é expresso é metaforicamente exemplificado”⁴³, segundo as palavras do autor. Ou seja: uma arte que expressa a tristeza é metaforicamente triste (exemplo de Nelson Goodman), exemplifica o sentimento de tristeza através de uma metáfora. Podemos agora, a partir deste conceito do filósofo da arte norte-americano, identificarmos a relação entre a arte representativa e a metáfora. É a metáfora o modo de expressão da arte que tem no marco representativo seu referencial. Não se trata, no exemplo dado por Goodman, da apresentação de uma tristeza literal. Nenhum dos quadros, digamos, da fase azul de Picasso, são seres tristes, objetos tristes, mas exemplificam, de modo metafórico, a tristeza. Esta relação entre metáfora e representação (neste caso, mimesis), também é identificado por Tania Rivera em seu artigo “O outro ou o outro: Guimarães Rosa e a transferência”⁴⁴, ao salientar que ambas as noções situam-se “no entre-dois, no trânsito de um a outro, gerando um eco capaz de transformar o mesmo no outro e o outro no mesmo, em uma reverberação transitiva”⁴⁵.

⁴³ GOODMAN, Nelson. **Languages of Art**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976. p. 85: “What is expressed is metaphorically exemplified”.

⁴⁴ RIVERA, Tania. “O outro ou o outro: Guimarães Rosa e a transferência”. **Psychê**. Ano VII. São Paulo, julho-dezembro de 2002. p. 47-64.

⁴⁵ Idem, p. 57.

Voltando ao corpo metaforizado na obra de Damien Hirst, compreende-se melhor agora que os trabalhos do artista que aqui elegi, exemplificam o corpo de maneira não literal, mas metafórico, ao expressarem artisticamente a partir desta ausência.

Do mesmo modo, podemos identificar a forma em que a violência aparece na obra deste artista. No marco da representação, ainda que nas fronteiras deste limite, este trabalho não se dá ele mesmo como uma violência, mas é também a exemplificação metafórica da violência, representação da violência.

Para pensarmos nesta metáfora violenta é preciso fazer algumas considerações preliminares a respeito da violência, na direção de compreendermos como esta se apresenta não (ainda) como violência, mas como representação da violência, ou no limite, como a tentativa de violentar os limites da representação.

1.7 Primeiras considerações sobre a violência

Etimologicamente⁴⁶, ou seja, desde os seus significados originais o termo violência guarda uma curiosa ambigüidade. Violência origina-se do latim *violentia*, o qual por sua vez deriva de *vis*, significando não apenas força, violência, vigor, mas também quantidade, abundância, essência ou caráter essencial de alguma coisa. O *vis* latino tem sua origem no *is* homérico, que significa músculo, força, vigor, e é ligado à *bia*, que quer dizer força vital, vigor. É provável que a origem primeira do termo esteja ligada ao sânscrito *j(i)ya*, significando predomínio, potência, dominação.

Estas definições, ora parecendo exaltar o termo (abundância, vigor, predomínio), ora mostrando seu caráter impositivo (força, dominação, potência muscular), já nos indicam a marca, na história deste conceito, de sua ambigüidade. Esta ambigüidade estará presente na

⁴⁶ Etimologia a partir de: MICHAUD, Yves. **A Violência**. Tradução: L. Garcia. São Paulo: Ática, 2001.

obra dos estudiosos da violência, que ora exaltarão seu caráter de força essencial da humanidade, ou mesmo da natureza, ora farão a crítica desta força, entendida como impositiva, como invasão do espaço do outro. Assim como falarão da inevitabilidade de sua presença na própria “essência” humana, ou a definirão como problema que pode e deve ser superado.⁴⁷ Tal ambigüidade também é uma das causas de, muitas vezes, a obra dos artistas de *Sensation* serem denominadas violentas, ao se querer ressaltar em seus trabalhos os aspectos de força, vigor, potência (no que diz respeito ao gesto, à atitude do artista frente ao suporte, à marca de sua presença) ou de uma atitude impetuosa frente à obra ou ao choque buscado junto ao público.

É importante sublinharmos que a violência se dá nas relações interpessoais. Não se pode falar de uma violência sobre coisas. Objetos não são vítimas violentadas por alguém. Esta definição banal é, entretanto fundamental ao estudarmos a violência na arte, no sentido de entendermos que não se faz violência sobre um suporte, quando este suporte não é um corpo que sofre efetivamente por este ato. Podemos falar de fúria, de destruição, mas não de violência propriamente dita. O conceito de ato/ação também é relevante aqui⁴⁸. Não existe violência não intencional. A violência surge como um ato intencionado por um agente contra outro sujeito.

É a partir destas definições preliminares que podemos começar a entender o motivo de não termos identificado na arte de Damien Hirst uma violência propriamente dita, mas a metaforização da violência. Ao mimetizar o corpo, metaforizado através desta ausência significadora, o que se dá é também a representação da violência neste corpo (corpo do autor e corpo do espectador), através da recorrência a estes indícios ficcionais, representativos de

⁴⁷ Não é nosso objetivo fazer um tratado a respeito do conceito de violência, mas apenas identificarmos seu(s) significado(s), para compreendermos melhor sua inserção ou impossibilidade na arte. Atualmente tem crescido o número de estudos sobre a violência, os quais têm sua origem principalmente a partir das obras clássicas sobre o tema, de George Sorel (*Reflexões Sobre a Violência*) e Hannah Arendt (*Sobre a Violência*).

⁴⁸ Ação aristotélica, como “ação voluntária”, tal qual expressa em sua *Ética a Nicômacos*, ação praticada sob vontade e com conhecimento das circunstâncias respectivas em que está agindo. Cf. Aristóteles. **Ética a Nicômacos**. Brasília: Edumb, 1992. pp. 49-52 (Livro III – 1109b-1111b).

uma violência que ocorre na realidade. Não existe violência porque não existe um corpo real sendo verdadeiramente violentado, mas substitutos, representações deste corpo. Assim, a violência artística (no campo da representação artística), nunca ocorre como violência mesma, mas como representação da violência, mimesis da violência.

Ao buscarmos uma definição mais precisa da violência, vemos que esta tende a se afastar de seus aspectos positivos, que à primeira vista poderiam aproxima-la de algumas obras artísticas, como a força, o vigor ou a abundância, tal qual em seu (ambíguo) sentido etimológico a violência é identificada. O cientista político italiano Mario Stoppino, responsável pelo verbete “violência”, no Dicionário de Política de Norberto Bobbio⁴⁹, define a violência a partir de seu alcance individual e físico. Assim, violência será a intervenção física de um indivíduo, ou de um grupo, contra outro indivíduo ou grupo, ou mesmo contra si mesmo. Esta intervenção física deve ser voluntária: é necessário haver a intenção de violentar.

Yves Michaud, em seu livro, *A Violência*⁵⁰, repassando as várias definições a que se tem submetido o fenômeno da violência através da história, a partir de sua etimologia, passando pelas definições legais (como dano físico e violação de normas), pelas abordagens sociológicas e filosóficas, chegará a uma definição bastante sucinta da violência, a saber:

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais.⁵¹

O aspecto central da violência, para nossa análise, é a relação de exclusão entre violência e linguagem, a partir da distinção entre violência e agressividade. É justamente a partir destas distinções – as quais têm origem na reflexão psicanalítica acerca da violência – que podemos mais claramente conceituar a violência e distingui-la de outros fenômenos.

⁴⁹ BOBBIO, Norberto (org). **Dicionário de Política**. Brasília: Edunb, 1992 (4ª ed.).

⁵⁰ MICHAUD, Yves. **A Violência**. Tradução: L. Garcia. São Paulo: Ática, 2001.

⁵¹ Op. Cit. p. 10-11.

A agressividade distingue-se da violência, para Edson de Sousa⁵², justamente porque a primeira (agressividade) é um elemento constitutivo da subjetividade. A idéia da agressividade como constitutiva está presente em Jacques Lacan, em seu informe “A Agressividade em Psicanálise”⁵³. Para Lacan “a agressividade se manifesta em uma experiência que é subjetiva por sua constituição mesma”, conforme salienta Edson de Sousa⁵⁴. Sendo constitutiva de nossa subjetividade, a agressividade estaria ainda no terreno das possibilidades dialógicas, “amparada amplamente pelo registro do simbólico”⁵⁵.

O objeto a que se dirige a agressão é reconhecido pelo sujeito, marcando, simultaneamente, “resistência do eu” e “pedido de reconhecimento e endereçamento de uma mensagem a este outro”⁵⁶. É a partir de sua condição de mensagem, ou palavra, mesmo que palavra aprisionada, que a agressividade, segundo Edson de Sousa, mostra uma de suas diferenciações fundamentais da violência. A partir da escuta desta palavra, em potência no gesto agressivo, temos a possibilidade de enfraquecer o potencial agressivo deste gesto. Ao contrário, na violência a palavra não está em potência, ou mesmo aprisionada, mas encontra-se ausente. A violência, em sua constituição, já se encontra definitivamente exilada da palavra. Não há palavra a ser ouvida no ato de violência. O arbitrário faz silenciosa esta violência. Arbitrário que não pode ser confundido com irracional (o irracional entendido, em sua raiz, como in-razão. O “in” como negação, tal qual está, por exemplo, em “ilimitado”). A violência não nega a razão, e muitas vezes utiliza-se da mesma - em toda a crueldade com que esta pode ser investida - como justificativa para seus atos. Lembremos aí de todas as justificativas higiênicas apontadas pelo nazismo ao perpetrar a grande violência do século XX, a Shoah. Antes, talvez, possamos falar em desrazão, algo que não nega a razão, mas que

⁵² SOUSA, Edson Luiz André de. “O Silêncio da Violência” in **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, nº 19, outubro de 2000. p.144-149.

⁵³ LACAN, Jacques. “La Agressividad en Psicoanálisis” in _____. Escritos I. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971. p. 109.

⁵⁴ SOUSA, Edson Luiz André de. “O Silêncio da Violência” in **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, nº 19, outubro de 2000. p. 146.

⁵⁵ Idem, p. 146.

⁵⁶ Idem, ibidem.

dela se ausenta (des-razão. Des= falta, como, por exemplo: “desamor”), ao cobrir suas escolhas no manto de uma razão vazia de qualquer sentido ético. O arbitrário da violência traz em si o fracasso da palavra, esta cisão da palavra apontada também por Walter Benjamin⁵⁷. Fracasso da palavra, fracasso do simbólico, fracasso da representação.

É sobre esta impossibilidade, da representação, que nos ocuparemos nos capítulos seguintes, ao examinar a obra de alguns artistas que, fazendo violência, rompem com os limites do que considerarmos ser os fundamentos da arte.

⁵⁷ Walter Benjamin, em seu ensaio “Crítica da Violência – Crítica do Poder” (In: Benjamin, Walter. **Documentos de Cultura – Documentos de Barbárie - Escritos Escolhidos**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986. pp. 160-175) indica a possibilidade da não-violência como caminho para a resolução dos conflitos. Esta não-violência é identificada com a linguagem, a esfera mais propícia ao entendimento. Linguagem que não apenas seria caminho não-violento mas um espaço inacessível à violência. Assim, Benjamin parece fazer uma espécie de inversão (não antitética) no argumento que, a partir da análise da violência, coloca esta como o terreno da impossibilidade do discurso, da narração, do significado. Em Benjamin, de modo inverso, é a própria linguagem a impossibilitadora da violência. Se onde há violência não há linguagem, deve-se a que onde há linguagem, a violência é incapaz de se fazer presente.

2 - Violência: o encontro perdido da arte com o real

*As flies to wanton boys, are we to the Gods.
They kill us for their sport*⁵⁸.
Shakespeare

2.1 Gunther Von Hagens. Apresentação do corpo: violência da representação.

Nascido em uma pequena cidade da atual Polônia, Poznan, em 1945 e tendo passado a infância e juventude na antiga Alemanha Oriental (Leipzig e Iena), em 1977, já na Alemanha Ocidental (depois de ter passado alguns anos preso por seu envolvimento nos acontecimentos políticos conhecidos como “Primavera de Praga”, em 1968), o anatomista Gunther von Hagens desenvolveu, no Instituto de Anatomia de Heidelberg, uma técnica de conservação de cadáveres denominada “plastinação”. Resumidamente, a técnica consiste na substituição dos fluidos corporais e da gordura, por polímeros como silicone, resina epóxi ou poliéster. A plastinação permite ao estudo morfológico a interrupção do processo natural de degradação dos corpos. Ao mesmo tempo, a plastinação preserva a elasticidade dos corpos e torna-os inodoros e perfeitos para o estudo, mesmo a nível microscópico⁵⁹.

⁵⁸ **Rei Lear**. Ato quatro, cena um. “Como moscas para os meninos perversos, somos nós para os deuses. Eles nos matam por esporte”. Tradução do autor.

⁵⁹ As fontes das informações técnicas foram colhidas no site do anatomista Von Hagens: <http://www.koerperwelten.com>.



II. 12. Gunther Von Hagens com um de seus cadáveres.

A princípio, apenas mais um avanço científico, sem relação com a arte. No entanto, desde 1997, o autor tem exibido suas “obras” em museus de arte da Europa, Ásia e América do Norte e, mais do que isso, o anatomista tem realizado aulas públicas de anatomia nestes espaços expositivos, dissecando seus corpos plastinados. “Körperwelten” (“mundos do corpo”), ou em seu título inglês, “Body Worlds. The Anatomical Exhibition of the Real Human Bodies”, é o nome de sua série de exposições e performances itinerantes.

Desde a década de 1970, teorias da arte tem buscado identificar o conceito de artístico com uma espécie de sociologia da arte, formando o que ficou conhecido como a Teoria Institucional da Arte. Defendida fundamentalmente pelo filósofo da arte norte-americano George Dickie⁶⁰, tal teoria propõe que a arte é tudo aquilo que se encontra em espaços artísticos (museus, galerias de arte) e que é aceito enquanto tal pelos especialistas da arte: críticos, artistas, jornalistas especializados, historiadores da arte, curadores, filósofos da arte, ou seja, pessoas ligadas à sua produção, venda e difusão. As teorias institucionais da arte têm servido como um grande “guarda-chuva” teórico, onde nelas têm se abrigado as mais diversas

⁶⁰ O primeiro texto nomeando a teoria apareu em: Dickie, George: “The Institutional Conception of Art”. In: Tilghman, Benjamin R. (Org.): **Language and Aesthetics. Contributions to the Philosophy of Art**. Lawrence: Kansas University Press, 1973. pp. 21-30. As teorias institucionais da arte se dizem herdeiras das idéias de Danto expostas em seu artigo (já citado) “ArtWorld”, apesar do próprio Danto negar a contigüidade de seu pensamento com o daquelas.

manifestações e práticas ocorridas dentro dos espaços tradicionais de arte, e a partir das quais (de tais teorias institucionais) têm estas práticas encontrado justificção por parte da crítica de arte atual. Parece surgir desta teoria pouco (ou nada) criteriosa, a defesa das ações de Hagens como sendo obras de arte, já que nem mesmo o artista considera suas obras como obras de arte (as considera como uma maneira de mostrar o corpo de forma “estética e informativa”, onde o termo “estética” parece não advir de uma reflexão teórica mais profunda, mas corresponder ao conceito de “belo” tal qual entendido pelo senso comum). No entanto, por justamente inserir-se em espaço expositivo, serem propaladas como artísticas por muitos e fazerem parte do atual debate sobre a arte, é impossível ao falar de arte, corpo e violência, não discutir as obras de Hagens.

A posição dos corpos não lembra as tradicionais aulas de anatomia, nas quais os cadáveres jazem sobre mesas próprias para este tipo de estudo. Encontram-se, na verdade, em cenas teatralizadas. Um dos cadáveres, de pé e em posição triunfante, segura nas mãos sua própria pele. Outro, exibindo sua estrutura muscular e com o cérebro à mostra, jogam uma partida de xadrez. Ou ainda, com o ventre exposto, uma mulher debruça-se, tendo à mostra no interior de seu ventre, um feto natimorto de sete meses.



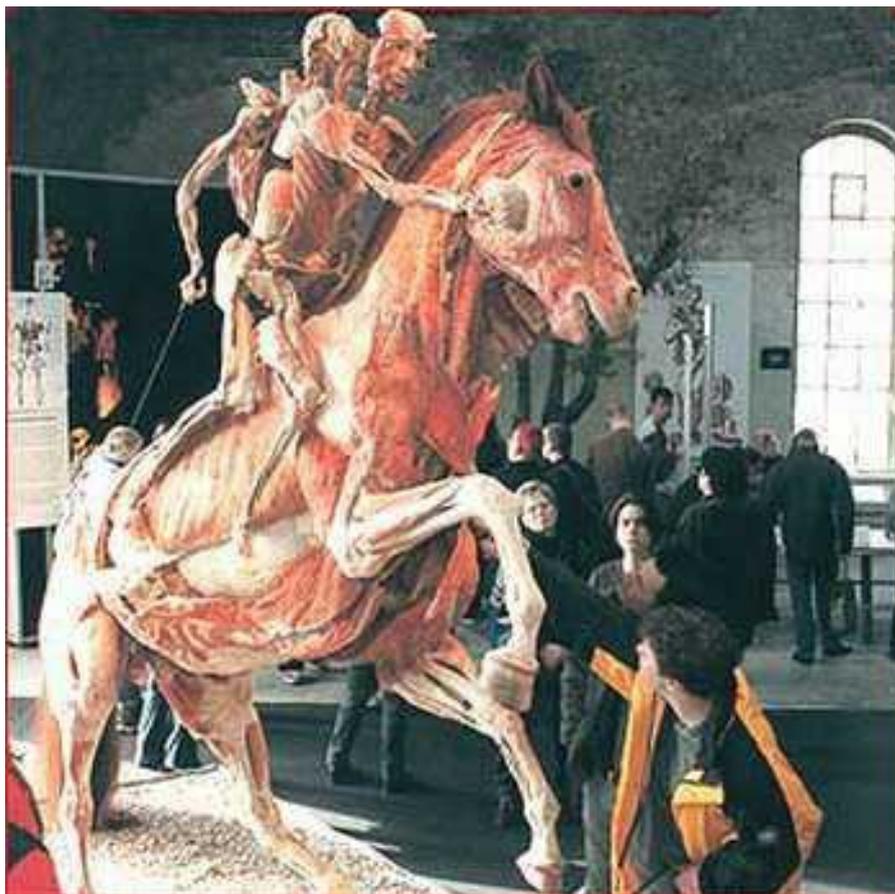
Il. 13. O cadáver feminino exposto por Hagens em *Körperwelten*.

Como uma espécie de tentativa por aproximar seus trabalhos com a arte, em seus catálogos expositivos e em seu site, o Dr. Von Hagens exhibe uma reprodução da obra de Rembrandt de 1632, a conhecida “Lição de Anatomia do Doutor Nicolaes Tulp”. Do mesmo modo, na aula de anatomia que realizou para um público de quinhentas pessoas, na London’s Atlantis Gallery, o anatomista utilizou a reprodução do supracitado quadro de Rembrandt como “pano de fundo” de sua performance (além do que, portava - como é costume em todas as suas aparições públicas – um chapéu de feltro “à la Beuys”, e que faz referência ao anatomista retratado na tela de Rembrandt). Qual a proximidade da “Lição de Anatomia do Doutor Nicolaes Tulp” (1632) ou da “Lição de Anatomia do Doutor Deijman” (1656) de Rembrandt com a obra de Von Hagens? O ponto de referência a partir do qual pode se estabelecer algum tipo de relação entre os dois trabalhos é evidentemente aquele que temos abordado até este momento: as suas respectivas relações com a realidade.

Esclarecendo este conceito preliminar de realidade que tem sido referido até este momento, este se fundamenta aqui (ou seja, em um trabalho que tenha como horizonte teórico as teorias da arte) por sua diferença com o representativo. A representação é aquela realidade que faz referência a uma outra realidade. Fundamenta-se ela (a representação) como uma presença, mas fala de algo que não está ali presente e que se torna presente de modo ficcional justamente por um trabalho de “desrealização” daquilo que ali se apresenta. A realidade, por sua vez, é aquilo que pertence ao mundo em que vivemos, e o é na medida em que faz referência a si e tão somente a si próprio. É neste sentido que pode ser entendido o caminho da arte esboçada aqui como uma trajetória em direção ao Real. Esta trajetória está ligada a uma tentativa de não referencialidade, a uma busca desta arte de apenas fazer referência a si mesma, como se fosse possível mostrar a coisa em si.

Podemos notar, então, o abismo existente entre Rembrandt e Von Hagens. Sua familiaridade, quanto à realidade, se dá apenas na medida em que o quadro de Rembrandt, suspendendo toda a referência ao representado nele, é composto de uma tela de linho, colorida de pigmentos de tinta a óleo. No entanto, se é possível encontrar a presença desta realidade não representativo na criação de Rembrandt, mais difícil é a tarefa de encontrarmos o ficcional nos cadáveres de Hagens.

A figura central da exposição de Hagens dá uma idéia da tradição à qual o médico quer se filiar. Uma figura eqüestre domina a cena: um homem (um corpo humano), montado em cavalo (um corpo de cavalo morto). A figura faz referência direta à outra obra, a do anatomista francês Honoré Fragonard (1732-1799), primo do célebre artista homônimo, que em meados do séc. XVIII realizou obra similar, “Cavalier Anatomisé avec sa Monture” (1768), injetando uma liga metálica em estado líquido, que se solidificava no interior do corpo, conservando-o. Von Hagens autodenomina-se “artista anatomista”, numa tradição que pretende remontar a artistas como Da Vinci e anatomistas como o citado Fragonard, Vesalio (médico de Carlos V e de Felipe II, autor de uma “De fabrica humani corporis” e que realizava dissecações públicas, intituladas “Teatro de anatomia”), Albino (anatomista alemão do séc XVIII que em seus livros mostrava desenhos de anatomia com figuras em posições dinâmicas).



Il. 14. A cena eqüestre que abre a exposição *Körperwelten*.

Para Von Hagens, a opção por apresentar os corpos em posições imitando movimentos ou ações se deve ao desejo de apresentar os corpos “de uma forma que estivessem o mais próximo possível da vida real, para que as pessoas pudessem ver de perto o lado de dentro em cenas cotidianas”⁶¹. Partindo da declaração do autor, é possível identificar uma apresentação do real que parece reiterar uma ausência representativa em seu trabalho. Como uma espécie de *mise en abyme*⁶², a *mise-en-scène* de Hagens duplica e reduplica sua falta de potencial mimético: corpos humanos (reais) que imitam atitudes de corpos humanos. Procura instituir

⁶¹ VON HAGENS, Gunther. Entrevista para a Folha Online, consultada em 10 de agosto de 2004, no site: <http://www.funeraria.com.br/escultura/entrevista.asp>.

⁶² Termo de origem heráldica (por isto o arcaísmo *abyme*, e não *abîme*) significando a colocação de um brasão no centro de outro brasão, e que é utilizado pela primeira vez na arte por André Gide, em 1893, em seu “Journal”, para expressar uma espécie de efeito de espelho, na qual a obra se auto-referencia, reduplicando seu conteúdo na própria obra, em sucessão indefinida. (Dictionnaire International des Termes Littéraires, versão eletrônica: <http://www.ditl.info/art/definition.php?term=2025>).

uma absolutização da realidade, corpos imitando corpos, cadáveres sendo a estranha mimesis de si próprios.

O efeito desta reduplicação de realidade em Hagens é avassalador. Tal efeito fica ainda mais evidente ao confrontarmos os cadáveres plastinados de Hagens com as obras até agora examinadas. Numa espécie de museu imaginário, façamos o exercício de colocar lado a lado os trabalhos de Gunther Von Hagens e de Duane Hanson. O exercício desta análise trará curiosas conseqüências.

Frente aos cadáveres conservados de Von Hagens, é provável que o trabalho de Hanson adquira um (até então) insuspeito efeito de “irrealidade”. Diante de um corpo real, a obra de Hanson perderia muito de sua até agora incrível verossimilhança. Um novo ponto de vista seria tomado para a experiência receptiva da obra super-realista. Não mais a proximidade com a obra, mas justamente o contrário. O que se evidenciaria na obra de Hanson seria justamente sua essencial separação em relação àquele que a observa. Essencial é justamente o termo apropriado. Trata-se aqui de uma separação ontológica. A obra irrealiza sua anterior capacidade de ser a exata cópia de um corpo. Torna-se não mais do que resina, matéria plástica, ou bronze pintado, frente à realidade daquele corpo humano ao qual nos identificamos essencialmente. Potencializa-se sua presença como não mais “exata cópia”, mas “mera cópia” frente àquele original que toma a cena em sua abrangência absoluta. No entanto, se a obra de Hanson perde em realismo, sua irrealidade também é marca de sua capacidade artística de poder realizar este trabalho de sonho, que é a formação de metáforas a partir de fundamentação representativa. A falta de identificação ontológica (a consciência de sua distância, como seres essencialmente distintos) promove, entretanto, sua identificação mimética. Sua “falsidade” é justamente a marca de sua veracidade artística, enquanto que a

veracidade dos corpos de Hagens marca sua impostura⁶³ como arte. Em Hagens, o “fascínio pelo legítimo” (“Die Faszination des Echten”, subtítulo original da exposição, onde “Echten” pode ser traduzido por “legítimo” ou “autêntico”) se dá na mesma proporção de sua ilegitimidade artística.

Estes corpos, dados como espetáculo que se apresenta, acabam sendo uma violência à própria representação. A apresentação da brutal organicidade, daquilo que segundo Nietzsche,

“Há de esteticamente ofensivo no interior do homem sem epiderme: massas sangrentas, intestinos carregados de excrementos, vísceras, todos esses monstros que sorvem e aspiram e sugam, informes ou feios ou grotescos, e dos mais terríveis olfatos”⁶⁴.

Tudo o que se encontra escondido no homem pelas várias peles que o revestem, e que se mostra e, obscenamente, mostra-nos a nós mesmos nestes cadáveres, marca a perfuração e a tentativa de exposição de um “real” que surge como violência, pelo efeito traumático que tal atitude exibicionista e excessiva traz consigo, em sua obsessiva tentativa de ser o que, e tão somente o que, apresenta. Tal revelação de nós mesmos poderia marcar uma identificação do tipo mimético, tal qual sugeri que se realiza na obra de Hirst, em que seus ambientes indicam um ausente que está em nós, que é o nosso próprio corpo, inserido metaforicamente na cena. No entanto, esta identificação não encontra amparo nessas imagens por demais expostas de Hagens. O que Hagens mostra é justamente o que em nós não é dado a ver: o interior visceral de nosso corpo. Conforme escreve Márcio Seligmann-Silva (referindo-se a Andres Serrano e sua série de fotografias de cadáveres intitulada “The Morgue”):

Não se trata tanto da representação da dor, mas sim da apresentação da morte e, sobretudo do *cadáver*, daquilo que sempre se deixa de fora, que “cai” (cadáver, assim como o verbo esquecer, vem do latim *cadere*, cair) como algo obsceno que, de algum modo, *atrai* e por isso mesmo deve ser obscurecido, ocultado”⁶⁵.

⁶³ Desculpem-me a dureza do termo, mas parece-me que o que está em jogo aqui é justamente a tentativa da imposição destes trabalhos, por uma parte do “ArtWorld”, como se foram objetos artísticos.

⁶⁴ NIETZSCHE, Friederich. **Nachgelassene Werke**, vol XIII, § 653, p. 267. Apud: JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo Como Objeto de Arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 122.

⁶⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Arte, dor e kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito”. In: KEIL, Ivete e TIBURI, Márcia (orgs.). **O Corpo Torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004. p.76.

Tal qual a visão da face de Deus, que segundo a tradição teológica cristã nos cegaria, de alguma forma somos conduzidos a uma espécie de cegueira ao ver essas imagens. Como se este passo à frente de nosso voyeurismo abarcasse nossa própria capacidade de ver, na medida em que o olho que capta é então capturado por um excesso. E suspeito que, se a exposição *Körperwelten* tem atraído um público tão grande (mais de quatorze milhões de pessoas em oito países, rendendo mais de trezentos milhões de reais em ingressos⁶⁶) se deve mais à polêmica gerada em torno da mostra e a esta tão humana e tão atual tendência de querer ver sempre mais (pendor que poderia, provavelmente, fazer atrair ainda mais público se fosse criado algo ainda mais impactante⁶⁷), do que a uma identificação de tipo mimético entre os cadáveres e os visitantes. Antes, poderia se supor que tal deleite advenha justamente de sua não identificação⁶⁸.

Se, como aqui foi definido, o corpo é o lugar onde se dá a violência, os cadáveres de Hagens se apresentam como o corpo através do qual uma violência será exercida. Esta talvez seja a sua única possibilidade mimética. Já que, possivelmente, encontra-se aí a sua única capacidade substitutiva. O corpo do cadáver é o suporte através do qual uma violência é feita. A violência, o rasgar, a negação feroz de qualquer possibilidade mimética. Os cadáveres de Hagens erguem-se como a metáfora violenta de uma negação da mimesis. Se temos aqui uma contradição (a aparente coexistência de uma metáfora e da negação da mimesis), esta contradição é inerente ao próprio trabalho de Hagens, e se deve à sua particular situação de falso duplo (falsa indicação de um outro): violência da representação.

⁶⁶ Revista Veja, Edição número 1839, 25 de janeiro de 2004.

⁶⁷ Edmund Burke, em seu tratado *A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*, de 1757, nos dá o exemplo de um teatro que se esvazia quando o público toma conhecimento de que a seu lado está ocorrendo a execução pública de um criminoso. Apud: KAPP, Silke. "A dor dos outros". In: KEIL, Ivete e TIBURI, Márcia (orgs.). **O Corpo Torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004. As questões sobre as causas do fascínio exercido por cenas de dor e de violência não são o objeto privilegiado desta dissertação, mas não se poderia aqui deixar de ao menos citá-las.

⁶⁸ Deleite já exemplificado pelo filósofo latino do primeiro século de nossa era, Lucrécio, ao falar do prazer que têm os homens ao verem, a partir da terra, o trabalho que passam os tripulantes de uma embarcação, varrida pelos ventos e as ondas de mar agitado, por saber do mal que a si mesmos foram poupados. (*De Rerum Natura*, livro II, versos 1-6).

2.2 A violência no corpo do artista.

Inicia-se agora a última parte desta primeira metade da dissertação, que tem tratado da relação entre violência e arte através de uma busca do “real” por meio do corpo (mimetizado ou apresentado). Proponho a criação de uma metáfora, próxima daquelas espécies de metáforas que são conhecidas como “fábulas”, a modo de recapitulação do que até aqui foi exposto e como apontamento do que virá a seguir. Esta fábula tenta buscar a possibilidade da arte (sic) praticar uma violência.

Busco remota inspiração na clássica leitura de Freud sobre o Moisés de Michelangelo⁶⁹, já que trato de criar uma espécie de fábula a partir do Davi de Michelangelo.

Como este último subcapítulo da primeira parte tratará de algumas questões que fazem referência à psicanálise, é natural que façamos esta primeira referência ao “pai”. Assim como é necessário que se faça um arremedo da licença pedida por Freud já na primeira frase de seu “O Moisés de Michelangelo”, ao tratar de arte - “posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo”⁷⁰ – dizendo, por meu turno, que não sou um conhecedor de psicanálise, mas simplesmente um leigo. Leigo que teve o privilégio de conviver, nestes dois últimos anos, com alguns psicanalistas e dialogar com eles. Deste frutuoso diálogo ao qual devo, sobretudo, destacar a generosa companhia de meu orientador, se deve a inserção dos tópicos psicanalíticos que virão a seguir. Se algo de acerto aqui se encontra, deve-se muito a esta companhia e ao aprendizado que espero não ter desperdiçado em adquirir.

2.2.1 Os “Davis” de Michelangelo: uma fábula.

Feitas as ressalvas necessárias, iniciemos nossa fábula por uma indagação: seria o Davi capaz de praticar algum tipo de violência? Confabulemos esta possibilidade.

⁶⁹ FREUD, Sigmund. “O Moisés de Michelangelo”. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. 2ª.ed. Rio de Janeiro : Imago, 1987. vol.13, p.251-279.

⁷⁰ Idem, p. 253.

Suponhamos que o Davi de Michelangelo despencasse sob um de seus espectadores, causando o ferimento ou a morte deste apreciador do Renascimento italiano. Conforme já ressaltamos a respeito do conceito de violência, não poderíamos creditar a este fato a categoria de violento, no máximo o desencadeador de uma funesta fatalidade, já que é da natureza da violência que ela seja de algum modo deliberada. Fenômenos naturais, fatalidades, podem ser caracterizados como catastróficos, o mau posicionamento (desde que não intencional) de uma escultura pode ser definido como tristemente acidental, mas não como violento, já que acidental.

Mas tentemos uma outra (fabulosa) hipótese. E se o Davi de Michelangelo tomasse vida própria – “Moisés está prestes a levantar e agir.”⁷¹, nos diz Freud – e, confundindo algum espectador, decerto mais fisicamente avantajado, com o gigante Golias, atingisse-o com sua fúria, suas cinco pedras e sua funda? Teríamos então aí um fato violento, sem dúvida. A intenção de Davi é clara ao violentar seu pressuposto Golias. No entanto o outro fator, sua característica artística, não me parece que estaria presente. Isto se deve ao fato de não fazer parte da construção artística de Michelangelo que seu público seja violentado por sua estátua (neste exemplo, mais que “parlante”). Esta escultura, o Davi, é considerada artística não por seus arroubos violentos, mas por sua forma, pelo modo como o artista conseguiu “arrancar” do mármore determinada configuração plástica a qual, por sua estrutura, volume, equilíbrio, verossimilhança, ou seja, por todas aquelas qualidades que a mimesis clássica considera relevantes, colocam Michelangelo como um gênio da representação escultórica.

Deslocando nosso ponto de vista, para radicalizarmos nosso exercício fabulístico: e se o Davi fosse o próprio artista? E se tomasse como ato artístico não apenas sua forma, estrutura, equilíbrio, enfim sua configuração plástica, mas também e, sobretudo, se ele caracterizasse como artísticos determinados atos que tenham por objetivo a violência física a

⁷¹ Ibid, p. 259.

si próprio ou aos outros? Estaríamos, então, diante de um ato que conjugaria uma dupla intenção: violenta e artística. David, o artista, estaria praticando atos de violência e tomando seu ato como ato artístico, praticando estas violências em um espaço artístico, como um museu ou uma galeria, tendo como público aquele composto pelos apreciadores de arte: o público interessado em arte, a imprensa especializada, críticos, historiadores e teóricos da arte.

Busquemos, então, nossos “Davis artistas” – alguns deles já identificados na análise feita até aqui. E vejamos se, ao final, esta fábula, como aquelas de nossa infância, indica algum sentido. E que este sentido, mais do que uma moral, tal qual a “moral da história” a que as fábulas conduzem, possa indicar um horizonte em que se conjuguem, mesmo que vagamente⁷², algum entrelaçamento da estética com a ética.

2.2.2 Rudolf Schwarzkogler: representação violenta.

Rudolf Schwarzkogler é um artista austríaco, nascido em Viena, em 1940, e falecido em 1969 na mesma cidade. Sua produção se destaca por seu caráter performático⁷³. O tipo de performance a que Schwarzkogler esteve engajado é a encenação da mutilação de seu próprio corpo. As ações do artista se deram fundamentalmente nos anos de 1965 e 1965 (seis ações ao todo).

⁷² É necessariamente vaga qualquer resposta buscada em uma dissertação de mestrado a qual, assim eu a entendo, deve, sobretudo, ser o meio para o refinamento das perguntas do que o lugar para suas respostas.

⁷³ O termo “performance” tem uma origem duvidosa, mas parece ter surgido pela primeira vez na revista *The Kitchen*, em meados de 1974. Fonte: SORKIN, Jenni. “Envisioning high performance – periodical on performance art” In: **Art Journal**, Nova Iorque, verão de 2003.

O artista está inserido em um grupo que ficou conhecido como “acionismo de Viena”⁷⁴. Entre outros artistas, compunham este grupo: Gunter Brus, Otto Muehl e Hermann Nitsch. O grupo de artistas ficou conhecido justamente por suas ações que chocavam pela violência, brutalidade e escatologia. Hermann Nitsch, por exemplo, marcava suas ações pelo sacrifício animal e por sangrias. Outros artistas realizavam simulações de crucificações, rituais ou orgias, documentadas através de fotos e vídeos.

O trabalho de Schwarzkogler, o acionista de maior destaque, ficou conhecido por uma série de ações em que mutilava seu pênis. O chamado “mito de Schwarzkogler” surgiu da falsa notícia de que o artista fazia mutilações reais e que teria se suicidado através de uma destas ações. Como se soube mais tarde, os rituais de automutilação eram simulados. Schwarzkogler morreu quando caiu (não se sabe se ele jogou-se ou foi lançado) da janela de seu quarto.

O mito do artista começou a ser construído quando seis fotos de suas ações foram expostas na V Documenta de Kassel, em 1972 (à sua morte, em 1969, ainda era o “acionista” menos conhecido), junto com os trabalhos de Hermann Nitsch, Otto Muehl e Gunter Brus, apresentados por Harald Szeemann, numa seção dedicada à arte corporal, intitulada “Mitologias Individuais”⁷⁵.

Uma exposição, ocorrida no Austrian Cultural Institute, de Nova Iorque em 1994 mostrava as fotos



II. 15. R. Schwarzkogler, Aktion VI, 1966.

desta ação de “automutilação”. Fotos em preto & branco, não culminado, segundo o crítico

⁷⁴ Buscou-se aqui a tradução por “acionismo”, já que não foi encontrada bibliografia específica em língua portuguesa que citasse o Viennese Aktionismus.

⁷⁵ Informações a partir de: DELPEUX, Sophie. “L’imaginaire à l’Action. L’infortune critique de Rudolf Schwarzkogler”. *Études Photographiques*. N° 7, maio de 2000. Paris. P. 109-125.

Keith Seward, em nenhum tipo de clímax, mas simplesmente alargando a imagem do momento central da mutilação, “parecendo conduzir a nenhum lugar em particular”⁷⁶. Outra ação de Schwarzkogler quase tão conhecida como esta (suas ações têm apenas o título de “Ação” – Aktion – e o respectivo número, na ordem em que foram realizadas: I, II, III...) consiste na (simulação) do corte do corpo de seu amigo, Heinz Cibulka, com o posterior enfaixe com gaze e a documentação fotográfica do corpo do artista enfaixado.

É importante destacar que o conhecimento das ações como sendo uma farsa se deu anos após, e que à época de sua recepção, o “teatro de crueldades” dos acionistas era tido como verídico. A reprodução da lenda se deu também pela grande imprensa mundial, como a revista *Time* de 18 de dezembro de 1972, na qual o artigo de Robert Hughes, intitulado “The Decline and Fall of the Avant-Garde” citava o artista que “procedia, polegada por polegada, amputando seu próprio pênis”⁷⁷. Situação paradoxal, como salienta Sophie Delpheux, Robert Hughes criou uma ficção baseada sobre a crença na realidade de imagens as quais são elas mesmas nada mais do que ficções⁷⁸.

Ficcional que buscam o realismo, as fotos de Schwarzkogler obedecem a uma composição bastante estudada (desenhos do tipo de “storyboards” demonstram tal atitude sintética e detalhista). O artista considera com muita relevância a apresentação de suas ações como parte integrante de sua arte, e no texto “Panorama 1. Malerei in bewegung”⁷⁹ (Panorama 1. Pintura em movimento) expõe esta sua tentativa de unir o ato de criação com o ato de exposição. Como suas ações, ao contrário das ações de seus colegas “acionistas”, são

⁷⁶ SEWARD, Keith. “Altered.” – Rudolf Schwarzkogler, Austrian Cultural Institute, New York, New York”. *ArtForum*, Setembro de 1994.

⁷⁷ “So he proceeded, inch by inch, to amputate his own penis”. HUGHES, Robert. “The Decline and Fall of the Avant-Garde”. *Time Magazine*, 18 de dezembro de 1972, p. 40.

⁷⁸ “La situation n'en reste pas moins paradoxale : Robert Hughes crée une fiction basée sur sa croyance en la réalité d'images qui ne sont elles-mêmes que des fictions.”. DELPEUX, Sophie. “L'imaginaire à l'Action. L'infortune critique de Rudolf Schwarzkogler”. *Études Photographiques*. N° 7, maio de 2000. Paris. p. 114.

⁷⁹ SCHWARZKOGLER, Rudolf. “Panorama 1. Malerei in bewegung”. *Viennese Actionism T. 1*. Klagenfurt: Ritter. 1988. p. 344.

feitas de forma individual, fechada, sem a participação de um público (expectador ou atuante), esta fusão entre criação e exposição se dá justamente por meio da fotografia. O fotógrafo escolhido por Schwarzkogler para a documentação de sua ação é um foto-jornalista. Ludwig Hoffenreich. A escolha de um fotógrafo da imprensa reforça o caráter realístico a que o artista pretende imprimir na documentação de suas ações. Outros elementos formais do trabalho como a perspectiva das fotos e o esquematismo em que são construídas vem ao encontro desta atitude no sentido de imprimir realidade ao registro.

A ficção do trabalho de Schwarzkogler coloca-se como problema para a análise que até aqui foi feita. É a ficção um suporte seguro para este que foi até aqui chamado “trabalho de sonho” ou duplicação, ou ainda “evocação de um ausente”? Por ser obra de ficção, construída de modo calculado e artisticamente pensado inclusive quanto à sua exposição, conseguem situar-se dentro desta fronteira que até agora identificamos com a qualidade de artística, ou seja: a mimesis. De que tipo de mimesis está se falando aqui? O que está ausente e se está fazendo referência nestas obras?

As ações do artista de Viena, lacerações de seu corpo, automutilações, exposição, mesmo que fictícia, de seu sangue e sua carne nos conduzem para o problema central desta dissertação. A violência. Schwarzkogler não nos deixou registro de suas motivações. Sabemos que o grupo de Viena buscava, sobretudo, quebrar com as convenções artísticas e morais de sua época. Seus atos eram uma forma bastante



II. 16. R. Schwarzkogler. *Aktion II*, 1965.

evidente de protesto em relação à arte institucionalizada, apesar de seus trabalhos terem vindo

à público por um símbolo desta mesma instituição, a Documenta de Kassel. No entanto, quero chamar a atenção para este elemento que considero central, e que sem dúvida é o mais evidente na ação do artista, esta violência explícita a que o artista (ficcionalmente) se submete e que, de algum modo, submete nosso olhar. A discussão que quero fazer aqui é a da possibilidade de uma linguagem que se dê através de uma violência.

Olhar o trabalho deste artista apenas sob seu ponto de vista “falso”, parece-me que é descurar da intenção representativa a que o trabalho parece querer conduzir. Sabemos apenas por meio das declarações daqueles que cercavam o artista que suas ações não eram realmente de violência a seu corpo. Assim, a falsidade aqui faz parte do mesmo tipo de falsidade a que as obras costumam referir-se: a mimesis, ou seja, aquele elemento que nos faz deliberadamente enganarmos a nós mesmos, para ver no conjunto de pigmentos de Rembrandt, uma “real” lição de anatomia (real, do ponto de vista de sua capacidade representativa). Assim, não tenho outra alternativa, para ser fiel ao trabalho de Schwarzkogler, do que tomar tais ações como verdadeiras violências a seu corpo. Posto isto, nossa indagação reside na busca da possibilidade de linguagem neste corpo que, por uma violência, promove um corte. Corte que, metaforicamente, parece querer ser a metáfora do engolfamento de um real. Da tentativa de ser, por esta fenda que abre na própria carne, a brecha através da qual busca fazer o real entrar em si mesmo, revestir-se (a si e ao trabalho, fundidos por esta ação) de real. Revestir-se e abrir-se ao ponto desta abertura conseguir engolir a própria realidade, e aprisionar, dentro dela, o olhar do espectador: presa desta violência.

Qual, então, é o limite para uma metáfora? Podemos falar de uma metáfora violenta, ou seja, da violência como metáfora? Não a metáfora que indica uma violência (a metaforização da violência), como a arte que busca indicar uma violência, tratar da (e, de

algum modo, *tratar a*) violência (e, por tanto, não ser ela mesma uma violência), mas uma arte que se erga, ela mesma, como violência, como uma metáfora violenta. Mímesis violenta da própria violência.

Retomo então alguns aspectos do conceito de violência, para investigar esta metáfora violenta que está sendo construída por este artista. Falar da violência é também falar sobre limites, e fundamentalmente sobre o limite do outro. A violência representa um corte neste limite. Esta arte que estamos agora examinando, se é falsa em relação à violência auto-infligida, parece bastante veraz quanto ao rompimento deste limite. Este corte se dá no sentido de um rompimento com a linguagem. É a violência o sepultamento de qualquer possibilidade dialógica, na medida em que esta congela o ato em um sentido único (o sentido violento do agente) que não é outro que não um sem-sentido. Quem nos chama a atenção para o caráter de ilegitimidade, deste sem-sentido da violência, é Hannah Arendt, em seu ensaio “Sobre a Violência”⁸⁰. Sua ilegitimidade se dá, segundo Arendt, por ser ela (a violência) o território do arbitrário, a ausência do consenso, já que surge como a força do *um contra todos*.

A experiência estética (experiência perceptiva, de *aesthesis*, de estar diante destas imagens) a que temos acesso aqui não surge senão conjugada com uma experiência de violência (violência do olhar na qual também se compartilha a – até então entendida como - violência sofrida pelo outro). Esta violência promove também outro corte. O “corte da fina película do real” que nos fala Márcio Seligmann-Silva⁸¹, efeito traumático, como é traumático todo o acesso a este inominável real a que somos lançados e que é nomeado aqui como “violência”, a qual em si mesma parece ser um nome desprovido de conteúdo (assim como é uma ação anuladora de sentido), já que desprovido de qualquer possibilidade de linguagem (e também, implicitamente, anuladora do diálogo).

⁸⁰ ARENDT, Hannah. **Sobre a Violência**. Trad.de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

⁸¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Arte, dor e kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito”. In: KEIL, Ivete e TIBURI, Márcia (orgs.). **O Corpo Torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004. p. 77.

Volta-se, então, para a análise destes cortes - o da violência, o do trauma a que esta violência conduz, e ao do real a que ela quer alcançar -, a um texto que até agora esteve de algum modo indicado (quem sabe, como metáfora desta dissertação), sem ter sido mencionado até este momento. Trata-se do livro de Hal Foster, “Retorno do Real”⁸², e à análise que este faz da repetição e do conceito de real como traumático, tal qual foram formulados por Lacan em seu “Seminário Onze: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise”⁸³. Passa-se, agora, à leitura deste texto e às suas relações com o que até agora foi exposto.

2.3 A arte na margem do dizível: o encontro (perdido) com o real.

Hal Foster parte, no capítulo V de sua obra e que dá o título de seu livro – “The Return of the Real” – de uma análise das obras de Andy Warhol, especificamente suas fotos de inícios dos anos 1960. Fotos de acidentes (em sua maior parte, automobilísticos), as quais eram impressas repetidas vezes. A partir da análise destas imagens, desenvolve seu conceito de “realismo traumático”. As fotos de Warhol cumprem uma dupla função: (1) *reproduzir* estes eventos traumáticos com a repetição das imagens (a função da repetição do trauma – no sonho, nas ações, nas imagens –, segundo Freud, é buscar integrar os eventos traumáticos dentro da ordem simbólica) e (2) *produzir* tais efeitos através desta mesma repetição. Portanto, nestas imagens, segundo Foster, “coisas contraditórias ocorrem ao mesmo tempo”. A contradição entre algum tipo de resposta a estes eventos (sua integração na ordem simbólica) e a formação de um novo trauma pela reprodução e exposição destas imagens repetidas.

⁸² FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. The Avant-Garde at the End of the Century. Massachusetts: MIT Press, 1999 (terceira edição).

⁸³ LACAN, Jacques. **Seminário 11. Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

O modelo desta análise é o pensamento de Lacan, e sua definição de real como trauma. Em seu Seminário 11, ao falar do inconsciente e da repetição, Lacan definirá o traumático como sendo o encontro perdido com o real. Sendo um encontro perdido, não realizado, o real traumático não pode ser representado. Apenas pode ser repetido. Precisa ser repetido. Tal repetição cumpre a dupla função de encobrir o real traumático e de apontar para este trauma. Neste segundo aspecto (de apontamento para o trauma), o real rompe este encobrimento, esta tela ou anteparo (*screen* é o termo utilizado por Hal Foster), de que a repetição se constituía, e o sujeito é tocado por esta imagem traumática. Este toque do real traumático no sujeito é chamado de *touché* por Lacan. Hal Foster faz uma analogia entre tal *touché* lacaniano e o *punctum* de Roland Barthes, em sua obra “A Câmara Clara”⁸⁴. Esta analogia permite aproximar mais o conceito lacaniano com a arte. O *punctum*, segundo Barthes, seria “aquele elemento que surge da cena, lançado como uma flecha, e que me atinge”⁸⁵. O *punctum*, ou *touché* em Warhol está menos no detalhe (questão de Barthes) do que na repetição das imagens. Assim, se a repetição cumpre o primeiro papel de filtrar o trauma, a imagem repetida, em um segundo momento, produz o trauma, produz este “toque” do real traumático. A imagem produzida, repetida, como trauma, faz furo nesta película que separa a subjetividade do real, permitindo ao real atravessar e atingir o sujeito.

Entrelaçada à sua reflexão sobre o real traumático, Hal Foster insere as reflexões lacanianas sobre o olhar. Para Lacan, segundo Foster, o olhar se diferencia do olho. É o olhar algo não incorporado ao sujeito e que pré-existe por estar no mundo (e não no sujeito). O olhar, nesta relação entre o sujeito e os objetos do mundo, se encontra nestes objetos. Esta consciência de que o mundo, os objetos, nos olham, surge como uma ameaça ao sujeito.

⁸⁴ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

⁸⁵ “It is this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me”. (tradução minha). BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 1981. p. 26. Apud: FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. The Avant-Garde at the End of the Century. Massachusetts: MIT Press, 1999. p. 132.

Assim, ao tradicional cone que desde a renascença havia servido para mostrar a visão que, partindo do sujeito, é lançado em direção ao mundo, Lacan superpõe um segundo cone que emana do objeto/olhar em direção ao sujeito. No meio do caminho entre estes dois cones, encontra-se a imagem do objeto, como que projetada sobre a superfície de uma tela. Esta tela, Hal Foster interpreta como sendo as convenções, *schematas*, códigos da cultura visual. Tela que media a relação do sujeito com o objeto/olhar e que protege o sujeito deste olhar do objeto⁸⁶. Captura este olhar pulsátil, ofuscante, e “domestica-o” como uma imagem. A tela surge, então, como metáfora para o simbólico. O meio pelo qual podemos moderar este olhar o qual, sem a mediação da tela, poderia cegar o olho do sujeito. Cegamento que é identificado com este tocar (sem mediações) do real no sujeito. Assim, o olhar/objeto é também identificado com a violência: uma força que pode mesmo matar se não for desarmada pela tela do simbólico⁸⁷. Para Lacan, toda a arte aspiraria esta domesticação, deposição de armas, pacificação do olhar.

No entanto, eis um dos cerne da análise de Foster, certos trabalhos contemporâneos recusam esta pacificação do olhar, esta “união do imaginário com o simbólico, contra o real”⁸⁸. Ao contrário, procuram justamente este olhar, este objeto, este real “em toda a glória (ou o horror) de seu desejo pulsátil, ou ao menos a evocar esta condição sublime”⁸⁹. Rasgar a tela que sustenta estas imagens no terreno do simbólico. No entanto, este objeto continua perdido, inalcançável. O real/olhar, não podendo ser alcançado a não ser por este cegamento (e, acrescentaria, por esta mudez, ao tentar erguer-se além da linguagem, a qual é a marca do simbólico), permanece irrepresentável.

⁸⁶ “Call it the conventions of art, the schemata of representations, the codes of visual culture, this screen mediates the object-gaze for the subject, but it also protects the subject from this object-gaze.” FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. The Avant-Garde at the End of the Century. Massachusetts: MIT Press, 1999. p. 140.

⁸⁷ “Indeed, Lacan imagines the gaze not only as maleficent but as violent, a force that can arrest, even kill, if it is not disarmed first.” Idem, Ibid. (tradução minha).

⁸⁸ “(...) to unite the imaginary and the symbolic against the real”. Idem, ibid. (tradução minha)

⁸⁹ “It is as if this art wanted the gaze to shine, the object to stand, the real to exist, in all the glory (or the horror) of its pulsatile desire, or at least to evoke this sublime condition”. Idem., Ibid. (tradução minha).

Nesta busca do real sem mediações, o super-realismo apresentar-se-ia ainda como uma arte comprometida com a pacificação do real. Não apenas pacificar, mas “embalsamar” este real em suas aparências, sela-lo atrás de suas superfícies, este o efeito do super-realismo.

O “retorno do real” é identificado por Hal Foster, na arte contemporânea, através de duas características entrelaçadas: o abjeto e o obsceno. O corpo é o lugar do abjeto. O abjeto apresenta-se como aquela “substância fantasmática”, objeto íntimo demais do sujeito, o superpróximo, que faz a ligação física entre o interior e o exterior do indivíduo e do qual tenho de me livrar para ser eu. O obsceno é o lugar onde o objeto/olhar é apresentado como se não existisse cena para sua encenação, nenhuma estrutura representativa para contê-lo, nenhuma tela. A arte abjeta seria aquela que quebra os limites da representação do corpo, ao expor este abjeto/objeto/olhar que evoca o real enquanto tal, sem mediações. Deste modo, o trauma causado por este olhar sem mediações, seria a própria ambição deste tipo de arte. O trauma de uma arte que tenta tocar o obsceno objeto/olhar do real.

Será esta ambição possível de ser alcançada? Encontra-se aí a questão crucial do abjeto na arte – e a partir da qual faz-se o regresso aos artistas analisados nesta dissertação. Como pensar a possibilidade de uma representação obscena, uma representação sem cena para encenar o objeto para o espectador. Pode-se representar o abjeto, já que este é por definição oposto à cultura?

Os trabalhos de Schwarzkogler, conforme se pode notar pela importância dada não apenas à ação primeira – a (simulação da) violência no corpo – mas à reprodução e exposição do trabalho, remetem a uma repetição dos efeitos, sobre o espectador, desta primeira ação. Tornar a experiência daquela ação o mais próximo do espectador, através das fotos “jornalísticas” é um objetivo declarado do artista. Experiência que também parece ser a de

uma subversão do tempo, já que o que é buscado aqui é uma aproximação destes dois momentos, da ação e da repetição. Espécie de congelamento num mesmo espaço destes dois tempos, numa “representação” que tenta ser o mais imediata possível, o mais atual possível – em seus efeitos –, ao tempo da ação traumática, e que neste mesmo imediatismo, prescinde de suas possibilidades imagéticas. Esta experiência a ser repetida não é outra que a experiência do traumático, através da violência. Se este retorno/repetição, agora representado, do corpo real vilipendiado “filtra” o trauma, também produz um trauma por também apontar para esta ação violenta. Assim, análoga às repetições das cenas, via reprodução em série, de Warhol, tem-se aqui, em Schwarzkogler, uma repetição que diz respeito mais à repetição da ação (e de seus efeitos) em espaço expositivo, via “representação” fotográfica. Do mesmo modo, no lugar do abjeto, temos outra noção que surge contra a linguagem e o simbólico, e também a partir do corpo: a violência.

Nesta relação dialética da obra com o espectador, as imagens do acionista vienense também nos lançam seu (obsceno) olhar sobre nós. Nenhuma imagem é desprovida de historicidade. E se é possível falar de uma história traumática, é deste tipo de olhar, histórico e traumático, que elas fazem referência. Poderíamos falar da história como a cena para este real da obra de Schwarzkogler, se ela não fosse uma história traumática⁹⁰. A mediação possível da história está rompida por um trauma em sua origem: como pensar qualquer imagem de violência do corpo depois do genocídio nazista ou stalinista? A todo o momento estas imagens reclamam a lembrança de uma violência insuportável. Lançam-nos contra este olhar sem mediações da tela do simbólico (ou da linguagem, ou da razão) que é o olhar do violentador. O olhar sem explicações, sem amparo da razão, que caracteriza os grandes genocídios. Não é de pouca importância o fato destas imagens estarem sendo produzidas na

⁹⁰ Passaríamos então, segundo Foster, do obsceno para o pornográfico, ou seja: para a possibilidade de distanciamento e encenação do real, caso não se tratasse aqui do trauma através da história. Sobre a relação entre trauma e história: SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A História como trauma. In: NESTROWSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Marcio (orgs.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

década de 1960, quando as feridas da Segunda Grande Guerra ainda estavam abertas. Tampouco é irrelevante o fato de serem da Áustria a origem destas ações violentas. E, para culminar o *touché* traumático, o artista é filho de um oficial do exército do Reich, que – cúmulo do real – suicidou-se em 1943, após perder as pernas no front de Stalingrado.

Impossível, portanto, desarmar pela tela do simbólico este olhar lançado pelo objeto. Impossibilidade que surge por esta contradição já apontada por Foster. Esta repetição do trauma que aqui também tem um duplo significado. Se ela surge como representação (artística, poderíamos dizer mimética) a metáfora a que ela remete não apenas é a metáfora da violência, mas ela mesma, em seu excesso, uma metáfora violenta. Noção que não se sustenta, já que a metáfora aqui lançada cai no abismo dela mesma. O próprio ato (violência) é metáfora para si mesmo. Sendo que este ato, a violência, é refratário a qualquer possibilidade metaforizante, na medida em que a violência não permite compartilhar um lugar comum com a linguagem. Conforme já foi visto, violência e linguagem são conceitos excludentes.

Da mesma forma, a representação – conceito ancorado na linguagem – não se coaduna com o trauma. Se o resultado desta arte é a reprodução e produção de uma violência traumática, a representação também se encontra aqui ausente. Antes de ser uma representação da ação, parece que o que é visto neste trabalho de Rudolf Schwarzkogler é aquele único efeito possível, e ao mesmo tempo obrigatório, do trauma: a repetição. Na fronteira nebulosa de onde esta obra surge, ela ergue-se na borda da possibilidade representativa. Provavelmente, como foi indicado aqui, no lado externo desta borda, onde o silêncio da violência e a repetição *ad infinitum* do traumático são sua única resposta possível e sua mais provável definição seja a de uma representação violenta.

Chega-se aqui, portanto, em um limite: o das próprias possibilidades da enunciação. Estamos diante de uma arte na margem do dizível. Poucas possibilidades parecem surgir,

pensado-se em um crescimento desta tentativa de apresentação do Real na arte. Em sua ânsia de expor o Real, em todo o seu excesso e sua impossibilidade de significação, aonde estas explorações artísticas poderiam seguir? Nesta trajetória, de uma arte cada vez mais próxima do Real através da violência, e deste silêncio da linguagem a que o Real conduz, poderíamos chegar - como a verdadeira hecatombe das possibilidades dialógicas - a ponto de identificar os atentado ao World Trade Center em Nova Iorque, de 11 de setembro de 2001, como a “maior obra de arte já realizada”⁹¹, tal como Stockhausen, o compositor alemão, assim os definiu.

Para que este trabalho siga tendo algum significado, convém que, antes de se cair num abismo, se faça um recuo. Reconstruir esta tela rota da linguagem. Costurá-la. E nesta costura, deixar inevitavelmente exposta suas cicatrizes e cerzidos. Além da fronteira desta mudez (ou cegamento) a que os trabalhos de Schwarzkogler parecem querer levar, a única resposta talvez seja um grito. Um grito trágico. Se não é mais possível escrever poesia depois de Auschwitz, tal como expresso por Adorno⁹², também é provável que uma arte de “Luxo, Calma e Volúpia”, conforme foi idealizada por Matisse⁹³ no início do século XX, tampouco seja possível.

A possibilidade de uma arte que fale do trauma, a partir da linguagem e da representação, sob o ponto de vista não do violento, mas do trágico, é o objetivo do próximo capítulo, ao se analisar a obra de Iberê Camargo.

⁹¹ Hamburgo, 16 de setembro de 2001. Conferência à imprensa. Declaração dada por Stockhausen à agência de notícias alemã NDR: ““What happened there is - now you must readjust your brain - the biggest artwork of all times. That spirits achieve in a single act what we in music cannot dream of, that people rehearse ten years long like mad, totally fanatical for a concert and then die. This is the biggest artwork that exists at all in the whole universe... I couldn't match it. Against that, we - as composers - are nothing.” (em inglês, no jornal The New York Times de 19 de setembro de 2001). A declaração foi negada ou abrandada pelo músico alemão, após as repercussões, obviamente negativas, de suas palavras.

⁹² “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas.” ADORNO, T.W. “Crítica cultural e sociedade”. In **Prismas**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 26.

⁹³ Luxe, Calme et Volupté. Título do quadro de Matisse, de 1904 (óleo sobre tela, 98,3 x 118,5 cm. Paris, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou).

Segunda parte: Arte e Tragédia

1. *Zim Zum* : a travessia para a representação.

Há na tradição rabínica do século XVI, uma reflexão teológico-filosófica que trata da criação do mundo. Segundo o rabino Isaac Bem Solomon Luria (1534-1572), o mundo, a realidade, teria surgido a partir de um ato de Deus, chamado de *Zim Zum*. Este primeiro ato não é propriamente positivo, de instauração de algo no mundo, mas um ato negativo, um ato de negação, ato de subtração. Deus, onipresentemente no mundo, precisa criar um espaço (*tehiru*) para que nele o mundo surja, ou seja, é preciso que Deus se contraia para dar um lugar à possibilidade que algo surja, para que possa criar. Uma fenda é, assim, criada na própria divindade. Um vazio como lugar para o surgimento das várias esferas do mundo (tal qual a concepção de mundo hebraico, e também cristão primitivo: constituído de várias esferas ou campos). No entanto, subsistem neste espaço fragmentos da divindade (*reshimu*) que se constituem no substrato para a criação do mundo.

Ao seguir-se a trajetória do corpo violentado na arte, houve a aproximação de um excesso, que culminou com a imposição da própria violência instituída como arte. A colocação (ou tentativa) do real, do inominável e traumático real, o qual salienta-se sempre por um excesso, marca uma abrangência a qual não podemos conter, e que transbordando, emerge como trauma.

A segunda parte desta dissertação busca abrir uma brecha na onipresença do real. Para que a arte surja é necessário que um espaço, uma fenda, uma contração se faça. Este espaço é aquilo que até agora, reiteradas vezes, denominamos como uma “ausência presente”, ou uma presença que remete a um ausente. Ou seja: o espaço vazio deixado através da representação para que aquele “trabalho de sonho” da metáfora se faça presente. Para que o “jogo livre da imaginação”⁹⁴ já apontado por Lessing, no séc. XVIII, seja possível.

Este “passo atrás” – que historicamente marcou uma conquista, conforme vimos – da representação é buscado através da obra figurativa de Iberê Camargo, especificamente a obra que marca seu retorno à representação figurativa, na década de 1980. Não se poderia identificar qualquer arte que pudesse servir de resposta à violência traumática até aqui apresentada. Pensar um contraponto artístico a esta violência e localizá-lo em uma obra específica é a “aventura” a que se propõe esta segunda parte da dissertação. Metaforizar a violência, criar uma representação artística dela parece ter sido, desde seu surgimento, tarefa das tragédias. Deste modo, é da tragédia, metaforizada para outro cenário, o das chamadas artes visuais, especificamente o da pintura, que nos ocupamos ao refletir sobre a obra de Iberê Camargo. A aposta que aqui se propõe é a de que, se a violência é a negação da linguagem, a tragédia pode carregar de linguagem o que estava no terreno do indizível.

1.1 Tragédia: metaforizando a obra de Iberê Camargo.

A dor e o infortúnio pessoal parecem ter marcado as duas maiores mudanças da trajetória artística de Iberê Camargo. Em 1955, uma hérnia de disco o obriga ao repouso. Fora da paisagem exterior, tendo que permanecer dentro de casa, do ateliê, passa a pintar garrafas e objetos de seu cotidiano. A partir desta fatalidade, Iberê fará seu célebre percurso ao objeto de

⁹⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998. p. 99.

infância, os carretéis: “lenta corrida para o grande salto que mudará radicalmente o rumo de sua obra”⁹⁵.

Em 1980, um acontecimento catastrófico na vida Iberê Camargo o precipita à um retorno da figuração. Caminhando com sua secretária, no Rio de Janeiro, Iberê é vítima da agressão de um homem (Sérgio Areal) que se aproxima furtivamente em direção ao artista. Assustado, Iberê saca uma arma (que havia comprado por temor à violência da cidade). O agressor não recua e Iberê dispara, matando-o com dois tiros. O artista é preso em flagrante. Julgado, é absolvido sob a tese de legítima defesa. No tempo que ficou preso faz as primeiras experimentações com a figuração: desenhos do cotidiano do Regimento Marechal Caetano de Farias, onde foi detido.

Não é possível avaliar o que este fato representou para a vida de Iberê, ou as implicações mais profundas em sua obra, nem este é um estudo biográfico do artista. Mas o que pode ser constatado é que o artista à essa época já considerado o grande pintor abstrato brasileiro, considerado como o precursor do abstracionismo livre e gestual da geração de 1980, parece, à primeira vista, recuar em sua experimentação, ao voltar ao tão polêmico tema da representação pictórica figurativa.

O que poderia parecer, à primeira vista, um recuo, irá mostrar-se como um dos mais instigantes experimentos da pintura à beira da contemporaneidade. Ao partejar sua figura a partir de uma luta agônica (etimologicamente: de combate, agitação da alma e angústia) com a matéria espessa da pintura, Iberê construirá um Universo atormentador e particular. O velho “expressionista brasileiro”, como é denominado pela crítica, com todas as contradições temporais e geográficas que esta definição impõe, permanecerá íntegro em sua busca, na solidão que sempre o caracterizou.

⁹⁵ GULLAR, Ferreira. “Do fundo da matéria” In: SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Publicado originalmente em Piracema: revista de arte e cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, nº 4, ano III, 1995. p.15.

A verdade imposta por sua obra, particularmente por essa dos últimos anos, não permite que se experimente uma relação estética da ordem da superfície. Ao mesmo tempo, deixar-se tragar pelas camadas pictóricas de Iberê é perder a capacidade crítica e analítica das obras.

Como, então, se aproximar analítica e criticamente de uma obra que diz tanto à nossa percepção e que, no entanto, não se entrega ao olhar furtivo, apressado? Que reclama um olhar atento, visual e tátil, mas que por sua intensidade pode tragar este olhar e esta sensibilidade?

É preciso, então, alguma âncora que permita fazer um mergulho nesta obra sem que aquele que a analisa perca-se nela sem conseguir retornar para a análise. Não existe âncora ou porto seguro que possibilite permanecer incólume à imersão de uma relação estética significativa com o trabalho de Iberê Camargo. Mas é preciso criar estratégias que permitam a sua análise crítica.

Propõe-se nesta análise da obra de Iberê Camargo, desta obra de sua última fase, a da chamada volta à figuração, a utilização de alguns conceitos-chave que possam servir de alguma forma como metáforas que permita uma aproximação da poética de Iberê, contribuindo para a análise e indicação de significados e problemas pertinentes a seu trabalho. Conceitos que sejam genéricos o suficiente para não aprisionar a obra dentro de uma “camisa de força” conceitual, que a empobreceria em nome de teorias absolutamente estranhas à sua poética, mas que ao mesmo tempo sirvam como condições preliminares para o exercício do olhar crítico. Considera-se aqui a inexistência de um olhar ingênuo, que não seja informado por toda a “bagagem” conceitual que é recebida ao longo da experiência com o mundo, por isso, é dever metodológico explicitar os recursos que esta mirada irá dispor. Tendo estes conceitos como recursos, espera-se manter aqui a presença da obra de Iberê como o paradigma deste estudo, sempre à frente em sua integridade artística. Apoiando-se em âncoras

conceituais (melhor falando: metáforas), que não esclarecem a obra de forma cabal – impossibilidade inevitável – a intenção é a de jogar novas luzes sobre aspectos que foram considerados relevantes nesta obra.

A etimologia da palavra “conceito” remete à idéia de conter, receber (conceptus). Não é pensada a obra de Iberê Camargo contida em algumas noções abstratas. Tais conceitos, que serão explicitados no próximo subcapítulo deste estudo, podem ser vistos como “conceitos incertos”. Algo como “quase conceitos”, que tem na sua incerteza o espaço para a integridade da obra de Iberê. Mais (ou menos) do que conceitos: metáforas conceituais. Tomando metáfora em seu sentido originário, como “met(a)”: mudança de lugar ou de condição, e “phorá”: levar carregar, torna-se mais clara esta proposição: a do deslocamento de algumas concepções teóricas que aqui são feitas, em direção ao trabalho de Iberê. Trabalhando com concepções teóricas, estas permitem a inserção em uma tradição de análise e de crítica, o que torna este estudo não apenas a explicitação de emoções subjetivas do confronto com a obra, mas que permitam um choque entre conceitos e obra, a partir do qual pode ser criado o espaço de um trabalho crítico que responda a algumas das questões propostas pelos agentes que problematizam este trabalho, as indagações inerentes a estas metáforas, as questões levantadas por mim e pelos leitores, admiradores da obra de Iberê Camargo e os enigmas que a própria obra de Iberê segue nos propondo.

Desta maneira, ao não servir como simples conteúdo de conceitos estéticos, ao mesmo tempo não sendo continente destes mesmos conceitos, por uma disposição intrinsecamente refratária que a obra de Iberê parece sempre apresentar, esta obra é pensada estabelecendo relações de diálogo e disputa com estas metáforas. Diálogo e disputa que encontra acolhida e espaço para seu encontro e detonação a partir da análise crítica de quem escolhe trabalhar com estes pressupostos. A intenção é a de que a obra de Iberê permaneça aqui a suscitar mais e

mais questões, a permanentemente reclamar soluções e trazer dúvidas. Incertezas que motivam a seguir adiante.

Nos próximos tópicos, trato da tragédia, metáfora central que utilizo neste estudo, e as metáforas que surgem a partir dela.

1.2. Tragédia como metáfora: uma trajetória crítica

Neste exercício de trazer metáforas como forma de aproximação ao trabalho de análise da obra de Iberê Camargo, a metáfora utilizada, conforme foi dito, é a tragédia. A hipótese que apresentamos é que a tragédia, entendida como metáfora para a obra de Iberê, pode elucidar questões em sua obra, por se apresentar como elemento passível de identificação – por analogia – na obra de Iberê e na ação artística do pintor. De modo mais geral, o que subjaz nesta análise é que a tragédia pode estabelecer uma relação no campo das possibilidades enunciativas (de linguagem artística, representativa) que a violência não é capaz de estabelecer.

Antes de entrar mais especificamente na análise da obra de Iberê Camargo, e da tragédia aqui definida a partir de seus principais teóricos e sempre tendo como horizonte a sua tradução e confronto junto à obra do artista, é importante fazer um breve relato da presença de uma identificação da obra de nosso artista com a tragédia, nos estudos críticos que ao longo dos anos tiveram como tema o trabalho de Iberê Camargo. Este ensaio, apesar de pretender-se original, é devedor de uma tradição crítica sobre a obra de Iberê. Dívida que se espera ser também índice da pertinência deste estudo, ao identificar, nesta fortuna crítica, elementos que apontam, de forma recorrente, aspectos da tragédia em sua obra – assinalando assim, a necessidade de um estudo mais particularizado desta questão (a tragédia como metáfora na obra de Iberê).

Fazendo uma breve historiografia das leituras críticas sobre a obra de Iberê Camargo, vê-se sistematicamente uma recorrência da identificação de sua obra com aspectos trágicos. É citado freqüentemente um elemento de tragicidade na obra do artista. Curiosamente, todas as vezes em que este elemento é citado, os autores não se detêm no exame deste conceito. A tragédia ou suas variantes, como a adjetivação “trágico” ou a substantivação “o trágico” não são elementos de um estudo mais atento. Entende-se esta escolha dos autores, por serem estes textos na sua maioria, leituras da obra de Iberê no espaço reduzido de um catálogo, ou a nomenclatura de cunho poético, das características de seu trabalho, ou mesmo porque se trata aí justamente de um sentido metafórico, portanto intrinsecamente impreciso, por escolha e não por carência da análise.

Mapeando a presença desta identificação da tragédia nos textos críticos, vê-se que já em 1960, em um texto para catálogo de uma exposição em Santa Maria/RS, o crítico de arte Carlos Scarinci, escrevendo sobre as formas da obra de Iberê, identifica “um elemento de tragédia de que nada está isento”⁹⁶. Scarinci relaciona este “elemento de tragédia” à “dinâmica” ou à “dialética” de que estas formas estariam participando. Em 1976, Israel Pedrosa, em outro catálogo de exposição, escreve que “as notas fantasmagóricas e trágicas constituem a marca de sua pintura”⁹⁷, dado um certo “clima emotivo que envolve seus quadros”. Cabe notar aí a interessante identificação de notas fantasmagóricas em um período no qual Iberê está explorando a abstração de forma bastante radical (esta é a época em que os carretéis explodem no espaço da tela), longe ainda de pintar suas “Fantasmagorias” - datadas do final da década de 1980.

Em 1981, data crucial para este estudo, pois marca a primeira exposição das obras de Iberê do período de retomada da figuração, Flávio de Aquino intitula o texto que escreve para a Revista Manchete, a respeito desta emblemática exposição, de “Iberê Camargo: quadros de

⁹⁶ SCARINCI, Carlos. **Catálogo de Exposição**. Agosto/1960. Biblioteca Municipal de Santa Maria/RS. In: BERG, Evelyn. Iberê Camargo. Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985. p. 84.

⁹⁷ PEDROSA, Israel. **Catálogo da Exposição**. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1976.

uma tragédia”⁹⁸. O título provavelmente refere-se ao contexto em que as obras foram produzidas (alguns desenhos sendo feitos ainda na cela do Regimento Caetano de Farias), mas dá também algumas indicações da presença desta tragédia na própria obra: a luz “azulada, triste, lugubrememente monótona” que envolve os quadros, o “clima angustiado” das obras, e a curiosa descrição de uma “violência formal um tanto aquietada”. Ainda na década de 1980, Wilson Coutinho em seu texto “Melancolia do Moderno” de 1985, numa bela metáfora do tempo e do trabalho infatigável e repetido do artista com o suporte, descreverá um “contínuo trágico”⁹⁹ de que se reveste o tempo, no fazer do artista. A tela como um abismo trágico na qual o artista repete o mito de Sísifo, o “herói fatigado do mesmo”¹⁰⁰. Heroísmo e luta no trabalho diante, contra, com o tempo representado pela tela são os motes de Coutinho para identificar a tragédia como metáfora da obra de Iberê.

Em 1994, surge o texto que mais se distinguiu pela busca de uma analogia entre tragédia e a obra de Iberê Camargo. O ensaio “Trágico Moderno”, de Ronaldo Brito, constituiu-se num marco dentre os textos críticos sobre o artista. Desde então, a tragédia, ou o trágico, tornou-se uma espécie de “senha” explicativa – muitas vezes poética, como já falamos – no exercício de crítica a respeito da obra de Iberê. Neste seu ensaio retrospectivo da obra do artista, é no momento em que Ronaldo Brito inicia a análise da última fase da produção de Iberê, que começa sua referência ao conteúdo trágico de sua obra. A análise desta fase tem como subtítulo “Sabedoria trágica”¹⁰¹, em uma referência à culminação de um processo de trabalho, revestido então também de um caráter biográfico e retrospectivo, mas não menos criativo e profundamente inovador. Uma reavaliação de seu expressionismo frente às vicissitudes da sua época e de seu destino como pintor “de uma poética expressionista no

⁹⁸ AQUINO, Flávio de. “Iberê Camargo: quadros de uma tragédia”. In: Revista Manchete, Rio de Janeiro, 1981. Apud: BERG, Evelyn. **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985. pp. 86-87.

⁹⁹ COUTINHO, Wilson. “Melancolia do Moderno”. In: **IBERÊ CAMARGO**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 75.

¹⁰⁰ Idem. Ibidem.

¹⁰¹ BRITO, Ronaldo. “Trágico Moderno”. In: CAMARGO, Iberê. **Mestre Moderno**. Apresentação Luiz Paulo de Pilla Vares; versão em inglês Heloisa Prieto, Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 16.

curso de uma modernidade desencantada”¹⁰². Desencantamento do mundo somados à sabedoria de quatro décadas de trabalho são os elementos que caracterizam, para Ronaldo Brito, a sabedoria trágica de Iberê. Ao final de seu ensaio, Ronaldo Brito citando mais uma vez a tragédia, identifica nestas últimas pinturas a expressão de uma “visão trágica sobre o mundo atual”¹⁰³. Telas desesperadas, mas de um desespero de base profundamente humanista, segundo o autor. Afora as citações diretas desta metáfora, a tragédia, ressalta no texto imagens que tornam bastante evidente a tragédia de Iberê, segundo Ronaldo Brito, entre elas, o “arrebatamento expressivo”, o “virtuosismo dramático”, a pintura como “um encontro e um conflito entre o Eu e as forças da natureza” e o “alto lirismo passional”. Imagens estas que nos remetem às conceituações de tragédia que serão examinadas a seguir. É também de 1994 - ano da morte de Iberê Camargo, e no qual principia-se uma publicação mais regular de estudos sobre o artista – o livro de Ronaldo Brito, “Iberê Camargo”¹⁰⁴, contendo uma série de seis ensaios abrangendo vários períodos e facetas da obra de Iberê (como o ensaio sobre seus guaches, até então pouco estudados). A presença das definições de “trágico” e “tragédia” tornam-se ainda mais recorrentes nestes ensaios. Em “criaturas da pintura”, dedicado à análise de algumas pinturas da última fase, é salientado os “acentos trágicos” destas pinturas, dotadas de aspectos contrastantes: individualistas, mas públicas, profundas não obstante seu forte efeito imediato. A sabedoria trágica é relativizada pela “idiotia trágica”¹⁰⁵ das figuras (em referência à série “Idiotas”, pintada por Iberê). A série dos carretéis, principalmente as últimas telas da série, são caracterizadas por sua “profundidade trágica”, pela forma como “densas e carregadas precipitam-se no mundo”¹⁰⁶..

É também do simbólico ano de 1994 o livro de Lisette Lagnado, “Conversações com Iberê Camargo”. No ensaio que acompanha seu diálogo com o artista, a autora observa uma

¹⁰² Idem, Ibidem.

¹⁰³ Idem, p.18.

¹⁰⁴ _____, **Iberê Camargo**. Introdução de Rodrigo Naves. São Paulo: DBA, 1994.

¹⁰⁵ Idem, p. 33.

¹⁰⁶ Ibidem, 74.

“estética da tragédia”, na comparação que faz entre a obra de Giacometti e a de Iberê Camargo. Tal estética assim nomeada tem como fundamento, segundo Lagnado, uma especial busca de verdade, em um clima de isolamento e de crítica a um “mundo ‘falso e inútil”. As figuras desta trágica estética (Lagnado está se referindo à fase figurativa de Iberê Camargo) estão marcadas por um silêncio que as distingue de um afetamento ou de uma expressão falsamente exagerada. A autora ainda escreve que a dor é o elemento central desta estética: “É a dor ainda que reencontra as criaturas de Giacometti numa estética da tragédia”¹⁰⁷.

Ferreira Gullar, em seu célebre ensaio retrospectivo da obra de Iberê, “Do fundo da matéria”¹⁰⁸ também expressa a presença de figuras carregadas de tragédia, referindo-se à última fase da pintura do artista (ponto alto da criação pictórica de Iberê, segundo o crítico e poeta). O autor descreve as figuras do artista como, mais além de suas conformações físicas de homem e mulher, “símbolos de uma vida carregada de paixão e tragédia”.¹⁰⁹ Obra-abismo, carregada de oposições (ordem e desordem, improvisado e rigor, sombria e incandescente) da qual resulta uma síntese no quadrilátero da tela. Síntese-abismo, “que ameaça arrastar-nos para o seu vórtice”.¹¹⁰

Um dos mais importantes críticos que se tem dedicado à análise da obra de Iberê Camargo nos últimos anos, Paulo Venâncio Filho, também cita elementos trágicos na obra do artista em seus dois principais trabalhos críticos: “Iberê Camargo - Desassossego do mundo”¹¹¹, de 2001, e “Iberê Camargo”¹¹², de 2003. Na obra de 2001, o autor relata um modo trágico de ver a natureza, modo também presente na obra de Van Gogh. Um olhar que parte não de fora, à maneira impressionista, mas do interior do artista, “a partir de um dentro que se

¹⁰⁷ LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 116.

¹⁰⁸ GULLAR, Ferreira. “Do fundo da matéria” In: SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Publicado originalmente em Piracema: revista de arte e cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, nº 4, ano III, 1995.

¹⁰⁹ Idem, p.20.

¹¹⁰ Idem, Ibidem.

¹¹¹ VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Iberê Camargo – Desassossego do Mundo**. Rio de Janeiro: S. Roesler: The Axis Instituto Cultural, 2001.

¹¹² _____ . **Iberê Camargo**. Rio De Janeiro: Fundação Iberê Camargo, 2003.

projeta para fora, desgovernado, ameaçador, absurdo”¹¹³. Visão trágica por ser do interior de um homem trágico. Homem dostoiévskiano, segundo Paulo Venâncio Filho, “angustiado, trágico, sinistro, violento, atormentado pela consciência”¹¹⁴. Homem que assume a verdade de sua pintura como a verdade fundamental de sua história pessoal. Em sua segunda obra dedicada a Iberê Camargo, de 2003, no ensaio “Iberê Camargo: Diante da pintura”, Paulo Venâncio Filho reitera sua impressão de uma visão trágica do artista: “é trágico sentir a natureza assim”¹¹⁵. Além do uso do termo “trágico”, Paulo Venâncio Filho insere um outro elemento em sua análise, até então não presente nas análises críticas anteriores. O traço que, conforme analisaremos mais adiante, se constitui em um dos fundamentos da tragédia: a catarse. São constantes as recorrências à idéia de catarse em seus ensaios sobre Iberê Camargo. Catarse identificada com: excesso (“O espaço pictórico se recomplica continuamente, sem interrupções, transformado em tormenta catártica que visa a intensidade mais alta, o excesso”¹¹⁶), violência (artista de “espasmos violentos e catárticos, criador insatisfeito e descrente do que cria”¹¹⁷), convulsão (“destruindo a forma através de catárticos ideogramas convulsivos e multiplicidade de estilhaços antagônicos”¹¹⁸), luta com/contra o suporte (“trancos violentos e catárticos”¹¹⁹), ação paroxística (“uma ação catártica recomplica continuamente o espaço pictórico: a pintura em crise luta por um cosmos ainda possível”¹²⁰), busca agônica (“catártico desconjuntar e juntar as coisas”¹²¹).

É importante, por último, salientar nos estudos recentes sobre a obra de Iberê, a permanência da tragédia como metáfora para sua obra. Destaco três destes estudos. Por sua

¹¹³ _____ . **Iberê Camargo – Desassossego do Mundo**. Rio de Janeiro: S. Roesler: The Axis Instituto Cultural, 2001. p. 14.

¹¹⁴ Idem, p. 25.

¹¹⁵ _____ . **Iberê Camargo – Desassossego do Mundo**. Rio de Janeiro: S. Roesler: The Axis Instituto Cultural, 2001. p. 9.

¹¹⁶ Idem, p. 37.

¹¹⁷ VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Iberê Camargo**. Rio De Janeiro: Fundação Iberê Camargo, 2003. p. 58

¹¹⁸ _____ . **Iberê Camargo – Desassossego do Mundo**. Rio de Janeiro: S. Roesler: The Axis Instituto Cultural, 2001. p. 42.

¹¹⁹ Idem, p. 48.

¹²⁰ _____ . **Iberê Camargo**. Rio De Janeiro: Fundação Iberê Camargo, 2003. p. 39.

¹²¹ Idem, p. 52.

importância dentre as leituras e análises, pela relevância de seus autores dentro do cenário crítico nacional bem como pelo profundo envolvimento com a obra do artista. O primeiro deles é o de Paulo Sérgio Duarte, que destaca a consciência trágica de Iberê Camargo, uma “dimensão trágica da existência”¹²², como escreve, diante da vida e do tempo em que está inelutavelmente inserido. Mais uma vez, luta, angústia e ataque à tela são ressaltados. O segundo destes trabalhos que destaco, é o de Luis Camilo Osório, o qual, em uma incisiva análise do processo perceptivo de nosso artista, salientará a dimensão trágica da qual é investida a retomada à figuração por Iberê. Mais uma vez é salientada a similitude, por esta dimensão trágica, entre a obra de Iberê e a de Giacometti. A figura humana, em ambos, segundo Luis Camilo Osório, surge como “resposta trágica ao sentimento de abandono, de perda de um mundo compartilhável”¹²³. Finalmente, o ensaio de Mônica Zielinsky, pelo rigor de sua análise e por seu estreito vínculo com a obra de Iberê¹²⁴, eleva-se como importante fundamento crítico para nossa análise, ao também citar a presença do trágico na obra de Iberê. Em seu ensaio, “A pintura de Iberê Camargo: um processo para sempre inacabado”¹²⁵, a autora fala de uma característica que considera comum a todos os períodos de Iberê Camargo, a permanência de uma tragicidade em sua relação com o real, com a humanidade, a vida e o tempo. O paradoxo das figuras a “dilacerar-se em vida na fatura da própria pintura”¹²⁶. Já em textos anteriores, Mônica Zielinsky havia identificado estes elementos trágicos, como no texto “Iberê Camargo: caminhos de uma poética” da curadoria da exposição do ano de 2000 realizada pela autora, em que é salientada a “visão trágica da vida”¹²⁷ do pintor. Aspecto

¹²² DUARTE, Paulo Sérgio. “A solidão da grande arte”. In: SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 134.

¹²³ OSORIO, Luiz Camillo. Iberê Camargo e a dimensão experimental da pintura. In: SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 75.

¹²⁴ Mônica Zielinsky coordena a catalogação da obra completa de Iberê Camargo.

¹²⁵ Zielinsky, Mônica. “A pintura de Iberê Camargo: um processo para sempre inacabado”. In: SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. pp. 95-111.

¹²⁶ Idem, p. 106.

¹²⁷ _____. “Iberê Camargo: caminhos de uma poética”, **texto curatorial** da exposição homônima, ocorrida na sede da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, entre agosto de 2000 e julho de 2001.

também salientado em seu artigo “As Últimas Escolhas de Iberê Camargo”¹²⁸, de agosto de 2002, em que aponta não somente na visão de mundo do artista, mas na obra de Iberê aspectos desta tragicidade. Ao referir-se à linha que demarca o horizonte de algumas de suas obras dos anos 90, a autora escreve que esta linha possui: “toda a tragicidade dos limites, condizente com o que o artista apontou em sua derradeira produção”¹²⁹.

É possível, assim, traçar uma linha comum entre os diversos críticos da obra de Iberê, a partir da recorrente citação dos aspectos trágicos de sua obra. As citações, indicações, metáforas, que tomam a tragédia ou o trágico nas leituras da obra de Iberê, apesar de muitas vezes não se constituírem no elemento central da análise dos críticos do artista, têm uma recorrência, ao longo desta trajetória crítica, que se buscou resumidamente apresentar. Tais referências parecem indicar, mesmo que de forma pontual, esparsa, elementos que, por sua recorrência, merecem uma análise mais detida. Seja como metáfora para a personalidade e a visão de mundo do artista, seja como metáfora para sua obra ou sua ação poética, o pintar (evidentemente, todos estes elementos indissociável de sua obra), a tragédia parece estar lá, a suscitar caminhos para a análise de sua obra, novas indagações e, quem sabe, algumas respostas. De que forma o trágico se manifesta no trabalho deste artista é algo que deve ser analisado a partir de um maior esclarecimento do que consideramos ser o trágico, como metáfora ou translação conceitual. Assim, a partir da constante citação do trágico e da tragédia por aqueles que constituíram uma fortuna crítica da obra de Iberê Camargo, somos conduzidos - através desta mesma trajetória crítica e dos vários significados deste conceito - à busca de um conjunto de características comuns por meio de um esclarecimento do conceito

Consultado do site da Fundação Iberê Camargo:

http://iberecamargo.uol.com.br/content/exposicoes/texto_monica.asp

¹²⁸ _____, “As Últimas Escolhas de Iberê Camargo”. Porto Alegre, **Jornal Zero Hora**, 24 de agosto de 2002.

¹²⁹ Idem. P. 5.

de trágico e deste exercício de aproximação, por via metafórica, comparativa, do trágico com a obra de Iberê Camargo.

1.3. A tragédia e o trágico.

Até aqui, os termos “trágico” e “tragédia” foram tratados de forma praticamente indistinta. É importante, agora que se parte para a análise da obra de Iberê a partir destas metáforas, que seja feita a distinção delas.

Por tragédia entender-se-á a manifestação artística concreta, que tem origem na Grécia antiga, e que percorre a história da estética, ora tratada como tragédia, ora como drama (tragédia barroca), ou tragédia moderna. A tragédia constitui-se no objeto, na coisa – ou fenômeno – ao qual damos ou identificamos características trágicas. Ao deslocar metaforicamente a tragédia para a obra de Iberê Camargo, estaremos identificando a tragédia com sua obra. Esta obra é entendida tanto como o conjunto de suas obras (mais especificamente dentro do período analisado) quanto cada uma das obras específicas, individuais, aqui analisadas¹³⁰. Deste modo estaremos falando, metaforicamente, que suas obras constituem-se em tragédias. Tal nomeação parte da análise que aqui é feita deste conceito de tragédia, tal qual aparece nos autores que se dedicam ao estudo das tragédias, e a partir deste deslocamento conceitual – deslocamento necessário para nomearmos (metaforicamente) não uma obra da dramaturgia, mas uma pintura, como sendo uma tragédia.

Ao ser usado o termo trágico (e suas variações de número ou gênero: trágicos, trágica ou trágicas), indica-se uma disposição mais geral, que está presente na obra do artista, mas não somente em sua obra. É trágico também seu modo de encarar o mundo, sua visão da vida e da série de problemas relacionados a ela. O trágico é entendido como concepção de vida e

¹³⁰ Assim como entendemos por tragédia, por exemplo, a tragédia grega em seu todo, ou a específica tragédia de Sófocles sobre as ações de Antígona.

decisão poética de criar. Trágica é também a ação do artista no momento de criação de sua obra. Assim, novamente a partir de um exercício metafórico, aproxima-se aqui dos autores que, após Aristóteles, tem pensado não apenas na tragédia em seus aspectos formais, mas naquilo que Peter Szondi denomina de “filosofia do trágico”¹³¹ entendido como fenômeno mais amplo, que apesar de suas diferenças conforme a concepção filosófica de cada autor, possui fatores estruturais comuns, que compõe uma concepção mais ampla, mas que, é fundamental que se ressalte, não estão separadas das obras particulares, as quais constituem o testamento desta concepção de trágico, o modo de representá-lo para o mundo.

A partir desta distinção, é possível identificar um dos objetivos desta análise formal da obra de Iberê Camargo de forma bastante sucinta: expor e fundamentar a hipótese de que, por meio de suas obras, Iberê nos revela seu modo trágico de conceber a realidade.

Trágica, a obra do artista eleva-se como uma recusa à violência. Tal recusa é mais bem entendida ao concebermos tragédia e violência não apenas como conceitos distintos mas como termos antitéticos, em seus aspectos constitutivos, ou seja, no modo como ambos relacionam-se com o realidade, conforme já foi observado.

A ambigüidade do conceito de violência, vista na primeira parte desta dissertação, é uma das causas de, muitas vezes, a obra de Iberê, como de outros artistas, serem denominadas violentas, ao querer ressaltar em seus trabalhos os aspectos de força, vigor, potência (no que diz respeito ao gesto, à atitude do artista frente ao suporte, à marca de sua pincelada, à busca incessante e “repetitiva”) ou quantidade abundante (quanto às camadas de tinta, ao trabalho de sobreposição ou de um “escavar” dentro da substancia da pintura). No entanto, sua escolha pela linguagem, ou seja, a decisão de manter sua obra sob o anteparo daquela tela que intermedeia nossa relação com o real, insere a obra de Iberê Camargo, por definição, como

¹³¹ SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2004.

não-violenta. Uma obra a qual faz parte daquela opção da vanguarda que Hal Foster considera a mais acertada:

“repensar a transgressão não como uma ruptura produzida por uma heróica vanguarda fora da ordem simbólica, mas como uma fratura traçada por uma estratégica vanguarda dentro da ordem. Não quebrar a ordem, mas colocá-la em crise.”¹³²

¹³² “(...) to rethink transgression not as a rupture produced by a heroic avant-garde outside the symbolic order but as a fracture traced by a strategic avant-garde within the order” FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. The Avant-Garde at the End of the Century. Massachusetts: MIT Press, 1999. p. 157. (minha tradução)

2. Tragédia: “A Idiota”

*Pois que é o Belo
senão o grau do Terrível que ainda suportamos
e que admiramos porque, impassível, desdenha
destruir-nos? Todo Anjo é terrível*¹³³.

Rainer Maria Rilke



Il. 17. Iberê Camargo. *A Idiota*, 1991.

¹³³ RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. São Paulo: Ed. Globo, 2001. Tradução: Dora Ferreira da Silva.

A empregada às vezes serve de modelo¹³⁴. A pintura *A Idiota*, data de 1991¹³⁵. Os tons escuros dominam a tela. Marrons, preto, algo de siena. No centro, uma grande mancha clara, azulada, com alguns elementos brancos. Os tons escuros compõem uma paisagem, ou um cenário. Parece representar uma cena externa: na linha do horizonte à esquerda um vermelho intenso parece vibrar as cores de um Sol que se põe ou levanta, enquanto que no alto à direita, um astro, parecendo a Lua, surge ou se despede. Astro moldado de azul, branco e preto. Tons análogos aos da figura que domina a cena. Figura azulada, definida em seus contornos – seios, mãos, virilha, boca, olhos – por traços pretos, vai-e-vem de preto. Os objetos da cena são feitos de precisas e grossas pinceladas pretas. Bicicleta e cadeira. O cenário de grandes pinceladas é simples, contrasta com a complexidade da construção da figura: repetição de traços, sobreposição de tintas, riscos, índice material de um trabalho exaustivo. Detalhe: o rosto da figura é pálido, e parece compor-se diante de nós ou estar prestes a desaparecer a qualquer momento. O canto esquerdo da boca tem vermelho-sangue, assim como o lado direito da cabeça (será o vermelho daquele Sol escondido?).

Estas, as primeiras impressões da tela de Iberê Camargo. Ainda distante de uma leitura contextualizada. O que de mais material e marcante se apresenta nesta tela, em sua individualidade, como obra única, solitária, irremissível, insubstituível. Mergulho intuitivo, exercício de um olhar sem metáforas.

No entanto, nenhum olhar é impassível frente a esta obra, e a necessidade de significar, imanente ao homem, faz com que nossa máquina classificatória comece a dar significados sobre significados à obra. Acúmulos de idéias, a lembrar os acúmulos de tinta desta obra. É hora de buscar na tragédia as metáforas que salvem de uma objetividade

¹³⁴ Observação a partir de LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 61.

¹³⁵ *A Idiota*. Óleo sobre tela. 155 x 200 cm. Coleção Maria Camargo/Fundação Iberê Camargo.

inalcançável ou de uma subjetividade absoluta, incomunicável, para que a “leitura”¹³⁶ desta obra possa dizer algo além daquele que a tem agora diante de si.

O conceito de tragédia é, com Aristóteles, pela primeira vez objeto de uma reflexão filosófica mais exaustiva, realizada em sua obra “Poética”. A Poética, ou Arte Poética situa-se entre os últimos escritos d’O Filósofo. Escrito depois de sua Ética (“Ética a Nicômacos”) e da “Política”, e antes de sua “Retórica”, está no período conhecido como “período do Liceu” ou da “organização da pesquisa científica”, no qual Aristóteles dirige sua escola filosófica, em Atenas¹³⁷.

A palavra “tragédia” tem sua origem em dois termos gregos. *Tragos*, significando 'bode' e *oidé* que quer dizer 'ode, canção'. Em sua origem, as festas e rituais celebrados a Dioniso eram acompanhadas de um canto que se fazia acompanhar do sacrifício de um bode. Deste primitivo espetáculo de canto e sacrifício teria se originado a encenação trágica. Mais tarde foi acrescido de dança e música de flauta; no século VII a.C., com a introdução do coro de 50 elementos e um solista (corifeu), que com ele dialogava, gerou os primeiros elementos da tragédia (e do drama em geral); a partir do século V a.C., focalizava não só Dioniso, mas também outros deuses e mitos, sofrendo um progressivo processo de secularização, até perder seu conteúdo religioso. No entanto subsiste a idéia de uma encenação acompanhada de canto e de um sacrifício, não mais de um bode, mas agora do herói, espécie de “bode expiatório” da tragédia, de onde surge a representação, conforme já foi explanado na primeira parte da dissertação.

Como bem sabemos, através de obras que divulgaram a Poética no cinema e na literatura (fundamentalmente cito aqui o livro “O Nome da Rosa”, de Umberto Eco e o filme de mesmo nome, baseado no livro), o texto Aristotélico compreendia originalmente duas

¹³⁶ Termo problemático (é possível ler uma pintura?), mas que à falta de outro, utilizamos provisoriamente aqui.

¹³⁷ Todas as notas históricas e bibliográficas da Poética aristotélica são a partir de:

SOUSA, Eudoro de. Notas e comentários in ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo. 1966.

partes, ou dois livros. O primeiro, que chegou até nós através de manuscritos árabes da Idade Média, trata da tragédia e da epopéia. O segundo trataria da comédia, ou “do ridículo”. Cito aqui esta perda porque, conforme será visto mais adiante, um de seus problemas, segundo alguns de seus comentadores¹³⁸, foi o do não desenvolvimento do conceito de *catarse*, citado por Aristóteles no primeiro livro, mas não perfeitamente esclarecido.

Relatado brevemente o contexto do surgimento do texto Aristotélico, qual a definição, para este filósofo, da tragédia? Dada sua característica de síntese e clareza argumentativa, o filósofo em seu livro VI da Poética assim escreve¹³⁹:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.¹⁴⁰

O próprio Aristóteles encarrega-se de fazer a análise, ao longo da “Poética”, do conceito de tragédia sintetizado nestas breves linhas. Esta análise será dividida aqui em seis pontos principais, cada um deles constituindo-se em características específicas que são metaforizadas junto à análise da obra de Iberê Camargo, iniciando em “A Idiota”, de 1991.

2.1 Imitação.

A imitação é um dos núcleos do pensamento estético aristotélico, para o filósofo a arte é imitação. Não imitação entendida em seu caráter depreciativo, tal qual nos apresenta seu mestre, Platão, ou seja, não mais a “vil” imitação de uma imitação: a cópia dos objetos do mundo aparente os quais, por sua vez, são a imitação do mundo perfeito e imutável das idéias.

¹³⁸ Entre eles, Eudoro de Sousa, tradutor e comentador da tragédia para a língua portuguesa.

¹³⁹ Utilizo nesta dissertação a tradução de Eudoro de Sousa, supracitada, por ser considerada a melhor que dispomos em língua portuguesa, amplamente utilizada em todos os trabalhos em língua portuguesa sobre o tema da Poética aristotélica.

¹⁴⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Editora Globo. 1966. p. 74 (1449 a).

Os anos 80 marcam a volta de Iberê Camargo à figura. Imitação do mundo que nos cerca, mas muito distante da representação tal qual nos foi legada pela Renascença. Figuração moderna, no limite das possibilidades representacionais figurativas. Iberê, homem ligado à tradição artística ocidental, é um dos últimos artistas a fazer estudos, cópias (“imitações”) em museus. Em seus cadernos de anotações vemos estes exercícios, realizados nos museus da Europa¹⁴¹: Rembrandt, Goya, Rubens, os gigantes de nossa história artística. “Imitações de imitações” se não tivessem já aí a marca do artista solitário, que busca a partir da tradição artística, erguer-se único em seu fazer.

Associando o prazer à imitação artística da natureza, Aristóteles coloca-se como um franco defensor da atividade artística. Imitar não apenas é prazeroso, mas é algo natural nos homens:

O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado¹⁴²

Alem disso, imitar não significa degradar ou desviar a atenção de um mundo Ideal, já que este mundo ideal não existe separado das coisas, mas é imanente: coexiste nas coisas do mundo. Desta forma, o conceito de tragédia como imitação legítima a *mimesis* (e por conseguinte a tragédia) como um prazer que, em última instância, pode ser um dos passos para chegarmos à felicidade. Segundo Iberê Camargo, “A realidade é a pista onde decola a fantasia”¹⁴³. É desta realidade representada que surge sua obra, desmaterializando a realidade em alguns momentos, como na série dos carretéis que caminham em direção a um desprendimento do real, ao desmaterializar os objetos da infância, materializando-os agora

¹⁴¹ A cópia dos museus constituía-se para Iberê Camargo na “melhor escola”, como declara em carta para Mario Carneiro, de 25 de janeiro de 1958: “Fazes muito bem em continuar teus estudos no museu. É a melhor escola. Depois a vida.” In: CAMARGO, Iberê e CARNEIRO, Mario. **Correspondência**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999. p.135.

¹⁴² ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo. 1966. p. 71 (1448 b).

¹⁴³ LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 31.

como pura substância pictórica, em formas que só dizem respeito à própria pintura. Mas em sua volta à figuração, este retorno é revestido de tragicidade, ao encarar este retorno como legítima mimese do real, conceito que não pode ser confundido com cópia da realidade, conforme já foi exposto ao ser analisado o conceito de representação.

Ao analisar o conceito de imitação (mimese) em Aristóteles, Lígia Militz da Costa¹⁴⁴ disserta sobre o quanto este conceito não se prende a uma operação de imitação pura e simplesmente, mas que, ao não privilegiar de forma absoluta o objeto-modelo, possui uma lógica própria ao objeto artístico, com suas regras específicas que o tornam algo além de uma simples cópia simiesca da natureza. Neste sentido, a autora prefere a tradução francesa do termo grego *mímesis*¹⁴⁵, não como imitação (como as traduções para o português, de Eudoro de Sousa e de Jaime Bruna¹⁴⁶, o fazem), mas representação (*représentation*)¹⁴⁷. Ou seja, segundo a autora

a mimese poética (literária) é uma *representação* que resulta de um processo específico de *construção* a partir de determinadas regras e visando determinados efeitos¹⁴⁸

Esta construção, ao contrário de responder a uma imitação pura e simplesmente, é formada, segundo a autora, através daquilo que, a partir de Aristóteles, ela chama de verossimilhança, ou seja, o objeto da mimese não é o verdadeiro, o condizente com a realidade concreta, à historicidade daquilo que efetivamente aconteceu ou a uma cópia do “real” (sempre ingênuo, por se pensar factível), mas o “possível”, entendido como possibilidade lógica, causal, numa relação não tanto exterior (com o objeto ao qual se imita),

¹⁴⁴ COSTA, Lígia Militz da. **A Poética de Aristóteles. Mimese e Verossimilhança**. São Paulo: Ed. Ática. 2001.

¹⁴⁵ Volta-se à questão da mimesis aqui, na segunda parte da dissertação, por estar se referindo ao contexto da tragédia, e a partir do pensamento aristotélico, metaforizado para a obra de Iberê Camargo.

¹⁴⁶ BRUNA, Jaime. **Aristóteles, Horácio, Longino. A Poética Clássica**. Tradução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix. 1981.

¹⁴⁷ ARISTOTE. **La Poétique**. Tradução e notas de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Seuil. 1980.

¹⁴⁸ COSTA, Lígia Militz da. **A Poética de Aristóteles. Mimese e Verossimilhança**. São Paulo: Ed. Ática. 2001. p. 53. (grifos nossos)

mas interior à própria obra criada¹⁴⁹, como modo de arranjo interno, que não se contradiga internamente, mas que se sustente por sua coerência própria.

Representação talvez seja a palavra-chave ao falarmos do trabalho de Iberê, a partir do anos 80. A “imitação” da realidade, como vemos em “Idiota”, responde à uma lógica própria à pintura. Construção de um novo modo de ver a realidade. Nada mais coerente à própria realidade interior da pintura – pictórica e representacional - do que esta Idiota que nos mira, em sua dupla natureza: mancha de tinta e rosto carcomido pelo tempo. A duplicidade em nenhum momento nos abandona. Iberê não permite que descansemos nossos olhos na figura à que sua pintura faz referência. De maneira onipresente temos diante de nós seu traço, a materialidade de seu gesto, a presença de suas tintas.

Uma dialética irresoluta permanece diante de nós, entre bicicleta e pincelada, pés e traços, peso corporal e matéria pictórica, dialética que se mantém suspensa, a indicar uma trágica irresolução, coerente à lógica trágica desta tela. E esta irresolução é a marca desta fratura, desta fenda na tela que nos protege e que projeta o real. Tela que foi costurada pelo exercício trágico destas sobreposições, raspagens, repetições. A pintura, a partir de então, quase como um dever ético, irá expor irremediavelmente esta cicatriz. Não mais é possível tomar a pintura simplesmente como pasto para nossos olhos. Como lugar de descanso e simples armistício do real. A beleza será trágica, ou não será.

¹⁴⁹ Esta distinção entre exterior e interior é objeto de estudo de Luis Costa Lima em seu ensaio “A Estética Aristotélica da Suspensão de Juízo” in LIMA, Luis Costa. **Estruturalismo e Teoria da Literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

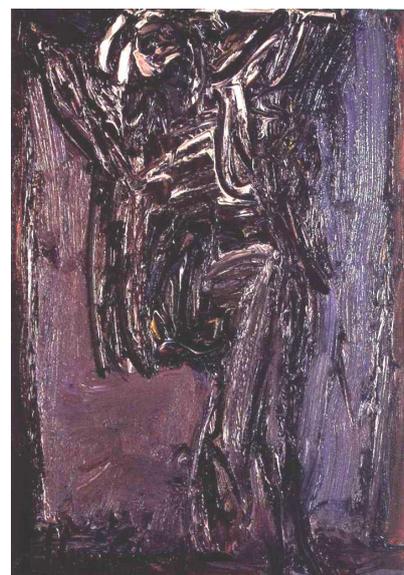


Il. 18. Iberê Camargo, *Guria*, 1986.

Esta irresolução, em alguns momentos de sua produção parece pender para um dos pólos deste aspecto. Pode se notar, por exemplo, em *Guria*, de 1986¹⁵⁰, em que a pincelada parece a ponto de ceder à beleza da representação de uma daquelas típicas meninas de Renoir.

Ou, por outro lado, em *Manequim*¹⁵¹, do mesmo ano, em que o gesto do artista atinge tal autonomia que ameaça a possibilidade figurativa ali proposta.

Da mesma opinião que Lígia da Costa, Maria Del Carmen Trueba Atienza escreve, em seu ensaio “A Interpretação intelectualista da Catarse. Uma Discussão Crítica” que:



Il. 19. Iberê Camargo. *Manequim*, 1986.

o objeto mimético pode também ser apreciado *per se* como um objeto belo ou bem executado, independentemente de seu significado enquanto ‘imitação’ ou ‘representação’ de algo¹⁵².

Assim, tem-se no estagirita¹⁵³ um conceito bem mais avançado de “imitação” ou “representação”, respeitando a coerência interna da obra e sua possibilidade de relativa

¹⁵⁰ Guria. 1986. Óleo sobre tela, Col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo. 150 x 93 cm.

¹⁵¹ Manequim. 1986. Óleo sobre tela. Col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo. 42 x 30 cm.

¹⁵² TRUEBA ATIENZA, Maria Del Carmen. “A Interpretação intelectualista da Catarse. Uma Discussão Crítica”. In . DUARTE, Rodrigo... [et al.]. **Kátharsis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 51.

independência em relação ao imitado do que aquele mais popularmente difundido (o de cópia). É este o conceito de imitação que Iberê parece adotar, ao privilegiar, simultaneamente à figuração, uma lógica que é própria à sua própria pintura, e àquilo que com ela deseja expressar. Como escreve o próprio Iberê, parecendo responder aos problemas propostos da relação da arte com o real que até agora conduziu as reflexões desta dissertação: “O ato criador só é possível quando o artista desrealiza o objeto real e o integra na nova realidade da obra”¹⁵⁴.

Deste modo, a mimese, desde que entendida como mimese trágica, pode servir como uma metáfora do estilo de Iberê. Metáfora mais ampla do que a definição do artista como um expressionista, não carece dos problemas de origem histórica delimitada deste último conceito (expressionismo), podendo ser pensada como uma recorrência atemporal, que é apropriada pelo artista, na busca de sua poética pessoal e absolutamente singular.

2.2 Ação.

A tragédia “imita” ações. Com isto, Aristóteles sustenta que o elemento mais importante da tragédia é a “trama dos fatos”. A tragédia constitui-se em uma encenação em que os personagens executam determinadas ações, segundo seus caracteres e seus pensamentos, e é através do caráter e do pensamento destes que o filósofo qualifica as ações de cada um deles. Em relação à qualidade das ações, a tragédia, como a epopéia (a *Ilíada* ou a *Odisséia*, de Homero) é a imitação das ações dos “homens superiores”, ou de “caráter elevado”, conforme veremos no tópico seguinte.

Na figura desta “Idiota”, nada do que é percebido pode ser visto em ação. Em total entrega, inerte, o ser que domina a cena parece ser o símbolo de tudo o que não age. Até a

¹⁵³ Aristóteles é freqüentemente citado como “o estagirita”, referência à sua cidade nata, Estagira, na Grécia. Bem como é citado, principalmente a partir de São Tomás de Aquino, como “O Filósofo”, por sua importância na tradição filosófica ocidental.

¹⁵⁴ LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 141.

bicicleta, elemento tão freqüente na obra de Iberê e cujo valor evocativo é o movimento, está em repouso. E, no entanto, basta um novo olhar, além do que à primeira vista as figuras parecem se reportar, e um turbilhão surge diante do espectador. Este movimento que não é *das* figuras, mas está *nas* figuras surge da ação interna, específica, da própria pintura. A ação nasce a partir de uma evidência ali presente em testemunho: a do agente. É a evidência da ação do pintor sobre o suporte que faz desta pintura, de tema tão estático, puro movimento. Se os carretéis são, como salienta Ronaldo Brito, figuras do movimento: “a sua posição natural seria mesmo... rolando”¹⁵⁵, a prostração de uma idiota, sentada, assentada com todo o peso do mundo (note-se a forma piramidal que ressalta ainda mais a solidez de sua postura) é a perfeita evocação da estagnação. No entanto, tudo nela é ação, quando a tela torna-se o espaço autônomo criado pelo artista. O movimento das pinceladas, a sobreposição das tintas, o escavar nestas próprias tintas, as cores buscadas do fundo em direção à superfície, ou as que submergem nesta luta do artista com o suporte são sinais mais do que evidentes de que é a tela o espaço de uma ação ali realizada.

Vemos a tragédia como ação, mas ação *representada*. Ação que é construída segundo regras próprias e bem definidas, e encenada em um espaço próprio. Não se trata de qualquer ação, mas de uma ação muito específica, por responder a regras específicas do meio, das motivações e da forma de ação encenada. É esta autonomia da ação que torna o teatro grego a origem da ficção, em um processo de mudança da sensibilidade helênica, que compreende a tragédia não mais como ritual propiciatório, “sacrifício do bode”, mas representação com sua lógica própria. É a autonomia da ação, conquista da pintura moderna, que faz da tela o espaço próprio onde um drama acontece. “A tela não vai mais representar o drama do mundo – o seu vir-a-ser é ele mesmo um exercício significativo do drama de estar-no-mundo”¹⁵⁶. Não mais passivo à realidade exterior, mas transformando-a e criando seu próprio mundo no espaço

¹⁵⁵ BRITO, Ronaldo. “Carretéis”. In.: _____ . **Iberê Camargo**. Introdução de Rodrigo Naves. São Paulo: DBA, 1994. p. 70.

¹⁵⁶ Idem, *Ibidem*.

bidimensional, o objeto mimético pode ser também “apreciado *per se*”¹⁵⁷, através da ação do artista.

¹⁵⁷ TRUEBA ATIENZA, Maria Del Carmen. “A Interpretação intelectualista da Catarse. Uma Discussão Crítica”. In . DUARTE, Rodrigo... [et al.]. **Kátharsis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 51.

3. O Herói: “Auto-retrato”

A tragédia na arte é sempre a sublimação da tragédia da vida.
Iberê Camargo

3.1 O herói trágico.

Ao longo de toda a sua trajetória, Iberê Camargo reportou-se ao retrato e ao auto-retrato como modo de expressão. Como salienta Blanca Brites, “a concentração, sobretudo do auto-retrato, em momentos precisos indica como o artista se valeu desse recurso¹⁵⁸”. Dentre estes retratos, chama-se à atenção um auto-retrato de 1984. “Auto-retrato”, um óleo sobre tela de pequenas proporções: 35 x 25 cm (Coleção Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo). Tela em tons ocres, terrosos-claros, contrastando com a camada (ou camadas?¹⁵⁹) de tinta preta na qual o ocre está sobreposto. Marcas de tinta branca também se apresentam, principalmente quando o negro emerge na tela, contíguo a ele. Com a espátula, Iberê parece esculpir a própria sombra de suas telas, a partir de movimentos precisos, que fazem emergir a tinta preta. Destes movimentos se forma a figura. Iberê escava sua imagem, do interior das

¹⁵⁸ BRITES, Blanca. **Texto curatorial** da exposição “Retrato: um olhar além do tempo”, ocorrida em setembro de 2002, na sede da Fundação Iberê Camargo.

¹⁵⁹ “Obsessivamente pintei preto sobre preto como se a corporeidade fosse uma necessidade minha e da obra. Por que? Não sei”. Iberê Camargo, entrevista a Lisette Lagnado. In: LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 42.

camadas de tinta: arqueologia da própria imagem. O fundo da tela é escuro, e da memória escura, deste buscar no submerso, que se faz o homem, massa de terra, herói trágico, modelo que molda a sua própria experiência de pintar.

Aristóteles, ao citar este “caráter elevado”, se refere àqueles que denomina “homens superiores”, os quais praticam a ação da tragédia. Por homens superiores não devemos supor a definição cristã, ou mesmo platônica, mas fundamentalmente ao conceito grego clássico, já expresso por Homero (“os homens de elevada índole”), entendido como os *heróis*, que se contrapõem aos homens inferiores, que seriam identificados à multidão. Aos homens de baixa índole e às suas ações, seria dedicada a comédia, segundo Aristóteles.



II. 20. Iberê Camargo, *Auto-retrato*. 1984.

Os agentes da tragédia, portanto, são os heróis. O herói trágico, diverso de um heroísmo moderno, tal qual o senso comum assim o identifica: inabalável, infalível, sem máculas e todo-poderoso. Este herói trágico é o personagem individualizado, “estranho à condição comum do cidadão”¹⁶⁰, que estabelece uma dualidade ou contradição com o coro, coletivo, anônimo, representante dos cidadãos. O homem com sentimentos e ações além ou aquém de sua época (o herói é sempre fora de seu tempo – Édipo é já um herói lendário quando a tragédia de Sófocles é redigida) e que ultrapassa o próprio sentimento humano, carregando às costas fardo e fado, transmitido ao longo de gerações. Do herói trágico, diz-se que, nas palavras de Flávio Kothe, “Quanto maior sua desgraça, tanto maior a sua grandeza”¹⁶¹. O Herói, personagem superior, tem nos acontecimentos funestos, nas enrascadas do destino, enfim, nos seus momentos de padecimento, de forma inversa e proporcional, seu engrandecimento literário, junto ao público que assiste à sua tragédia. Flávio Kothe demonstra este aspecto da inversão das qualidades do herói através de gráficos, com linhas ascendentes e descendentes¹⁶² – ergue-se a linha do “poder literário” na medida que a outra, do “poder político” descende. Quando o homem é diminuído, o heroísmo trágico é elevado. Quando destronado, o herói adquire uma grandeza e uma dignidade até então não revelados.

Homem fora de sua época – aquém ou além dela – Iberê Camargo sempre se mostrou um descontente com o mundo que o cercava. São incontáveis suas declarações de descontentamento com o governo brasileiro, com alguns colegas artistas, com o ser humano em geral. Também são célebres suas lutas em defesa de seu ofício, que tem como marco o Salão Preto e Branco, de 1954¹⁶³. A solidão de Iberê frente ao mundo sempre foi uma certeza do artista. Suas declarações freqüentemente deixam claro essa sua postura solitária e de

¹⁶⁰ VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia da Grécia Antiga I e II**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.12.

¹⁶¹ KOTHE, Flávio R. **O Herói**. São Paulo: Ed. Ática. 1987. p. 13.

¹⁶² Esquema adotado a partir de Antonio Candido, exposto em suas aulas na USP em 1969, conforme declara Kothe, à pág. 39 da obra supracitada.

¹⁶³ Manifestação que, capitaneada por Iberê Camargo, opunha-se à taxa de importação de tintas que impossibilitava a compra de tintas de boa qualidade. Constituiu-se em uma exposição de obras todas em preto e branco, expostas no III Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

confrontação com o que o cercava, em sua condição de artista: “(...) ele [o artista] apresenta uma visão singular da qual todos participam. E é justamente aquele que tem uma visão singular que a história guarda”¹⁶⁴. As linhas transversais entre artista e homem cruzaram-se entre os momentos mais fundamentais de mudança de trajetória de Iberê Camargo, como já foi dito no início deste capítulo. Em dois momentos de descenso e padecimento do homem, o artista soube erguer-se a alturas até então inalcançáveis. Seu auto-retrato é uma marca de um desses momentos. No ano em que completa 70 anos, 1984, como verdadeiro testemunho de sua vida e de sua arte, Iberê expõe seu sudário, espaço pictórico donde vemos o homem padecendo da busca de si mesmo simultâneo ao artista, pleno, entre o escavar da tinta e o traço da espátula, mais que pincelada, gesto inelutável, tal qual o traço do desenhista: desenho, desígnio e destino no singlar das tintas. Iberê alcança, enfim, aquele “senso de escultor e volúpia de grande amoroso que acaricia o objeto amado”¹⁶⁵, como o artista se referia às pinceladas dos mestres renascentistas que tanto admirava.

Se em Aristóteles acompanhamos o exercício de uma análise fundamentalmente dos aspectos formais da tragédia – um verdadeiro elogio da linguagem literária através da recuperação do conceito de mimesis, já em Nietzsche temos o elogio do “espírito trágico”, da tragédia enquanto concepção de vida e de filosofia, então inseparáveis, segundo o autor, para o povo grego.

Nietzsche, em sua primeira obra, escrita aos 28 anos, *O Nascimento da Tragédia* (1872), a tragédia é evocada como manifestação de arte e modo de vida. Para ele, a tragédia surge a partir do singular encontro de duas instâncias da alma grega, a princípio antitéticas, as quais denomina, em sua célebre conceituação, de dionisíaco e apolíneo. O dionisíaco é a

¹⁶⁴ CAMARGO, Iberê. Entrevista no rádio: Espaço Arte com Iberê Camargo. Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 8 de setembro de 1984. 30 minutos. Apud: CARNEIRO, Gilmar. “**Uma Poética do Destino: Transitoriedade e Permanência na Obra de Iberê Camargo**”. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Instituto de Artes. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. p. 149.

¹⁶⁵ Carta de Iberê Camargo a Mario Carneiro: Rio de Janeiro, 29 de julho de 1953. In: CAMARGO, Iberê e CARNEIRO, Mario. **Correspondência**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999. p. 46.

marca da exuberância, dos excessos, da ação da vida e das paixões, de tudo o que foge às regras por ir além de si mesmo. É Dioniso, o imprevisível Deus dos prazeres, do vinho e da embriagues, ao qual são consagradas festas orgiásticas. A esta quase irracionalidade das paixões dionisiacas contrapõe-se o apolíneo, sinal da razão, do regramento, das leis sociais e artísticas. Apolo é o deus solar, poeta e músico, Deus do bem e da razão. Apolíneo e dionisiaco estão unidos na tragédia: o dionisiaco carrega a tragédia de desvario, furor, paixão, transgressão. Enfim, carrega a arte de toda a desmesura própria da vida. O apolíneo, podemos assim dizer, é o objeto privilegiado do comentário aristotélico. É a forma pela qual toda a desmesura dionisiaca será apresentada. A harmonia estética estabelece-se na relação do dionisiaco com o apolíneo.

“Desenhar, desenhar, desenhar (...) Vem do exercício a segurança da mão que traça, sem hesitar, verdadeiros arabescos que fazem viver as superfícies”¹⁶⁶. Vem do rigor apolíneo, do exercício acumulado ao longo de toda sua vida, do trabalho constante, infatigável, o gesto dionisiaco do pincel de Iberê Camargo. A energia dionisiaca do gesto dosada pela possibilidade da figuração (ordem) apolínea. Em Iberê os elementos trágicos de Nietzsche estão em perfeita simultaneidade:

A intuição espacial básica de Iberê Camargo é toda energia e movimento, irreduzível a apreensões formais. Qualquer semelhança como *fluxo dionisiaco* não é mera coincidência. Em contrapartida, impunha-se a *medida apolínea* da unidade temática, a coordenação de todos os esforços a partir de certo objeto mundano estável.¹⁶⁷

Apesar da evocação aos carretéis, podemos pensar na mesma direção de Ronaldo Brito, ao analisar a construção de “Auto-retrato”. Se a energia que compõe o gesto desta tela não pode ser reduzida a apreensões formais, subjaz nesta obra uma ordem de fundo. Por mais formalmente autônoma que se ergue – e assim se ergue - a identidade também irreduzível do artista está ali presente, com toda sua carga identificatória: “Como modelo me transformo em

¹⁶⁶ Idem, Ibidem.

¹⁶⁷ BRITO, Ronaldo. “Carretéis”. In.: _____ . **Iberê Camargo**. Introdução de Rodrigo Naves. São Paulo: DBA, 1994. p. 70. [Grifo nosso].

forma. Sou então, pintura”¹⁶⁸. Não é outro além de Iberê o homem ali retratado, tal como de absoluta singularidade é seu gesto ali impresso.

O dionisíaco, como observa Hal Foster, pode ser comparado ao “olhar/real” de Lacan:

“Enquanto ‘Apolínea’, a estrutura da pintura é pacificadora: sua perfeição pacifica o olhar, ‘relaxa’ o espectador de sua captura (este termo nietzschiano novamente projeta o olhar como Dionisíaco, cheio de desejo e de morte)”¹⁶⁹

A presença do dionisíaco na obra de Iberê aparece assim como este “olhar/real”. Real que parte do outro, do mundo, mas que nesta figura se torna mais complexo por tratar-se de um auto-retrato. Como todo auto-retrato, o que vemos aqui é um outro no qual, entretanto, o artista encontra-se sozinho, que fala de outro e de si mesmo (matéria feita de pintura e auto-retrato). Se o olhar dionisíaco é aplacado pela tela da linguagem, da representação, do simbólico, enfim, pelo Apolíneo, nunca temos nesta obra um relaxamento completo das garras do olhar. Neste espaço aberto no real – tal qual o daquela teologia rabínica –, feito pela representação, este furo que é aberto também representa uma fenda onde o real de algum modo ainda se expõe. No entanto – eis o Apolíneo – apesar de rota, a tela está presente.

O construto estético (apolíneo) é “mediação para a essência do trágico”, conforme comenta J. Guinsburg¹⁷⁰. Assim como a busca apaixonada de uma identidade, da identificação do Eu-Iberê na própria pintura, através do auto-retrato (apolíneo) é mediação para o surgimento, da irrupção dionisíaca¹⁷¹, do trágico em sua obra. Irrupção a qual, diante desta obra, nos faz calar. Impossibilidade discursiva a partir da qual se faz necessário o uso de aparentes contradições - resolvidas na própria obra - como única forma de aproximação escrita com a sua pintura. Contradições que, metaforizadas aqui para o campo das artes

¹⁶⁸ Iberê Camargo, entrevista a Lisette Lagnado. In: LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 31.

¹⁶⁹ “When ‘Apollonian’, picture making is placating: its perfection pacify the gaze, ‘relax’ the viewer from its grip (this Nietzschean term again projects the gaze as Dionysian, full of desire and death)” FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. The Avant-Garde at the End of the Century. Massachusetts: MIT Press, 1999. p. 140. (minha tradução).

¹⁷⁰ GUINSBURG, J. posfácio para NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (2ª edição). p. 162.

¹⁷¹ “Criando sou levado ao arrebatamento, à exaltação”. Iberê Camargo, entrevista a Lisette Lagnado. In: LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 29.

visuais, o espírito dionisíaco de Nietzsche é pródigo em construir. Mas o silêncio aqui não é o da impossibilidade de linguagem, a que nos leva a violência. É silêncio que deixa para a própria obra a tarefa de sua eloquência própria. Silêncio irmanado àquele distanciamento impossível nas obras que buscam expor o real sem mediações e que aqui é exigência para a experiência estética.

A decadência da tragédia nasce justamente quando esta se torna razoável. Perda do dionisíaco, domínio do constructo formal. Este o erro da “nova tragédia” de Eurípides, segundo Nietzsche:

Excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão de mundo não-dionisíacas(...)¹⁷²

Eurípides seria aquele que inaugura o processo de esvaziamento do trágico. A partir de quatro grandes erros: épica desmistificada, realismo mimético, socratismo crítico e otimismo cientificista. O filósofo racionalista toma a frente. Não mais a irracionalidade: Sócrates, símbolo da decadência grega, ao encarnar o espírito da ciência positiva, vence o *ágon* (a disputa) com Ésquilo, o trágico dionisíaco. Épica, mimesis realista, racionalismo exacerbado, confiança no progresso da ciência: os quatro elementos podem ser um a um, contraposições do pensamento e da arte de Iberê Camargo. Nenhum movimento épico, grandiloquente, é ressaltado em suas obras (é importante distinguir entre a grandeza em que elas muitas vezes se elevam de uma grandiosidade pomposa às quais nunca se identificaram). O homem, na miséria de sua humanidade – embora elevado através de seu significado trágico –, é retratado impiedosamente pelo artista. Quanto à mimesis realista (mimesis clássica, que não deve ser confundido com o conceito de mimese ligado à representação, já exposto), esta obra em particular, e a obra de Iberê como um todo, parecem ser justamente um exercício de crítica a esta concepção. Desde o início da carreira do pintor, quando rompe com a academia, em

¹⁷² NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (2ª edição). p.178.

1942, ao sair da Escola Nacional de Belas Artes, sob a regência então de Portinari, até seus últimos quadros, evidencia-se a luta do pintor por uma expressão subjetiva e a busca pela autonomia da obra. No que diz respeito ao racionalismo exacerbado, o contraponto alcançado em sua obra entre os aspectos dionisíacos e apolíneos mostra sua postura crítica a este absolutismo da razão: “Só a imaginação pode ir mais longe no mundo do conhecimento. Os poetas e os artistas intuem a verdade”¹⁷³, declara o artista. Por último, o pessimismo inerente ao artista, impede qualquer esperança de progresso, sobretudo no que diz respeito a uma ciência positiva.

O fenômeno do dionisíaco entre os gregos, e o socratismo como decadência grega, ao opor racionalidade e instinto não compreendendo, assim, sua conciliação na tragédia, estes são os elementos fundamentais da reflexão que Nietzsche dedica à tragédia. Conforme o próprio autor irá comentar, 17 anos após a publicação deste seu primeiro livro, em seu “Sobre o Nascimento da Tragédia” (1878):

As duas *inovações* decisivas do livro são, primeiramente, o entendimento do fenômeno *dionisiaco* entre os gregos – ele dá a primeira psicologia deste, vê nele a raiz única de toda a arte grega. A outra é o entendimento do socratismo: Sócrates como instrumento da dissolução grega, reconhecido pela primeira vez como típico *décadent*. “Racionalidade” *contra* instinto. A “racionalidade” a todo preço como potência perigosa, como potência que solapa a vida!¹⁷⁴

“Racionalidade a todo preço” a que Iberê irá se opor, em sua pintura, na crítica ao que denomina “quadrinhos e redondinhos”¹⁷⁵, a arte abstrata de cunho formalista, construtivista, da qual a obra de Iberê, apesar de dialogar, surge como contraponto, liberto do rigorismo,

¹⁷³ Iberê Camargo, entrevista a Lisette Lagnado. In: LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 25.

¹⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre o ‘Nascimento da Tragédia’” in _____. **Obras Incompletas**. São Paulo: Nova Cultural. Coleção “Os Pensadores”, 1996. p. 46.

¹⁷⁵ Carta de Iberê Camargo a Mario Carneiro, datada de 6 de fevereiro de 1957: “Estou lendo um livro intitulado *Contre l’art abstrait*, de Robert Rey, da Flammarion. É um livrinho pequeno, sessenta páginas apenas. Curioso que não traz prefácio, nem uma palavrinha ao menos. Parece o grito de alguém que se encheu e que fugiu do círculo dos donos do pensamento e do negócio, para falar e dizer o que pensa. Pelo jeito parece que ninguém lhe quis fazer companhia nessa empresa perigosa que é falar contra os quadrinhos e redondinhos”. In: CAMARGO, Iberê e CARNEIRO, Mario. **Correspondência**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999. p. 119.

através de sua pincelada solta, rigorosa em sua liberdade, mas gestual. Dionisíaca, mesmo que devedora de um longo aprendizado, de “desenhar, desenhar, desenhar”.

4. Tempo: “Ciclistas”

O momento é absoluto, o amanhã não existe.
Iberê Camargo¹⁷⁶

4.1 O tempo trágico.

Em 1982, ao voltarem a residir em Porto Alegre, Iberê e sua esposa fixam residência no bairro Cidade Baixa. Iberê frequenta neste bairro um grande parque, a “Redenção”, no qual habitua-se a caminhar, e observar os passantes. Entre estes, ciclistas. Homens e mulheres que passam por Iberê, em suas bicicletas, anônimos, tão só pedalando. A figura destes ciclistas se impregnará tão fortemente na poética de Iberê que este dedicará uma das mais importantes séries de seu trabalho à sua representação. A série dos ciclistas está fundamentalmente concentrada entre os anos de 1988 e 1992.

Em 1992 a figura do ciclista começa a tornar-se mais rara, à medida que a bicicleta incorpora-se à cena como objeto solitário. Este parece ser o processo de subjetivação e incorporação das figuras pelo artista, conforme também notamos nos carretéis, que aparecem ainda ao lado das figuras, no início de seu retorno à figuração, como se a presença do elemento anterior estivesse a afiançar o início de novas buscas artísticas.

¹⁷⁶ Declaração de Iberê Camargo, em sua última entrevista. **TVE/RS**, Porto Alegre, 2 de agosto de 1994. 17 min.



II. 21. Iberê Camargo. *Ciclista*, 1990.

Uma das telas desta série é *Ciclista*, de 1990¹⁷⁷. Óleo sobre tela de grandes proporções, a figura do ciclista toma toda a extensão do quadro, dentro de um cenário simples. Como se a *Idiota*, de 1991, fizesse parte de uma continuação do primeiro quadro, um afastamento deste ciclista, em um ficcional caminhar de um espectador interno às duas telas,

¹⁷⁷ Iberê Camargo. *Ciclista*. 1990. Óleo sobre tela. 200 x 155 cm (Col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo).

ao universo pictórico de Iberê Camargo, mas não presente explicitamente nele. Lembramos que a idéia de um espectador no quadro, interno à pintura, foi amplamente desenvolvida nos estudos de estética, principalmente a partir da análise feita em 1966 por Michel de Foucault em seu célebre primeiro capítulo de “As Palavras e as Coisas”¹⁷⁸, sobre o quadro *Las Meninas* de Velazquez, e por Richard Wollheim (“A Pintura Como Arte”), ao fundamentar a hipótese de um espectador que faz parte do quadro mas não pode ser visto, um espectador total, “que esteja numa posição da cena na qual veja tudo o que o quadro representa e da maneira como o representa”¹⁷⁹, e que seja capaz de dar um acesso especial ao conteúdo do quadro para o espectador externo. Um indício desta presença, segundo Wollheim, é a frontalidade, marca de “um espectador peripatético”¹⁸⁰ dentro da obra. Em sua desconcertante frontalidade, a “Idiota” parece convidar este espectador privilegiado a seguir neste caminhar por dentro da tela, até chegarmos naquela bicicleta ao fundo, e a examiná-la com mais atenção. Caminhar do futuro em direção ao passado, “A Idiota”, de 1991, para o “Ciclista” do ano interior. Caminhar da memória, do primeiro plano ao fundo da pintura.

Na definição aristotélica, esta concepção – “completa e de certa extensão” – marca, fundamentalmente, a diferença entre a tragédia e a epopéia. A tragédia deve ter um tamanho não muito extenso, que possa ser representada no espaço de um dia: “uma revolução do Sol”¹⁸¹ (não entendida como tendo a duração de 24 horas, mas que seria possível ser representada dentro do espaço da duração da luz do dia), ao contrário da epopéia, a qual solicitaria o tempo de alguns dias para ser lida. A tragédia tem bem delimitado, por tanto, seu caráter temporal. É uma obra em que temos a noção da totalidade, ao ver, em um curto espaço de tempo, seu início, seu desenvolvimento (ou “nó”) e sua conclusão (ou “desenlace”).

¹⁷⁸ FOUCAULT, Michel de. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (9ª edição brasileira).

¹⁷⁹ WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 102

¹⁸⁰ Idem, p. 161.

¹⁸¹ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo. 1966. p. 73 (1449 b).

Por tratar-se de ação, este tempo se mostra ao espectador, através dos personagens agindo, a desenvolver-se. Segundo Aristóteles, a tragédia não permite que ações contemporâneas (simultâneas) sejam mostradas, o autor deve escolher uma ação para cada momento. Ao contrário da epopéia, em que várias ações acontecidas no mesmo tempo podem ser mostradas (evidentemente, não mostradas simultaneamente – feito só alcançado por Flaubert, em meados do séc. XIX de nossa era) a tragédia desenvolve-se através de uma sucessão temporal *linear e contínua*.

É possível examinar o tempo nesta obra de Iberê Camargo. O tempo mais evidente é o da própria figura. Um ciclista pedala, em direção contrária à linha do tempo. Questão já observada por Lisette Lagnado¹⁸². Mais do que o movimento espacial, parece ser um agir *do tempo* o que se depreende da figura. Ser contra o tempo, que olha para o passado parecendo buscar alguma resposta no vai e vem das linhas marcadas pelo próprio tempo. Este curto-circuito entre pintura e desenho, identificados por Guinle, que o define justamente como “os dois tempos de Iberê Camargo” (título de seu artigo sobre a pintura do artista publicado na Revista Módulo, em 1982¹⁸³), ao referir-se a um conflito entre desenho e pintura. Entretanto, este desenho parece surgir como linhas de força, a sustentar a pintura. Linhas que são corpo da própria figura. Estes traços apresentam-se como uma estrutura delicada e trágica (por sua aparente fragilidade e quase iminente ameaça de desintegração) que compõe e protege as figuras contra a ameaça de uma nova explosão de massa pictórica, tal qual a explosão dos carretéis, que originam os núcleos e espaços com figuras de meados dos anos 60 – e quem sabe a proteção da explosão do real na própria obra. Linhas as quais permitirão que a massa de tinta que compõe a cabeça deste ciclista chegue intacta em “A Idiota”, cabeça que vista agora parece ser a origem de toda a composição daquela figura de 1991. Singular encontro

¹⁸² LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 39.

¹⁸³ GUINLE, Jorge. “Os dois tempos de Iberê Camargo”. Revista Módulo, 1982. Apud. BERG, Evelyn (org.) **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985. p. 88.

das duas obras, que parece ainda mais claro ao vermos outro quadro de 1991: “As Idiotas”¹⁸⁴. Neste, a ciclista idiota, em perfil, guardando ainda os traços da “contradição desenho-pintura” do “Ciclista” (1990) e virada para a direita – sinal do término de sua jornada – desce da bicicleta e vai ao encontro daquela Idiota frontal, sentada, marcada bem mais pelo pictórico, tal qual a figura de 1991 (“A Idiota”).



Il. 22. Iberê Camargo. *Expansão*, 1964.

Tempo de um dia: na paisagem, o Sol que desaparecia pondo-se à esquerda de “A Idiota”, surge agora à direita, nascendo na linha do horizonte (que chega a curvar-se para vê-lo despontar), mas que o trágico ciclista nega, ao correr para o seu ocaso. O ciclo de um dia. *Cyclus*, o radical latino que dá origem à palavra ciclista. A figura pedala e nenhuma ação realiza além deste seu ciclo contínuo, sem fim. Única ação executada. Segundo o artista, “Esses ciclistas são caminhantes. No fundo, sem meta”¹⁸⁵. *Meta* era o sinal que indicava, na pista (circular!) de corrida, entre os antigos romanos, o ponto que os carros deveriam contornar. Incontornável e trágica é a corrida dos ciclistas de Iberê.

¹⁸⁴ “As Idiotas”, 1991. Óleo sobre tela, 200 x 250 cm. Col. Maria Coussirat Camargo/ Fundação Iberê Camargo.

¹⁸⁵ LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 30.

O tempo esta inegavelmente presente na busca artística de Iberê. Conforme declara: “Me parece que minha pintura sempre procura resgatar o passado, reencontrar as coisas que foram soterradas e ficaram perdidas no pátio.”¹⁸⁶ A urgência da pincelada, das linhas que tentam um último esforço de ordenação da figura, de reordenação de um tempo pretérito, marca a profunda necessidade de encontrar seu próprio tempo. A urgência de impregnar o tempo da vida com o tempo do gesto artístico: tentativa trágica, de retê-lo neste gesto, de unir tempos, no tempo da mesma tela: “No Tempo”¹⁸⁷, nome de um quadro no qual, nas palavras de Iberê Camargo, “ciclistas encontram o passado, uma mesa, carretéis e todas as coisas que já estiveram na minha pintura”¹⁸⁸.

Ao voltar-se as costas para o futuro, em direção a este tempo de busca do pátio da infância, é impossível não citarmos a imagem daquele *Angelus Novus*, da leitura do quadro de Paul Klee, por Walter Benjamin. O anjo das suas “teses sobre o conceito de história”, no excerto um pouco longo, mas que se pede licença para aqui reproduzir:

Há um quadro de Klee chamado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece a ponto de afastar-se para longe daquilo a que está olhando fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca aberta, suas asas estendidas. O anjo da história deve ter este aspecto. Seu rosto está voltado para o passado. Onde diante de *nós* aparece um encadeamento de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que vai empilhando incessantemente escombros sobre escombros, lançando-os diante de seus pés. O anjo bem que gostaria de se deter, despertar os mortos e recompor o que foi feito em pedaços. Mas uma tempestade sopra do Paraíso e se prende em suas asas com tal força, que o anjo já não as pode fechar. A tempestade irresistivelmente o impele ao futuro, para o qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce até o céu diante dele. O que chamamos de Progresso é *esta* tempestade.¹⁸⁹

Formalmente, a figura de Klee, de 1920¹⁹⁰, mantém uma relação semelhante entre desenho e pintura, guardadas as suas dessemelhanças históricas. É possível pensar, neste ciclista de Iberê, quem sabe (com o perdão do neologismo) em um *Angelus Novissimus*,

¹⁸⁶ Idem, p. 40.

¹⁸⁷ No Tempo. Óleo sobre tela. 1992. Coleção Galeria Camargo Vilaça. 200 x 250 cm.

¹⁸⁸ Idem, p. 39.

¹⁸⁹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222.

¹⁹⁰ Paul Klee, *Angelus Novus*. 1920. 31,8 x 24,2cm. Coleção do Museu de Israel, Jerusalém.

inserido em uma modernidade tardia, desapossado de suas asas, procurando mover as rodas de uma bicicleta. Impedido de seguir em direção ao passado, não pode evitar um “progresso” feito também de escombros. Com os olhos fixos para este passado inalcançável, olhos que talvez sejam os únicos que testemunham o real em toda a sua esmagadora presença, na trágica impossibilidade de “despertar os mortos”, traça a integridade de sua figura, na certeza de que o progresso também é tempestade, e que tudo, afinal, é “falso e inútil”.



Il. 23. Paul Klee. Angelus Novus. 1920.

5. Catarse: “Tudo te é falso e inútil”

Esta noite acordei e disse para minha mulher “olha, Maria”; ela perguntou “o que é?”, e eu disse “olha lá!”. Era um vagalume que estava dentro do quarto, uma luz belíssima, azulada. Disse “que beleza, Maria, este bichinho que nos visita no meio da noite está talvez iluminando os nossos caminhos”. E ela: “Mas tem um cheiro”. E tinha um cheiro realmente. Era um odor forte, não sei por que pensei em almíscar. Eu disse: “Mas que coisa estranha esse cheiro” e “olha, Maria, faz o seguinte: abre a janela para que ele saia”. Ela abriu a janela e acendeu a luz. Meu raciocínio foi que o vagalume sairia para o escuro da rua. Demos um tempo, achamos que devia ter saído e fechamos a janela. Hoje de manhã descobrimos que continuava no quarto, estava sobre o tapete. Ai, disse para a menina que trabalha conosco: “Helena, pega com cuidado esse bichinho e leva ele pro mato, que é onde ele mora”. Foi um momento de beleza”¹⁹¹

Iberê Camargo

5.1 Sínteses catárticas: resolução de uma obra.

“Tudo te é falso e inútil”. A frase que marca uma das últimas séries da obra de Iberê Camargo (produzida nos primeiros anos da década de 1990), é retirada do verso um poema de Fernando Pessoa. O poema, uma ode, intitulado *Dois excertos de odes (fins de duas odes, naturalment e)*, é escrito sobre o heterônimo de Álvaro de Campos. A ode ergue-se como hino para uma Mãe que ora parece referir-se a *mater* cristã, ora a uma deusa-mãe pagã. A estrofe a que o verso é retirado é a seguinte:

¹⁹¹ Iberê Camargo, em entrevista a Juarez Fonseca. Dezembro de 1993. Publicada no **Jornal da Universidade/UFRGS** em Porto Alegre. Ano VI, nº 67. Edição de Novembro de 2003.

Vem, cuidadosa,
Vem, maternal,
Pê antepé enfermeira antiqüíssima, que te sentaste
À cabeceira dos deuses das fês já perdidas,
E que viste nascer Jeová e Júpiter,
E sorriste porque tudo te é falso e inútil¹⁹²

Coincidentemente, é a ode um elemento que compõe a tragédia grega clássica. A ode, ou canto, é uma composição poética de estrofes simétricas e de caráter lírico. Na tragédia, apresenta-se como ode coral (canto coletivo) e é utilizada para dividir a ação e como comentário dos episódios da trama.



II. 24. Iberê Camargo. *Tudo te é Falso e Inútil II* , 1992.

¹⁹² PESSOA, Fernando. **Obras Completas de Fernando Pessoa: II - Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática Limitada, 1951. p. 156.

“E sorrreste porque tudo te é falso e inútil”. No quadro de Iberê, *Tudo te é Falso e Inútil II*¹⁹³, a mesma “idiota” que é vista em outras telas aparece aqui, sorrindo. Como a cuidadosa e maternal figura de Pessoa, ela também sentada vê tudo o que nasceu - ou fez nascer, se for pensada a personagem desta cena como *persona* do próprio artista. À sua direita, a bicicleta que marcou a importante série de Iberê; à sua esquerda, um manequim, elemento que inspirou muitas composições do artista, marcadamente a série das “Fantasmagorias”, representando estes seres das vitrines da Rua da Praia, em Porto Alegre, que Iberê observava ao caminhar. Figura e cenário tem o mesmo tom. Um azul espectral, violáceo, envolve o quadro. Como se estes azuis da última fase do artista encontrasse os azuis da célebre fase inicial de Picasso. O rosto da idiota guarda a mesma composição complexa, muito trabalhada sobre a matéria/tinta e também mais clara, como a série das “Idiotas”. A bicicleta é mais sombra que traço, como se fosse pura lembrança, quase turva. O manequim destoa em cor – linhas pretas e tons de amarelo, amarelo queimado -, extremamente simplificado, quase um signo. Os tons terrosos do manequim aparecem nas pernas da figura, assim como seus olhos sombrio parecem espelhar as sobras da bicicleta, unindo estruturalmente as três figuras.

Catarse: eis aqui, certamente, o conceito mais problemático da Poética aristotélica. Conceito este que tem sido objeto de discussões ao longo de toda a tradição de comentários do texto d’O Filósofo.

Citando-o novamente, assim descreve Aristóteles: “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”¹⁹⁴.

A partir do texto aristotélico, fazemos a mesma pergunta, confessada por Santo Agostinho:

¹⁹³ Tudo te é Falso e Inútil II. Óleo sobre tela. 200 x 236 cm, 1992. Col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo.

¹⁹⁴ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo. 1966. p. 74 (1449 a).

Mas por que quer o homem condoer-se, quando presencia cenas dolorosas e trágicas, se de modo algum deseja suportá-las? Todavia, o espectador anseia por sentir este sofrimento, que, afinal, para ele constitui um prazer¹⁹⁵

Na República, Platão havia condenado os espetáculos trágicos por estes suscitarem convulsões emocionais que não eram cabíveis ao homem superior e comedido que este filósofo almejava para sua cidade perfeita.

Aristóteles irá objetar Platão ao afirmar que a aparição mesma destas emoções é uma forma de limpá-las, uma forma de purificação, de esvaziamento (mesmo que momentâneo) destas mesmas emoções.

É justamente o conceito de limpeza higiênica, de depuração, o significado original do termo *catarse* entre os gregos. *Catarse* (purificação, limpeza), pode ser dito “de uma coisa, de um indivíduo ou de um discurso”.¹⁹⁶ Vemos, nos textos mais antigos, o termo presente em obras que tratam e/ou citam purificações rituais ou médicas.

Entretanto a célebre passagem do capítulo VI da *Poética* não é de fácil entendimento, e tem suscitado ao longo da história, uma verdadeira biblioteca de comentadores. Para termos uma idéia, o *Index Aristotelicus*, organizado por H. Bonitz¹⁹⁷ em 1870 cita nada mais nada menos do que 150 acepções diferentes para o termo *catarse*!

Para melhor organização das várias correntes de comentadores do problema da *catarse* em Aristóteles, Stephen Halliwell enumera seis grandes linhas de opiniões a respeito deste conceito¹⁹⁸. Estes seriam:

1º Moralístico ou didático – entendendo a tragédia como um modo de desenvolvimento moral

2º A que busca o “fortalecimento do caráter”, das emoções.

¹⁹⁵ Santo Agostinho. **As Confissões**. Livro III, cap. 2. Col. Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 80.

¹⁹⁶ PUENTE, Fernando Rey. “A *Kátharis* em Platão e Aristóteles” in. DUARTE, Rodrigo... [et al.]. **Kátharsis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 10.

¹⁹⁷ BONITZ, H. **Index Aristotelicus**, Ac Regia Borussica, vol 5, Berolini, 1870; 2ª Ed. Berolini, 1950.

¹⁹⁸ HALLIWELL, S. **Aristotle’s Poetics. With a new introduction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. Apud: PUENTE, Fernando Rey. “A *Kátharsis* em Platão e Aristóteles” in. DUARTE, Rodrigo... [et al.]. **Kátharsis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 20-21.

3º A que procura a moderação, ou “via mediana”, relacionando a purificação com a busca de mediania.

4º A purgativa, ou patológica, que defendia a tragédia como purgativa da emoção dos expectadores.

5º A intelectual, que entende a tragédia como propiciadora de uma “iluminação intelectual”.

6º Finalmente, a dramática ou estrutural, que supõe o desenvolvimento do processo purgativo não ocorrendo no espectador, mas no interior do drama.

Abstendo-me de tomar partido em uma discussão talvez infundável, podemos tomar, por linhas gerais, que existe uma certa relação entre prazer e purificação na tragédia. Fernando Rey Puente (2002) toma esta tese, ao comparar a Poética à Política de Aristóteles, onde este cita a música como suscitadora “de uma certa purificação” relacionada à “um alívio acompanhado de prazer” (Pol. 342 a 11-15)¹⁹⁹.

Assim, o efeito catártico de purificação acompanhado de prazer dar-se-ia com o confronto “com aquilo que mais se teme – mas com a distância espacial e emocional em relação a tais ações”²⁰⁰. As emoções do espectador, então, irromperiam. No entanto, não estando em nenhuma situação real de perigo, já que não se trata dos fatos que suscitam emoção e piedade, mas da *representação* (imitação, mimese) destes fatos, esta irrupção das emoções “é sinônimo, para o espectador de uma liberação em relação a elas próprias”²⁰¹.

A distância oferecida ao espectador é um dos pontos de divergência com aquelas obras que Hal Foster chama de obsceno. Não há catarse no obsceno, já que não existe esta possibilidade de elaboração do real traumático que só a distância é capaz de oferecer. A obra representativa, por apresentar este distanciamento, possibilita justamente a elaboração do real.

¹⁹⁹ PUENTE, Fernando Rey. “A Kátharis em Platão e Aristóteles” in. DUARTE, Rodrigo... [et al.]. **Kátharsis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 24. Já citado anteriormente.

²⁰⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Os Lugares da Tragédia” in. ROSENFELD, Denis L. (editor) **Filosofia e Literatura: o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 12.

²⁰¹ Idem. p. 12.

Elaboração que aqui se considera como trágica, por se dar como problema. Catarse destas emoções, mas que guarda algo delas.

É importante salientar que a catarse, ligada à representação, sendo conceito estético, difere do conceito freudiano. Freud busca a definição de catarse não propriamente no conceito aristotélico, mas em um ensaio escrito por seu tio por afinidade, Jakob Bernays, intitulado “Elementos do escrito perdido de Aristóteles sobre a ação da tragédia” (*Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie*). O artigo faz referência principalmente a um texto de Jâmblico, o qual descreve o modo de purificar as forças da paixão humana, através de cerimônias orgíacas, quando estas forças estão contidas na alma. Freud se filia muito mais a uma tradição médica do conceito de catarse do que propriamente estética, motivo ao qual preferimos os autores da tradição aristotélica de interpretação da Poética, por identificarem na manifestação artística o campo onde se dá o processo catártico.

O termo “catarse” foi relacionado à obra de Iberê Camargo, conforme vimos durante a análise de sua fortuna crítica, por Paulo Venâncio Filho. São inúmeras as vezes, repetimos, onde o termo é utilizado em seus ensaios sobre o artista:

“O espaço pictórico se recomplica continuamente, sem interrupções, transformado em tormenta catártica que visa a intensidade mais alta, o excesso”²⁰²

“Busca evitar o informe a qualquer custo destruindo a forma através de catárticos ‘ideogramas convulsivos’”²⁰³

“Trancos violentos e catárticos”²⁰⁴

“Uma ação catártica recomplica continuamente o espaço pictórico: a pintura em crise luta por um cosmos ainda possível”²⁰⁵

“Catártico desconjuntar e juntar as coisas”²⁰⁶,

“Espasmos violentos e catárticos”²⁰⁷

²⁰² VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Iberê Camargo – Desassossego do Mundo**. Rio de Janeiro: S. Roesler: The Axis Instituto Cultural, 2001. p. 37.

²⁰³ Idem, p. 42.

²⁰⁴ Ibidem, p. 48

²⁰⁵ VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Iberê Camargo**. Rio De Janeiro: Fundação Iberê Camargo, 2003. p. 39.

²⁰⁶ Idem, p. 52.

²⁰⁷ Ibidem, p. 58.

Tormenta, excesso, destruição, convulsão. Os elementos apontados pelo crítico localizam-se na experiência da ação do pintor sobre o suporte. Em algo que remete à intenção, ao gesto do artista e à marca e formalização deste gesto na tela. Paulo Venâncio Filho nos chama atenção fundamentalmente à catarse não como elemento da recepção da obra pelo espectador, mas a uma relação estabelecida entre o artista e sua obra (ainda que possamos entender o artista como espectador primeiro e privilegiado de seu trabalho).

Delineia-se, então, três possibilidades de pensarmos a catarse na obra de Iberê. Possibilidades que não estão dissociadas, mas que se unem fundamentalmente por partilharem deste processo catártico comum. São elas, a catarse: (1) do ponto de vista do artista, (2) a partir da recepção do espectador e (3) como questão intrínseca à própria obra.

Ao final de sua vida, Iberê Camargo expõe diante de si – primeiro espectador que é de sua criação – os elementos que fizeram parte de sua trajetória como artista. Os símbolos, ícones, objetos que tomou como referência ao mundo exterior, para expressar suas próprias questões. Manequins, idiotas, bicicletas, a mesa com carretéis (em outras obras da série aqui examinada), estão frente ao artista quando surge esta exclamação: “tudo te é falso e inútil”. De que forma é possível estabelecer o diálogo deste título com a obra? São estes seres de pintura que exclamam para Iberê, ou o artista que diz para si mesmo e para sua obra? Ouçamos uma declaração do pintor citando Pessoa:

“Vivo recolhido. Não me importo em saber de que lado sopra o vento. Sou quem sou, faço o que faço. Sempre me interessei pelo homem, pelo meu semelhante. Na arte, como na vida, tenho meus valores. Se a estrada é lamacenta, arregaço as calças e escolho o caminho. Ouçamos Fernando Pessoa: ‘Tudo te é falso e inútil’²⁰⁸”.

Estas palavras não apontam para um tom de resignação pessimista a que muitas vezes um olhar mais apressado para a obra e para seu título parece indicar. Como diz seu amigo, o

²⁰⁸ LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 50.

historiador Décio Freitas, Iberê “Não é nunca um resignado; é sempre um indignado”²⁰⁹. Examinado à luz desta declaração e do contexto da poesia de Fernando Pessoa, o título surge, dito pelo artista para si mesmo, como uma declaração contra a futilidade do mundo. Ao mesmo tempo, afirmação de sua poética, de sua trajetória como artista isolado – “europeu aguaipecado”²¹⁰ - no cenário nacional. A partir, então, da exposição de todas as suas figuras na pintura (figuras que são a própria pintura), Iberê parece atingir seu próprio processo de catarse. Assim como a figura humana pode ter servido para elaborar um humanismo desesperado em um momento de crise pessoal²¹¹, do mesmo modo, tornar-se o espectador íntimo de uma reelaboração de sua poética, colocando em cena as figuras que habitaram sua trajetória artística surge como o momento de uma epifania pessoal, expressa nesta frase que, antes de resignação, apresenta-se como a derradeira libertação do artista. Resolução (precária, como sempre são as resoluções humanas) da tragédia existencial em uma arte trágica. Esta concepção de uma catarse do próprio artista aproxima-se à primeira das três categorias básicas da fruição estética, da teoria da recepção de Jauss, a *poiesis*, identificada como “o prazer ante a obra que nós mesmo realizamos”²¹². Prazer advindo da “criação do mundo como sua própria obra”²¹³

A relação entre catarse e recepção da obra, pelo público em geral, é o paralelo mais evidenciado nos estudos deste conceito (de catarse). Mais recentemente, as pesquisas em direção a uma estética da recepção têm utilizado a catarse como conceito privilegiado.

²⁰⁹ FREITAS, Décio. “Perfil de Iberê”. In: CAMARGO, Iberê. **Mestre Moderno**. Apresentação Luiz Paulo de Pilla Vares; versão em inglês Heloisa Prieto, Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 61

²¹⁰ Como se refere a si mesmo, a partir de um termo rio-grandense, “guaiepeca”, significando “João-ninguém”, indivíduo sem importância, ou o habitante do interior do Estado.

²¹¹ Por este ensaio não se constituir em uma biografia do artista, concordamos com Paulo Herkenhoff, quando declara que “(...) não interessa à história da arte entrecruzar-se coma história do judiciário. Para a arte, a pertinência da biografia cessa quando esta já não mais elucida a história e o olhar” (HERKENHOFF, Paulo. “Iberê Camargo”. In: LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 10), motivo pelo qual, procuramos ao longo de todo este trabalho focarmos nossa atenção sobre a obra de Iberê, e não sobre os episódios de sua vida.

²¹² JAUSS, Hans Robert. “O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis”. In: JAUSS, Hans Robert... et al.. **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. (coordenação e tradução de Luis Costa Lima). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 100

²¹³ Idem, p. 102.

Recuperando a idéia de prazer estético, rechaçada até então pela estética adorniana que a via como atitude burguesa de abertura à indústria cultural, defende uma relação criativa entre espectador e obra (nos termos desta estética, mais dirigida à literatura: entre leitor e texto). Relação ativa, dialógica e que tem sua expressão no prazer advindo de um processo de identificação com a obra. Tal identificação conduz a uma transformação das convicções do espectador e à libertação de sua mente. Experiência mobilizadora, já que “o espectador não apenas sente prazer, mas também é motivado à ação”²¹⁴, mantendo assim, a perspectiva estética crítica presente na estética negativa adorniana.

Examinando nosso caso em questão, proponho aqui que a relação estabelecida entre o espectador e a obra de Iberê Camargo é uma relação de diálogo que está relacionada a uma duplicidade da leitura que se estabelece com a obra, de aspectos antagônico, que se resolvem na tela, e que podem ser expressos a partir da dicotomia entre familiaridade (identificação) e estranhamento. É impossível voltarmos incólumes desta relação estética com a obra de Iberê. É provável que as causas sejam mais profundas que a da experiência estética, e poderíamos supor serem da ordem do inconsciente, ab-reativa, do retorno de imagens que estão guardadas no universo íntimo de nossa infância, relacionada a nossos medos e desejos, quem sabe identificando o objeto perdido a que esta “quase presença/quase ausência” do real faz referência aqui²¹⁵.

Uma última palavra ainda faz-se necessária sobre o conceito de tragédia. Necessária para termos presente a revolução que esta significou para a sensibilidade grega de meados do séc. V, e sua crucial importância para nossa própria concepção do que é artístico.

²¹⁴ ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989. p. 57.

²¹⁵ Iberê chega a declarar, a este respeito, que “Talvez eu esteja até sendo enganado por mim mesmo. Talvez eu esteja procurando, sem saber, a primeira imagem, a imagem da mãe”. In: LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 33

Tomando a afirmação de Marx que “a educação dos cinco sentidos é a obra da história universal inteira”²¹⁶, Jean-Pierre Vernant irá afirmar a importância da tragédia na educação de nossos sentidos e na afirmação do próprio conceito de arte a partir da formação de uma relação estética com as encenações trágicas (primitivamente religiosas, como vimos). Assim, segundo Vernant, a invenção da tragédia, na Atenas do séc. V, além de representar a criação de obras literárias e de espetáculo público, e do estabelecimento de uma tradição literária, é responsável pela produção de uma consciência trágica, do “advento de um homem trágico”²¹⁷. Assim como a geometria euclidiana ou a filosofia é responsável pela criação de uma tradição à qual todos os cientistas ou filósofos terão que responder, reportando-se a seus sucessores, do mesmo modo:

(...) se temos o direito de chamar tragédias às obras de Shakespeare, de Racine, ou de algumas obras contemporâneas, é porque (...) elas se enraízam na tradição do teatro antigo, onde encontram, já traçado, o quadro humano e estético próprio do tipo de dramaturgia que instaurou a consciência trágica, dando-lhe sua plena forma expressiva.²¹⁸

E qual é propriamente a natureza desta experiência do trágico? Segundo Vernant esta se assenta em dois elementos fundamentais. O primeiro diz respeito à matéria da tragédia. É esta a lenda heróica. A história lendária (mas tomada como verdadeira pelos gregos) posta em um passado muito longínquo. No entanto este herói não mais se apresenta como modelo, como ideal moral, de ações a serem imitadas, mas como problema. O que antes era valor, vê-se agora posto “em questão” diante do público, como “problemas que não comportam respostas, enigmas cujo duplo sentido está sempre por decifrar”²¹⁹. O segundo elemento da experiência trágica diz respeito à formação de uma relação estética com as encenações trágicas: a tomada de consciência do “fictício”. Ao descobrir-se como imitador, como criador

²¹⁶ MARX, Karl. *Esboço de Uma Crítica da Economia Política* (in K. Marx, Oeuvres, tomo II, Paris, 1968, p. 85), apud VERNANT, Jean Pierre. O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade. In: VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia da Grécia Antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.213.

²¹⁷ VERNANT, Jean Pierre. O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade. In: VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia da Grécia Antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 214

²¹⁸ Op. Cit. p. 215.

²¹⁹ Idem, ibidem.

destas aparências - enganosas segundo Platão - de um mundo de simulacro ao lado do mundo real, o homem grego fixa o lugar “daquilo a que hoje chamamos arte ou imaginário”²²⁰. Na tradição anterior à tragédia, a da epopéia, o poeta desvela a realidade, inspirado pelas musas. Ou seja: o poeta, narrador da epopéia, não representa, mas torna-a presente, assim como uma celebração religiosa torna presente o fato religioso acontecido. Neste sentido, a tragédia surge como uma conquista do pensamento artístico, ao desenvolver a capacidade de mimesis, de representação. O teatro não conta com a presença de um poeta que narra os fatos do passado, que os presentifica a partir de sua narração. Um salto cognitivo é dado quando estes atos são postos em cena. Maior proximidade, já que se busca imita-los tal como aconteceram, mas maior distância a partir da consciência que o espectador vai adquirindo de que aquilo que assiste não corresponde a uma revelação delfica, profética, como a do poeta, mas à *simulação da presença de um ausente*. Como Vernant relata, o surgimento das representações trágicas deve ter sido semelhante ao que ocorreu no cinema, onde os espectadores, por não estarem acostumados àquele tipo de imitação, “consideravam o espetáculo como se fosse a própria realidade”²²¹. O desenvolvimento da tragédia significou, então, o desenvolvimento deste senso do fictício. A ilusão teatral desenvolve-se paralela à consciência da ficção. E para esta consciência um dos fatores primordiais é o distanciamento. Insere-se aí a necessidade de que a tragédia trate, quando dá seus primeiros passos, de assuntos conhecidos porém quase míticos. A experiência de uma tragédia trazendo assuntos próximos, histórica e emotivamente, trará resultados lamentáveis. A tragédia “A Tomada de Mileto”, do poeta Frínico, põe no palco o desastre sofrido pelos habitantes de Mileto, acontecido apenas dois anos antes de sua encenação. Vernant toma o historiador Heródoto como testemunha ocular dos fatos:

Os espectadores se desmancharam em lágrimas, o poeta foi punido com uma multa de mil dracmas por ter lembrado as infelicidades nacionais (as próprias

²²⁰ Idem, p. 216.

²²¹ Idem. Ibidem.

infelicidades, oikeîa kaká), e foi proibido a quem quer que fosse representar esse drama no futuro.²²²

A tragédia, no momento de seu nascimento, ainda não é capaz de representar fatos contemporâneos, sob o risco de não permitir o distanciamento necessário à compreensão de seu aspecto mimético, representativo, elemento estético fundamental. Lembremos mais uma vez de Aristóteles, ao afirmar que a tragédia ao não representar assuntos históricos, é superior à história por, tratando de assuntos mais gerais (não prendendo-se à caracteres individuais, “graças à liberdade que lhe assegura a ficção do mythos²²³”), ser mais filosófica.

Tratando-se de ficção, os acontecimentos da tragédia emocionam o homem grego de forma especial. Não o da emoção traumática, frente à avassaladora presença do real. Mas a partir daquele efeito catártico que, ao fim e ao cabo, purifica estas mesmas emoções. Através da organização dramática, do encadeamento lógico e conseqüente dos episódios, o vivido é ressignificado.

Ao olhar para estas telas, a familiaridade com a representação da figura parece, conforme foi dito a pouco, ser simultânea a uma reação de estranhamento. A frontalidade destas figuras convida a uma relação de aproximação com seu universo próprio, assim como os objetos ali presentes, familiares àqueles que conhecem, mesmo que superficialmente, a obra de Iberê. No entanto, uma proibitiva mão parece nos privar deste contato. Esta mão é a do artista, presente na dureza de sua pincelada, de seu gesto, do trabalho com a matéria da pintura, nada naturalista, e que parece dizer que é inútil a aproximação, já que tudo ali é “falso”. Falsidade que é a marca de uma figuração liberta da representação de cunho mimético tradicional, pré-moderno. É o estranhamento que funda esta modernidade da obra de Iberê,

²²² HERÓDOTO, História, VI, 21. apud VERNANT, Jean Pierre. O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade. In: VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia da Grécia Antiga I e II**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 217.

²²³ VERNANT, Jean Pierre. O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade. In: VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia da Grécia Antiga I e II**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 218.

esta “falsidade” figurativa a partir da qual eleva-se a verdade da tela, como universo autônomo. E desta relação problemática entre próximo e distante, estabelece-se uma tragédia do olhar. A relação estética entre espectador e obra é trágica à medida que este “entre”, esta mediação, é também interdição. Interdição ao real sem mediações que conduz à catarse, à purificação de nossas sensações de terror e piedade, na medida que o espectador, consciente da autonomia da obra, pode afastar-se dela, e liberar suas emoções em um espaço de algum modo seguro, por estar fora de si mesmo, no espaço relacional (a tela do simbólico) que é criado entre obra e público. Ao contrário das experiências contemporâneas de interação total com a obra, o trabalho – fundamentalmente moderno – de Iberê, convida a um distanciamento respeitoso, e libera o espectador de uma identificação à qual não sobreviveria sem a consciência de que afinal, tudo nesta tela nos é tragicamente de uma proximidade que se reserva o direito de um certo distanciamento. Lugar de onde esta *Idiota* (distante em sua própria etimologia: *idios* – particular, solitário), nos interroga.

Por último, resta examinar a catarse a partir da própria obra. Ou seja, examinar como se dá a resolução, por via da catarse trágica, das questões inerentes à própria pintura. Primeiramente, é necessário que se faça um deslocamento conceitual. Faz-se aqui um exercício na direção de metaforizar aqueles sentimentos de terror (*phobos*) e piedade (*eleos*), que são despertados nos espectador da tragédia, para, agora, serem identificados no interior da própria obra. Assim como se busca identificar na obra este processo de purgação, de catarse que marca o desenlace da tragédia.

O sentimento de terror, ou medo, sentimento de afastamento, de horror frente a situações extremas as quais o herói é levado a praticar e/ou sofrer, tem como marca o distanciamento, a repulsa. A piedade é justamente o sentimento antitético, de identificação e aproximação com o personagem, compaixão com o sofrido pelo outro. É da junção destes sentimentos contrários que se dá a catarse: purificação dos mesmos sentimentos. Se a tragédia

é o espaço aonde sentimentos contraditórios são encenados, pensamos então na obra de Iberê como o lugar no qual se apresentam contradições, aspectos antitéticos os quais, expondo-se simultaneamente, abrem-se a uma resolução artística de natureza catártica.

Na obra de Iberê, podem ser identificados alguns pares de características opostas, as quais, por constituírem uma obra trágica, não são incompatíveis. Destaca-se aqui três destes pares, por considerar-se os mais significativos, aspectos que já foram delineados ao longo deste trabalho. São eles: as contraposições entre figura e fundo, desenho e pintura e figura e pincelada.

A metáfora da tragédia na pintura pode sugerir algumas “funções” do fundo, ou da “paisagem” na obra figurativa de Iberê Camargo. Este fundo é, sobretudo, o espaço, a cena, que é construída para receber o ator e o desenvolvimento de uma cena, de um drama. Já em sua definição sobre o drama barroco alemão (*trauerspiel*), Walter Benjamin havia falado do cenário da tragédia (em contraposição ao cenário do drama barroco), como um palco fixo²²⁴. Deste modo, o palco se contrapõe ao desenrolar da ação, criando-se uma tensão entre ambos.

É sempre questão problemática separarmos o fundo da figura, ao falarmos da pintura moderna, reconhecendo que a este período se deve a conquista da bidimensionalidade plena, com a indiferenciação de uma falsa tridimensionalidade. No entanto, ao falarmos de cena ou de fundo, nos referimos àquilo que não se destaca como figura ou objeto reconhecível, e que tem uma substancial distinção dos mesmos. Esta cena em Iberê apresenta-se de modo geral construída de modo bem menos elaborada do que a figura, mesmo que esta última, em alguns momentos, se construa a partir da cena. No entanto temos neste fundo a construção de uma tessitura muitas vezes quase que contínua, econômica em seus traços. O palco onde se

²²⁴ BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 114-117.

desenvolve o drama de suas figuras, nas palavras de Guinle, é “esta pele experimentada (cansada de um saber pictórico)”²²⁵.

No que concerne à figura, esta foi central ao longo de todo este ensaio, razão pela qual não é necessário repetirmos com profundidade suas características, mas apenas evocarmos seus traços de elaboração complexa, dramaticidade da pincelada, representação desesperada de uma figura humana em sua heróica tragicidade. Contrapondo-se a todo instante à cena, as figuras “estão permanentemente ameaçadas por um meio que as tolera muito a contragosto”²²⁶, segundo Rodrigo Naves.

O segundo dos pares conflitantes que estamos analisando é o que diz respeito à contraposição entre desenho e figura. Conforme foi analisado anteriormente, as linhas de Iberê constroem a estrutura figurativa da massa de pintura posta e sobreposta em suas obras do período figurativo. Esta estrutura não é fundada a partir de uma concordância com o pictórico, mas marca um conflito entre os dois aspectos de seu trabalho. As linhas são muitas vezes cortes, com a espátula, da própria massa de pintura, negação do domínio de um saber já alcançado e seguro, e busca do risco - em sua dupla acepção: da dúvida e do traço. Iberê, ao buscar a linha na concepção de suas figuras, lança-se em um experimento novo, a linha a partir de ou contra o pictórico²²⁷. Linhas que por vezes marcam o contorno das cores, mas que em nenhum momento fazem par com o pictórico, mas lutam por sua autonomia na tela. Não se trata aqui da clássica distinção de Wölfflin, entre linear e pictórico, como períodos distintos e complementares. Distante de “oferecer uma imagem perfeita do visível”²²⁸, a obra de Iberê sugere uma luta na qual os dois elementos ao buscarem sua autonomia dentro do quadro,

²²⁵ GUINLE, Jorge. “Os dois tempos de Iberê Camargo”. Revista Módulo, 1982. Apud. BERG, Evelyn (org.) **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985. p. 88.

²²⁶ NAVES, Rodrigo. “O fundo movediço das coisas”. In: CAMARGO, Iberê. **Mestre Moderno**. Apresentação Luiz Paulo de Pilla Vares; versão em inglês Heloisa Prieto, Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 23

²²⁷ É importante especificar que esta novidade liga-se ao experimento da linha na pintura, já que o traço já é experimentado por Iberê tanto em seus desenhos como em seu trabalho como gravurista.

²²⁸ WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 25.

contribuem para a autonomia expressiva da própria obra frente ao mundo. Mimese trágica construída a partir do embate entre linha e cor.

A última dupla de aspectos a ser analisada é a relação entre figura e pincelada. Relação tensa, conflituosa, ao analisarmos o ritmo e a força das pinceladas e do desenho a partir dos quais são construídas as figuras, contrastantes em sua aparente calma, na resignação a que estão entregues os personagens ali expostos. Tal resignação dos personagens parece marca de um trabalho de entrega absoluta. Após o embate entre o artista e a tela, a figura apresenta-se como marca da entrega do suporte, na vitória do artista sobre ele. A figura, então, é sinal também de um acontecimento interno ao drama da obra. Expressão não apenas da realidade interior do artista, estes seres fazem parte de uma tragédia que tem lugar no suporte, a partir da relação – nada pacífica – estabelecida entre Iberê e suas telas.

Qual a catarse possível, a purificação, a partir destas oposições e de que modo elas se apresentam? Retorna-se, então, para estes quadros azuis, à série *Tudo te é Falso e Inútil*. À esta série e à luz em que estão impregnadas. Esta luz azulada, tal qual a do vaga-lume que invadiu a madrugada do quarto de Iberê e de sua esposa, Maria Camargo, companheira de toda a aventura de sua vida, silenciosa co-participe de sua obra. “- Olha, Maria”. A luz azulada agora faz parte da obra. Ela soube – saber pictórico – purificar alguma das contradições de sua produção. O efeito catártico surge agora como processo histórico no conjunto de sua própria obra. Como desenrolar, desenlace final de sua trajetória artística. Nesta luz azulada, que também invade as figuras de sua derradeira tela, “Solidão”²²⁹, de 1994 (obra inacabada: conceito discutível na produção de Iberê, marcada por um refazer exaustivo de seus trabalhos, beirando o sentimento pessoal de eterna incompletude das obras), o linear e o pictórico unem-se de modo quase delicado, harmônico. Figura e fundo, em “Tudo te é Falso

²²⁹ “Solidão”, 1994. Óleo sobre tela. 200 x 400 cm. Coleção Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo.

e Inútil II” tem o mesmo tom, o desta “luz belíssima, azulada”, e a pincelada segue o ritmo desta mesma luz.

É dada a raras pessoas a possibilidade de saberem da proximidade de seu fim. Iberê tinha esta consciência²³⁰. Na proximidade de sua partida, pôde realizar o desfecho da trágica experiência que construiu ao longo de sua trajetória artística. “Helena, pega com cuidado esse bichinho e leva ele pro mato, que é onde ele mora”. Os seres que habitam estas últimas telas são também feitos de cuidado. Do trágico cuidado que se guarda para os momentos de despedida. É este único ser, de “Solidão”, que se envolve em um manto de cor azul, na progressão do tempo (da esquerda para a direita), até velar-se por completo neste azul, que tomo como a última metáfora trágica de Iberê Camargo: metáfora do ato final. Baixa-se a cortina. Silêncio. “Foi um momento de beleza.”



II. 25. Iberê Camargo. *Solidão*, 1994 (detalhe).

²³⁰ O artista morreu vítima de câncer, após lutar por alguns anos com a doença, no dia 9 de agosto de 1994, aos 79 anos de idade.

CONCLUSÃO

A descoberta da representação marcou uma conquista da humanidade. Mais do que um conceito artístico, ela (a representação) funda o que consideramos como sendo a própria arte. A capacidade de respondermos à realidade com a referência a algo que se imaterializa justamente através desta presença real (o objeto artístico), forjou esta conjugação entre técnica e imaginação que constitui a representação artística.

Ao longo da história da arte, os limites da representação foram sistematicamente sendo superados. Subjazia a estes desafios à representação a afirmação desta mesma representação. É esta afirmação da mimesis/representação um dos lastros daquilo que chamamos de tradição artística ou história da arte. Ou seja, representava ela (a afirmação da representação) o ponto de convergência que permitia integrarmos, sob o mesmo manto conceitual, práticas das mais diversas e nomeá-las todas como sendo arte.

Implícita a esta certeza (do caráter representativo da arte) estava o entendimento da arte como linguagem. Linguagem própria, que foi sendo construída ao longo dos séculos e que não se dá ao leitor tal qual um texto simples e que, mais do que isso, guarda uma essencial impossibilidade de leitura *in totum*. Equilibrando-se entre estas possibilidades e impossibilidades, nas fronteiras do que pode ser dito e do que pode ser lido, a arte soube sempre se imaterializar através da matéria (de seu resultado material), ou materializar-se através do imaterial (da linguagem, do simbólico). Repousava assim,

sobre os ombros do artista, esta dupla função: o de criador de formas, que eram capazes de serem imaterializadas através deste “trabalho de sonho” que as metáforas artísticas ofereciam e a da “resistência contra o desfalecimento do verbo”²³¹.

Mas, então, *Verbum caro factum est*, o verbo se fez carne²³². Melhor falando, o verbo desfez-se, quando a carne procurou fazer-se artística. Não quando qualquer carne buscou assim ser chamada, mas aquela que nos diz respeito através da mais absoluta contigüidade. Não também de qualquer modo, mas através da violência a esta carne, a este corpo: corpo humano, meu corpo.

A violência ao corpo apresentou-se, para alguns criadores, como a última fronteira a ser quebrada. A mais externa no que diz respeito à representação. No entanto, alcançar este limite significou o rompimento da própria possibilidade artística, daquilo que até então havia sido seu elemento de coesão: a representação. A arte, aquela ação humana que “sabe ouvir o invisível e sabe deixá-lo à mostra com algumas manchas de cor”²³³ teve que se ver com um silêncio vazio. “Medusada” por um Real que preencheu de sem-sentido qualquer espaço donde pudesse surgir a escrita e a busca pela leitura de uma metáfora, algumas manifestações romperam o véu que, escondendo a onipresença do Real, permitiam que algo fosse visto e compartilhado.

Nas fronteiras das possibilidades de se dizer, alguns artistas souberam criar novas linguagens e novas possibilidades de enunciação, até então impensadas. Permanecendo no limiar, mas ainda no território da linguagem, estes criadores seguiram (seguem) alargando nosso mundo, ao criar os novos “modos de fazer mundo”²³⁴ da arte.

²³¹ Idem, p. 30.

²³² Bíblia: Jo 1,14. “Vulgata” e TEB - Tradução Ecumênica da Bíblia.

²³³ Ibid. p. 25.

²³⁴ Parafrazeando o título do livro de Nelson Goodman: GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978.

Esta dissertação privilegiou as manifestações que se encontram nesta fronteira, tentando contribuir para uma maior visibilidade destas margens. Novos estudos devem ser feitos para investigar com mais precisão os contornos das questões que aqui foram esboçadas.

Investigar estes temas e escrever este trabalho, se foi o exercício de observar as margens do artístico a partir das fronteiras do que pode ser dito, fazer arte, então, como última metáfora desta dissertação, é exercitar a arte de desenhar as margens do dizível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. “Crítica cultural e sociedade”. In **Prismas**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ARENDT, Hannah. **Sobre a Violência**. Trad. de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994

AQUINO, Flávio de. “Iberê Camargo: quadros de uma tragédia”. In: Revista Manchete, Rio de Janeiro, 1981. Apud: BERG, Evelyn. **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985.

Aristóteles. **Ética a Nicômacos**. Brasília: Edumb, 1992

ARISTOTE. **La Poétique**. Tradução e notas de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Seuil. 1980.

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo. 1966.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: contra-capas, 2001.

BEHR, Shulamith. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de Cultura – Documentos de Barbárie - Escritos Escolhidos**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOBBIO, Norberto (org). **Dicionário de Política**. Brasília: Edunb, 1992 (4ª ed.).

BONITZ, H. **Index Aristotelicus**, Ac Regia Borussica, vol 5, Berolini, 1870; 2ª Ed. Berolini, 1950.

BRITES, Blanca. **Texto curatorial** da exposição “Retrato: um olhar além do tempo”, ocorrida em setembro de 2002, na sede da Fundação Iberê Camargo..

BRITO, Ronaldo. “Carretéis”. In.: _____. **Iberê Camargo**. Introdução de Rodrigo Naves. São Paulo: DBA, 1994

BRITO, Ronaldo. “Trágico Moderno”. In: CAMARGO, Iberê. **Mestre Moderno**. Apresentação Luiz Paulo de Pilla Vares; versão em inglês Heloisa Prieto, Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

BRUNA, Jaime. **Aristóteles, Horácio, Longino. A Poética Clássica**. Tradução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix. 1981.

CAMARGO, Iberê e CARNEIRO, Mario. **Correspondência**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999.

CARNEIRO, Gilmar. “**Uma Poética do Destino: Transitoriedade e Permanência na Obra de Iberê Camargo**”. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Instituto de Artes. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

COSTA, Lígia Militz da. **A Poética de Aristóteles. Mimese e Verossimilhança**. São Paulo: Ed. Ática. 2001.

COUTINHO, Wilson. “Melancolia do Moderno”. In: **IBERÊ CAMARGO**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

DANTO, Arthur. “ArtWorld”. In: **Journal of Philosophy**, n. 61. New York: Columbia University Press, 1964.

DANTO, Arthur. **La Transfiguración del Lugar Común. Una Filosofía del Arte**. Barcelona: Paidós, 2002.

DAVIDSON, Donald. “O que as Metáforas Significam”. In: **Da Metáfora**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

DELPEUX, Sophie. “L'imaginaire à l'Action. L'infortune critique de Rudolf Schwarzkogler”. **Études Photographiques**. N° 7, maio de 2000. Paris. P. 109-125.

DICKIE, George: “The Institutional Conception of Art”. In: Tilghman, Benjamin R. (Org.): **Language and Aesthetics. Contributions to the Philosophy of Art**. Lawrence: Kansas University Press, 1973.

Dictionnaire International des Termes Littéraires, versão eletrônica: <http://www.ditl.info/art/definition.php?term=2025>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “O Anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDIER-WEIL, Alain. “O Artista e o psicanalista questionados um pelo outro”. In: _____ . **Nota Azul: Freud, Lacan e a Arte**. Rio de Janeiro: Contracapa, 1997.

DUARTE, Paulo Sérgio. “A solidão da grande arte”. In: SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FELDSTEIN, Richard, FINK, Bruce, JAANUS, Maire (orgs). **Para ler o Seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

FONSECA, Juarez. **Entrevista com Iberê Camargo**. Dezembro de 1993. Publicada no Jornal da Universidade/UFRGS em Porto Alegre. Ano VI, nº 67. Edição de Novembro de 2003.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century**. Massachusetts: MIT Press, 1999 (terceira edição).

FOUCAULT, Michel de. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (9ª edição brasileira).

FREITAS, Décio. “Perfil de Iberê”. In: CAMARGO, Iberê. **Mestre Moderno**. Apresentação Luiz Paulo de Pilla Vares; versão em inglês Heloisa Prieto, Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

FREUD, Sigmund. “O Moises de Michelangelo”. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. 2ª.ed. Rio de Janeiro : Imago, 1987. vol.13, p.251-279.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, site da web: <http://iberecamargo.uol.com.br>.

GOMBRICH, Ernst. **Arte e Ilusão**. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMBRICH, Ernst. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. São Paulo: Edusp, 1999.

GOMBRICH, Ernst. **The Image and the Eye. Further studies in the psychology os pictorial representation**. New York: Phaidon Press Inc, 1994 (reedição do original de 1982).

GOODMAN, Nelson. **Languages of Art**. Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1973.

GOODMAN, Nelson. **Ways of Worldmaking**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978.

GUINLE, Jorge. “Os dois tempos de Iberê Camargo”. Revista Módulo, 1982. Apud. BERG, Evelyn (org.) **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985.

GUINSBURG, J. posfácio para NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (2ª edição).

GULLAR, Ferreira. “Do fundo da matéria” In: SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Publicado originalmente em Piracema: revista de arte e cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, nº 4, ano III, 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Os Lugares da Tragédia” in. ROSENFELD, Denis L. (editor) **Filosofia e Literatura: o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

HALLIWELL, S. **Aristotle’s Poetics. With a new introduction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. Apud: PUENTE, Fernando Rey. “A Kátharsis em Platão e Aristóteles” in. DUARTE, Rodrigo... [et al.]. **Kátharsis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

HERKENKOFF, Paulo. “Iberê Camargo”. In: LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

HERÓDOTO, História, VI, 21. apud VERNANT, Jean Pierre. *O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade*. In: VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia da Grécia Antiga I e II**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HUGHES, Robert. “The Decline and Fall of the Avant-Garde”. **Time Magazine**, 18 de dezembro de 1972.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática, 2002.

JAUSS, Hans Robert. “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*”. In: JAUSS, Hans Robert... et al.. **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. (coordenação e tradução de Luis Costa Lima). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo Como Objeto de Arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Editora da UNISINOS, 1999.

KAUFMANN, Pierre (edit.). **Dicionário Enciclopédico de Psicanálise. O Legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

KAPP, Silke. “A dor dos outros”. In: KEIL, Ivete e TIBURI, Márcia (orgs.). **O Corpo Torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

KOTHE, Flávio R. **O Herói**. São Paulo: Ed. Ática. 1987.

LACAN, Jacques. “La Agresividad en Psicoanálisis” in _____. **Escritos I**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971.

LACAN, Jacques. **Seminário 11. Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

LIMA, Luiz Costa (coord e trad.). **A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Luis Costa. **Estruturalismo e Teoria da Literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

LUCIE-SMITH, Edwards. **Movements in Art since 1945**. Londres: Thames and Hudson, 1979.

LUCRÉCIO. **On the nature of things: De Rerum Natura**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

MARIN, Isabel da Silva Kahn. **Violências**. São Paulo: Escuta/FAPESP, 2002.

MARX, Karl. **Esboço de Uma Crítica da Economia Política** (in K. Marx, Oeuvres, tomo II, Paris, 1968, p. 85), apud VERNANT, Jean Pierre. *O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade*. In: VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia da Grécia Antiga I e II**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MICHAUD, Yves. **A Violência**. Tradução: L. Garcia. São Paulo: Ática, 2001.

NAVES, Rodrigo. “O fundo movediço das coisas”. In: CAMARGO, Iberê. **Mestre Moderno**. Apresentação Luiz Paulo de Pilla Vares; versão em inglês Heloisa Prieto, Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre o ‘Nascimento da Tragédia’” in _____. **Obras Incompletas**. São Paulo: Nova Cultural. Coleção “Os Pensadores”, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (2ª edição).

OSORIO, Luiz Camillo. Iberê Camargo e a dimensão experimental da pintura. In: SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PEDROSA, Israel. **Catalogo da Exposição**. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1976.

PESSOA, Fernando. **Obras Completas de Fernando Pessoa: II - Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática Limitada, 1951.

PUENTE, Fernando Rey. “A Kátharis em Platão e Aristóteles” in. DUARTE, Rodrigo... [et al.]. **Kátharsis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

RICHTER, Hans. **Dada – Art and Anti-Art**. London: Thames and Hudson & New York: McGraw-Hill, 1966.

RICOEUR, Paul. “O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento”. In: SACKS, Sheldon (org.). **Da Metáfora**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. São Paulo: Ed. Globo, 2001. Tradução: Dora Ferreira da Silva.

RIVERA, Tania. “O outro ou o outro: Guimarães Rosa e a transferência”. **Psychê**. Ano VII. São Paulo, julho-dezembro de 2002.

SALTZ, Jerry. “More life: the work of Damien Hirst – Cover Story”. In: **Art in America**, junho de 1995.

SANTO AGOSTINHO. **As Confissões**. Livro III, cap. 2. Col. Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SCARINCI, Carlos. Catálogo de Exposição. Agosto/1960. Biblioteca Municipal de Santa Maria/RS. In: BERG, Evelyn. **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985.

SEWARD, Keith. “Altered.’ – Rudolf Schwarzkogler, Austrian Cultural Institute, New York, New York”. **ArtForum**, Setembro de 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A História como trauma. In: NESTROWSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Marcio (orgs.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Arte, dor e kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito”. In: KEIL, Ivete e TIBURI, Márcia (orgs.). **O Corpo Torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

SCHWARZKOGLER, Rudolf. “Panorama 1. Malerei in bewegung”. **Viennese Actionism T. 1**. Klagenfurt: Ritter. 1988.

SORKIN, Jenni. “Envisioning high performance – periodical on performance art” In: **Art Journal**, Nova Iorque, verão de 2003

SOUSA, Edson Luiz André de. “O Silêncio da Violência” in **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, nº 19, outubro de 2000.

SOUSA, Eudoro de. Notas e comentários in ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo. 1966.

SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. “Mimesis da arte: os limites da crítica”. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TRUEBA ATIENZA, Maria Del Carmen. “A Interpretação intelectualista da Catarse. Uma Discussão Crítica”. In . DUARTE, Rodrigo... [et al.]. **Kátharsis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

VALLS, Álvaro Luiz Montenegro. **Estudos de Estética e Filosofia da Arte. Numa Perspectiva Adorniana**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Iberê Camargo – Desassossego do Mundo**. Rio de Janeiro: S. Roesler: The Axis Instituto Cultural, 2001.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Iberê Camargo**. Rio De Janeiro: Fundação Iberê Camargo, 2003.

VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia da Grécia Antiga I e II**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZIELINSKY, Mônica. “A pintura de Iberê Camargo: um processo para sempre inacabado”. In: SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZIELINSKY, Mônica. “As Últimas Escolhas de Iberê Camargo”. Porto Alegre, **Jornal Zero Hora**, 24 de agosto de 2002.

ZIELINSKY, Mônica. “Iberê Camargo: caminhos de uma poética”, **texto curatorial** da exposição homônima, ocorrida na sede da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, entre agosto de 2000 e julho de 2001.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Violência e Tragédia: A Arte na Margem do Dizível

Vinicius Oliveira Godoy

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Outubro de 2004.