

MEMÓRIA, COLEÇÃO E VISUALIDADE:
ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, FARNESE DE ANDRADE, HASSIS
E ROSÂNGELA RENNÓ

FERNANDO CHÍQUIO BOPPRÉ

FLORIANÓPOLIS – SC
2009

MEMÓRIA, COLEÇÃO E VISUALIDADE: ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, FARNESE DE ANDRADE, HASSIS E ROSÂNGELA RENNÓ

Dissertação apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em História Cultural pela
Universidade Federal de Santa Catarina.

FERNANDO CHÍQUIO BOPPRÉ

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria de Fátima Fontes Piazza (UFSC)

FLORIANÓPOLIS – SC
2009

**MEMÓRIA, COLEÇÃO E VISUALIDADE:
ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, FARNESE DE ANDRADE, HASSIS
E ROSÂNGELA RENNÓ**

FERNANDO CHÍQUIO BOPPRÉ

Dissertação apresentada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de

MESTRE EM HISTÓRIA CULTURAL

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Fontes Piazza – Orientadora e presidente – UFSC

Prof^ª. Dr^ª. Rosângela Miranda Cherem – UDESC

Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros – UFSC

Prof^ª Dr^ª. Maria Bernardete Ramos Flores – suplente – UFSC

Florianópolis, 19 de fevereiro de 2009.

em nome do pai

AGRADECIMENTOS

À orientadora Maria de Fátima Fontes Piazza que, apesar dos pontos de inflexão da pesquisa, confiou em meu trabalho. Ao professor e amigo Henrique Luiz Pereira Oliveira, referência primeira quando penso em história e, sobretudo, na vida. À professora Maria Bernardete Ramos Flores que acompanhou de perto todo o percurso e participou da qualificação deste trabalho. À professora Rosângela Cherem pelo diálogo estimulante durante a disciplina “Territorialidades modernas e contemporâneas” cursada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da UDESC. Ao professor Sérgio Medeiros pelas conversas e textos durante a inesquecível disciplina “Aliens e o Sublime”, ministrada no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. À Maria Nazaré Wagner, pela simpatia e presteza com que sempre atendeu a mim e aos meus colegas na secretaria do Programa de Pós-Graduação em História.

À melhor amiga, Ana Lúcia Vilela. À Fátima Lima, Beatriz Donadel, Miguel Angel Schmidt, Cristiano Pinheiro e, mais recentemente, também nos bancos da Universidade Federal de Santa Catarina, a companhia de Carina Sartori, Larissa Chagas Daniel, Fernando Vojnaik e Cristiane Cecchin.

Ao Clube da Crise, instituição sem fins lucrativos (aliás, sem quaisquer outros fins), fundado em 2006 e que ainda hoje se dedica ao fracasso moral e espiritual de seus membros, abrigando indivíduos que possuem – concomitantemente e ao menos – duas ou mais tipologias de perturbações: financeira, amorosa, técnica, criativa, acadêmica, sexual, intelectual, conjugal e assim por diante. Os membros fundadores e efetivos são os amigos de sempre, Victor da Rosa, Diogo de Haro, Pedro MC e Felipe Lins (Top). Obrigado pela disposição em conviverem comigo e compartilharem suas crises.

À colaboração e disposição dos responsáveis pelos acervos em questão foram fundamentais tanto no que concerne à pesquisa quanto em relação à disponibilização das imagens constantes neste trabalho. Leilah Correa Vieira e Luciana Paulo Correia, da Fundação Hassis, de Florianópolis. Ricardo Aquino e Wilson Lázaro, do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, do Rio de Janeiro. Eduardo Brandão, da Galeria Vermelho, de São Paulo, pelo contato com a artista Rosângela Rennó que, gentilmente, concedeu uma entrevista e discutiu algumas questões da pesquisa. Em Paris, à gentileza dos funcionários do *Musée National d’Art Moderne* e da *Bibliothèque Public d’Informations*, ambos do *Centre Georges Pompidou* e também da *Bibliothèque National François Mitterrand*. Ainda em Paris, o apoio e o acolhimento de meu irmão, Fabricio, e de sua esposa, Natalia Vale Asari, foram mais que fundamentais.

Aos artistas Carlos Asp, Cláudio Trindade, Julia Amaral e Patrícia Osses, o especial agradecimento pela gentileza no trato e pela abertura para um diálogo intenso sobre seus trabalhos.

Ao amigo e colega de trabalho Guto Lima que, por diversos momentos, presente ao longo de todo este período.

À Vanessa Nahas, pelo amor. Sem teu sorriso, já sou bem pouco: sou seca, quase deserto.

À minha mãe. Em nome do pai porque foi para ele que aprendi a narrar as coisas. Eu precisava lhe contar o que havia feito ao longo da semana enquanto ele trabalhava longe de casa. Descobri que a escrita era um modo fascinante de fazer isso e que, ainda por cima, diminuía a angústia da ausência. Até hoje, tento contar coisas a ele. Em nome do pai, ainda, porque ele é filho de um outro pai, hoje morto e enterrado, mas que me levou aos livros e à vida.

“É o fundo do poço, é o fim do caminho
No rosto o desgosto, é um pouco sozinho”
(Tom Jobim, Águas de Março)

RESUMO

O presente estudo dissertativo aborda a relação entre as artes visuais e a memória a partir dos estudos de caso sobre as obras de Arthur Bispo do Rosário (1909 ou 11-1989), Farnese de Andrade (1926-1996), Hassis (1926-2001) e Rosângela Rennó (1962). Outros artistas cujos trabalhos dialogam com a questão também participam do percurso: Arman (1928-2005), Carlos Asp (1949), Cláudio Trindade (1968), Christian Boltanski (1944), Franklin Cascaes (1908-1983), Julia Amaral (1978), Patricia Osses (1971) e Robert Rauschenberg (1925-2008). Tendo em vista o caráter fundamental da visualidade, o ponto de partida é a apresentação de uma sequência de imagens que evocam o problema da investigação. Os capítulos subsequentes tratam de analisá-las e relacioná-las entre si, almejando com a conjunção destas poéticas expor os diversos modos como a memória se apresenta no interior de discursos visuais. De uma parte, é possível observar um movimento memorialístico no sentido mais ordinário (nem por isso menos interessante) onde alguns artistas buscam preservar determinadas narrativas através de seus trabalhos. De outra parte, em outros casos, após constatar a impossibilidade da permanência da memória, eles passam a se utilizar de estratégias como o esquecimento e a desidentificação. Em comum, o fato de serem narrativas capazes de articular memórias provindas da experiência de si e do mundo, utilizando-se, muitas vezes, do procedimento da coleção.

Palavras-chave: Memória. Visualidade. Coleção.

ABSTRACT

This study addresses the relationship between visual arts the memory by the analysis of a case studies on the works of Arthur Bispo do Rosário (1909 ou 11-1989), Farnese de Andrade (1926-1996), Hassis (1926-2001) and Rosângela Rennó (1962). Other artists, whose works dialogue with this issue, are also studied: Arman (1928-2005), Carlos Asp (1949), Cláudio Trindade (1968), Christian Boltanski (1944), Franklin Cascaes (1908-1983), Julia Amaral (1978), Patricia Osses (1971) and Robert Rauschenberg (1925-2008). In view of the fundamental nature of visuality, the starting point is the presentation of a sequence of images that evoke the problem of this research. The subsequent chapters deal with their analysis and their relations to each other, trying to explain, by the combination of these various poetic forms, how memory is presented as visual discourse. On the one hand, it is possible to see a movement towards a more ordinary memory, although not less interesting, where artists seek to preserve certain narratives for the future through their work. On the other, other works, created after noticing the impossibility of the permanence of memory, make use of strategies such as forgetfulness and des-identification. They have as a common feature the fact of being able to articulate narrative memories coming from the experience of themselves and the world, often using the procedure of the collection.

Keywords: Memory. Visuality. Collection.

SUMÁRIO

RESUMO.....	07
ABSTRACT	08
PREÂMBULO	10
INTRODUÇÃO. O ESTRANHO MUNDO DAS COLEÇÕES.....	13
1 IMAGENS	24
2 HASSIS. ONTEMANHÃ.....	77
Olhos <i>expiantes</i>	78
Hassis e Franklin Cascaes	84
Da tela ao <i>flatbed</i>	86
<i>Veduta</i> cerrada	93
Cinema	97
3 RENNÓ. CRÍTICA À MEMÓRIA PELA FICÇÃO	104
Christian Boltanski	104
Cláudio Trindade	109
Arman	111
Rosângela Rennó	112
4 FARNESE. A MEMÓRIA COMO PERDA	118
O desmemoriado que almejava a eternidade	118
O tempo inexistente	119
Objetos	121
Julia Amaral	125
Patricia Osses	127
5 BISPO. NO INFINITO DA TAREFA	
Arconte	132
Singular	135
Em tempo de museus, um templo	137
Carlos Asp	141
EPÍLOGO: “PREFIRO NÃO FAZÊ-LO”	145
BIBLIOGRAFIA	147

PREÂMBULO

O presente estudo dissertativo teve início com a pesquisa em torno da obra do artista Hiedy de Assis Corrêa – Hassis. A partir do ano de 2005, tivemos a oportunidade de conviver com as diversas coleções legadas pelo artista, por ocasião do trabalho administrativo realizado na instituição museológica responsável pela preservação e pela difusão de sua obra, o Museu Hassis, de Florianópolis. Além disso, o artista havia sido o tema de nosso Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina, em fins de 2004.

A partir de 2007, contudo, outros rumos se apresentaram à dissertação, ocasionando um ponto de inflexão na proposta original constante no projeto de pesquisa submetido ao Programa de Pós-Graduação em História, no final do ano de 2005. Concomitante ao afastamento das funções administrativas do Museu, passaram a nos interessar outros artistas cujos trabalhos, de algum modo, também abordavam as questões presentes na obra de Hassis. Esse movimento culminou em uma lista que inventariava nomes que poderiam, doravante, ser incluídos no trabalho como forma de contribuir com o estudo. Por fim, todavia, é preciso concluir que estes artistas ganharam tamanha força que não se trata mais de “contribuir” ou de estabelecer um possível diálogo com a obra de Hassis: ao longo dos capítulos, eles sobrevivem por si só, com a força de suas poéticas. O resquício dessa atenção inicial dispensada a Hassis está, sem dúvida, na quantidade de laudas a ele dispensadas.

Deste inventário de artistas participavam os nomes de Kurt Schwitters, Franz Krajcberg, Robert Rauschenberg, Arman, Mark Rothko, Ilya Kabakov, Jac Leirner, Leonilson, Mabe Bethônico, Rosângela Rennó e Farnese de Andrade. Cada qual possuía uma razão em específico para compor este mosaico, no entanto, destacaram-se, por fim, Rosângela Rennó e Farnese de Andrade. Neste mesmo período, tomamos conhecimento da obra de Arthur Bispo do Rosário e, é preciso registrar, fomos arrebatados por ela. Contudo, ao aproximar-se de seu trabalho, um grande impasse teve lugar na pesquisa: como reunir Bispo aos demais artistas modernos e contemporâneos se ele sequer se considerava um “artista”?

A disposição de Bispo dentre os nomes pertencentes àquilo que se entende por “arte contemporânea” sempre nos foi incômoda posto que em nenhum momento ele produziu com este intuito, nunca se considerou como um artista e nem, ao menos, chegou a ser influenciado pelo

circuito artístico que lhe era contemporâneo. Conforme será exposto no epílogo desta dissertação, consideramos que seu trabalho respondia a uma outra ordem – a do sagrado – cuja compreensão, em boa medida, parece estar interdita, pelo menos em nosso meio laicizado ao extremo, tão certo de suas certezas. “Deslocamento” talvez seja o melhor termo para descrever a condição de Bispo no mundo: produziu cerca de oito centenas de objetos no interior de um manicômio que acabaram, após a sua morte, depositados e expostos em museus de arte. No entanto, a lógica que presidia seus trabalhos era aquela dedicada ao Nosso Senhor sendo que, em boa medida, melhor estariam dentro um templo. Por um momento, cogitamos redigir um caderno em separado contemplando apenas o seu trabalho, a sua diferença radical em relação aos demais nomes constantes nesta dissertação. Entretanto, em seguida, ponderamos ser mais pertinente agregá-lo ao corpo do texto posto que a discussão aqui proposta não é a do estatuto das artes visuais, mas sim a respeito do modo como determinadas memórias se apresentam no interior de discursos visuais.

Por último, em viagem realizada a Paris, tivemos a chance de pesquisar a obra de um artista cuja referência, desde as primeiras leituras sobre o tema, sempre surgia como primordial na relação entre arte e memória. O francês Christian Boltanski possui pouquíssima (ou quase nenhuma) obra e/ou bibliografia nos museus e bibliotecas brasileiras. Descobri-lo foi um passo importante para podermos dimensionar e contextualizar o trabalho nos termos da história da arte contemporânea. O mesmo ocorreu em relação a Robert Rauschenberg e a Arman; a *Pop Art* e o *Nouveau Réalisme*, cuja variedade bibliográfica e a quantidade de obras nos museus parisienses, permitiram o aprofundamento em suas poéticas.

A origem da busca por outros artistas, portanto, deveu-se ao fascínio em relação ao modo como a memória surge nos trabalhos contemporâneos e também, em boa medida, a partir da convivência com o circuito artístico florianopolitano (cuja quantidade e qualidade de artistas, é necessário sublinhar, a trabalhar nestas e noutras questões, é estimulante). Com isso, apresentaram-se nomes como Bianca Tomaselli, Carlos Asp, Cláudio Trindade, Diego de los Campos, Julia Amaral, Narjara Reis, Tamara Willerding e, de São Paulo, Patricia Osses. Ainda no campo artístico local, vale dizer que Victor Meirelles de Lima e Franklin Cascaes também participaram do universo de possibilidades levantadas. A maior parte destes artistas figuram ao longo deste estudo, contudo, por razões práticas, Bianca Tomaselli, Victor Meirelles, Diego de los Campos, Narjara Reis e Tamara Willerding foram deixados de fora da versão final. A maior

parte dos textos abordando seus trabalhos, contudo, encontram-se publicados nos meios de comunicação local.

A partir desse conjunto de pesquisas e vivências foram redigidos cinco capítulos de modo que a estrutura obedecesse a seguinte disposição: em primeiro lugar, a apresentação de um percurso visual, uma espécie de relatório que arranja a narrativa imagética sobre a memória que propomos neste estudo. A opção em realizarmos um capítulo em separado com essas imagens, em não colocá-las no corpo do texto, deveu-se, sobretudo, ao desejo de proporcionarmos ao leitor(a) uma narrativa visual anterior à leitura, uma possibilidade de observação e interpretação destes trabalhos independente da camada discursiva que se coadunará a eles em seguida. Sugerimos, com isso, a observação repetida, ao menos duas ou três vezes, deste capítulo de imagens antes de adentrar ao texto. Os demais capítulos foram enumerados, respectivamente, a partir das obras centrais a esta dissertação: a de Hassis, Rosângela Rennó, Farnese de Andrade e Arthur Bispo do Rosário. Neles, expõem-se o modo como cada um deles lidou com a memória em seus trabalhos sendo que ao final dos mesmos encontram-se textos acerca de artistas que propõem modos de abordagem distintos em relação ao problema discutido no capítulo.

INTRODUÇÃO. O ESTRANHO MUNDO DAS COLEÇÕES.

“During my Berlin visit, two weeks ago, I came across a young artist called Uli Westphal. He had a stand at a farmers market at the Kollwitzplatz, but the produce he was showing looked awfully strange. It was the moment where I was introduced to the wonderfully strange world of Mutatoes: A collection of non-standard fruits, roots and vegetables found at Berlins Super-and Farmers Markets. Uli's project serves to document and archive these last survivors of biological variety. I am completely hooked! I truly hope Uli will sell posters of the collection overview”^{*1}

De origem austríaca, radicada em Nova Iorque, Tina Roth Eisenberg deparou-se, em Berlim, com a banca de frutas e verduras de Uli Westphal. Ainda que expusesse frutas e verduras, não parecia se adequar exatamente às demais. Ao invés de vendê-las, Westphal tão-somente as exibia. É possível inferir, a partir do relato postado por Eisenberg em seu *blog* no mês de julho de 2007, uma espécie de estranhamento, de inesperada perturbação da normalidade – como aquela assinalada por Michel Foucault (2007, p. IX), em forma de riso, diante da enciclopédia chinesa descrita por Jorge Luis Borges.

Curiosamente, o responsável por aquilo que a turista chamou de maravilhoso e estranho mundo de variedades mutantes (que também fora fotografado e impresso em *posters* para serem vendidos, conforme a *Figura 1*), não era um cientista, muito menos um feirante, mas sim um artista. Uli Westphal dedicara-se a reunir espécies ameaçadas de extinção formando uma coleção toda-própria para, em seguida, mostrá-las em uma feira na cidade de Berlim. No interior desse conjunto, as frutas e verduras por ele reunidas já não podiam ser vendidas ou consumidas, adquirindo assim um aspecto museológico embora se encontrassem expostas ao ar livre: “[...] para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana” (BENJAMIN, 2007, p. 241). O trabalho de Westphal, exposto em plena feira de *Kollwitzplatz*, aponta, em síntese, para os elementos centrais de todas as coleções: o

* “Durante minha visita a Berlim, duas semanas atrás, eu encontrei um jovem artista chamado Uli Westphal. Ele tinha uma banca em um mercado de agricultores na *Kollwitzplatz*, mas os produtos que ele estava oferecendo pareciam muito estranhos. Foi o momento em que fui apresentado ao maravilhosamente estranho mundo dos *Mutatoes*: uma coleção de frutas, raízes e legumes não-convencionais encontrados nos mercados de Berlim. O projeto de Uli serve para documentar e arquivar estes últimos sobreviventes da variedade biológica. Eu estou completamente viciada! Espero sinceramente que Uli venha a vender cartazes da coleção.” (Tradução nossa)

¹ SWISS MISS. Blog mantido por Tina Roth Eisenberg. Disponível em http://swissmiss.typepad.com/weblog/kitchen_stuff_cooking/index.html. Acesso em 31 mai. 2008.

recolhimento, muitas vezes inusitado, de coisas do mundo ante a possibilidade da perda, da morte, do luto.

Nestes depósitos de coisas agrupadas, contudo, é preciso certa inocência e disposição: afinal, como num carrossel, trata-se de um mundo que dá voltas sobre si. A lógica das coleções é especular já que determina sentidos e afetos à medida que o colecionador produz narrativas acerca de uma vivência que, muitas vezes, pode estar relacionada à história de um país, de uma cidade ou mesmo à memória de uma situação específica, de caráter pessoal ou coletivo. É preciso haver nessa reunião de coisas, por menor que seja, uma parte daquele que coleciona para ser possível apaixonar-se por ela. A coleção de alfarrabios pouco dirá ao analfabeto: uma coincidência de códigos, um compartilhamento de pressupostos, enfim, algum nível de identidade se faz necessário para a sua contemplação e usufruto. Paradoxalmente, aquele que coleciona parece estar, de alguma forma, excluído da vivência plena em relação àquilo que compila. Isso porque a ação de se inserir determinado objeto em uma coleção significa, automaticamente, isolá-lo dos demais que permanecem no mundo, em seu uso corrente. Em algum momento, o colecionador de moedas precisou privar-se de determinado valor monetário para poder incluí-la em sua coleção.

Walter Benjamin, na convoluta “H” de “Passagens”, dedicou-se a pensar o problema das coleções na modernidade e emitiu um parecer bastante pertinente sobretudo acerca daquilo que ele chama de “sistema histórico novo”:

“É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Essa relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular de completude. O que é esta ‘completude’ <?> É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirido).” (2007, p. 249)

* * *

Charles Swann, personagem de Marcel Proust em “Em Busca do Tempo Perdido”, realizava divertidas experiências ao convidar para os salões de Odette de Crecy, sua esposa, tanto duques e princesas quanto burgueses vulgares (1993, p. 85)². Com isso, aquilo que a sociedade, a política e a economia trataram de organizar era momentaneamente arruinado em seus salões. E se fosse possível transpor a experiência de Swann para o campo das artes? Neste caso, por um momento, desarranjar-se-ia aquilo que a história da arte e o mercado ordenaram e hierarquizaram de modo que neste instante de desalinho, de incongruência, poderia surgir a vertigem. Com isso, na aparente falta de parâmetros, seria preciso criar outros.

No presente estudo são apresentados nomes tão diversos quanto Patricia Osses e Hassis, Farnese de Andrade e Julia Amaral, Arthur Bispo do Rosário e Bianca Tomaselli, Rosângela Rennó e Carlos Asp. Assim como é possível ler uma colagem infinitas vezes, a depender da combinação que os olhos proporcionem, também é exequível associar artistas a outros que, muito provavelmente, sequer souberam uns da existência dos outros. Trata-se, em verdade, de uma espécie de curadoria que tem como princípio não os critérios temporais, regionais ou geracionais, mas sim o modo como cada nome escolhido lidou com um problema específico em sua poética.

Ao seguir este pensamento, a pesquisa e a escrita desta dissertação buscaram seguir alguns pressupostos. Em primeiro lugar, levou-se em conta a prática analítica levada a cabo por Jacques Aumont no livro “O Olho Interminável [cinema e pintura]” (2004). Neste estudo, o autor propõe a articulação sistemática entre o historiador (ao falar da *arte*, da *cultura*), o teórico (ao falar de *obras*) e o crítico (ao falar de *uma obra* em específico). Tendo em vista a escritura da dissertação, cada capítulo elegeu uma sequência de obras que foram posteriormente dispostas naquilo que chamamos “relatório imagético”, ou seja, o Capítulo 1. Essas imagens passaram a operar como temas fundantes das idéias propostas em relação a cada artista para, em seguida, colocá-los em diálogo com a produção de outros artistas e/ou períodos que lhes eram contemporâneos.

Concomitantemente, observou-se o princípio da anacronia. Em determinados momentos, constatar-se-ão efeitos de choques entre as imagens. Em verdade, acerca da anacronia neste

² “Além disso, Swann não se contentava em buscar na sociedade tal como ela existe, ao ligar-se a nomes que o passado nela inscreveu, e que ainda se podem ler, um simples prazer de letrado e de artista, e gozava de um divertimento bastante vulgar, o de formar como que ramalhetes sociais, agrupando elementos heterogêneos, reunindo pessoas tomadas aqui e ali. Tais experiências de sociologia divertida (ou que pelo menos Swann assim considerava) não tinham sobre todas as amigas de sua mulher – pelo menos de maneira constante – uma repercussão idêntica” (PROUST, 1993, p. 85).

trabalho, trata-se de um movimento intencional que vai de encontro à cronologia ordinariamente utilizada pela história da arte tendo em vista proporcionar aos objetos de estudo modos heterogêneos de abordagem e compreensão. Com isso, torna-se possível observar a diversidade de formas que a memória engendra com as artes visuais, estabelecendo a possibilidade de aproximação entre obras que, numa primeira impressão, poderiam ser consideradas disparatadas, seja por responderem à estilos ou à técnicas diferentes, seja por terem sido realizadas em datas ou locais distintos.

Para tanto, utilizou-se do método proposto pelo pesquisador alemão Aby Warburg, sobretudo em sua conferência “*Le Rituel du Serpent: Art & Anthropologie*” – proferida em 1923, na clínica psiquiátrica de *Bellevue*, na Suíça, como pré-requisito para a sua alta – e hoje publicada em livro conquanto que o autor não o tenha autorizado³. Warburg nunca chegou a escrever uma grande obra, em contrapartida, redigiu diversos artigos⁴. Contemporaneamente, a teoria e a história da arte tem se utilizado largamente de seus apontamentos sobretudo a partir dos textos de Giorgio Agamben⁵ e Georges Didi-Huberman⁶, autores cujas proposições serão utilizadas como pressuposto ao longo desta dissertação.

A leitura de Agamben é estratégica para este trabalho uma vez que estabelece a relação entre a memória e as imagens abordadas por Warburg:

“A memória não é uma propriedade da consciência, mas a qualidade que distingue o ser vivo da matéria inorgânica. Ela é a capacidade de reagir a um evento durante certo tempo; ou seja, uma forma de conservação e de transmissão de energia, desconhecido do mundo físico. Cada evento age sobre a matéria viva e deixa um traço [...] A atitude dos artistas ante a essas imagens herdadas da tradição não é ponderável, para ele, em termos de uma escolha estética, nem de uma recepção neutra: trata-se antes de uma confrontação, mortal ou vital, conforme o caso, com as terríveis energias que estas imagens contêm [...]” (Tradução nossa)

Agamben vislumbra em Warburg a idéia de “traço” como forma de descrever a relação entre as imagens e a memória. Desde a sua constituição (e mesmo antes), as imagens estariam

³ Mais informações sobre esse tema podem ser obtidas na introdução de Joseph L. Koerner à referida conferência publicada pela editora Macula, de Paris, em 2003 (vide Bibliografia).

⁴ Em francês, alguns desses artigos foram traduzidos e publicados no livro “*Essais Florentins et autres textes*” (Paris: Klincksieck, 2003). No entanto, a publicação mais exaustiva encontra-se na tradução em inglês, no livro “*The Renewal of Pagan Antiquity. Contribution to the Cultural History of European Renaissance*” (Los Angeles: The Getty Research Institute for History of Art and the Humanities, 1999).

⁵ Sobretudo no livro “*Image et mémoire*” (Paris: Desclee de Brouwes, 2004).

⁶ Ao longo de diversas obras Didi-Huberman dialogou com Warburg, destacando-se “*Devant le Temps: Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*” (Paris: Minuit, 2000) e “*L'image survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*” (Paris: Les Éditions de Minuit, 2002).

perpassadas por “traços” que continuariam ativos ao longo de sua existência, como forma de conservação da experiência. Deste modo, tanto em sua instância de produção, no caso do artista, ou naquela referente à leitura, no caso do pesquisador, as imagens seriam espaços privilegiados onde se tornaria possível “fazer falar” esses traços em forma de memória. No entanto, esse encontro estaria sujeito àquilo que ele considera uma “confrontação” com as “terríveis energias” que essas imagens acumulam.

Por sinal, a metáfora do “traço” também foi utilizada por Sigmund Freud em “A Interpretação dos Sonhos”: “Em nosso aparelho psíquico permanece um traço das percepções que incidem sobre ele. Podemos descrevê-lo como **traço mnêmico**, e à função que com ele se relaciona damos o nome de ‘memória’” (2001, p. 518, grifos nossos). Esta noção de memória como traço, como registro deixado em determinada superfície – para Freud, naquilo que ele chama de “aparelho psíquico” – seria desenvolvida por Jacques Derrida em “Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana” (2001).

De partida, o título deste livro⁷, além do explícito diálogo com o pensamento de Freud, dá conta de duas questões centrais à discussão. De uma parte, a noção de “impressão” cujo sentido aproxima-se do gesto de gravar (a tipografia, na literatura; a gravura, nas artes plásticas), de registrar (a escrita, na literatura; o caderno de esboços/desenhos, nas artes plásticas). De outra parte, a idéia de “impressão” como objeto psicanalítico, conforme nos informa o próprio Derrida: “Instalando-se frequentemente na cena da escavação arqueológica, seu discurso [da psicanálise] aborda primeiramente a estocagem das ‘impressões’ e a cifragem das inscrições, mas também a censura e o recalçamento, a repressão e a leitura de registros” (Ibidem, p. 08). As observações do autor tratam de um estudo de caso acerca do arquivo (no caso, o de Freud) como um espaço de memória. Neste sentido, para ele: “Não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão. Externo, diretamente no suporte, atual ou virtual” (Idem).

Por fim, para finalizarmos a composição do espaço teórico por onde transita esta dissertação e para justificar o anacronismo deliberado com que, por vezes, procedemos em relação aos artistas e às obras aqui expostas, é preciso abordarmos o pensamento de Georges Didi-Huberman, sobretudo, em “*Devant le Temps: Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*” (2000). O que se destaca neste livro é a afirmação do autor de que a história é uma disciplina

⁷ Esta publicação, por sinal, também se trata de uma conferência, ministrada por Jacques Derrida no ano de 1994, em Londres, em um evento realizado pelo *Freud Museum*, o que indica a continuidade da discussão presente na obra de Sigmund Freud neste texto de Derrida.

anacrônica, por excelência. Tal assertiva, é um ponto de vista radicalmente contrário a maior parte da teoria e metodologia da história posto que a anacronia é considerada, ordinariamente, como um dos pecados mais graves que um historiador está sujeito em seu ofício. Segundo Didi-Huberman, não se deve reduzir a história à “ciência do passado”, definição proposta por Marc Bloch em “Apologia da História ou O Ofício do Historiador” (2002). Para ele, a história não seria nem “ciência”, muito menos “passado”, mas sim uma poética capaz de apresentar as formas de uma organização impura do tempo, mais próxima à idéia de memória e de ficção. Este pensamento está impregnado da hermenêutica de Aby Warburg em relação à história da arte, como bem observou Raúl Antelo:

“[...] uma concepção rememorativa da história, em que imagens, na sua dimensão de memória ou de tempo histórico condensado, criam, no movimento de sobrevivência e diferimento que lhes é característico, determinadas circulações e intrincações de tempos, intervalos e falhas, que vão desenhando um percurso, um regime de verdade, uma densidade constelacional própria.” (2004, p. 09-10)

A memória, portanto, operaria por decantações e clivagens, humanizando e configurando o tempo para assegurar sua transmissão, no interior de uma impureza essencial (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2000). Não haveria história sem memória, nem mnemotécnicas uma vez que ela é psíquica em seu processo e anacrônica em seus efeitos de montagem, de reconstrução do tempo. Portanto, tratar-se-ia de “contar a história” ao invés de “fazer história”.

* * *

Os artistas que merecerão maior atenção ao longo da dissertação (Arthur Bispo do Rosário, Farnese de Andrade, Hassis e Rosângela Rennó) possuem em comum entre si a característica de terem constituído uma vasta documentação visual e escrita em forma de coleções em um âmbito privado. Com isso, realizaram, de uma maneira ou de outra, aquilo que entendemos por narrativas autobiográficas. Este aspecto, contudo, não se restringe apenas aos artistas enumerados, mas à porção significativa da produção contemporânea das artes, conforme assinala Maria Angélica Melendi:

“A ampliação do espaço autobiográfico, da memória e do testemunho, não só no campo teórico mas também no da criação literária e artística, marca os últimos anos do século XX. Registrar nossas histórias individuais e coletivas parece ser o único recurso possível para que possamos criar mitos fundadores que substituam nossos relatos desfocados, nossas identidades falsas” (In: RENNÓ, 2003, p. 29).

Em termos historiográficos, cabe destacar que os ditos “arquivos pessoais”⁸ tornaram-se, recentemente, importantes fontes para o pesquisador que ali encontra informações privilegiadas acerca da memória de seu titular. Com isso, o historiador passou a se utilizar, cada vez mais, de diários íntimos, cartas, manuscritos, fotografias pessoais, entre outros documentos acumulados na instância do indivíduo. Em boa medida, a possibilidade de se lançar mão desta variedade de materiais só foi possível a partir da chamada “guinada subjetiva”, conceito cunhado por Beatriz Sarlo (2007) que reconheceu no sujeito uma instância fundamental em relação à história.

Trata-se de uma mudança decisiva em relação ao estruturalismo, por exemplo, mais atento às generalizações e às estruturas de funcionamento da sociedade. Segundo esta nova perspectiva, o sujeito encontrar-se-ia investido dos direitos e das verdades sobre a história, principalmente após o Holocausto, as ditaduras latino-americanas e outras experiências históricas drásticas onde o que restaram, na maior parte das vezes, foram os testemunhos pessoais que se tornaram a única fonte jurídica e narrativa sobre o assunto tendo em vista o desaparecimento sumário dos arquivos e dos corpos. Christophe Prochasson avalia que:

“O interesse crescente pelos arquivos privados corresponde a uma mudança de rumo fundamental na história das práticas historiográficas. Dois fatores, ligados aliás um ao outro, me parecem ser capazes de esclarecer o gosto pelo arquivo privado. O primeiro é o impulso experimentado pela história cultural, e mais particularmente, a multiplicação dos trabalhos sobre os intelectuais. O segundo está ligado à mudança da escala de observação do social, que levou, sobretudo pela via da micro-história e da antropologia histórica, a um interesse por fontes menos seriais e mais qualitativas”⁹.

Na relação entre história e arte, contudo, admitir as coleções e as obras realizadas pelos artistas como sinônimos de suas respectivas memórias seria um equívoco. Isso porque não existe, necessariamente, qualquer coincidência entre os objetos e a identidade daquele que os produziram. Os filmes de cinema e em vídeo, as fotografias e mesmo os documentos presentes

⁸ Sobre o assunto é de grande importância os estudos empreendidos pelo Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV), do Rio de Janeiro. Além disso, o CPDOC possui um pensamento crítico acerca desta perspectiva, sempre questionando o seu próprio fazer.

⁹ PROCHASSON, Christophe. “Atenção: Verdade!” Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. n. 21. 1998. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/239.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2006.

numa determinada coleção estão investidos do mesmo caráter ficcional que perpassa qualquer página literária, qualquer pintura ou desenho. De acordo com Sarlo, como numa ficção em primeira pessoa, eles apresentam uma estrutura especular “[...] em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara” (Ibid. p. 31). Portanto, a consciência de si expressa neste conjunto material não é a representação assegurada das verdades acerca de seu autor. O que se encontra ali é o que a autora chama de “forma de uma representação”, expressão para designar que, em verdade, quem fala é uma “máscara”: “Fala o personagem (persona, máscara do teatro clássico), que não pode ser avaliado em relação à referência que seu próprio discurso propõe: nem pode ser julgado (como não se julga o ator) por sua ‘sinceridade’” (Idem, p. 32). É sob essa ressalva que as obras e as coleções dos artistas em jogo nesta dissertação foram admitidas como fontes de pesquisa.

* * *

Há um outro aspecto a aproximar os artistas aqui estudados: o fato de transitarem no interior daquilo que a história da arte entende, de modo simplificado, por “figuração” (em oposição a “abstração”¹⁰). Em boa medida, a experiência do abstrato não se apresentou como um problema na prática destes autores. Isso porque no período em que a maioria deles realizou seus trabalhos, a segunda metade do século XX, a figuração já havia retomado a dianteira do processo da história da arte que lhes era contemporânea. Embora muitas vezes de maneira inconsciente, parece que todos partiram da assertiva lançada por Nicolas de Staël¹¹ em uma carta em forma de desabafo, dirigida ao poeta Pierre Lecuire, datada em 1950. Este artista que em 1942 rompera radicalmente com a figuração, dedicando-se inteiramente ao abstracionismo, reconheceria, por fim, os limites do abstrato: “*Toujours, il y a toujours un sujet, toujours*”^{*12}.

¹⁰ É importante destacar que ao longo da dissertação, quando nos remetermos a uma suposta oposição entre abstração e figuração, estaremos realizando um movimento um tanto simplificado e com fins didáticos tendo em vista demonstrar as questões presentes nas obras apresentadas. É preciso dizer que, em última instância, o abstrato se encontra no figurativo e vice-versa.

¹¹ Artista nascido na Rússia em 1914, mas que passaria a habitar e trabalhar na França onde morreria, após se atirar da janela de seu ateliê, em 1955.

* “Sempre, sempre há um tema, sempre.” (tradução nossa)

Uma outra declaração, desta vez espantosa, proferida por Christian Boltanski a Lynn Gumpert, problematiza a questão da figuração nas artes visuais: “*Je suis un peintre extrêmement traditionnel. Je travaille pour apporter des émotions aux spectateurs, comme tous les artistes. Je travaille pour faire rire ou pleurer le monde*”^{*} (2001, p. 171). Não fosse o artista em questão Christian Boltanski, seria bem possível que esta fala não soasse um tanto estranha já que desde muito cedo ele abandonara totalmente a pintura, dedicando-se a realizar filmes, fotografias e, sobretudo, instalações. De partida, é preciso dizer que sua fala apresenta, em um evidente tom polêmico, um sentido continuado para a história da arte que passa a ser compreendida na forma de uma linha de extensão entre as práticas artísticas dos pintores renascentistas (que se utilizavam da perspectiva) chegando até os impressionistas (que mesmo tendo propiciado momentos de ruptura na história da arte, tratavam ainda de registrar o real).

Segundo Boltanski, portanto, haveria um elo que diz respeito à relação diversa (mas sempre aproximada) que cada período artístico manteve com o real: “*Je ne crois pas que la peinture change tellement et je pense que les peintres impressionnistes avaient déjà mon désir de capter une image, de garder un morceau de réalité*”^{**} (Ibidem, p. 171). É essa idéia, esse desejo de captar uma imagem do real¹³, nas palavras de Boltanski, consciente ou não, que atravessa a produção dos artistas abordados nesta dissertação. Não por acaso, muitos deles lançariam mão da fotografia e do cinema (que serviram ao século XX e, agora, ao XXI, como instrumentos canônicos para o registro da realidade): Julia Amaral, Patricia Osses e Rosângela Rennó, com a fotografia; Christian Boltanski e Hassis, com o cinema.

* * *

O artista Hassis, abordado no segundo capítulo, é nascido em 1926 na cidade de Curitiba e morto em 2001 em Florianópolis. As coleções por ele reunidas foram constituídas a partir de

¹² CENTRE GEORGES POMPIDOU. Parcours pédagogique por les enseignants. Exposition Nicolas de Staël. Paris, 2003. Disponível em <<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-destael/ENS-destael.html#intro>>. Acesso em 11 dez. 2008.

^{*} “Eu sou um pintor extremamente tradicional. Eu trabalho para promover emoções nos espectadores, como todos os artistas. Eu trabalho para fazer rir ou chorar o mundo.” (tradução nossa)

^{**} “Eu não creio que a pintura mudou tanto assim e eu penso que os pintores impressionistas tinham já meu desejo de captar uma imagem, de guardar um pedaço do real.” (tradução nossa)

¹³ Novamente é necessária a ressalva de que o conceito de “real” aqui utilizado não se estende à noção de “contexto”, nem ao conceito de “Real” trabalhado por Jacques Lacan.

uma operação de recolhimento e classificação que conjugava diversas temporalidades em um mesmo espaço. Este movimento cotidiano culminou em um fundo¹⁴ que enreda, atualmente, coleções documentais (arquivo), bibliográficas (biblioteca) e artísticas (museu) que serão aqui consideradas a partir da lógica do museu que, de modo geral, também congrega, em sua estrutura, um arquivo e uma biblioteca. Ainda que cada qual possua uma característica específica, não é possível, sobretudo no caso de Hassis, separá-las em unidades isoladas posto que havia um permanente diálogo entre elas, como será visto na série “Revistas”. Deste vasto conjunto de sua obra, destacar-se-á, para fins analíticos, a série “Ontemanhã” cuja data não é precisa uma vez que foi realizada, ao menos, desde a década de 1960 até a sua morte, em 2001.

Rosângela Rennó, nascida em Belo Horizonte no ano de 1962, sendo que atualmente vive e trabalha no Rio de Janeiro – cuja obra protagoniza, em parceria com Christian Boltanski, o terceiro capítulo – é uma das artistas brasileiras que mais tem se dedicado a refletir a ligação entre arte e memória. Em seu trabalho, contudo, a memória não é dotada de qualquer “poder reconstrutor”, como quer José Saramago (2006, p. 16). Em Rennó, a memória desconfia e nada restitui. A partir de fotografias, geralmente realizadas por outrem, a artista reforça a dissonância existente entre uma imagem e sua suposta narrativa. Segundo Maria Angélica Melendi, pesquisadora que tem se dedicado a pensar o trabalho da artista, Rosângela Rennó consegue barrar a onipresença do referente. Com isso, não há um texto que assegure o sentido da imagem: “O referente – o sujeito – é quase barrado pela indefinição da imagem e pela ausência de legendas. O sujeito – o referente – é desidentificado”¹⁵.

Uma espécie de eco poderá ser ouvido partir da poética de Farnese de Andrade (1926-1996), figura central do quarto capítulo. Em diversos momentos, ele empreenderia procedimentos artísticos contemporâneos tanto em seus trabalhos com objetos quanto em sua obra em gravura. Assim como Rosângela Rennó, seu trabalho apresenta um contraponto à idéia comum que se faz da memória: suas abordagens caminham pela via do esquecimento, aproximando-se da preciosa e complexa noção da tradição filosófica e psicológica “[...] que procuram manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença” (GAGNEBIN, 2006, p. 46). Ambos constituem, desta

¹⁴ Vale destacar a consciência do artista em relação ao valor de seu trabalho, ao seu caráter *a posteriori*. Não por acaso, após seu falecimento, em 2001, criou-se a Fundação Hassis e, em seguida, no ano de 2006, o Museu Hassis, que tem por finalidade a salvaguarda, a preservação, a conservação e a divulgação das obras do artista.

¹⁵ MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do Mal/Mal de Arquivo. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/11/7.html?studium=3.html>>. Acesso em: 31 out. 2007.

maneira, um paradoxo importante para se pensar o papel da história e da memória na contemporaneidade.

Por fim, o último capítulo é dedicado a Arthur Bispo do Rosário, nascido na cidade de Japarutupa, em Sergipe, no ano de 1909 ou 1911¹⁶ e morto em 1989, no interior da Colônia Manicomial Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, onde esteve internado por décadas. Em um de seus inúmeros trabalhos, ele escreveu: “Como deve ser feito vem uma lancha da alfândega com medico da saude pública e o pratico este suspende o navio”. Ao final dessa leitura, contudo, restam-nos as perguntas: qual alfândega? Que médico? Qual navio? Em verdade, são questões sem respostas. Com Bispo do Rosário, a relação entre fonte (imagem) e história (verdade) se dissolve uma vez que ele procedia pelo inverificável.

Ainda assim, as letras inscritas por ele em suas vitrines, em seus mantos, em seus estandartes, retomam uma espécie de confiança humana na palavra escrita, que volta a ser considerada, segundo Jeanne-Marie Gagnebin “[...] o rastro mais duradouro que um homem pode deixar, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e transmitir a sua mensagem” (Idem, p. 112). Um dos trabalhos mais surpreendentes de Bispo apresenta um carrinho de madeira que no seu interior possui três paralelepípedos. Na parte externa do carrinho lê-se “Paralelepípedo”. O capítulo sobre Bispo do Rosário é o derradeiro e carregado de um sentido inequívoco: de alguma forma, deseja apontar para fora da história da arte, de alguma maneira, quer cavar um outro espaço, um outro túmulo, que não o da arte contemporânea muito menos o da psiquiatria, em que Bispo do Rosário possa, enfim, repousar.

¹⁶ Não é possível afirmar, com precisão, a data de nascimento do artista, conforme assinalaram as duas biografias sobre o artista até agora publicadas: HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996 e BURROWES, Patrícia. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

1 IMAGENS.



Figura 1: Uli Westphal, Mutatoes, 2006.
Coleção do artista.



Figura 2: “Ontemanhã” (série), Hassis, 1967 (42,5 X 30 cm).
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



Figura 3: “Ontemanhã” (série), Hassis, 1967 (42,5 X 30cm).
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



Figura 4 e 5: "Humanidades", Hassis, 1978.
(Reprodução fotográfica de fragmentos do mural da Igrejinha da Universidade Federal de Santa Catarina).



Figura 6: "Revistas" (série), Hassis, 1966 (35 X 26cm).
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



Figura 7: "Porta", Hassis, sem data.
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



Figura 8: “Vendedor de torradinho”, Hassis, 1956 (38 X 28cm).
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



Figura 9: “Vento Sul dom Chuva”, Hassis, 1957 (38 X 50cm).
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



Figura 10: “Exilados”, Hassis, 1964 (51,5 X 35,5cm).
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



Figura 11: “Ontemanhã” (série), Hassis, 1967 (42 X 30,5cm).
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



Figura 12: “*Erased de Kooning Drawing*”, Robert Rauschenberg, 1953 (64,1 cm x 55,2 cm x 1,2 cm).
Acervo: San Francisco Museum of Modern Art. São Francisco, EUA.



Figura 13: *Black Market*, Robert Rauschenberg, 1961 (127 X 150,1 x 10,1cm).
Acervo: Museum Ludwig, Cologne, Alemanha.



Figura 14: *Bed*, Robert Rauschenberg, 1955 (191,1 x 80 x 20,3cm).
Acervo: The Museum of Modern Art. Nova Iorque, EUA.



Figura 15: “*Fresh Widow*”, Marcel Duchamp, 1920-1964 (79,2 x 53,2 x 10,3cm).
Acervo: Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris, França.



Figura 16: “*Tabac-Rat*”, Francis Picabia, 1919-1949 (104,4 x 84,7 cm).
Acervo: Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris, França.



Figura 17: *Le Peintre dans son atelier*, Henri Matisse, 1916 (146,5 x 97cm).
Acervo: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris, França.



Figura 18: "Revistas" (série), Hassis, 1966 (30 X 26cm).
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



Figura 19: “Revistas” (série), Hassis, 1966.
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



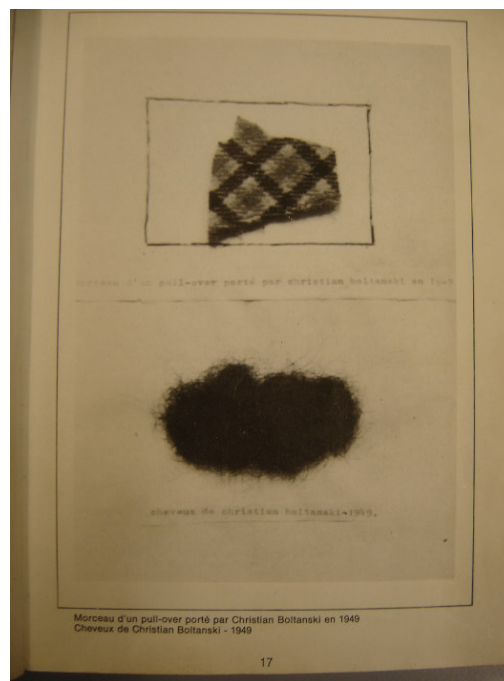
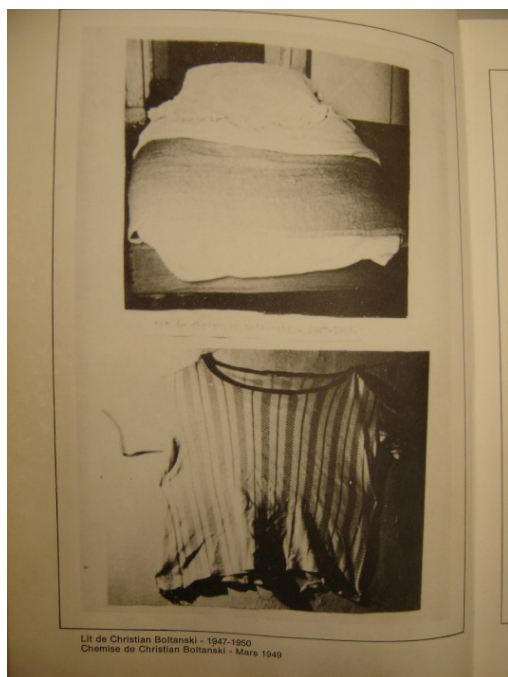
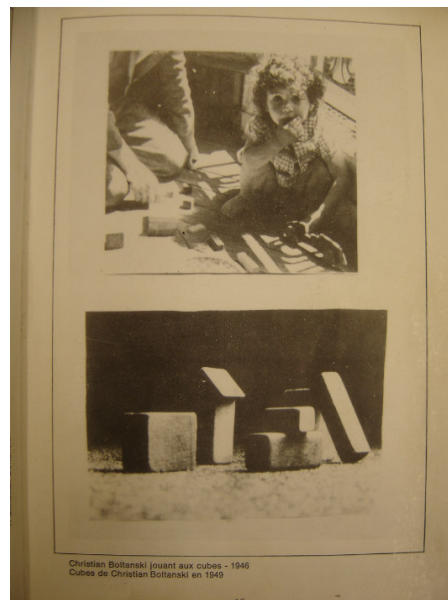
Figura 20: “Revistas” (série), Hassis, 1966 (33 X 25cm).
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



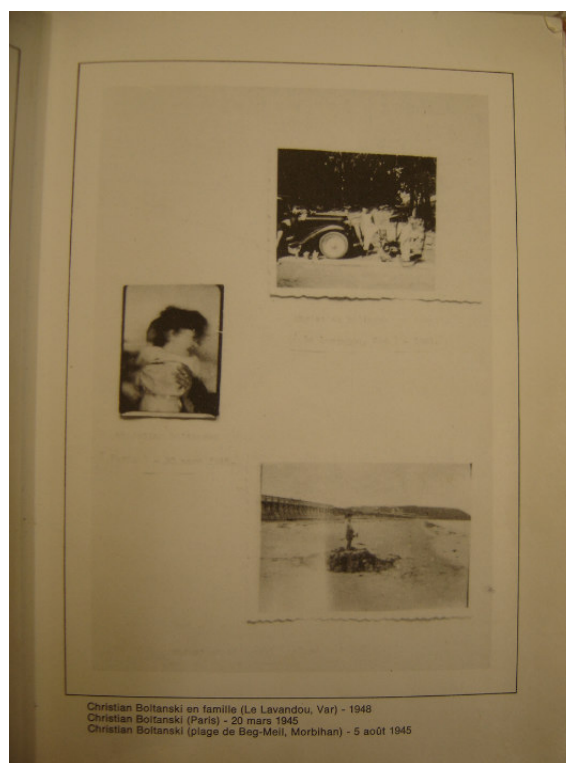
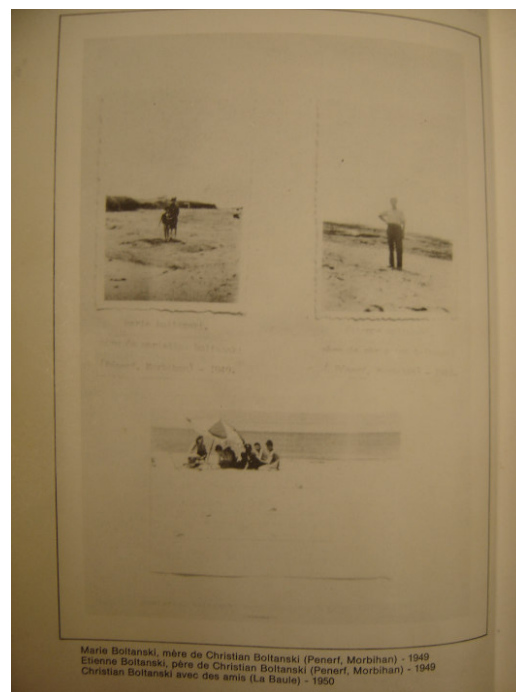
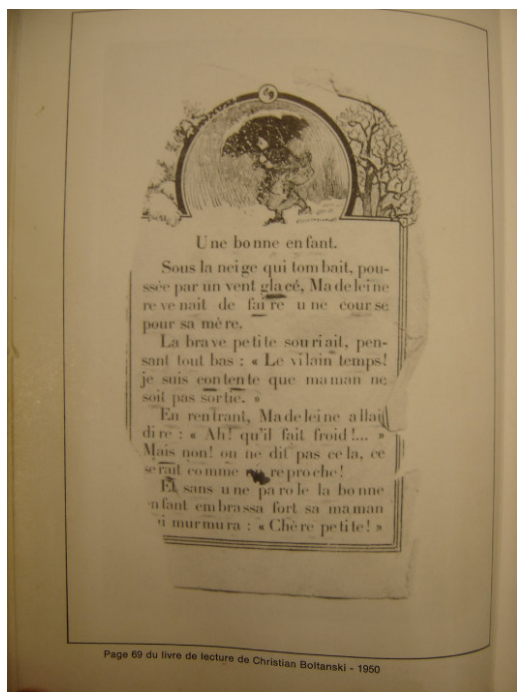
Figura 21: “Revistas” (série), Hassis, 1966.
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



Figura 22: “Golllllll Retrato de um rei. Os 1000 Gols de Pelé”, Hassis, 1965 (120 X 130cm)
Acervo: Museu Hassis. Florianópolis, Brasil.



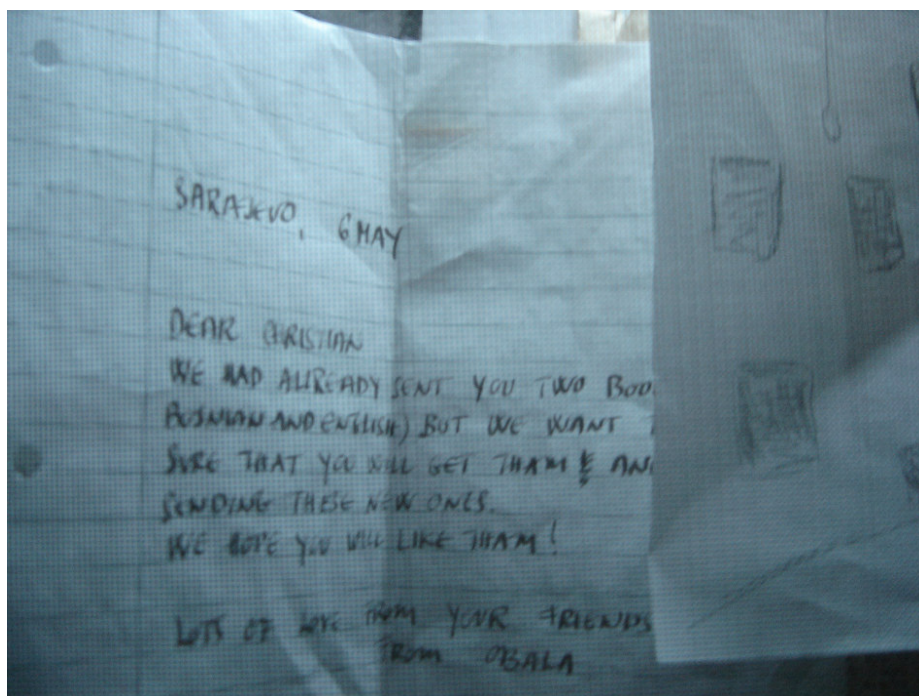
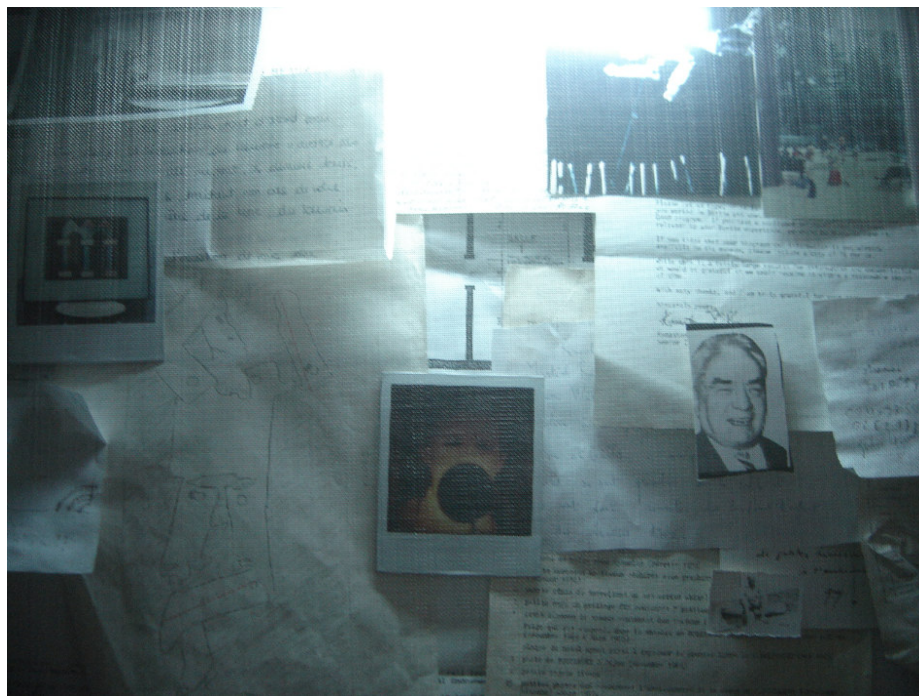
Figuras 23, 24, 25, 26: “Recherche et présentation de tout ce que reste de mon enfance, 1944-1950”, Christian Boltanski, 1969.
(Reprodução fotográfica do livro “Boltanski: les modèles. Cinq relations entre texte & image”, de 1979).



Figuras 27, 28, 29: “Recherche et présentation de tout ce que reste de mon enfance, 1944-1950”, Christian Boltanski, 1969.
 (Reprodução fotográfica do livro “Boltanski: les modèles. Cinq relations entre texte & image”, de 1979).



Figuras 30, 31: *La vie impossible de C.B.* Christian Boltanski, 2001.
(Reprodução fotográfica da sala do Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris, França.
Acervo: Idem).



Figuras 32, 33: *La vie impossible de C.B.* Christian Boltanski, 2001.
(Reprodução fotográfica da sala do Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris, França.
Acervo: Idem).



Figuras 34: *Les archives de C.B.* Christian Boltanski, 2001.
(Reprodução fotográfica da sala do Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris, França.
Acervo: Idem).



Figuras 35, 36, 37: A Vácuo, Cláudio Trindade, 2008.
Coleção do artista.



Figura 38: Yves Klein, registro fotográfico da exposição *Le Vide*, 1958, Galerie Iris Clert, Paris, 1958;
Figura 39: Arman, registro fotográfico da exposição *Plein*, 1960, Galerie Iris Clert, Paris;
Figura 40: Arman, convite da exposição *Plein*, 1960 (10.5 x 6 x 2.9 cm). Acervo: The Museum of Modern Art. Nova Iorque, EUA.



Figura 41: *Poubelle des Halles*, Arman, 1961 (63,5 x 43 x 12,5 cm).
Acervo: Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris, França.



Figura 42: *Desmetros*, Cláudio Trindade, 2007.
Coleção do artista.



Figura 43: “Imemorial”, Rosângela Rennó, 1994.
Coleção: Marcos Vinícius Vilaça.

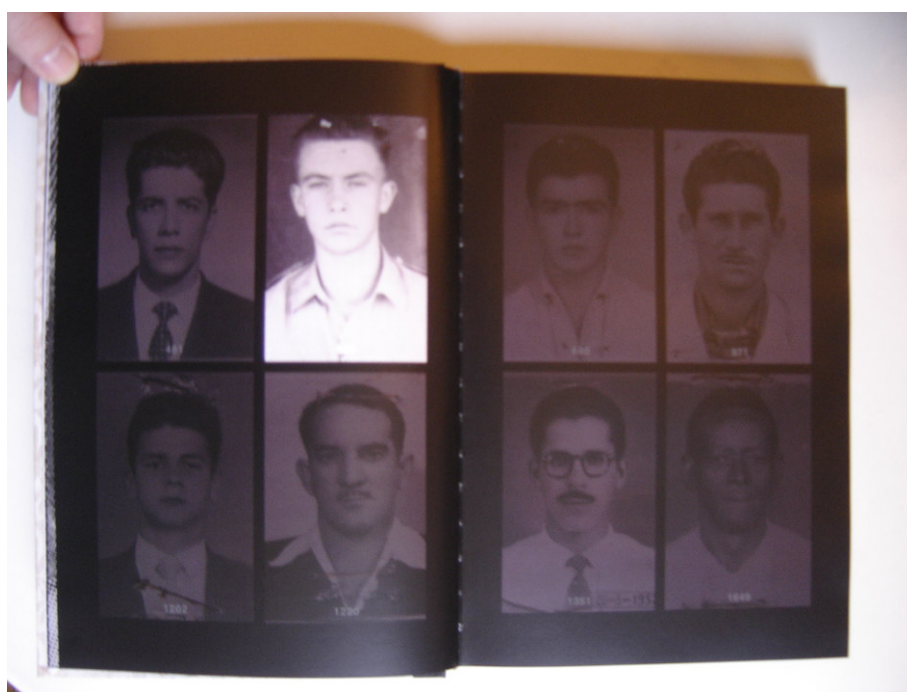


Figura 44: “Imemorial”, Rosângela Rennó, 2003.
(Reprodução fotográfica do livro “Rosângela Rennó: O Arquivo Universal e Outros Arquivos”, de 2003)

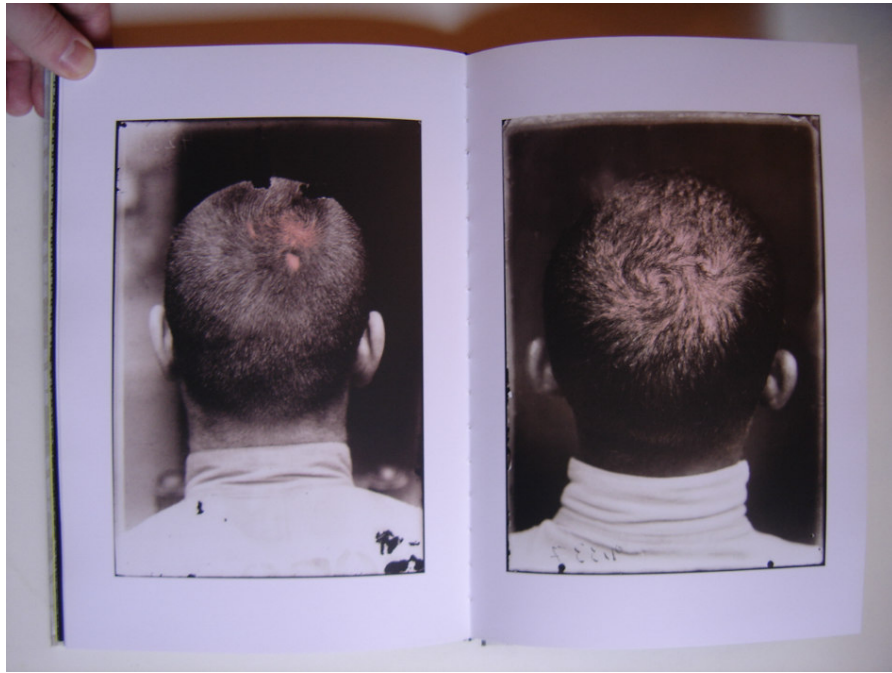


Figura 45: “Vulgo & Anonimato”, Rosângela Rennó, 2003.
(Reprodução fotográfica do livro “Rosângela Rennó: O Arquivo Universal e Outros Arquivos”, de 2003)



Figura 46: “Vulgo & Texto”, Rosângela Rennó, 2003
(Reprodução fotográfica do livro “Rosângela Rennó: O Arquivo Universal e Outros Arquivos”, de 2003).

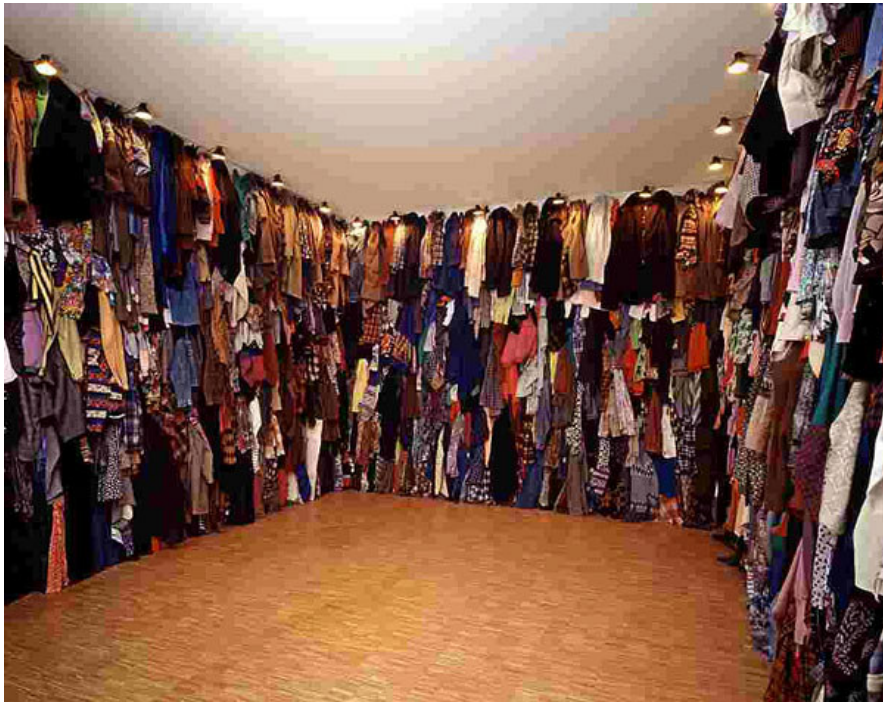


Figura 47: Canada, Christian Boltanski, 1988.



Figura 48: Mater, Farnese de Andrade, 1990 (42 X 27 X 9,5cm).
Coleção Stützer, São Paulo.



Figura 49: Pater, Farnese de Andrade, 1992-95 (48 X 32,5 X 11cm).
Coleção Stützer, São Paulo.



Figura 50: O Anjo de Hiroshima, Farnese de Andrade, 1968-1978 (72 X 23,5cm)
Coleção particular, São Paulo.



Figura 51: A Besta Humana, Farnese de Andrade, s.d. (42,3 X 27 24,5cm)
Coleção Adriana Moura, Belo Horizonte.



Figura 52: Sem título, Farnese de Andrade, 1993 (34 X 22 X 14,5cm)
Coleção Stützer, São Paulo.



Figura 53: A Formação de um Pensamento, Farnese de Andrade, 1972 (67 X 37 X 19cm)
Acervo da Galeria Ipanema, Rio de Janeiro.



Figura 54 e 55: Anunciação, Farnese de Andrade, 1986 (63 X 40 X 24cm)
Coleção Anna Maria Niemeyer.



Figura 56: Anunciação, Farnese de Andrade, 1972 (103 X 57 X 26cm)
Coleção Heitor Martins, Buenos Aires.



Figura 57: Julia Amaral
Coleção da artista.



Figura 58: Julia Amaral
Coleção da artista.



Figura 59: Julia Amaral
Coleção da artista.



Figuras 60, 61 e 62: Mesa, Patrícia Osses, 2001,
(Registro fotográfico. Coleção da artista)



Figura 63: Habitáveis, Patrícia Osses, 2004
Coleção da artista.



Figura 64, 65: Apto. 54 – Antes e depois, Patrícia Osses, 2003
Registro fotográfico. Coleção da artista.



Figura 66: Manto de Apresentação, Arthur Bispo do Rosário, s.d. (118,5 X 141,2cm)
Acervo: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, Brasil.



Figura 67: Vista da porta de entrada do quarto-forte de Bispo do Rosário. Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro (Fotografia do autor, em 2008).



Figura 68: Vista do interior do quarto-forte onde é possível observar quatro das dez celas que compunham o espaço de trabalho e de vivência de Bispo. Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro (Fotografia do autor, em 2008).



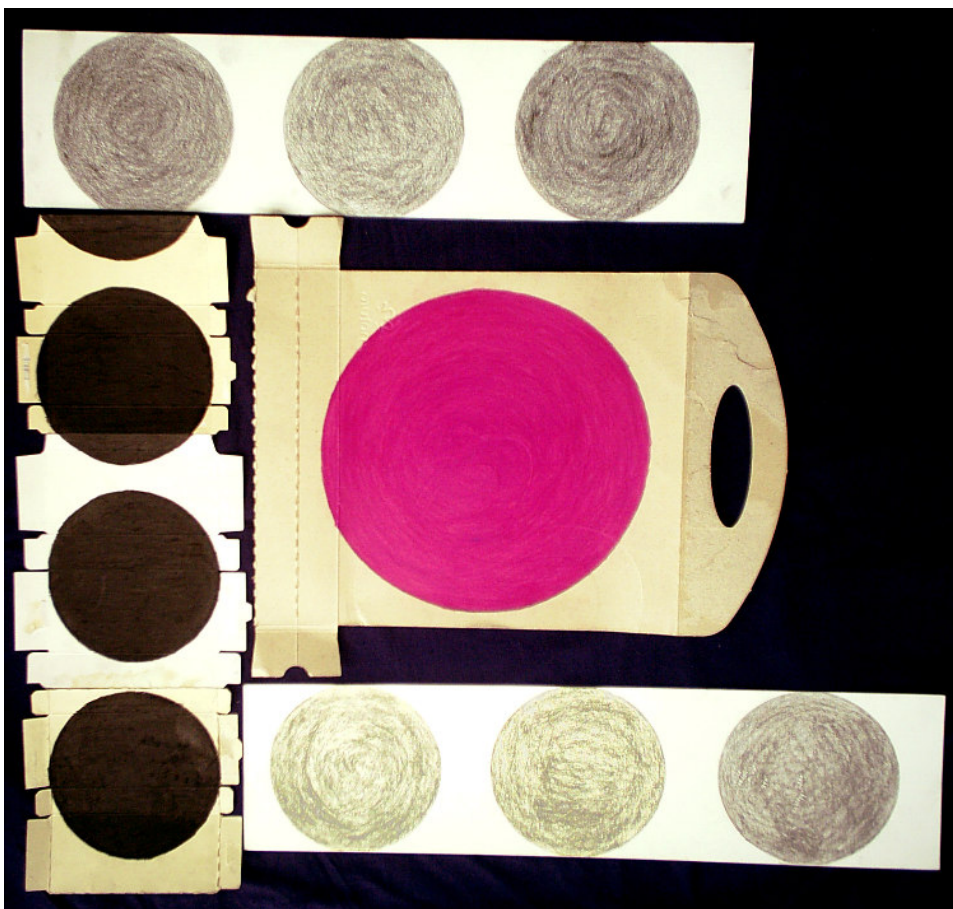
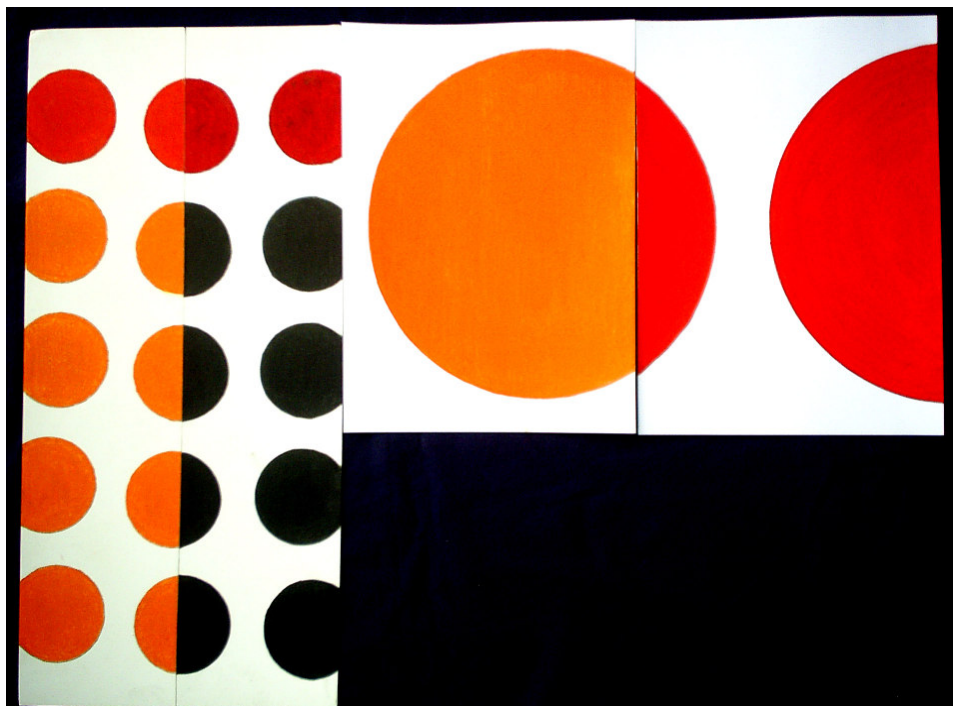
Figura 69: Vista do Pavilhão 10 onde residiu Arthur Bispo do Rosário. Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro (Fotografia do autor, em 2008).



Figura 70: "Paralelepípedo", Arthur Bispo do Rosário, s.d. (21 X 47 X 28cm)
Acervo: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Rio de Janeiro.



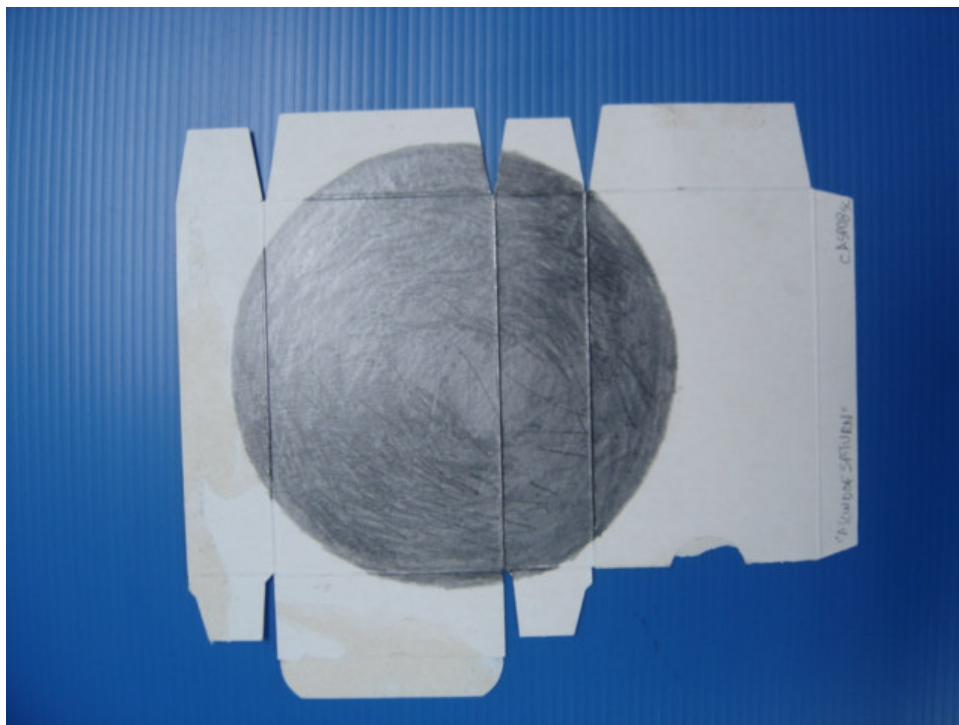
Figura 71: Sem título, Arthur Bispo do Rosário, s.d. (130 X 62cm)
Acervo: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Rio de Janeiro.



Figuras 72, 73: da série "Campos Relacionais", Carlos Asp
Coleção do artista.



Figuras 74, 75: Sem título, Carlos Asp, c. 2000
Coleção do artista.



Figuras 76, 77 (frente e verso): Sem título, Carlos Asp, 2008
Coleção do artista.

2 HASSIS: ONTEMANHÃ

“Mas minha voz não deve assumir suas batalhas,
porque ele as travou num sonho essencial.
Porque como outros homens escrevem versos,
Meu avô fez um sonho.

Quando uma congestão pulmonar o estava arruinando
e a febre inventiva falseou-lhe a face do dia,
reuniu os documentos ardentes da memória
para forjar seu sonho.”
(BORGES, 1998, v.1, p. 87)

Figura 2: a cabeça de um homem no terço superior do quadro: o seu olho direito encara o espectador. A função figurativa – o olho – remete ao que é exterior à obra, portanto, àquele que a observa e se encontra fora do quadro. Trata-se de uma pintura e colagem sobre papel que lança um olhar para além dela própria. Uma cena, uma espécie de alegoria: “MUNDO EM GUERRA”, em letras garrafais. Mas, afinal, de qual guerra ela nos fala: Vietnã ou Segunda Guerra Mundial? Resposta: ambas. No quadro, há uma série de referências escritas como Treblinka, Hitler e a suástica nazista. No entanto, a primeira sentença se destaca em virtude de seu tamanho, “VOLTO AO PASSADO”, que determina, de princípio, um movimento de retorno ao pretérito. A *Figura 3*, por sua vez, lança mão de outras indicações, todas relativas à década de 1960: “TELEVISÃO”, “GUERRILHA”, “BOMBA H”. Ao observar com mais atenção a *Figura 2*, descobre-se a data de realização destes trabalhos: 1967.

A leitura do texto inscrito nesta imagem é perpassada, portanto, pelos olhos de uma figura onividente. O olho esquerdo mantém um olhar frontal embora um tanto desinteressado ao passo que o direito foi substituído por um capacete com a suástica nazista, símbolo que, por sinal, repete-se mais abaixo em um braço erguido. Eis que surge o *Führer* mais à direita, sendo possível reconhecer seu bigode peculiar ainda que seus olhos estejam vendados pela palavra “sacrificadas”. No canto direito inferior, uma série de cruzes assinala um cemitério. Próximo ao centro, aparece: “Treblinka, extermínio em massa”. Ao lado de Hitler, o vulto de uma figura sugere um enforcamento. É possível ler, ainda, “LUTO PELA VIDA”, sendo que a palavra “luto” pode sugerir tanto a ação de lutar, batalhar, quanto o substantivo referente a atitude pós-perda, pós-morte. Já na *Figura 3*, encontra-se a frase: “eu me transformei na morte, sou um destruidor

de mundos”. A morte parece estar em tudo. O que ocorre, em verdade, é que a figura onividente assiste à onipresença da morte e do luto, daquilo que está em seu entorno e diante de seus olhos.

Olhos *expiantes*

“Visão de João na Ilha de Patmos – Eu, João, que também sou vosso irmão e companheiro na aflição, na realeza e na paciência em Jesus Cristo, estava na ilha de Patmos por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus Cristo. E fui arrebatado em espírito no dia do Senhor, e ouvi detrás de mim uma grande voz, como de trombeta, que dizia: ‘O que, vês, escreve-o num livro e envia-o às sete Igrejas que estão na Ásia’ (Apocalipse, Capítulo 1).

Ainda na *Figura 2*, é possível visualizar uma máquina de escrever acompanhada, ao seu lado, por uma efusão de textos. Ao invés de datilografar palavras uniformes e ritmadas, ela acaba por cortar e colar imagens e escritas pré-existentes. Em nenhum momento, lemos letras tipográficas, mas sim palavras com fontes provindas de outro lugar. Essa máquina de escrever, em verdade, é um tanto esquizofrênica já que nada escreve, mas sim recorta e cola textos pré-existentes. O artista realizou, deste modo, um trabalho anacrônico, por excelência. Novamente, surge a pergunta: afinal, em qual ano transcorre a referida guerra, 1942 ou 1967? Resposta: pouco importa. Em 1967, a Guerra do Vietnã ocupava boa parte da imprensa mundial e brasileira. Neste momento, Hassis era leitor das revistas “Manchete”, “O Cruzeiro”, lia jornais, ouvia rádios e já havia comprado sua primeira televisão. O *mass media* passava a ocupar, portanto, boa parte de sua rotina. Concomitantemente, em sua produção artística, é possível assistir ao início das colagens, procedimento artístico que seria inovador e que aportaria problemas fundamentais em sua trajetória¹⁷.

Hassis pouco escrevia. É bastante difícil encontrar manuscritos ou mesmo cartas em seu acervo. No entanto, em “Ontemanhã” o exercício verbal surge quase incontrolado. Como se algo estivesse desregulado, fora do lugar e fosse preciso falar, expressar, colocar para fora. Em verdade, em relação a prática da escrita, o artista sempre apresentou uma extrema economia. Em seu vasto acervo é difícil encontrar manuscritos ou mesmo cartas por ele escritas. No entanto, sua escrita parecia ser despertada (e, por sinal, com toda a potência) quando sentia a necessidade de

¹⁷ Em 1965, encontra-se sua primeira colagem, “Sapateiro”. Em 1966, a série “Revista” já configura esta mobilização de Hassis que passa a incluir dentre as suas técnicas, a colagem.

abordar questões relativas à guerra e à morte. Um destes poucos textos intitula-se “Agosto de 1945, Hiroshima, Nagasaki”. Logo no primeiro parágrafo, lê-se:

“No ar um euforismo geral do povo. Fim da Segunda Guerra Mundial. Cinco anos que o mundo participava de uma maneira ou de outra tomando conhecimento da maior carnificina do século. Este período, de 37 a 45, marcou a minha juventude, Estado Novo, Guerra. Não ficava o ilhéu alheio ao que acontecia no mundo, acrescido de que amigos nossos, ilhéus, participavam da ação da FEB na Itália.”

Em síntese, o texto relatava o ambiente social e artístico de Florianópolis durante os anos da Segunda Grande Guerra, enfocando o modo como as tensões entre as potências mundiais eram recebidas na Ilha de Santa Catarina, onde o artista residia e trabalhava. Em boa medida, esta apreensão de Hassis em relação à guerra pode ser compreendida no interior de sua história familiar: seu pai e seu avô paterno foram do Exército Brasileiro (este último, inclusive, lutara tanto na Guerra de Canudos quanto na Guerra do Contestado). De certa forma, Hassis manteve-se sempre mobilizado, ainda que na condição de “reservista”, mesmo após os armistícios. Em seu ateliê, além das divesas pinturas e desenhos que o cercava, ele mantinha capacetes militares e, sobretudo, diversos livros sobre as guerras, além de biografias sobre, por exemplo, Adolf Hitler. Havia, ainda, a um canto do ateliê, uma bandeira do Brasil que permanecia sempre hasteada e de prontidão.

“Ontemanhã” não seria o primeiro nem o último trabalho a apresentar a temática da guerra na trajetória do artista. Curiosamente, esta obra também é composta por poemas de autoria de Hassis que se encontram intercalados entre as imagens, dispostos em pranchas do mesmo tamanho das obras, apontando que elas participavam com a mesma importância das imagens no interior do trabalho. Ou seja, ainda que as próprias colagens e pinturas já estivesse repletas de palavras, Hassis considerou necessário incluir mais textos. Antes de passar aos textos, vale destacar as palavras e frases possíveis de serem lidas no interior das imagens que apresentam um pouco da substância fatalista do trabalho:

Quadro 1. “viver”, “por”, “amor”, “para descobrir o seu próprio coração”, “ontem”, “anhã”;

Quadro 3. “rosas”, vejo, minhas, filhas, correm, brincam, cantam, “do iê-iê comer(...)”, artes, inocentes, tocador de violão, Picasso = Auto Retrato, Terra, Ano 2000, Fechos, olhos, Presidente, minha, infância, até hoje esse enorme mundo, quando;

Quadro 4. de James Russell Lowell, Só os tolos e os mortos nunca mudam de opinião, vejo Televisão, conversa, notícias, jovem com uma mentalidade, em festa, mundo, pequeno, mundanismo, crianças sem escola na (...), salões do mil convidados, e os

prazeres diários, miséria, guerrilha, bomba H, libre!, combates, tem medo, vietnamitas revolucionários, Oppenheimer, “eu me transformei na morte, sou um destruidor de mundos;

Quadro 5. Tenho, medo, minhas, filhas, brincam, felizes, ignoram, grito de morrer pela pátria, povo nos dias tormentosos de 19(...), Alemanha onde (...);

Quadro 6. “volto ao passado”, show, fuzis, luto pela vida, mundo em guerra, Treblinko, extermínio em massa, muitas vidas, reduzir, tenho medo, sacrificadas, idade para caserna; **Quadro 7.** medo em mim, nós, no mundo, marchando para à, anjo da morte, suspenso sobre as cidades, lamentos, e milhares de feridos, não pensa, foi repetido, sem alimento, prepara-se, grita, ataca, guerra para morrer, “é terrível, os que sobrevivem, invejam os que tombaram em combate, as chamas, cair prisioneiro, soldado, foram destruídos pelo fogo do (...), é a morte para a humanidade, morte: “As marges da estrada estão repletas”, 666;”

Os poemas, por sua vez, utilizam de uma estrutura parecida aos demais textos, abordando o mesmo problema, como em: “Abutres agourentos, / Aguardam o banquete macabro / Medo / 666”, ou então, “Ao som da orquestra sinistra / sob a luz do temor / os homens dançam o balé da morte / 666”. Todos os cinco poemas findam-se com o “666”. De modo geral, portanto, o que se destaca da escrita presente ao longo desta série é o tom apocalíptico, tornando evidente a influência da narrativa cristã e, sobretudo, do Apocalipse, que seria constante em seu trabalho. Por sinal, desde criança, o catolicismo romano esteve presente em sua formação¹⁸.

“Humanidades” é o mural realizado por Hassis nas paredes internas da Igrejinha da Universidade Federal de Santa Catarina, no ano de 1978. Em diversas declarações¹⁹, o artista afirmou que para a realização deste trabalho teria se baseado no capítulo VI do Apocalipse que relata a abertura do livro fechado a sete selos e que contém o destino da humanidade. O elemento narrativo – já presente nas diversas séries pictóricas do artista, como em “Via-Crucis”, “O Contestado”, etc. – é, portanto, central. Vale destacar, que a passagem do livro do Apocalipse utilizado por Hassis, segundo a tradição eclesiástica, teria sido escrito pelo Apóstolo João em Patmos, uma pequena ilha no Mar Egeu, na Ásia Menor, quando este se encontrava desterrado, perseguido em virtude de sua fé cristã, por volta do ano 95. João é um personagem ilustrativo de um período em que a cristandade encontrava-se violentamente atacada pelos romanos.

É, portanto, em meio a um período de crise e exilado em uma ilha que João redige o Apocalipse após afirmar ter ouvido uma “grande voz”, como uma “trombeta” que sentencia: “todo olho vê e verá”. Em “Ontemanhã” e mesmo na *Figura 6*, que logo a frente será

¹⁸ Hassis chegou a ser, inclusive, coroinha da Igreja Nossa Senhora da Trindade (atual Igrejinha da UFSC), na década de 1930, local onde, por sinal, encontra-se o mural “Humanidades”, de sua autoria.

¹⁹ Vide, por exemplo, em WERNER, Clóvis. **Memória e patrimônio cultural: Lembranças de um artista. Um exercício de justificativa para a preservação da antiga Igrejinha da Trindade.** Dissertação. Florianópolis: UFSC (Mestrado em História), 1993.

apresentada, contudo, os olhos já não vêem mais: na *Figura 2* eles estão obnublados pelo capacete com a suástica nazista ao passo que na *Figura 6* eles estarão ocupado pelos órgãos sexuais masculino e feminino. Portanto, os homens aparecem com os olhos velados. Por sinal, “apocalipse”, em grego, quer dizer revelação, ou seja, tirar o véu, possibilitar a visão.

Em termos visuais, Hassis lançou mão de estratégias já previstas neste texto bíblico, como o uso de sinestésias (que atravessam o mural “Humanidades” em forma de mãos, trombetas, olhos, narizes, bananas, bocas e, ao centro, o cálice de vinho sendo disputado por um rei branco e outro rei negro) e o estilo sibilino (característico da escrita apocalíptica, com o tom obscuro e hermético). A esquerda do mural, uma forte cena exhibe uma crucificação: uma escada com uma mulher grávida que não consegue assistir ao que há em seu entorno, sendo uma das poucas personagens sem olhos. O feto, contudo, pode simbolizar algum resquício de esperança. Abaixo, outra crucificação, desta vez, no arame farpado. À frente surgem serpentes na vertical, mortas por uma lança que surge não se sabe de onde.

A figura de Jesus Cristo, acima, uma espécie de astronauta, como afirmava o próprio Hassis, parece transcender a tudo isso, talvez a caminho do entronamento quando, finalmente, iria julgar os vivos e os mortos. O espaço ao seu entorno é neutro, sem relação com os outros seres. Ao lado direito, vê-se ainda um cavaleiro negro que segura uma balança: percebe-se que a mesma mão que a segura é aquela que enforca um ser, situado abaixo dela. Próximo a ele, mais um cavaleiro aparece conjugado a um cavalo amarelo (após a abertura do primeiro selo), segurando um arco branco na mão que corresponde, segundo a interpretação bíblica, ao princípio das dores.

É possível, se optarmos por pensar em termos dramaturgicos, dividir o mural em duas linhas: primeiro, a inferior, composta por seres que sentem as dores, as desgraças previstas no Apocalipse. Em seguida, a superior, com os personagens descritos no Apocalipse, executores das profecias. Os seres inferiores representam os animais descritos no capítulo IV, versículo 8: “[...] cheios de olhos; e não descansam nem de dia nem de noite”. Os olhos, por sinal, são elementos que se repetem ao longo de todo o mural: sempre abertos, angustiados e inquietantes. Em um só tempo, todos parecem olhar e ser observados. Ao espectador, resta a impressão de estar sendo a todo momento observado. Os olhos, desta feita, atravessam o mural e perfazem um dos aspectos que mais acrescentam tons dramáticos ao trabalho.

Em alguns trabalhos de Hassis da década de 1960, os olhos não espiam o mundo, mas o refletem. Para tanto, assumem a forma de suásticas nazistas, órgãos sexuais, entre outros temas.

Segundo Michel Leris: “Ao mesmo tempo que é uma figura da consciência moral (o olho da consciência, lugar-comum amplamente explorado) e uma imagem da repressão, esse órgão é, para os ocidentais, um objeto atraente, mas inquietante e, em suas formas animais, tão repulsivo que ‘não o morderemos jamais’” (In: BATAILLE, 2003, p. 110). A *Figura 6* provém de uma série anterior a “Ontemanhã”, intitulada “Revistas”, de 1966. Nela, surgem dois rostos negros, de perfil, onde se destacam os olhos invadidos pela fotografia impressa da página de uma revista. As esferas oculares não foram preenchidas com tinta, deixando que as imagens pré-existentes aparecessem. Para a surpresa, o que se vê no olho de um dos rostos é um pênis e, no outro, uma vagina.

O procedimento é o mesmo presente em “Ontemanhã”. Dessa vez, contudo, ao invés do capacete nazista, surge o órgão sexual masculino sendo que os olhos estão novamente obnubilados. É evidente a fixação de Hassis tanto pelos olhos quanto pelas imagens relativas à morte. A repetição e a distribuição destes elementos figurativos ao longo de grande parte de seus trabalhos deste período sugere algo a funcionar entre ele e o mundo, algo que o obnubla, em boa medida, em razão do clima sombrio e inseguro daquele momento, com a ameaça iminente da Guerra Fria, da Bomba “H”, da superpopulação, dos conflitos e regimes militares estabelecidos em diversos países, sobretudo, na América Latina.

Nestas obras, como já observado, os olhos se fecham e já não espiam, mas sim, expiam. Assumem a função expiatória à medida que buscam reparar algum crime ou pecado da humanidade, o mesmo que seria por fim levado ao término no mural “Humanidades”, repleto de olhos que assistem a tudo, a última cena da história humana prevista na Bíblia. Os olhos já não almejam a penitência uma vez que a mesma parece não ser mais possível. Em “Porta”, *Figura 7*, o olho não surge mais como retina, como suástica ou qualquer outra coisa: ele se torna espelho. Ao olhá-lo nos vemos. “Porta” é um título atribuído por homônímia pelo *Museu Hassis*. Antes de ser um objeto catalogado como obra de arte, tratava-se, como diz o próprio nome, de uma porta. Sua posição era estratégica no interior do ateliê do artista: ela separava o espaço de produção e de circulação de pessoas daquele que era reservado para a guarda de materiais e obras que ele considerava importante ou frágeis, como as películas cinematográficas, que ficavam todas depositadas no interior de cubos de isopor²⁰.

²⁰ Procedimento tomado pelo artista (por sinal, bastante comum na Ilha de Santa Catarina) tendo em vista a alta umidade relativa do ar na cidade e que favorece o processo de degradação da película cinematográfica.

O olho espelhado, portanto, localizava-se na passagem entre o ambiente de produção/sociabilidade e o de guarda/conservação que, em boa medida, poderia ser considerado como uma espécie de sacristia de Hassis. Explica-se: a sacristia é o espaço da igreja que funciona como um misto de depósito e lugar sagrado, onde se encontram os paramentos necessários ao culto: as hóstias, as vestes, o vinho. É dessa coxia sagrada que saem, momentos antes da missa, o padre, os(as) coroinhas, os(as) ministros(as). Sem a sacristia, não há culto, não há representação. Além disso, apenas os mais chegados participam deste espaço, preparando e zelando pelos adereços necessários à cena.

No caso de Hassis, sua sacristia encontrava-se neste espaço anexado ao ateliê, um pequeno quarto construído de forma conjuminada, porém, separada do desenho original da casa. Era ali que depositava suas fotos, discos, livros, filmes, enfim, seu arsenal de trabalhos e de recordações, sua matéria-prima vital. Ao visitante comum, o quarto poderia passar despercebido (e, em boa medida, acreditamos ser essa a idéia, uma porta disfarçada de obra de arte). O que antes era madeira e que servia para dividir ambientes – ou seja, uma porta – tornou-se superfície para pintura, colagens e objetos tridimensionais que, gradativamente, iam sendo anexados²¹.

Entre eles, o espelho em forma de retina de um olho que reflete aquilo que não é porta, muito menos depósito: ele rebate o mundo. É como se no portal de entrada já estivesse anunciado o que encontraríamos lá dentro: pedaços do mundo extraídos pelos olhos daquele que acumulou. “Escreve as coisas que tens visto, e as que são, e as que depois destas hão de acontecer”, escreveu João em seu livro Apocalipse. A importância do olho, do sentido da visão, da necessidade do registro, destaca-se nessa passagem. Vale destacar, ainda, um tom paradoxal: o olho que vê e que é ordenado a escrever, lembrando do excerto bíblico – sendo aqui o verbo “escrever” utilizado no sentido de registro, da mais antiga forma de memória de que dispõe o homem – é o mesmo olho que se findará no Apocalipse. Um olho que registra a vida para a morte. O mesmo órgão que orienta a vida é aquele que assume a missão de preparar a morte: “Com efeito, a respeito do olho, parece impossível pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada é tão atraente quanto ele no corpo dos animais e dos homens. Porém, a sedução extrema está provavelmente no limite do horror” (BATAILLE, 2003, p. 99).

²¹ Estes objetos contavam a história de sua vida: crucifixos, relógios, chaves de carro, bilhetes, brinquedos, adesivos, enfim, materiais extraídos do fluxo comum do cotidiano e ressignificados no interior de sua produção artística.

Hassis e Franklin Cascaes

Os trabalhos de Hassis abordados até aqui assinalam, indelevelmente, uma obrigação, uma quase missão, de tudo ver e reunir. Em boa medida, esta auto-atribuição (característica de diversas trajetórias artísticas, como a de Christian Boltanski, como mostraremos no Capítulo 3) pode ter resultado de um entendimento, ainda que inconsciente, da concepção de tempo cristã que vislumbra a imagem de uma linha reta com começo, meio e fim: “Ao contrário do helenismo, o mundo, para o cristão, é criado no tempo e deve acabar no tempo. De um lado, a narrativa do Gênese, de outro, a perspectiva escatológica do Apocalipse. E a criação, o Juízo Final, o período intermediário que se desdobra de um a outro desses dois eventos, são únicos” (PUECH apud AGAMBEN, 2005, p. 114).

Um outro artista, ainda que por meios distintos, aproximar-se-ia desse caráter missionário do fazer artístico. Trata-se de Franklin Cascaes que teve seu centenário de nascimento comemorado no ano de 2008. Em seu caso, assim como no de Hassis, também é preciso procurar por um outro indício capaz de dar conta de seu trabalho, não mais aquela antiga narrativa em torno de sua trajetória e que serve como estandarte para aquilo que se entende, de modo geral, por cultura açoriana, muito menos aquele que inspirou a bizarra denominação de “Ilha da Magia”. Ao invés de falar de Franklin ou de Cascaes, talvez seja o momento de pensar em Joaquim: nascido em 1908, com o nome de batismo de Franklin Joaquim Cascaes, no bairro de Itaguaçu, localizado atualmente na porção continental da cidade de Florianópolis.

Ao contrário do escritor Virgílio Várzea, por exemplo, que saiu de Nossa Senhora do Desterro em busca de outros ares, Joaquim interiorizou-se. Fechou-se em sua própria terra como quem tem um dever a cumprir: “Passei a vida inteira anotando, escutando as pessoas” (CASCAES, 1981, p. 21), declarou a Raimundo Caruso. O que surpreende no conjunto de sua obra é, sobretudo, a quantidade de desenhos, escritos, esculturas e objetos. Joaquim não foi um grande desenhista, muito menos um destacado escritor. Em muitos de seus trabalhos, é evidente a dificuldade em desenhar uma mão, em realizar um esboço. Em boa medida, é preciso retirar os adjetivos para se falar de Joaquim porque a sua matéria é o verbo e o seu mérito é a perseverança.

Joaquim foi um catador: recolhia um a um, entre outras coisas, aquilo que lhe interessava, que lhe parecia representativo do modo de vida local. Em sua obra em papel e escultórica,

aparecem pessoas executando tarefas diárias: preparam alimentos, curam os males, festejam dias santos. Construiu, com isso, uma das coleções mais interessantes do século XX em Santa Catarina. Atualmente, este acervo é ainda mais importante tendo em vista que se encontra depositado, inteiramente, em apenas um local, a reserva técnica do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral, reforçando assim o seu caráter de conjunto.

Em sua obra escrita e visual, descortina-se uma lista de narrativas e de fazeres: a descrição da pesca da tainha na praia do Pântano do Sul, as benzeduras, as assombrações, enfim, uma relação de histórias que, segundo o próprio artista, estavam próximas ao ocaso: “[...] porque todas aquelas histórias desapareciam, como já estão quase desaparecendo. Muita coisa não existe mais” (Ibidem, p. 23). O que chama a atenção em Joaquim, mas também em Hassis, como visto, é a missão memorialística assumida em seus trabalhos. Ao contrário do movimento historiográfico do século XIX e de boa parte do século XX, Joaquim dedicou-se a recolher e a relatar as ações não dos grandes homens da política e da sociedade, mas sim dos anônimos. Nas crônicas, recentemente publicadas em livro,²² aparecem o senhor L.G., o senhor J.D.C., faces sem nomes que funcionam apenas como lastros narrativos. É por se sentir próximo ao fim, portanto, que Joaquim se atribuiu a missão de narrar. A memória como mortalha última. É desse único que nos fala Joaquim.

O que tanto parecia amedrontar, causando o temor tanto em Cascaes quanto em Hassis (estas palavras aparecem tanto na escrita quanto nas colagens de “Ontemanhã”, de Hassis) era a possibilidade do fim dos tempos, justamente este invólucro onde as coisas singulares, que nunca voltariam mais a ocorrer se encontram e que ele tanto se esforçou por registrar para o futuro. A inquietação de Hassis – uma perturbação permanente, como quem está em guerra – provém da impossibilidade de um registro perfeito dessas coisas. Na inviabilidade de captar o essencial, multiplicou seus registros aos milhares. Como registrá-lo em desenhos e pinturas imóveis? Como associar estas pinturas e desenhos a outros tão importantes quanto eles?

²² CASCAES, Franklin. **Crônicas de Cascaes**. Florianópolis. Franklin Cascaes Publicações, 2008.

Da tela ao *flatbed*

“Ontemanhã” é testemunha de uma intensa busca do artista por novos meios de expressão capazes de responder a estas questões. Em sua forma, condensa diversos expedientes utilizados nas artes visuais como a série, a colagem, a fotografia, o cinema e também a escrita. Em seu conteúdo, a alusão explícita ao Apocalipse assevera a inquietação existencial de Hassis diante do período histórico em que vivia. De um lado, o tempo humano do século XX, que parecia estar chegando ao fim, com a ameaça de guerras e demais contingências. Por outro lado, o tempo específico de uma obra de arte, com suas promessas de posteridade e redenção estética. Com “Ontemanhã”, Hassis investigou a possibilidade de aportar em seu trabalho elisões e acúmulos temporais, enriquecendo assim a sua potência narrativa.

Se, no início de sua trajetória artística, ele se esforçava por conferir movimento aos sambistas, gaivotas e demais temas que desenhava (afinal, sambistas dançam, as gaivotas voam, etc., todos esses verbos que indicam uma transitividade), por sua vez, em “Ontemanhã”, este movimento se torna possível não mais como expediente do traço, da cor, da virtuosidade do desenhista e do pintor. O que estará em jogo a partir de então, é a elaboração de efeitos de montagem provindos tanto da colagem quanto do próprio ato da edição de uma película cinematográfica. Com isso, os trabalhos do artista passarão a habitar um outro sistema de recepção de imagens – o cinema e, mais posteriormente, o vídeo – onde a questão do movimento se torna um *a priori* central e indispensável.

As *Figura 2* e *Figura 3* são, como já informado, dois dos dezenove trabalhos que compõem a série “Ontemanhã”. Espécie de *work in progress* cuja realização foi estendida ao longo de décadas, coaduna procedimentos artísticos levados a cabo por Hassis a partir dos anos 1960 que incluíam um intenso diálogo entre técnicas e suportes: da escrita à pintura, da pintura à colagem, da colagem ao cinema e, mais a frente, do cinema ao vídeo²³. O abandono da figuração

²³ É preciso esclarecer que não existe apenas uma obra intitulada “Ontemanhã”. Num primeiro momento, no ano de 1967, Hassis realizou uma série de pinturas com colagens sobre impresso, num total de dezenove quadros. Em 1972, a partir desta mesma série, produziu um filme em Super 8. Após mais de vinte anos, na década de 1990, retornaria novamente à gravação em Super 8 para transferi-la para vídeo (VHS), acrescentando uma breve fala introdutória sobre seu processo criativo. Portanto, “Ontemanhã” é uma série de pinturas e colagens sobre impresso, uma película cinematográfica Super 8, um vídeo em VHS e, atualmente, também se tornou um livro-álbum²³. Talvez tenha sido o acaso, mas o certo é que dando prosseguimento a este constante retorno de Hassis as suas obras e na sua variação de suportes, a primeira publicação após a sua morte, já realizada pela *Fundação Hassis*, foi do álbum Ontemanhã. O próprio Hassis havia deixado indicações bem claras de como deveria ser o livro. Ou seja, além das pinturas-colagens, do cinema e do vídeo, ele pretendia publicá-lo em livro-álbum.

baseada no óleo sobre a tela, no grafite sobre o papel, seguida da experimentação com diferentes materiais que passam a configurar um aspecto mais processual em sua obra pode ser aproximado ao contexto artístico do período.

A década de 1960 assinalou, conforme Jurgen Claus, a ‘expansão das artes’ quando os gêneros clássicos da pintura, da escultura e da gravura começaram a participar de processos cujos limites com outras artes foram aproximados, com a inclusão da luz, do movimento, do objeto, da palavra e do som. Ainda que habitasse a periferia do circuito artístico, Hassis acompanhou este processo de maneira bastante atenta e, surpreendente, manteve-se atualizado em termos formais e temáticos em relação àquilo que ocorria no campo artístico nacional e internacional.

Uma criança desnutrida nas mãos de uma criatura encaveirada. Na *Figura 10*, percorrendo o espaço entre os corpos, há uma série de cruces, as mesmas que, por sinal, também estavam presentes na *Figura 2*. É possível ler as seguintes palavras: “COMO ERA JESUS” e “EXILADOS”. Neste trabalho, de 1964, apresentam-se algumas das soluções plásticas às quais Hassis recorreria poucos anos depois (conforme já apresentado em “Ontemanhã”, de 1967), como o uso de palavras pré-existentes no suporte da folha impressa, o escurecimento de praticamente toda a área pictórica, a figuração alcançada a partir do recurso da fotografia e também do desenho.

De maneira sintética, é possível dividir em duas fases a produção de Hassis do período. A primeira, iniciada em seus anos de formação artística, que inclui toda a década de 1940, estendendo-se até o final da década de 1950, quando participaria da formação e seria um dos membros mais ativos do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF)²⁴. Esta fase poderia ser resumida a partir das *Figuras 8 e 9*, em que estão evidentes o esforço do artista por caracterizar o modo de vida local, com pinturas e desenhos que faziam largo uso das cores, com pinceladas e traços bastante descontraídos, executando a função característica de um pintor inserido no contexto do modernismo brasileiro: retratar de maneira original determinado aspecto de sua terra, de sua história.

²⁴ O primeiro salão do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis ocorreu em 1958. Como antecedente, contudo, a exposição de Hassis e Meyer Filho no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU). Durante a exposição, conheceriam o tapeceiro Pedro Paulo Vecchiatti e formariam o núcleo que coordenaria as primeiras investidas do Grupo. Além dos três artistas, juntar-se-iam Tércio da Gama, Hugo Mund Júnior, Aldo Nunes, Thales Brognoli, Dimas Rosa e Rodrigo de Haro. O GAPF é considerado, junto a Martinho de Haro, como o precursor do modernismo nas artes plásticas em Santa Catarina.

Em contrapartida, na segunda fase, no início dos anos 1960, percebe-se uma alteração bastante profunda de sua prática artística. Os temas escolhidos, dessa vez, tornaram-se mais dramáticos, as figuras mais soturnas, com rostos que se escondem. Uma desconfiança em relação à luz invade os trabalhos. Tal qual iria se passar doravante em sua produção cinematográfica, não se tratava mais de um artista preocupado em representar os aspectos da vida e da história local. O interesse se deslocava, pouco a pouco, para o aspecto trágico do homem que lhe era contemporâneo.

Em termos formais, pela primeira vez, o até então desenhista e pintor, lançaria mão de uma outra técnica, a da colagem. É possível assistir a um esboço deste procedimento anos antes, quando ele havia editado sua própria assinatura. O seu nome de batismo, Hiedy de Assis Corrêa, fora gradativamente alterado a partir de meados da década de 1950. Primeiro, a assinatura completa, conforme a certidão de nascimento. Depois, “H. Assis Corrêa”, na sequência, “H. Assis”, e, finalmente, “Hassis”. Em termos práticos, o que ocorreu é que o artista recortou e colou a forma e o conteúdo de seu próprio nome. Como resultado, uma espécie de assinatura-montagem: Hassis. Ou então: uma quase escultura já que lapidou e entalhou cuidadosamente sua assinatura, retirando os excessos até que, por si própria, se sustentasse em seu volume (sonoro) e visualidade.

Seria possível pensar, para fins didáticos, tendo em mente as duas fases apresentadas, de uma parte, num “Hiedy de Assis Corrêa”, como um artista moderno, por excelência, ainda que não tenha passado pela pintura modernista abstrata aos moldes europeus e estado-unidenses, sendo muito mais relacionado a uma prática artística moderna brasileira, tal qual um Cândido Portinari ou Emiliano Di Cavalcanti, sempre afeitos a uma temática e, conseqüentemente, à figura. De outra parte, estaria o “Hassis” do início dos anos 1960 até o término de 1970, com experimentações e procedimentos que estabeleceriam uma outra possibilidade poética, muito mais próxima ao fazer artístico contemporâneo, explorando questões com um apelo mais universal.

Para compreender este último Hassis é preciso convocar o conceito de colagem de modo extensivo: não se tratava apenas de recortar e colar pedaços de revistas e jornais sobre as telas como visto nas *Figuras 2, 3 e 10*. A colagem sobre a pintura seria o primeiro passo para que o artista aprofundasse as possibilidades existentes na ação de recortar e colar o mundo. Com isso, o procedimento da montagem, da edição de imagens e de sons extraídos do real, tornar-se-ia a base

de sua produção artística. Desta prática surgiria toda uma outra porção tão significativa quanto os desenhos e pinturas, conquanto que um tanto desconhecida: a obra fotográfica, cinematográfica e, posteriormente, videográfica. Pouco exibidos, estes trabalhos, em boa medida, distoam do restante de sua produção. Ainda hoje, o grande público conhece o Hassis das marinhas, das pinturas e desenhos figurativos com temática florianopolitana, conforme as *Figuras 8 e 9*, em detrimento àquela produção mais marginal localizada na década de 1960 e 70. A colagem “Exilados”, as séries “Ontemanhã” e “Revistas”, além de seus filmes e fotografias, configurariam, portanto, uma espécie de produção hiatal na trajetória do artista que no contexto deste estudo, todavia, assumem papel central.

A *Figura 11*, junto com as *Figuras 2 e 3*, é mais uma das obras que compõem a série “Ontemanhã”. Ao observar com atenção ao quadro onde se lê o título desta obra, constata-se como o artista construiu este nome, reunindo duas palavras distintas: “Ontem” mais “anhã”. Arrisca-se uma licença poética em forma de definição vocabular: “ontemanhã” [*do latim “ad nocte(m)” + do latim “maneana”*]. **Adv. 1.** confusão temporal. **2.** pretérito e futuro conjugados. **3.** movimento da memória que aponta concomitantemente ao outrora e ao porvir. **4.** máquina de anacronias.

Conforme já observado, o regime plástico e narrativo da série “Ontemanhã” é diferenciado do restante da produção pictórica de Hassis. Um dos aspectos que promovem essa diferenciação é que ela não se conforma a um tempo linear e homogêneo simplificado ainda que o seu pressuposto seja a escatologia cristã, afinal, possui citações tanto verbais quanto visuais do Apocalipse Segundo São João, já citadas. O paradoxo estabelecido aqui – o discurso cristão do fim dos tempos no interior de uma narrativa sem começo, meio e fim que são as colagens da série – é justo o ponto de inflexão da trajetória do artista: o momento em que ele se vê confrontado com uma realidade pereclitante coincide com aquele em que sua proposição busca formas distintas para o fazer artístico.

É neste instante que seu processo de criação estendeu-se para além do pictórico. “Ontemanhã” teve uma versão cinematográfica realizada no ano de 1972, instaurando, por fim, a imagem em movimento (já prefigurada na idéia de colagem e de série pictórica utilizadas anteriormente em seu trabalho). As formas narrativas passariam a contemplar a conjunção do tempo e do espaço sobre um mesmo suporte – o da película – ou, em última instância, a própria retina do espectador. O procedimento da colagem é considerado, portanto, em um duplo sentido:

por um lado, o ato em si de recortar e colar impressos em um quadro e, por outro lado, o fato de se extrair uma narrativa de fontes diversas e mesmo distantes no tempo e no espaço.

Em “Ontemanhã” a colagem é expressão direta de um trânsito temporal que confronta – acareia, relaciona, enfim, afronta – futuro, presente e passado. Tal processo não se apresenta apenas em “Ontemanhã” e está além de se caracterizar pela definição de suportes tal qual pinturas sobre telas, desenhos sobre papel, entre outros. Trata-se, sobremaneira, de uma movimento de memória que se encontra na acumulação, pesquisa e utilização de fotografias, filmes em película e em vídeo, do arquivo documental, enfim, de uma vasta gama de materiais no interior de seu processo artístico.

Assim como não é possível pensar as colagens de Pablo Picasso apenas como colagens ou somente como pintura, é preciso levar em conta as infinitas relações e combinações que as diversas modalidades do acervo legado por Hassis produzem entre si: “Cada fragmento de jornal forma o signo de um significado visual; então, quando junta sua extremidade à de outro, ele se reforma e o significado muda” (KRAUSS, 2006, p. 43). Rosalind Krauss aponta, com isso, que a depender das combinações propostas pelo leitor da obra, obter-se-á diferentes interpretações e textualidades. Em Hassis, os signos possíveis estão dispersos ao longo do imenso conjunto material por ele legado e que, seguramente, ultrapassa mais de trinta mil peças.

A colagem foi um expediente largamente utilizado pela *Pop Art* sendo uma das derivações dos experimentos plásticos dos dadaístas, cubistas e surrealistas. Com origem na década de 1950, na Inglaterra, interessa-nos aqui, todavia, sua vertente estado-unidense, um pouco mais tardia, da década de 1960, com nomes como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, David Hockney, Jasper Johns e Robert Rauschenberg. A introdução no quadro pictórico de pedaços de jornais, revistas, impressos diversos e, posteriormente, de objetos tridimensionais passaria a fazer parte do repertório destes artistas que emergiriam após o Expressionismo Abstrato. O grande impasse inicial colocado a esta geração foi a opção entre a abstração ou a figuração.

Um dos casos que melhor ilustra os problemas que permearam esta passagem é o famoso episódio envolvendo os artistas Willem de Kooning e Robert Rauschenberg. Em 1953, este último apagara com borracha um desenho de Willem de Kooning que, anos antes, havia lhe sido oferecido pelo próprio autor como um presente. Como é possível ver na *Figura 12*, Rauschenberg devolveu-lhe à folha apagada com o título “*Erased de Kooning Drawing*” (“Desenho apagado de De Kooning”). Com forte carga conceitual – uma vez que seus sentidos não se encontravam

apenas na superfície da folha apagada – este trabalho faz menção direta ao fato de que, anos antes, De Kooning havia sido o mestre e a referência primeira para Rauschenberg.

Em síntese, o ato do “discípulo” – ao devolver o antigo presente esvaziado de forma e conteúdo – dizia respeito à necessidade de esquecimento das lições dos antigos mestres, daquilo que representava o Expressionismo Abstrato para essa nova geração representada por Rauschenberg. Horacio Fernández, autor de um interessante texto crítico sobre o trabalho deste artista, expressaria da seguinte maneira este dilema:

“[...] el arte pasaba por uno de esos momentos de su historia en los que entre el genio, la subjetividad, la autoexpresión y el sentimiento se compone un retrato del artista como energúmeno, un artista cuyo mundo esta limitado por las cuatro esquinas del lienzo, un lienzo que entonces no paraba de crecer, seguramente porque el gran formato era un manera, quizá la única posible, de los artistas de probaran a si mismos que su poder no tenia limites.”* (In: RAUSCHENBERG, 1993, p. 11-12)

A partir do momento em que a tela, a tinta, enfim, a base daquilo que se entendia por pictórico não é mais a principal questão em pauta, esta nova geração pôde realizar um gesto fundamental para a história da arte que foi o de reestabelecer a dignidade do objeto no interior da obra de arte. Essa passagem será abordada mais detidamente no Capítulo 3 sendo que, por ora, basta dizer que, para tanto, eles utilizariam o expediente da introdução de coisas triviais à superfície da obra de arte.

A importância do procedimento levado à cabo por Rauschenberg e companhia pode ser entendida, portanto, como uma diferença radical em relação ao programa da pintura modernista representada pelo Abstracionismo Abstrato. Isso porque, conforme o cânone desta última, toda marca na tela que remetesse à ilusão de profundidade deveria ser expurgada da pintura e encaminhada para a escultura: “[...] para o bem de sua própria autonomia, a pintura precisou, antes de mais nada, despir-se de tudo o que tinha em comum com a escultura”, afirmava Clement Greenberg, crítico central e avatar deste movimento que agregou nomes como Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman e Willem De Kooning. Com isso, foram excluídas do programa da pintura expressionista abstrata quaisquer referências representativas e literárias, apostando, em

* “[...] A arte passava por um desses momentos de sua história nos quais entre o gênio, a subjetividade, a autoexpressão e o sentimento se compõe um retrato do artista como um estúpido cujo mundo está limitado pelos quatro cantos da tela, uma tela que, deste modo, não parava de crescer, seguramente porque o grande formato era a única maneira, quíçá a única possível, dos artistas provarem para si mesmo que seu poder não tinha limites.” (Tradução nossa)

contrapartida, no caráter material próprio da pintura, renegando as formas narrativas que lhe eram imputadas.

Uma voz destoante, no campo da crítica, seria a de Leo Steinberg que passaria a utilizar o termo “plataforma” (*flatbed*) para se referir aos trabalhos tridimensionais de Rauschenberg. A superfície pictórica “[...] pode receber uma quantidade enorme e heterogênea de imagens e artefatos culturais que não eram compatíveis com o campo pictórico tanto da pintura pré-moderna como da pintura moderna” (CRIMP, 2005, p. 44). As famosas “*Combines*” de Rauschenberg teriam início no ano de 1954 e assinalam aquilo que o título já prediz, ou seja, o aspecto heterogêneo, combinatório destes trabalhos. “*Black Market*”, de 1961, conforme a *Figura 13*, é uma espécie de síntese deste processo quando do interior do quadro surgem uma infinidade de materiais estranhos à pintura tradicional sobretudo por seu caráter tridimensional. Do interior do quadro, surge a placa “*ONE WAY*”, indicando à direita, como se o único caminho estivesse extra-quadro, fora da história da arte, enfim, no mundo.

“*Bed*”, de 1955, apresentado na *Figura 14*, é uma cama alocada no espaço expositivo – no local até então reservado às telas – embora também já não se sirva como cama haja vista que não é mais possível dormir sobre ela. Esse trabalho teve uma origem interessante que demonstra o impasse vivido pelos artistas no período em relação à pintura:

*“According to Rauschenberg, he painted on the quilt one day when he ran out of canvas and had no cash to buy more. He tried to turn the quilt square into an abstraction by pouring on paint, but that didn’t seem to work. The quilt remained a quilt. He added a pillow, part of a street, and a even more paint”** (KOTZ, 1990, p. 85).

Ou seja, a cama resistia em se transformar em uma superfície da pintura e se impusera, aos olhos de Rauschenberg, como cama, como um objeto do mundo. A única saída, foi acrescentar um outro objeto, um travesseiro e assumi-la como “cama”, intitulado-a, para tanto, de “*Bed*”. O gesto de Rauschenberg encerrou o longo diálogo que a pintura mantinha com o mundo: a partir de então, as coisas até então ali representadas passariam a reivindicar a sua própria dignidade material no interior do discurso artístico.

* “De acordo com Rauschenberg, um dia ele pintava sobre uma coberta uma vez que ele não tinha mais dinheiro para comprar telas. Ele tentou transformar o pedaço de coberta em uma abstração despejando tinta, mas isso não parecia funcionar. A coberta permanecia uma coberta. Ele acrescentou um travesseiro, parte da rua, e ainda mais tinta.” (Tradução nossa)

Veduta cerrada

Anos antes, o mesmo problema havia sido encarado por artistas como Marcel Duchamp, Francis Picabia e Man Ray, sobretudo no período em que viviam em Nova York, na década de 1910. Dois trabalhos são fundamentais para se situar a questão: “*Fresh Widow*” (Figura 15) e “*Tabac-Rat*” (Figura 16). Em boa medida, “*Fresh Widow*” pode ser considerada como o primeiro xeque desferido contra a pintura. Com este trabalho, Duchamp cerrou a tradicional *veduta*²⁵, base para a representação canônica da pintura de cavalete do óleo sobre tela, desse pedaço de tecido estendido e branco que por séculos serviu à pintura como base para a representação do mundo. Até então, a tela era o espaço, por excelência, do dar a ver, de tudo reproduzir: uma figura humana, uma paisagem, uma batalha e assim por diante. A perspectiva iniciada no século XV, em Florença, fizera com que a pintura se tornasse uma infundável *veduta*, um inesgotável olho que apreendia a todo o mundo.

A pintura moderna, sobretudo com Henri Matisse (1869-1954), problematizou este estatuto da pintura através do aparecimento de mais janelas no interior da pintura. Desta vez, não se tratavam mais das janelas/*vedutas* no sentido tradicional que eram abertas em um ambiente, em diversas pinturas Neoclássicas, por exemplo, para demonstrar que o artista também sabia realizar paisagens ou retratos. Com Matisse, a janela passaria a surgir como um duplo no interior do quadro, embate entre interior e exterior, como em “*Le peintre dans son atelier*”, de 1916, na Figura 17, onde o assistimos dedicar-se ao trabalho, representando uma modelo (Laurette) ao mesmo tempo em que tem ao seu lado uma vista do *Port Saint-Michel*, paisagem que tantas vezes ele já havia pintado. Diante de si, o pintor tem uma tela que, em boa medida, também se apresenta no quadro como janela, que reproduz a imagem da modelo, que a duplica no interior do quadro. É como se Matisse, ao trabalhar em um retrato (de Laurette) acabasse por fazer também uma paisagem (do *Port Saint-Michel*).

²⁵ O termo “*veduta*” provém do italiano e significa, originariamente, “vista” sendo que, gradativamente, na vasta e expressiva tradição artística italiana, tornou-se também sinônimo de “quadro”, “imagem”. No plural. “*vedute*” designa um estilo de pintura fundado na paisagem cuja característica é o extremo detalhe e precisão com que as figuras e as coisas coisas são representadas sobre a tela.

Em Duchamp já não há mais duplo, há somente o espaço interior, do pensamento sobre a arte: ele trancou a janela da pintura, aplicou-lhes películas negras e opacas. E, para terminar, intitulou ironicamente seu trabalho de “*Fresh Widow*”, um trocadilho entre as palavras “*window*” (janela) e “*widow*” (viúva). Quem seria a “viúva fresca”? Talvez, a pintura. A ação mais importante de Duchamp, contudo, encontra-se no fato de ele ter, literalmente, jogado sua obra no mundo: ao pensar numa janela, não mais a representou pictoricamente, lançando mão de uma interpretação cubista, futurista²⁶ ou qualquer que fosse: realizou a miniatura de uma janela, dispôs um objeto no mundo. Já não se tratava mais da representação de uma janela, mas sim da própria janela e, neste momento, podemos lembrar e compreender melhor os problemas enfrentados por Robert Rauschenberg em “*Bed*”.

Outro golpe aplicado à pintura foi o de Francis Picabia, com “*Tabac-Rat*”. Ele fez aparecer, quando se esperava mais uma pintura (afinal, ele também era um pintor) apenas uma moldura, destituída de qualquer tela, sem tinta alguma. Em sequência, ele a posicionou não na parede, espaço por excelência da pintura de cavalete, mas sim no meio da sala de exposição. Dentro desta deslocada moldura, havia fios onde estavam amarradas as inscrições “*Tabac-Rat*”, além de sua assinatura. O gesto de Picabia foi apenas o de nomear aquilo que seria reservado à pintura representar, mostrando seu trabalho somente como moldura, esse objeto que é exatamente o que há de não-pintura em um quadro, o que há de mundo exterior a ele. Deste modo, colocou em primeiro plano aquilo que Jacques Aumont chamou de “quadro-objeto”, realizando o que ele próprio denominou de “pintura transparente”.

Três conceitos colocados por Jacques Aumont serão particularmente importantes nesse estudo. Antes, no entanto, vale apresentar a definição por ele proposta de quadro pictórico:

“O quadro, o *quadratum*, todos sabem que é um quadrado, mas todos sabem também que um quadro, mesmo pictórico, sobretudo pictórico, não é obrigatoriamente quadrado, - esta é, estatisticamente, uma variedade rara. Definição minimalista, portanto: o quadro é o que faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém” (2004, p. 112).

Após definir o quadro, o autor chama a atenção para as três categorias possíveis de quadro na história da arte. A primeira, que ele considera a mais óbvia, é a de “quadro-objeto”, a

²⁶ Como em “*Nu descendant un escalier n. 2*”, de 1912, quando o próprio Duchamp afirmara ter realizado “[...] *une interpretation cubiste d'une formule futuriste*”, ou seja, a representação do movimento, um problema caro ao futurismo, a partir do expediente cubista (o parcelamento do espaço).

saber, aquilo que rodeia, que fabrica o entorno, enfim, o enquadramento material da imagem que, na maior parte das vezes, assume a forma de um *passee-partout* e/ou de uma moldura: “[...] está ligada à mobilização da imagem: a seu devir móvel, a seu devir-objeto, precisamente e até objeto comercializável” (Ibidem, p. 12). Não obstante, Aumont iria se aprofundar nesta categoria “quadro-objeto”, indagando-se acerca de qual forma ela assumiria em relação à tela do cinema. Num primeiro momento, ele sugere as antigas cortinas das salas de exibição que “emolduravam” as telas. No entanto, logo considera esta hipótese muito fraca e, na sequência, apresenta uma outra idéia (desta vez, realmente brilhante): para ele, o “quadro-objeto”, o que emoldura as imagens no cinema, é o escuro em torno das imagens, aquilo que é a pré-condição para o espetáculo cinematográfico existir, o que o senso comum chama de “escurinho do cinema”: “[...] é o escuro que materializa a parte de sombra e de mistério da sessão: é ele que faz com que os fantasmas existam sobre a tela” (Idem, p.118).

A segunda modalidade é a de “quadro-limite”. Trata-se do limite físico e visual da imagem, aquele que regula as suas dimensões e rege a sua composição. Afinal, de modo geral, as dimensões da moldura (“quadro-objeto”) são sempre maiores daquela da obra em si (“quadro-limite”). Por fim, a terceira forma de quadro é aquela que mais interessa ao autor e que, por isso mesmo, ele vai chamar de “quadro-janela”, aportando em sua denominação a possibilidade da ficção e de um diálogo entre cinema e pintura (ambos possuem este termo em seu vocabulário). Trata-se da dimensão que nos lembra que um quadro é ao mesmo tempo ótica e imaginário:

“(...) a produção de imagem em nossa cultura ‘oculocentrista’ não é senão o casamento do objetivo com o subjetivo, a indistinção de ambos. Fazer uma imagem é, portanto, sempre apresentar o equivalente de um certo campo – campo visual e campo fantasmático, e os dois a um só tempo, indivisivelmente” (Idem, p. 114).

A partir das categorias de Aumont, é possível retornarmos a Rauschenberg e a Duchamp para constatar que, definitivamente, seus trabalhos já não partiam de uma superfície que respeitava a demarcação imposta pelo “quadro-objeto” e/ou pelo “quadro-limite”. Rauschenberg, declaradamente influenciado por Duchamp, compreendeu que o que estava em jogo era a dimensão fantasmática que a obra de arte é capaz de produzir e, com isso, ampliou as possibilidades do fazer artístico, dotando a superfície de uma forma inteiramente nova, a de uma plataforma (*flatbed*), capaz de tudo agregar e, em última instância, como em “*Bed*”, de tudo ser. Esta conclusão de Robert Rauschenberg passaria a influenciar toda uma geração vindoura de

artistas, conforme afirmou Charles F. Stuckey: “*His methods of achieving art have been singularly innate and intuitive even as his activities proved transformative to the art world around him*”^{*} (In: KOTZ, Op. Cit., p. 21). Essa influência assinalada por Stuckey, em boa medida, pode ser também estendida a quase todos os artistas presentes nesta dissertação que, de um modo ou de outro, utilizaram-se das conquistas de Duchamp, Rauschenberg e de sua geração.

A partir deles, uma outra prática tornou-se possível nas artes plásticas que, desde então, cada vez mais são chamadas de “artes visuais” uma vez que fazem uso não apenas elementos plásticos tradicionais, mas que também incorporaram outros materiais considerados até então estranhos ao universo das ditas “belas-artes”, como já comentado. Se a crítica de Leo Steinberg, datada de 1968, reabilitou a forma escultórica nas artes visuais, talvez, a sua contribuição mais importante tenha sido a de lançar luz sobre a natureza que a superfície pictórica assumia após o Expressionismo Abstrato.

O termo “plataforma”, por ele utilizado, como bem observou Douglas Crimp (2005), está próximo da imagem lançada por Michel Foucault para pensar sob quais condições o pensamento clássico ou o moderno estabeleceu as relações possíveis entre as coisas, ação fundadora do movimento de classificação: “Em que ‘tábua’, segundo qual espaço de identidades, de similitudes, de analogias, adquirimos o hábito de distribuir tantas coisas diferentes e parecidas?” (Op. Cit., p. XV). É esta, enfim, a fonte da perturbação de Tina Roth Eisenberg em relação a Uli Westphal, de Michel Foucault ante à biblioteca chinesa de Jorge Luis Borges:

“os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador; b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas” (apud FOUCAULT, Ibidem, p. IX).

A improvável reunião de animais relatada na enciclopédia chinesa aponta, em última instância, que toda classificação é baseada em um sistema ficcional que organiza os elementos no interior de uma narrativa representacional coerente. O que muito dos trabalhos aqui presentes fazem, como veremos no próximo capítulo, é arruinar estes sistemas – mesmo que seja para estabelecer outros.

^{*} “Seu método de produção artística foi singularmente inato e intuitivo de modo que suas ações provocaram a transformação de toda a arte ao seu entorno” (tradução nossa)

Cinema

Ainda que o conteúdo de alguns trabalhos de Hassis da década de 1950 fossem se repetir nos anos 1960 e 1970, agora eles surgiriam sob outra condição. A luz, por exemplo, encontra-se constrangida, não mais disposta a iluminar às figuras de maneira completa e irrestrita. Ela passa a compor com as sombras, num jogo que mais esconde do que dá a ver. Daí provém uma atmosfera de desconfiança generalizada, como na série “Revistas”. Se, por um lado, podemos atribuir esse escurecimento tonal como uma forma de questionamento de sua fé nos homens que se encontrava abalada neste período, como já visto, de outro lado, é possível ponderar que nesta série de 1966 (dois anos após, portanto, adquirir sua primeira câmera cinematográfica), passava a atuar implicitamente a noção de “quadro-objeto” provinda do cinema, ou seja, conforme proposto por Aumont, o escuro que, na pintura, assume a matiz negra. O sambista (*Figura 18*), a embarcação (*Figura 19*), o flautista (*Figura 20*), elementos temáticos recorrentes no período do GAPF, dez anos atrás, agora apareceriam com uma maior intensidade dramática, dialogando com outras figuras singulares: rostos impessoais, fachadas de casas onde não é possível identificar em que cidade se localizam, ambientes desconhecidos.

A *Figura 21* apresenta um homem abaixo de um casario cujo corpo é formado pelo branco de letras impressas e que remetem à notícias de jornais ou revistas. É como se o humano trouxesse o mundo assinalado no corpo. Na *Figura 18* o mesmo expediente foi utilizado para representar um instrumento – o pandeiro do sambista. Neste momento, uma coisa já não é apenas ela própria: no interior do pandeiro ou na superfície do corpo, descobrem-se pedaços de fotografias e textos tipográficos. Por sinal, o próprio nome da série – “Revistas” – incorporava esta materialidade do suporte ao mesmo tempo que estabelecia um jogo ambíguo: podia se tratar tanto de revistas impressas quanto de revisões dos acontecimentos de seu tempo.

Havia, portanto, uma perturbação na superfície da pintura inviolada que, até então, assumia a função, de uma parte, de espaço em branco especialmente preparado e, de outra parte, de objeto isolado do restante das coisas pela moldura. Com isso, é o mundo que passava a reclamar seu espaço no interior da representação pictórica. É neste momento que a “realidade da coisa pintada” e a “realidade da pintura” se esbarram: a pintura tornava-se ela própria um objeto

do (e no) mundo. O quadro, pouco a pouco, torna-se plataforma (*flatbed*), no sentido denotado por Leo Steinberg. Por sinal, tanto “Revistas” quanto “Ontemanhã” não foram emolduradas pelo artista. Essa ausência da barreira entre o objeto artístico e os demais objetos do mundo, tradicionalmente representada pela moldura, é um dado importante.

A própria pintura, deste modo, aos poucos se insinuaria sobre o mundo. Em “Gollllllll Os 1000 Gols de Pelé”, de 1965, conforme a *Figura 22*, a pintura iria em direção ao mundo (um pequeno pedaço da trave, à direita, extravasa o quadro) de modo menos explícito do que a placa de “ONE WAY”, em “*Black Market*”, de Robert Rauschenberg, mas ainda assim assumindo um movimento diferenciado em relação aos trabalhos anteriores de Hassis. Neste trabalho, Hassis agregou não apenas coisas bidimensionais como jornais e revistas, mas também uma rede, uma camiseta, uma trave e uma bola. Aliás, os jogos esportivos vivem da memória: no futebol, os melhores lances são repetidos exaustivamente em *replays*: na mente do jogador ou na televisiva repetição do milésimo gol de Pelé. O artista quis tornar sua lembrança do ocorrido ainda mais verossímil: as traves, a rede e a bola adentram à superfície bidimensional da tela. A memória ganha cor e volume ao mesmo tempo em que assume tons soturnos: a insistência em se desfrutar daquilo que já se findou – o morto, o desaparecido – por mais um dia. Em última instância: o velório infinitamente repetido. A ação de fechar o morto no sepulcro é postergada ao máximo, portanto. Como se fosse possível re-viver pela insistência do vivido, pela simples presença da imagem de algo que não existe mais. Prolongar o gozo não mais possível.

No mesmo ano em que aparece a primeira colagem, *Exilados*, em 1964, Hassis também adquiriu sua primeira câmera cinematográfica. E, mesmo antes disso, ele já exercitava o enquadramento, o recorte de pedaços do mundo através da fotografia. A relação entre colagem e cinema não é ocasional. O procedimento da colagem é parte do metiê cinematográfico, como bem demonstrou Jacques Aumont em “O Olho Interminável”. Por sinal, neste mesmo livro, o autor apresenta a instigante idéia, provinda de uma fala de Jean-Luc Godard, de que Lumière seria um pintor – o último pintor impressionista. O cinematógrafo, por sua vez, seria a continuidade aos valores que, por excelência, o século XIX atribuíra à pintura, a saber, o caráter acabado do detalhe, da precisão e da impecabilidade, enfim, a multiplicação dos efeitos de realidade através da virtuosidade e da capacidade do artista de reproduzir o mundo.

Num dos relatos pesquisados por Aumont de um espectador que assistira às primeiras projeções de Lumière, lia-se: “Distinguem-se todos os detalhes: as ondas do mar que vêm se

quebrar na praia, o fremir das folhas sob a ação do vento” (Op. Cit., p. 32). O real passava, portanto, a ser reproduzido sobre uma tela que, desta vez, não se tratava mais da tela de tecido preenchida com tintas mas sim com um espectro luminoso em movimento. Vale assinalar a equivalência dos termos utilizados para designar tanto a superfície da pintura, do cinema e, mais recentemente, da televisão: tela.

A colagem, todavia, também já exercitava, a sua maneira, esse “transbordamento de realidade” (Ibidem, p. 34) atribuído ao cinema, proporcionando a reprodução do real sobre a tela ou o papel da pintura. Nela, pedaços do mundo vão parar no interior do quadro, uma superfície até então abstraída dos acontecimentos do mundo. No caso da produção de Hassis após a década de 1960, à umidade da tinta – empenhada em (re)produzir um simulacro das coisas, no caso da pintura figurativa de Hassis – sobrevém a secura do papel impresso das revistas que, *a priori*, estavam comprometidos com o realismo fotográfico. O úmido, neste momento, passava a ser reservado tão-somente à cola que ficava depositada entre o suporte e o papel impresso.

Por sinal, nas colagens de Hassis, o próprio suporte (o que outrora era a tela ou o papel) também se tornam uma página ou uma capa de revista. O procedimento, portanto, é outro: ao invés de partir do espaço vazio, do branco da folha de papel ou da tela, ele parte de um quadro pré-existente, repleto de signos. É como se a realidade invadisse a sua produção em forma de imagens e palavras desde o primeiro gesto. É a partir do mundo que Hassis passa a trabalhar, um mundo que ele terá que *re*-formar, cobrindo algumas partes do papel impresso, deixando outras descobertas, como um buraco no meio do asfalto a exhibir as entranhas da cidade. Ou então, como uma fenda no meio do corpo que expõe um estranho e inquieto globo úmido, que não é pele, nem unha, nem cabelo: é olho, essa estranha porção viva para fora de nós.

O mundo tornar-se-ia, portanto, um fornecedor inesgotável de materialidade para Hassis. Este procedimento se radicalizaria no momento em que ele passou a empunhar uma câmera cinematográfica que, a seu modo, registra e recorta, a cada plano, a cada sequência, a cada vez que se aperta o botão “Record”, pedaços da realidade, importando-os para dentro da película, para reproduzi-los a exaustão. Com isso, o movimento memorialístico do artista parece chegaria a um ponto de inflexão: o mundo passava a ser registrado como um “todo”, adentrando à tela por inteiro – tela essa que já não é a de tecido, mas sim a de projeção de cinema. O paradoxo deste écran que é pré-condição para qualquer projeção cinematográfica tradicional é que justamente sobre um espaço plano, branco e inviolado, sobre o vazio daquela superfície, repousará

fragmentos do mundo. Há uma aproximação, neste caso, entre o cubo branco das galerias e museus de arte e a tela do cinema. Em ambas, é necessário, a priori, um espaço imparcial e sem quaisquer outros signos para que possa ter lugar o espetáculo.

Há, ainda, uma outra questão acerca do procedimento cinematográfico, de grande importância para se pensar o trabalho de Hassis mas também o de outros artistas. Giorgio Agamben, em *“Image et mémoire”* (Op. Cit.), relembra que o cinema só é possível por uma persistência retiniana, ou seja, pela memória que um traço de luz deposita sobre nossa retina. É, portanto, a projeção luminosa de uma película a vinte e quatro quadros por segundo que produz a sensação de que a imagem está em movimento contínuo, tal qual a percebemos ordinariamente. A grande questão colocada por Agamben é que o cinematógrafo prescinde, portanto, de uma permanência, de uma memória localizada no interior da retina, de uma memória fisiológica. Eis que surge uma vida póstuma, uma sobrevivência: a persistência das imagens na retina.

Com sua primeira câmera cinematográfica 8mm, Hassis realizou tanto filmes familiares quanto experimentações de caráter mais artístico. Um de seus primeiros trabalhos levou o título “Ano 66” e, logo na primeira seqüência, assiste-se a uma série de ranhuras sobre a película. Os fotogramas foram riscados com uma ponta seca e, em seguida, coloridos, sendo que ao ligar o projetor, a luz incide sobre estas ranhuras e reproduz um espetáculo de traços, cor e movimento. É difícil descrever verbalmente este efeito visual em virtude de seu efeito abstrato. Vale dizer, que a experiência de Hassis, aproxima-se àquelas realizadas por outros cineastas, como Walter Rutthman, por exemplo. O que é projetado nestes filmes não é uma narrativa, mas sim uma abstração em que o olhar é cooptado por um contínuo de movimento luminoso colorido. Pura ilusão retiniana. É como se Hassis, encantado pela possibilidade do cinematógrafo, expusesse o modo como é possível gravar imagens sobre a tela e dotá-las de movimento.

Passados os primeiros segundos do filme, a partir destas ranhuras até então abstratas, surge o número “1966” e, em seguida, o seu nome. Com isso, Hassis deixava a abstração e reivindicava o caráter documental: assinalava a data e a autoria. Logo depois, há uma seqüência de mais de vinte e cinco minutos de filmagens realizadas em diversos localidades da Ilha de Santa Catarina. Ele mesmo anotaria em uma folha de papel, ao relacionar seus filmes, a expressão “documento (retalhos)”, para se referir ao filme “Ano 66”. É importante assinalar esta lógica do “corta-e-cola” dos “retalhos”, tão próprio ao fazer cinematográfico, que iria influenciar profundamente o trabalho pictórico do artista. Vale ressaltar, ainda, que o filme “Ano 66” foi

realizado no mesmo ano da série “Revistas” e apenas um ano antes de “Ontemanhã”. Em ambos os trabalhos, percebe-se no quadro pictórico as noções fundamentais de montagem providas do cinema. Desta feita, é possível dizer que tanto “Revistas” quanto “Ontemanhã” já não respondem, exclusivamente, aos estatutos da pintura, passando a caminhar na fronteira entre os suportes e as técnicas, liquificando as divisões entre as linguagens.

O início de “Ano 66” provavelmente servira como ensaio para a realização de “Batucada”, filme de 1970. Neste trabalho, já realizado com uma câmera Super 8, os riscos abstratos sobre a película compõem todos os quatro minutos de duração, demonstrando que Hassis estava plenamente voltado à experimentação formal onde a narrativa ficava num segundo plano, assumindo o encantamento primeiro com a máquina de cinema. O filme possui, ainda, uma trilha musical que apresenta sons semelhantes a uma batucada de carnaval. Com isso, surge a nítida impressão de que os riscos sobre a película estão dançando em nossa frente.

Essa mesma sensação de movimento, por sinal, havia sido anotada por Carlos Humberto Corrêa, no entanto, em relação a uma exposição de pinturas de Hassis, realizada em 1964: “A composição é violenta: circulante nuns quadros, pendular nos outros; geométrico ainda e linear, fazendo a vista do espectador dançar liricamente no retângulo das telas” (apud ARAÚJO, 1977, p. 219). Mesmo antes de Hassis começar suas incursões no cinema, portanto, Corrêa constatara o movimento “dançante” em sua obra pictórica, visão que corrobora a hipótese de que o cinema em Hassis é uma extensão da questão central em sua obra, a saber, o movimento.

O filme “Ontemanhã”, de 1972, pode ser entendido como a síntese deste processo onde as questões plásticas e narrativas até aqui apresentadas encontram-se melhor formuladas. Ao realizar primeiro a série de colagens, no ano de 1967, como já visto, Hassis colocava problemas únicos em sua obra que, de alguma forma, já preparavam o terreno para suas investidas mais criativas no campo do cinema. Há duas importantes funções em jogo nesta justaposição de fragmentos em forma de uma série de colagem: de uma parte, se pensarmos em termos de série, será possível concluir que a narrativa poderia ser decomposta em uma pluralidade de quadros; de outra parte, numa colagem, a mesma narrativa pode apresentar uma distribuição singular, somente em uma superfície tal qual em um mural. A colagem, portanto, distribui, multiplica e pluraliza o olhar em um mesmo quadro, instituindo um princípio de continuidade entre suas partes ao passo que nas séries (e no cinema), permanece o sentido de continuidade. A necessidade de uma elipse entre as partes, nelas, pode ser fracionada em seções, em planos, em sequências.

Esse sentido de continuidade que produz o entendimento entre as partes tão cara às séries e ao cinema, a eliminação daquilo que Aumont chamou de “salto brusco”, ou seja, o vazio existente entre um plano e outro, é alcançado pela mobilização do olhar do espectador e/ou da própria obra diante dele. No caso de Hassis, percebe-se a existência de um processo que, se na década de 1940, poderia ser visto nos vários desenhos onde estudava a expressão de um soldado (claramente inspirados nas histórias em quadrinhos), em 1960, todavia, já se encontrava na própria escolha em não mais trabalhar apenas em uma tela, mas sim em várias, produzindo séries pictóricas ou colagens. Ainda que ele não tenha refletido com maior profundidade teórica sobre esta questão (mesmo porque não era necessariamente preciso), em algum momento, ele se deparara com a mesma questão que o narrador de *Ici e ailleurs*, filme de Jean-Luc Godard, de 1974, expressou: “Durante as manipulações-colagem, repete: ‘qualquer imagem cotidiana fará assim parte de um sistema vago e complicado onde o mundo inteiro entra e sai a cada instante... Não há mais imagem simples... O mundo inteiro é demais para uma imagem. São necessárias várias imagens, uma cadeia delas...’” (DUBOIS, 2004, p. 294).

Com o cinema, Hassis teve a oportunidade de retomar seu arquivo arrecadado ao longo dos anos, de conjugá-lo em outros tempos, de fazê-lo entrar e sair da obra, resignificando o que até então era arquivável. Hassis não se conteve ao ofício de arquivista. A seu modo, promoveu seu exercício de hermenêutica reunindo, num mesmo espaço, a função do arquivista e do legislador (Cf. DERRIDA, Op. Cit.). Convocou suas idéias, recortes de material impresso, livros, revistas, vídeos, álbuns fotográficos, enfim, toda uma vasta produção iconográfica e sonora que colecionou ao longo da vida. Parecia inquietar-se, cada vez mais, com a idéia de “instantâneo” extraído em determinado momento da experiência vivida. Com isso, aproximava-se de uma produção artística voltada para a tentativa de abarcar aquilo que é puro movimento sem, contudo, asfixiá-lo no ato do registro.

É bem possível, que aquilo que Jacques Derrida considerava como a “pulsão de morte” existente em cada arquivo, também se fizesse presente cotidianamente na existência de Hassis que buscava, gradativamente, um modo para que sua própria obra também entrasse em movimento – em consonância, por sinal, com a cidade onde vivia, com o mundo e com sua própria existência. E parece ser no cinematógrafo que ele melhor encontrara a formalização para o movimento.

“Ontemanhã” parece ser a síntese explosiva do processo de produção do artista neste período. Nele, lançaria mão tanto das rasuras coloridas de seus dois trabalhos anteriores quanto da dinâmica dos retalhos presentes em “Ano 66”. Além disso, também explorou o áudio que parece provir de uma batalha e de choro de bebês, como também fizera em “Batucada”, neste último, em forma de um “duelo de cuícas”. O filme também abarca o próprio trabalho pictórico de Hassis extraído da série de colagens de 1967, naquilo que Aumont chamou de operação de “diegetização”. Trata-se do momento em que um quadro pictórico ou mesmo fotográfico é enquadrado em diversos recortes e ângulos possíveis, criando uma narrativa no interior de uma mesma narrativa: “Cada quadro é tratado como um mundo ficcional, como uma cena, a um só tempo unitário e passível de ser decupada” (AUMONT, Op. Cit., p. 110). Imagens são reunidas alcançando vida própria no interior da película ao relacionar-se umas com as outras, acirrando o procedimento da colagem, num jogo de detalhamento que alterna seqüências produzindo uma interação que acaba gerando novos sentidos.

“Ontemanhã” parece um grito de Hassis ao mundo – por sinal, um mundo em guerra, com medo da bomba H, com uma superpopulação e que questionava as suas próprias estruturas. Um Hassis que explorou a tensão das possibilidades plásticas e narrativas de seu trabalho podendo, com isso, despojar-se em determinados momentos e apresentar uma narrativa caótica e confusa que, todavia, produz sentidos. Afinal, é justamente uma certa confusão, no seu sentido vocabular – estado ou efeito daquilo que se acha confundido, misturado; falta de ordem ou método; tumulto, barulho, barafunda – que desvela a potência dos trabalhos artísticos. Confundir é também criar um certo estado de exceção, suspender os direitos conferidos ordinariamente as coisas.

“Ontemanhã” é exceção porque desautoriza boa parte da produção ordinariamente conhecida de Hassis: seus barcos, suas marinhas, suas escolas de samba, enfim, todo um repertório ilhéu exaustivamente repetido e vendido. “Ontemanhã” é tão excepcional que, talvez, o próprio artista não soubera lidar com isso mesmo porque, na década de 1960, não encontrou interlocutores ao seu redor: após este trabalho, sua produção artística claramente recua diante de questões formais e narrativas ali engendradas, retornando para assuntos caracteristicamente ilhéus, encerrando, prematuramente, um promissor campo de investigação plástico e poético.

3 RENNÓ. CRÍTICA À MEMÓRIA PELA FICÇÃO

Christian Boltanski

Para abordar o universo de Rosângela Rennó, é instigante conjugá-lo a um outro artista cuja poética também se relaciona com a memória. Christian Boltanski, nascido no ano de 1944, em Paris, é um dos principais nomes da arte contemporânea francesa. O princípio de sua produção, em fins da década de 1960, foi marcado por pinturas que flertavam com o Expressionismo Abstrato. Todavia, logo em seguida, passou a realizar filmes e instalações que continham, na maior parte das vezes, imagens fotográficas apropriadas do próprio acervo pessoal ou de família. Eram fotografias carregadas da marca daquilo que se entende por “fotografia amadora”: retratos, fotos em grupo, do cotidiano, entre outras.

A ação de Boltanski sobre este material, contudo, provoca um radical questionamento da memória ali presente²⁷. *La vie impossible de Christian Boltanski*, foi um filme realizado pelo artista em 1968. Em 2001, esse mesmo título repetir-se-ia em uma instalação, desta vez, com as iniciais de seu nome abreviadas: *La vie impossible de C.B.* Em ambos os trabalhos, como apontam os títulos, a dimensão autobiográfica está explícita. Por sinal, memória e biografia talvez sejam as palavras-chaves para se pensar a produção de Boltanski. Em diversas outras obras, as iniciais “C.B.” aparecem nos títulos ou nas descrições, criando uma instância auto-referencial a partir da qual este pseudônimo ambíguo remete, de uma parte, à idéia de transparência (C.B. = Christian Boltanski) e, de outra, à ficção uma vez que, não necessariamente, as iniciais C.B. designam o artista Christian Boltanski, podendo a qualquer momento assumir um outro nome (por exemplo, Charles Baudelaire).

É sobretudo essa instância ficcional apresentada ao espectador na forma de uma organização *sui generis* das coisas do mundo no interior de uma obra de arte – trata-se, basicamente, de uma junção de imagens e objetos já existentes provindos de diferentes fontes –

²⁷ Vale observar que, em nenhum momento, ele chegou a produzir um discurso histórico acerca destas imagens – por “histórico”, compreende-se aqui a produção de conhecimento que busca apresentar a verdade (seja ela absoluta ou relativa) acerca de determinado momento pretérito. Em contrapartida, se quisermos pensar em termos historiográficos, a obra de Boltanski provoca uma verdadeira devassa nos sentidos e discursos atribuídos, ordinariamente, às fontes utilizadas pelos historiadores, sobretudo, os da cultura, como fotografias, diários, relatos, anotações, entre outras.

que tensiona a relação entre memória e arte. Conforme declarou o próprio Boltanski, “[...] *une grande part de mon activité est liée à l'idée de biographie, mais une biographie totalement fausse et donnée comme fausse avec toutes sortes de fausses preuves*”* (GUMPERT, Op. Cit., p. 13). Ao invés, portanto, de confiar nas fontes ditas confiáveis, pressuposto de todo historiador, Boltanski se lança sobre o caráter ficcional dos vestígios imagéticos da modernidade, chegando a produzir, por vezes, ele próprio, falsos indícios.

Um dos trabalhos que melhor apresenta este procedimento se chama “*Recherche et présentation de tout ce que reste de mon enfance, 1944-1950*”. Trata-se de um livro com nove páginas, com uma tiragem de cento e cinquenta exemplares, publicado em maio de 1969²⁸, como pode ser conferido nas *Figuras 23 a 29*. Em seguida, a publicação foi enviada por correio, tornando-se uma espécie de *mail art*. O livro era composto por fotografias da família de Boltanski, de sua classe escolar de 1951, da cama em que dormia na infância, de uma de suas camisetas, do extrato de uma redação por ele escrita, de uma das leituras realizadas na época e até mesmo de uma mecha de cabelo e de um pedaço da blusa que utilizara em 1949. Num primeiro momento, esta narrativa poderia remeter a uma espécie de hagiografia artística: os primeiros passos de um grande artista (as fotografias junto à família), suas composições iniciais (os cubos e a redação), as relíquias de sua infância (cabelos, camiseta, blusa). No entanto, Boltanski opera antes pela derrisão do que pela monumentalização. Para observar este procedimento, basta atentar ao texto de abertura deste livro por ele assinado: “*J'ai décidé de m'atteler au projet qui me tient à cœur depuis longtemps: se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but*”^{**}. Notoriamente, o tom da escrita é irônico: conservar tudo inteiramente, guardar um traço de todos os instantes da vida, dos objetos que nos tocaram, de tudo que dizemos e do que foi falado em nosso entorno. É essa utopia – em boa medida, a utopia de todos os historiadores – que Boltanski ataca pelo sarcarmo, pela apresentação desviada da memória que, não obstante, declara ser a missão deste trabalho.

* “Uma grande parte da minha atividade é ligada à idéia de biografia, porém, uma biografia totalmente falsa e dada como falsa através de toda sorte de falsas provas.” (Tradução nossa)

²⁸ Atualmente, este trabalho se encontra reproduzido em um livro que contém quatro outros trabalhos do artista, intitulado “*Boltanski: les modèles. Cinq relations entre texte & image*”, editada pela *Cheval d'attaque*, em 1979, em Paris.

^{**} “Eu decidi me ater ao projeto que eu mantinha em meu coração durante muito tempo: conservar tudo inteiramente, guardar um traço de todos os instantes de nossa vida, de todos os objetos que nos acompanharam, de tudo aquilo que nós dizemos e de tudo aquilo que foi dito ao nosso entorno, eis o meu objetivo.” (Tradução nossa)

No entanto, não se trata apenas de um gesto sarcástico, afinal de contas, a perda da memória pessoal é um problema recorrente em boa parte da civilização ocidental a partir do modernismo. Em verdade, é a justaposição do riso motejador com o elemento trágico que torna o trabalho de Boltanski extremamente potente. Ao término deste mesmo texto, ele se auto-atribuiu a continuação daquilo que ele tomara como sua missão, explicitando ainda mais o caráter irônico da escrita:

*“Mais l’effort qui reste à accomplir est grand et combien se passera-t-il d’années, occupé à chercher, à étudier, à classer, avant que ma vie soit en sécurité, soigneusement rangée et étiquetée dans un lieu sûr, à l’abri du vol, de l’incendie et de la guerre atomique, d’où il soit possible de la sortir et la reconstituer à tout moment, et que, étant alors assuré de ne pas mourir, je puisse, enfin, me reposer”**

Ou seja, seu trabalho não poderia ter fim no tempo da obra, pelo contrário, deveria continuar no presente posto que a memória é um devir incessante de demandas por ações de registro, de impressões, da interpretação dos mesmos seja por artistas, historiadores, psicanalistas, entre outros. Há um elemento surpreendente que surge, porém, quando descobrimos que apesar da declaração de Boltanski sobre o trabalho, dizendo-se tratar de “[...] *une quête d’une fouille archéologique du tréfonds de ma mémoire*”**, algumas das fotos e dos objetos presentes neste livro jamais lhe pertenceram, mas sim ao seu sobrinho. Essa informação, todavia, não se encontra em nenhuma parte da publicação, mas sim no texto de Lynn Gumpert sobre sua trajetória artística, datado de 2001. Em verdade, este procedimento coaduna-se àquilo que Boltanski entende por fotografia, conforme é possível constatar em diversas entrevistas ou mesmos textos próprios: “[...] *elle est ressentie comme vraie, comme preuve qui l’histoire que l’on raconte est réelle, elle donne l’illusion de la réalité*”*** (GUMPERT, Op. Cit., p. 12). Talvez por isso Gumpert o considere como um “*illusioniste plein de malice*” (Ibidem, p. 09). É como se o artista atuasse, no interior do campo artístico como um contra-ilusionista, como um produtor de contra-venenos, contra a ilusão instalada no discurso em torno das fotografias, sobretudo

* “Mas, o esforço que resta a cumprir é grande e me ocupará ao longo de anos a pesquisar, estudar, classificar, antes que minha vida esteja segura, cuidadosamente arrumada e etiquetada em um lugar claro, ao abrigo do roubo, do incêndio e da guerra atômica, de onde será possível de sair e reconstituir a todos os momentos e que estará então assegurada de não morrer. Aí sim, eu poderei, enfim, descansar.” (Tradução nossa)

** “[...] Uma espécie de escavação arqueológica profunda da minha memória.” (Tradução nossa)

*** “[...] ela é ressentida como verdade, como prova que a história que ela conta é real, ela dá a ilusão de realidade.” (Tradução nossa)

daquelas compreendidas no interior das imagens produzidas pelos amadores e pela burocracia estatal.

A instalação *La vie impossible de C.B.*, conforme as *Figuras 30 a 33*, foi realizada décadas depois deste livro e, igualmente, pode ter lançado mão do mesmo expediente de “falsificação” da origem dos materiais utilizados ainda que, novamente, esta informação não esteja presente em nenhuma parte da obra. Na etiqueta de referência, lê-se apenas a seguinte designação: “Christian Boltanski [1944] / *La vie impossible de C.B.*, 2001 / *Matériaux divers / Achat*, 2004”*. Ao invés, contudo, de buscar uma possível referência para a obra, de almejar descobrir o que é falso e o que é verdadeiro ali (esta, definitivamente, não é a questão colocada nem ao público, muito menos ao pesquisador), é mais pertinente perceber a parte final do texto da etiqueta que apresenta, de maneira tradicional, os dados da obra em exposição, informando sobre a autoria, a temporalidade, a nomenclatura, a técnica e a relação com o restante do acervo do museu. Chama a atenção a síntese atribuída à técnica onde, apesar da pluralidade de objetos presentes, lê-se apenas “Materiais diversos”. É justo essa descrição ordinária da técnica que pode servir como uma chave para a compreensão da própria obra.

Os vinte painéis obscuros, com molduras em cor grafite, funcionam como espécies de vitrines. No entanto, ao contrário das vitrines no senso comum, que tem a função de mostrar e criar desejos, nesta obra de Boltanski a visualização delas não é nada fácil uma vez que possuem tão-somente uma pequena lâmpada incandescente em sua parte superior. Ao invés de vidro, finíssimas telas de arame separam o espectador de seus conteúdos. À escassez de luz acrescenta-se a falta de qualquer outra fonte de iluminação na sala onde as vitrines se encontram instaladas, impossibilitando, com isso, uma contemplação clara e homogênea do que há em seu interior. É nessa meia-luz (ou ainda menos do que isso) que surge o cenário que Boltanski escolheu para depositar seus papéis e fotos pessoais – pois é preciso pensar na *mise-en-scène* proposta pelo artista para o referido trabalho que se encontra montado em uma sala isolada das demais, no *Musée National d’Art Moderne*, no *Centre Georges Pompidou*, em Paris.

Desta forma, ao invés de um possível diálogo com outras obras suas ou mesmo de outras artistas do período, como ocorre nos museus de arte em geral, as vitrines de Boltanski são herméticas e dialogam apenas entre si. A relação entre os materiais transcorrem, portanto, no

* “Christian Boltanski [1944] / A vida impossível de C.B., 2001 / Materiais diversos / Aquisição, 2004.” (Tradução nossa)

interior do mesmo. Ao observar as vitrines a distância, não se percebe qualquer diferença entre uma e outra. É evidente que todas estão abarrotadas de papéis e imagens pessoais completamente diferentes uma das outras, no entanto, afirmar com precisão a origem e mesmo a razão por elas estarem ali seria uma árdua tarefa ao espectador.

“*La vie impossible de C.B.*” pode ser relacionada a uma outra obra de Boltanski, realizada ao longo dos anos 1965 e 1988. “*Les archives de C.B.*”, apresentada em 1989, reuniu em um só espaço, 1.200 fotografias e 800 documentos, reunidos ao longo deste período, no interior de 648 caixas e pode ser visualizado na *Figura 34*. A simetria da forma final do trabalho vai de encontro à multiplicidade de materiais ali depositados. Novamente, constata-se o expediente das fontes de luz próprias (aliás, característica marcante dos trabalhos de Boltanski). Assim como em “*La vie impossible de C.B.*”, a etiqueta deste trabalho também assinala “Materiais diversos”, denominação que, conjugada ao título, propõe uma segunda assertiva: “Materiais pessoais diversos de C.B.”.

O próprio arquivo do artista encontra-se, portanto, enredado nestes dois trabalhos, em forma de uma fratura exposta ao público: endereços anotados em papéis, cartões-postais, desenhos, notas diversas, envelopes, cartões de visita, convites de exposições, canhotos de cheques. Toda sorte de pedaços do cotidiano passam a habitar as obra de Boltanski e, no caso de “*La vie impossible de C.B.*”, esse material tão precioso do cotidiano, essas pequenas notas que compõe o dia-a-dia de cada um, são distribuídas, aparentemente, sem qualquer critério ao longo das vinte vitrines posicionados, estas sim, de forma simétrica, uma ao lado do outra. Reside aí, portanto, o paradoxo que aproxima uma diversidade assimétrica de materiais no interior de painéis com medidas e distâncias equivalentes.

O procedimento expográfico dispensado às vitrines, contudo, não aplaca o caráter desordenador dos papéis e fotografias ali expostas. Ainda assim, a memória surge múltipla, enérgica e distanciada de qualquer possibilidade narrativa. Não é o falso ou o verdadeiro em relação à identidade ali presente que subjaz destes trabalhos mas sim a impossibilidade patente de uma linha temporal satisfatória, de uma narração com começo, meio e fim, com causas e efeitos bem definidos. A memória de Boltanski acerca de si é da ordem dos materiais diversos sobrepostos que compõem, segundo ele próprio assinalou no título, a poética do impossível de uma vida: a sua ou a de outrem, não importando aqui, por fim, o sujeito. É neste momento que

ocorre o retorno do trágico sobre o riso motejador e, por fim, o trabalho pode descansar ou, como lamenta o próprio Boltanski, ser estetizado.

Cláudio Trindade

Uma indagação parece ser continuamente conjugada nos trabalhos contemporâneos: a relação entre objetos, textos, imagens e a memória que eles reivindicam. Em 2008, o artista Cláudio Trindade, nascido em São Paulo, no ano de 1968, que atualmente vive e trabalha na cidade de Florianópolis, realizou a série “A Vácuo”, apresentada em forma de uma exposição virtual no *website* Centopéia²⁹. Por trás desta série de objetos, contudo, encontra-se o gênero provindo da pintura, a natureza-morta, como bem observou Sérgio Medeiros, no texto que acompanha a exposição: “Ao admirar um cachimbo – saído de uma antiga natureza morta? – dentro de um saco plástico de alimento fechado a vácuo, cogitei que Cláudio estaria reiventando justamente o conceito de ‘natureza morta’”.

O prenúncio da morte perpassa implicitamente a história e a prática deste gênero posto que carrega, em seu próprio nome, o devir finito das coisas do mundo: nas naturezas-mortas, os vasos com flores irão murchar, as frutas sobre a mesa irão apodrecer e assim por diante. O que ocorre em “A Vácuo” (*Figuras 35, 36 e 37*) é que o caráter mortuário das naturezas-morta é levado ao extremo. Ao invés de representar uma série de objetos, Trindade prefere, na maior parte das vezes, apenas um único, numa espécie de monólogo. A asfixia não está apenas no modo como os objetos foram embalados a vácuo: o resfolegar, a falta de ar, em verdade, encontra-se na ausência da promessa de beleza, de utilidade ou de qualquer outro valor moral válido socialmente ou mesmo no campo das artes. São objetos extraídos do cotidiano que não resultam naquilo que entendemos, ordinamente, por uma “grande obra de arte” – não veiculam a beleza, a virtuosidade do artista, a emoção de uma narrativa. Sua apresentação, outrossim, não ocorre em qualquer moldura ou vitrine: não poderá ser pendurado em uma parede de uma casa ou de um museu. Talvez, a solução da exposição virtual (esse lugar em que não se pendura, não se apóia, mas que aprendemos a chamar de lar: *home-page*), tenha sido a mais pertinente em relação as possibilidades expográficas deste trabalho.

²⁹ Disponível em <<http://www.centopeia.net>>. Acesso em 15 dez. 2008.

É possível aprofundar-se um pouco mais se observarmos a denominação em inglês para a natureza-morta – *still life*. A vida interrompida, pausada: a ventoinha não refresca, a fita não pode ser ouvida. E, nesse último caso em específico, a ausência funcional é uma característica intrínseca ao objeto apresentado já que uma fita K7, no século XXI, é aquilo que chamamos, ordinariamente, de “peça de museu”, designação, por sinal, mais que adequada ao contexto de uma exposição. Igualmente, a ação de se envolver e vedar a fita K7 a vácuo é tensionada ainda mais com o gesto anterior do artista que foi o de extrair, de puxar para fora do invólucro, a fita magnética onde se gravam as informações: a memória supostamente ali existente encontra-se definitivamente inacessível por conta da cobertura plástica que a afasta das demais coisas do mundo – tanto do aparelho de som que poderia executá-la, quando das nossas mãos que poderiam, com algum esforço, tentar recolocar a fita magnética no interior do envoltório que a acondicionava.

Por ora, vale dizer que é exatamente nesse gesto que corrompe os objetos, que os apropria em nome de um desvio dos sentidos para alcançar um outro possível (que neste caso, por fim, é o impossível), que aproxima Cláudio Trindade da poética de Arman, artista francês cosignatário do movimento do *Nouveau Réalisme*. Em ambos, ocorre aquilo que Pierre Restany chamou de “a aventura do objeto” onde ele passa a estar enredado em uma outra gramática de possibilidades onde o procedimento do artista instaura uma memória (por vezes, como em Cláudio Trindade, em Rosângela Rennó, a des-memória, o esquecimento) e uma plasticidade distintas: eis a conquista dessas poéticas visuais contemporâneas. Neste sentido, poderíamos pensar, em boa medida, nas obras de Bispo do Rosário, Christian Boltanski, Julia Amaral, enfim, de diversos artistas apresentados nesta dissertação, a partir de um conceito estendido de natureza-morta na contemporaneidade que se, de uma parte, já não lança mão da pintura ou do desenho para representar objetos inanimados (definição tradicional do gênero, como nas famosas composições de Rubens ou de Renoir), de outra parte, continua a desenvolver a problemática do objeto nas artes visuais com outras formas e meios.

No que concerne ao *Nouveau Réalisme* francês, anota-se, de início, as ações fundadoras deste movimento: a primeira exposição ocorreria em 1960, mesmo ano em que o grupo de artistas assinaria uma declaração manuscrita a giz pelo crítico de Pierre Restany no ateliê de Yves Klein, a *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme*. Ainda que o artista Christian Boltanski não

pertença, oficialmente, a este grupo³⁰, o paradoxo assinalado em sua surpreendente declaração a Lynn Gumpert, apresentada na introdução deste trabalho, atravessa a produção deste movimento que aportou nas artes visuais, um problema ainda pertinente nos dias de hoje, a saber, o lugar dos objetos do cotidiano na obra de arte. Vale lembrar que, concomitantemente, nos Estados Unidos e na Inglaterra, neste mesmo período, década de 1950 e 60, a questão também era abordada pela *Pop Art*. Afinal, qual o lugar do real no discurso das artes visuais?

Arman

Em 28 de abril de 1958, a Galeria Iris Clert, de Paris, abria a exposição *Le vide* (O Vazio), de Yves Klein, completamente vazia, com as paredes brancas e a porta de entrada lacrada, de acordo com o que é possível observar no registro fotográfico da *Figura 38*. Pouco tempo depois, em outubro de 1960, circularam pela cidade estranhos convites para uma exposição em forma de caixas de sardinha, abarrotados de papel em seu interior (*Figura 40*). No dia 25 deste mês, na mesma galeria em que dois anos antes Klein promovera “o vazio”, Arman abria sua mostra, intitulada *Plein* (“Cheio”), conforme a *Figura 39*. Desta vez, contudo, o espaço estava abarrotado de toda sorte de objetos (e dejetos). Desde o ano anterior, Arman se dedicava àquilo que chamava de “*Accumulations*”, uma série de trabalhos que acompanhariam, doravante, a sua trajetória. De modo geral, estas obras eram apresentadas em vitrines, reunindo objetos do cotidiano que passavam a habitar o que até então era o espaço reservado às tintas, ao grafite, entre outros instrumentos utilizados tradicionalmente nas artes plásticas para marcar a tela ou o papel, naquilo que se compreendia por “quadro”. Um dos trabalhos que melhor sintetizam este procedimento de Arman, intitula-se “*Poubelle des Halles*” (*Figura 41*), de 1961, onde o artista apresentou uma pluralidade de objetos encontrados nas lixeiras do mercado de Halles, um dos principais espaços de circulação de mercadorias e pessoas da cidade de Paris do período.

Em 2007, a série “Desmetros”, de Cláudio Trindade, conforme a *Figura 42*, também trabalhou com o acúmulo, instalando-o no interior da sala de uma galeria e de um museu³¹. Contudo, nesta exposição de Trindade, já não havia vitrine, moldura ou qualquer outro suporte,

³⁰ Sua produção teve início em 1969, muito mais vinculado ao Expressionismo Abstrato, como já observado.

³¹ O trabalho foi exposto na Galeria Arco, de Florianópolis, no ano de 2007, e, posteriormente, no Museu de Arte de Santa Catarina, no Salão Victor Meirelles, 2008.

como em “*Poubelle des Halles*”, de Arman. Os metros, usualmente utilizados para mensurar o espaço do cotidiano (mesas, portas, armários, enfim, todo um universo de pequenas obras e reparos que se utiliza deste instrumento para evitar o erro, a desmedida), aparecem como que jogados ao acaso no chão. No entanto, a superfície em que se encontram fixados é a parede sendo que o dado impressionante é que o artista não utilizou qualquer liga ou cola para amarrá-los. Eles estão presos entre si, enredados em sua própria desmesura.

“*The Bird*”, obra de Arman datada em 1981, também trabalha com uma junção de ferramentas, desta vez, chaves-de-boca. O título, contudo, sugere uma espécie de tradução, de possível sorriso causado pela similitude entre a forma das chaves-de-boca e a dos pássaros. Um riso irônico tão próprio ao universo das artes visuais desde Marcel Duchamp, pelo menos. Em “*Desmetros*”, contudo, já não há o sarcarmo, o que existe, antes, é a impossibilidade: metros que mensuram a si próprio e que se perdem na inadequação de tal gesto. Os metros emaranham-se feito novelo sendo que já não há mais dez centímetros, meio metro, oitocentos e setenta milímetros: tornaram-se tão impróprios quanto as fitas K7 e já não podem ser mensurados como outrora, muito menos participar do jogo semântico usual.

E se retornarmos, por um instante, ao trabalho “*La vie impossible de C.B.*”, será possível perceber que o problema do quadro (ou da falta dele) já se encontrava ali: Boltanski jamais perdera a dimensão do quadro, basta pensar que neste trabalho, ele o substituiu por vitrines, formas análogas ao quadro. Segundo Michel Foucault, o quadro é o “fragmento retangular de linhas e cores, encarregado de representar alguma coisa aos olhos de todo espectador” (2007, p. 12). Mas é possível, se nos lembrarmos da declaração de Boltanski onde afirma ser um pintor, estender a compreensão que Foucault faz do quadro, esquecendo a geometria retangular e até mesmo a idéia de representação já que, nestas obras de Boltanski, Arman e Trindade, antes da representação, vem a apresentação dos objetos por eles próprios, dispostos solenemente no espaço do museu, da galeria, enfim, dos nossos olhos. Em Boltanski, ainda que muitos de seus trabalhos apresentem vestígios da memória em formas retangulares ou no interior de uma ordenação que zela pela simetria, em última instância, não há ordem alguma já que o conteúdo mesmo de suas vitrines é o múltiplo de materiais prenes de memória.

Rosângela Rennó

“O tempo que mais interessa a Rennó são os filamentos da memória primeiro e, depois, do esquecimento” (HERKENHOFF In: RENNÓ, 1998, p. 133)

Em Rosângela Rennó, também é possível encontrar a tensão entre memória, imagem e identidade. Na vida social é bastante fácil observarmos como esta relação é produtora de verdades, inclusive, em termos jurídicos: em qualquer carteira de identidade, relaciona-se uma imagem a um nome, criando um vínculo inarredável. O mesmo ocorre em documentos como a habilitação de motorista, o passaporte e até mesmo nos cartões de passe utilizados diariamente nos transportes urbanos ou nas simples carteirinhas dos associados de clubes de esportes e lazer. Enfim, seria infindável a lista de documentos e arquivos correntes que lançam mão da junção entre imagem fotográfica e textos impressos.

Se pensarmos em termos do privado, logo iremos nos deparar com outras infindáveis narrativas de pertencimento que somente ganham legitimidade graças a uma série de álbuns fotográficos, de caixas de diapositivos ou mesmo negativos guardados em caixas. Nestes materiais, acumulados ao longo de décadas e que formam verdadeiras relíquias de família, é possível encontrar o registro imagético do nascimento, dos casamentos, das comemorações, enfim, de toda uma produção voltada para a história dos membros da família e de seus agregados. Por vezes, é possível encontrar nestes álbuns, ao lado das fotografias, fotocópias dos respectivos documentos de nascimento, de casamento, de formação universitária, etc., constituindo assim, na instância do privado, um lastro imagético-jurídico da memória de um grupo. Nestes procedimentos, contudo, encontra-se o maior impasse que envolve a produção e o uso de imagens fotográficas no mundo moderno e contemporâneo. De acordo com Jacques Leenhardt: “O verdadeiro problema colocado pela fotografia, e nesse aspecto sua variante digital não faz senão radicalizar o seu impacto, está na crença na verdade da imagem, verdade referencial que nós atribuímos espontaneamente à imagem fotográfica” (In: RENNÓ, s/d., p. 03).

“Imemorial” é um trabalho de Rosângela Rennó que, primeiramente, foi uma instalação para a exposição “Revendo Brasília”, realizada no ano de 1994, conforme o registro fotográfico presente na *Figura 43*. Dispostos ao longo do chão e da parede da galeria, havia quarenta retratos em película ortocromática pintada e outros dez em fotografia colorida. O título da obra, “Imemorial”, surgia centralizado, na porção superior da parede, em letras de metal pintado. Para

efeitos deste estudo, entretanto, será utilizada a versão em forma de livro desta obra, presente na edição da Cosac & Naify, do ano de 2003. Com o título de “Rosângela Rennó: Arquivo Universal e outros arquivos” sendo que esta publicação possui, além deste trabalho citado, outros dezoito títulos.

“Imemorial” é a segunda obra apresentada no livro (*Figura 44*) e possui mais fotografias do que na instalação original (o que aponta que o trabalho foi reformulado para a sua versão impressa, planejado para a forma de livro). Com isso, as fotografias passaram a ser apresentadas umas ao lado das outras, distribuídas em número de quatro por página, totalizando sessenta e duas imagens. Ou seja, ao abrirmos o livro, é possível visualizar oito imagens por vez. Assim como ocorria em “*La vie impossible de C.B.*”, há o escurecimento do campo visual que o espectador tem diante dos olhos. O fundo da página é preto e as fotografias estão escurecidas. Por vezes, uma das fotografias se destaca por estar mais clara em relação às demais.

Se nos perguntarmos, todavia, qual o critério utilizado pela artista para manter a maior parte das imagens obscurecidas e outras mais iluminadas, não será possível chegarmos a qualquer resposta satisfatória. Isso porque elas possuem em comum entre si – não importando, desta feita, se são mais escuras ou mais claras – a mesma impossibilidade de identificação: apesar de apresentarem o clássico retrato 3X4 (que, tradicionalmente, serve para identificar os indivíduos) não há qualquer lastro de identidade possível para asseverar quem eram, onde moraram, quando viveram, se já morreram, enfim, dados básicos que cercam o sujeito de uma história possível. Essas fotografias retratam tão-somente aquilo que não conhecemos. Em termos jurídicos, são exatamente o contrário daquilo que, ordinariamente, compreende-se por fotografia na contemporaneidade.

Em contrapartida, alguns indícios acerca destas imagens podem ser levantados. Em primeiro lugar, ao que parece, os indivíduos ali expostos parecem pertencer à classe baixa da sociedade. Num segundo momento, por comparação a outras fotografias do período – que acabam por engendrar uma espécie de estética típica da fotografia do período da ditadura militar brasileira – essas imagens parecem pertencer aos anos 1960 ou 70, ou mesmo antes. No entanto, tratam-se apenas de suposições haja vista que o campo de interpretações possíveis é, sobretudo, impreciso e inconclusivo. Como bem observou o crítico e curador Paulo Herkenhoff (In: RENNÓ, Op. Cit.), não há como separar a obra de Rennó deste contexto brasileiro. Marcada por uma história fraturada e uma rígida estrutura de classes, a cultura do País manteve-se, por

diversos momentos do século XX, atrelada à busca de uma identidade tanto nas artes visuais quanto na música, na literatura, no teatro, quanto em outras formas de expressão. Ou seja, mediante à uma história outorgada e à memórias pessoais e familiares violentadas, a produção artística e cultural teve a difícil tarefa de propor narrativas capazes de engendrar algum sentido identitário. O trabalho de Rennó, posterior a este momento, faz adentrar aos arquivos deste Estado repressor e a reconhecer as formas e os discursos que presidiam estes inventário.

Em “Vulgo & Anonimato” (*Figura 45*) obra também constante em “Rosângela Rennó: Arquivo Universal e outros arquivos”, este indício assume seu caráter absurdo quando, a partir das fotos do arquivo do sistema carcerário paulista, relativas à unidade do Carandiru, a artista encontra diversas imagens de uma catalogação fotográficas levada a cabo pelos médicos da instituição. O procedimento era o de registrar, um a um, o redemoinho da cabeça de cada indivíduo ali encarcerado. Com isso, esperavam assegurar uma identificação única para cada condenado, afinal, não haveria um redemoinho igual ao outro. O trabalho de Rosângela Rennó, sem lançar mão de qualquer recurso textual (talvez seja esse o gesto transgressor da artista: prescindir da palavra exatamente quando essas imagens exigem esse registro, ao menos, no interior de um arquivo penitenciário), faz questionar a lógica autoritária desta catalogação pela repetição exaustiva dessas imagens, posicionadas uma ao lado da outra, cada qual ocupando uma página inteira e com a inserção da cor vermelha sobre essas cabeças que acaba por operar como um vestígio da violência que se encontra explícita a cada imagem.

Em seus trabalhos, portanto, há a proposição de uma nova ordem para a lógica da catalogação identitária que, por sinal, no caso do acervo do Carandiru, já estava perdida com o passar dos anos em virtude da dessincronização entre imagem e legenda, significante e significado. Como asseverou Boltanski, “*La mémoire disparaît extrêmement vite*”^{*}. O trabalho “Vulgo & Anonimato” é antecedido, na publicação, por “Vulgo/Texto”, que pode ser conferido na *Figura 46*. Desta vez, Rennó não se utiliza de qualquer imagem fotográfica. Trata-se, simplesmente, de uma coluna única com nomes em letras brancas sobre um fundo preto, dispostos ao longo de doze páginas. São trinta e dois nomes por página num total de trezentos e oitenta e quatro, todos igualmente dispostos, sem qualquer diferença, salvo um eventual asterisco luminoso sobre um deles ou então o uso da cor grafite.

* “A memória desaparece extremamente rápido.” (Tradução nossa)

E, como anteriormente, não há qualquer critério evidente que explique porque alguns nomes foram destacados e outros não. Em verdade, tratam-se de apelidos tal qual “gigante, pianinho, vianinha, escadinha, adão, tisão, pesão, lube-lube, tonhão do suburbano, cocada, macaía, babalu, abóbora”, entre tantos outros. É impossível individualizar cada apelido, localizar-lhes os nomes próprios, provê-los de informações biográficas. O único dado implícito disponível é a origem destes nomes: o subúrbio de alguma região metropolitana brasileira onde, ordinariamente, multiplicam-se apelidos como estes.

Em 1988, Boltanski realizou a obra “Canada” (*Figura 47*) onde também não se utilizava de qualquer imagem fotográfica, algo pouco usual em sua trajetória. Em uma sala, reuniu centenas de peças de roupas que, supostamente, teriam sido utilizadas por judeus durante a Shoah. É evidente o apelo memorialístico do trabalho: no lugar das fotografias, Boltanski trouxe a tona objetos tão carregados de afeto quanto as fotografias: peças de roupa já utilizadas. “*Les vêtements et les photographies ont en commun d’être simultanément une présence et une absence. Ils sont à la fois objet et souvenir, exactement comme un cadavre est en même temps un objet et le souvenir d’un sujet*”^{*} (GUMPERT, Op. Cit. p. 118). A fala de Boltanski retoma, assim, a memória como uma instância ligada tanto à recordação quanto ao esquecimento, à falência, ao ocaso.

Vale dizer que embora a obra de Rennó assuma o questionamento das ações do Estado não se trata, simplesmente, no caso dos arquivos do Carandiru, de denunciar o absurdo da prática frenológica aplicada aos cidadãos brasileiros ou, talvez, do próprio descaso do Governo brasileiro em relação aos seus arquivos. O que o gesto da artista viabiliza é a lacuna, a ausência. A evidente falta de vestígios é admitida com toda potência no interior do seu conjunto de imagens:

“Ali onde existe o olvido social, Rosângela Rennó propõe um exercício da memória: o jogo da linguagem é o jogo de memória. Como um baralho de cartas anônimas, todos os retratados são desconhecidos do mesmo naipe único, isto é, nenhum pode ser mais anônimo que o Outro” (HERKENHOFF, Op. Cit., p. 139).

O desconhecido, o insólito, no entanto, é apenas o que há de mais ordinário naquilo que existe no processo de criação, ou melhor, de produção artística. Até o momento evitamos o uso da palavra “criação” por entender que o trabalho dos autores aqui abordados deviam ser

^{*} “As roupas e as fotografias têm em comum de serem, simultaneamente, uma presença e uma ausência. Elas são, a cada vez, objeto e lembrança, exatamente como um cadáver é ao mesmo tempo objeto e lembrança de um sujeito.” (Tradução nossa)

entendidos, em boa medida, nos mesmos termos daqueles utilizados no mundo clássico que, segundo Giorgio Agamben, “[...] não conhece a criação *ex nihilo* [a partir do nada], e, por isso, todo ato de criação sempre implica algo, matéria informe ou ser incompleto, que se trata de aperfeiçoar ou ‘fazer crescer’. Todo criador é sempre co-criador, todo autor, co-autor” (AGAMBEN, 2008, p. 151).

Em contrapartida ao modelo tradicional do artista, da figura do pintor que parte do papel ou da tela em branco para preenchê-los com suas idéias e emoções – pressuposto que serviu de base para a romantização e psicologização do artista que atravessou séculos – a noção colocada por Agamben viabiliza um pensamento acerca da obra de uma artista (sendo que o mesmo vale para Christian Boltanski) cuja obra tem início justo naquilo que pré-existia ao seu trabalho, a saber, imagens realizadas. Rennó abdica, inclusive, da ação de desenhar, de pintar ou mesmo de fotografar uma vez que seu procedimento é o da apropriação de imagens de outrem. Com isso, ela alcança aquilo que há de mais dramático na noção de autor e também de testemunho:

“E assim como o ato do *auctor* completa o do incapaz, dá força de prova ao que, em si, falta, e vida ao que por si só não poderia viver, pode-se afirmar, ao contrário, que é o ato imperfeito ou a incapacidade que o precedem e que ele vem a integrar que dá sentido ao ato ou à palavra do *auctor*-testemunha. Um ato de autor que tivesse a pretensão de valer por si é um sem-sentido, assim como o testemunho do sobrevivente [dos campos de concentração] é verdadeiro e tem razão de ser unicamente se vier a integrar o de quem não pode dar testemunho.” (Ibidem, p. 151)

O que “Imemorial”, “Vulgo & Anonimato” e “Vulgo & Texto” produzem é um efeito capaz de lançar o espectador diante da presença do outro que, ao mesmo tempo, encontra-se no abismo de uma ausência. Com isso, torna-se desautorizada qualquer coincidência entre significade o e significante. Aquele que se deixou retratar torna-se, por um lado, um fantasma e, de outro parte, está ali de maneira intensa, apresentando a única coisa que realmente lhe pertenceu em vida, ou seja, sua própria imagem. Essa, portanto, é a vertigem de suas séries fotográficas, o momento em que aquele que posa e aquele que observa é entregue, solenemente, à própria imagem, esvaziada de referentes. Em entrevista realizada junto à artista no ano de 2007, ela refletiu da seguinte maneira sobre esta questão: “A memória é variável, manipulável; acho até que ela tem de ser manipulada para que se torne tolerável”. Em boa medida, ela se aproxima da idéia que Boltanski também fazia da fotografia quando admitia interferir e manipulá-la tendo em vista o tensionamento das “verdades” ali apresentadas, indicando, por fim, que não há qualquer coincidência espontânea ou natural entre imagem, texto e memória.

3 FARNESE. A MEMÓRIA COMO PERDA

“Na infância, levei uma queda que me deixou amnésico por uma semana. Nesse período, reli quase toda a Coleção Tico-Tico e outras publicações infantis. Esse acidente deixou-me com seqüelas neurológicas, e hoje não consigo reter o que leio ou o que vejo.” (ANDRADE, 2005, p. 179)

O desmemoriado que almejava a eternidade

Duas semanas antes de falecer, Farnese de Andrade avisou ao amigo Charles Cosac: “Vou morrer e você não vai se assustar” (Ibidem, p. 45). Foi esse o autor da obra que estabelece um dos vínculos mais estreitos e profundos com a morte. Talvez por conta dessa relação tão intrínseca, Farnese não realizou qualquer outra ligação mais destacada com outro tema ou mesmo com outros artistas: “A obra desenvolvida por Farnese de Andrade não pertenceu, tampouco gerou, um estilo, uma escola ou um movimento” (Idem, p. 09). Há um aspecto inexorável em seu trabalho que o isola dos demais, que o coloca em um permanente estado de exceção. Como quem se nega a dialogar com o mundo – com a vida – e dedica-se ao desfalecido: “A morte antecipada. A vida exterminada antes da fecundação”, diria Marco Antônio Mastrobuono (Idem, p. 147).

Farnese afirmava não haver maior crueldade do que se colocar filhos no mundo: preferia criar gatos, por sinal, como nos cemitérios. A matéria-prima de seus trabalhos não tinha origem naquilo que era novo (uma superfície em branco, um tubo de tinta), mas sim nas visitas sistemáticas que ele fazia àquilo que pode ser considerado o despojo da modernidade brasileira: os ferro-velhos, as praias com seu lixo marinho, os antiquários, entre outros lugares de abandono. A partir destes depósitos de objetos semi-vivos, destes arquivos-mortos, que o artista extraía sua poética.

Ao encontrá-lo sentado, na sala de sua casa, rodeado por seus objetos, em cena do filme “Farnese”, dirigido por Olivio Tavares de Araujo, em 1971, resta-nos a nítida impressão de que ele próprio, seu triste semblante, quase caricatural, participava deste ambiente mortuário. Afinal, o aspecto autobiográfico de sua obra é inequívoco, conforme Charles Cosac: “[...] Farnese de Andrade desenhou e ‘justapôs’ objetos, criando novos objetos só para relatar sua dor, sua solidão, seus rancores, seus complexos, suas depressões, suas relações, sua libido, seus recalques” (Idem, p. 13).

Em verdade, os temas abordados por Farnese são pouquíssimos: a guerra, a Anunciação, o mar, a figura do pai e da mãe. Estes últimos, por sinal, surgem em diversos trabalhos do artista. Dentre eles, destacam-se “Mater” (1990) e “Pater” (1992-95), conforme as *Figuras 48 e 49*. Na primeira, um antigo bloco de madeira é atravessado por dois grandes pregos de ferro. Ao sair no lado oposto da madeira, os pregões parecem “machucá-la” uma vez que o tom da madeira se torna vermelho, remetendo à idéia de sangue. Abaixo, a foto de uma senhora, a saber, a mãe do artista. Das entranhas, das fendas daquilo que serve de base para a imagem da mãe, ele faz surgir a dor, o sangue. Há ainda, entretanto, um detalhe de grande importância: no interior do retângulo imagético que apresenta a imagem mãe, há um outro retângulo, um espelho onde se vê, de braços cruzados, a observar toda a cena, o próprio Farnese, de braços cruzados. O filho aparecido do interior da imagem da mãe, afixada a um bloco de madeira atravessado por pregos que tem a função ordinária de prender, de juntar pela força uma coisa a outra.

Em “Pater”, por sua vez, a foto de um homem sério e em pose tradicional, ocupa a porção superior da obra (ao contrário de “Mater” onde a imagem da mãe encontra-se na porção inferior direita). Logo abaixo, uma espécie de barco de madeira cujo formato em losango sugere uma vagina. Essa dupla alusão ao sexo – o masculino (o pai) e o feminino (o barco) – é refletida pelo ovo, elemento que remete, por excelência, ao novo, ao porvir, que se encontra dentro da embarcação. Em seu interior, um pequeno boneco, envolvido e apreendido pelo material de que é feito o ovo, a resina. A base deste trabalho é uma gamela, instrumento cuja função primeira remete à alimentação.

O tempo inexistente

Ao contrário das obras de Christian Boltanski e Rosângela Rennó, por exemplo, em que as imagens fotográficas dos sujeitos são apresentados desidentificados, aqui, tratam-se exatamente do pai e da mãe de Farnese. Em outras obras, no entanto, ele lançaria mão do procedimento inverso, utilizando-se do arquivo fotográfico de um tio seu, fotógrafo interiorano, que lhe deixara diversas imagens realizadas nos povoados por onde passou, conforme ele próprio declarou:

“Tive um tio fotógrafo que, para minha alegria, deixou uma coleção de chapas e cópias de casamento de senhores e senhoras graves e endomingados, gente que povoava há mais de sessenta anos o Triângulo Mineiro. Usei e ainda uso essas fotos, somadas a outras encontradas ao acaso aqui ou nos esplêndidos bricabraques de Barcelona. Preservo-as entre duas camadas de poliéster transparente, que, no possível, as eternizam, pois – dizem – onde não entra ar não há decomposição. Esse processo é consequência da técnica que há um ano idealizei para realizar meus trabalhos com resina sintética.” (Op. Cit., p. 183)

Esta fala do artista é vital já que aponta, concomitantemente, tanto para a sua relação com a fotografia quanto para o seu desejo em relação aos objetos. Vale sublinhar que aquilo que ele diz ser um atributo do poliéster (que, supostamente, seria capaz de “eternizar” as fotografias) é, em verdade, o procedimento fundante de toda a sua poética. Trata-se da busca incessante e obsessiva em torno da qual sua obra iria transitar, conforme ele próprio iria declarar a Olívio Tavares de Araújo, no documentário supracitado:

“Desde de que eu comecei a usar o vidro ou peças de laboratório, eu comecei a aprisionar dentro as figuras. Agora, a idéia do poliéster para mim seria realizada totalmente se eu conseguisse aprisionar pessoas que eu gosto dentro de blocos enormes de poliéster, definitivamente perto de mim”.

A obra de Farnese, de partida, era concebida a partir de um discurso que remete à conservação das obras de arte. De modo geral, é preciso que primeiro as obras sejam produzidas, depois vendidas a um museu ou colecionador para, somente depois, passarem por algum processo de conservação e, se necessário, de restauração. Com Farnese, no entanto, este discurso – que assume o desejo do impossível, a vontade humana absurda do eterno – se torna procedimento artístico quando, sobretudo, lança mão do poliéster para imobilizar e apresentar as coisas, como por exemplo, em “O Anjo de Hiroshima” (1968-1978), presente na Figura .

Ainda sobre as fotografias, Farnese diria: “[...] passei a me interessar pelas caixas antigas, fechadas e misteriosas. A estas chamei de Em busca do tempo – não o tempo perdido de Proust, mas o tempo que não existe, que as fotos tentam colher e imobilizar” (Op. Cit. p. 183). Aqui, novamente o retorno da idéia de um tempo que não existe – portanto, a utopia do fora do tempo. E, segundo Farnese, este tempo teria origem na fotografia já que ela supõe toda uma preparação para a sua realização, quando as pessoas se aprontam física e espiritualmente para registrar determinada impressão. Basta lembrarmos dos longos minutos, por vezes estendidos ao longo de horas, necessários à realização de uma fotografia em seus primórdios que, em boa medida, encontra-se ainda hoje presente naquilo que entendemos por “pose”, a saber, o tempo necessário

para que as pessoas arrumem os cabelos, corrijam o franzido dos olhos, entre outras ações consideradas necessárias antes do ato de se deixar fotografar. Em verdade, é este o exato momento em que se apronta uma ficção acerca da realidade: o momento que gostaríamos que existisse, enfim, o tempo que não existe. Com isso, em seus trabalhos, as fotografias surgiam sem qualquer informação que as identificasse. Eram crianças, homens e mulheres endomingadas. O artista procedia, portanto, com o esvaziamento dos atributos das fotografias, colocando em crise a memória ali presente e, em boa medida, a função social do próprio dispositivo, sempre relacionado com o registro de acontecimentos individuais e coletivos.

Objetos

Em sua poética, contudo, o destaque deve ser atribuído à presença de objetos. Recolhidos das mais diversas fontes, eles passam a ocupar espaços estratégicos em seu trabalho. Aquilo que Jacques Aumont chamou por “quadro-objeto”, esse limite físico da pintura que a separa das demais coisas do mundo, torna-se algo extremamente sofisticado, em Farnese. Afinal, em sua obra, o indício material que a separa das demais coisas do mundo é a própria obra como um todo – uma gamela, uma fotografia, um ovo, um barco de madeira, como em “Pater”. O “quadro-objeto”, em verdade, coincide com o dito “quadro-limite”.

Essa consonância é possível haja vista a proposição por parte de Farnese daquilo que Aumont denominou por “quadro-janela”, utilizando-se, para tanto, dos objetos. Ele os convocava, os retirava de toda a parte, para agregá-los no interior de um outro espaço e tempo subjetivos, o de sua obra, tornando-os completamente deslocados. As bonecas, por exemplo, já não servem mais para brincar; as santas, outrossim, não podem ser cultuadas. Por vezes, essas imagens sequer podem ser intituladas já que é impossível descobrir seus atributos, afinal, surgem tão mutiladas, tão desajeitadas que parecem provindas de um outro universo que não o religioso.

O que ocorre em Farnese é o drama da inexistência de qualquer distração possível capaz de dar conta do absurdo da existência. Nenhum objeto que passava por suas mãos saía ileso: acabava impregnado por um aspecto lúgubre que a tudo contaminava. Os verbos tornavam-se intransitivos: não havia qualquer ação possível. Por mais que cada objeto fosse prenhe de signos, de uma história anterior, Farnese fazia aparecer uma lacuna em seu âmag, tornando-o inválido,

desfuncional, sem missão alguma a cumprir neste mundo. Para tanto, desligava-os de suas origens: não se sabe mais a qual igreja pertencia aquela santa, muito menos o nome da criança que brincava com aquela boneca.

“O desenhista e gravador Farnese de Andrade deixou (temporariamente) seus antigos meios de expressão para incursionar por outras áreas de criação, e parte em busca de novo vocabulário expressivo, através de materiais insólitos e formulações inesperadas. Uma atitude grave e desconcertante, sem dúvida, se tivermos em conta o longo tempo de profissionalismo do conhecido artista mineiro.”³²

Este é o excerto do texto crítico que Jayme Maurício, um dos poucos críticos que dispensaram atenção ao artista ainda em vida, escreveu por ocasião de sua primeira exposição com objetos, na Petite Galerie, do Rio de Janeiro, no ano de 1966. Se, atualmente, a sua obra é conhecida, sobretudo, por conta dos trabalhos com objetos, é preciso, contudo, retomar a sua trajetória. A sua formação ocorreu, majoritariamente, no campo do desenho e da gravura. Essa informação é fundamental tendo em vista a melhor compreensão do processo técnico e formal ao qual responde sua produção. Assim como Amílcar de Castro – que, por sinal, assim como Farnese, também era mineiro e havia frequentado as aulas de Guignard – ele deixaria a bidimensionalidade do papel para avançar sobre o espaço em três dimensões.

O texto de Jayme Maurício dá conta justamente deste momento de inflexão que se estabeleceu em sua carreira: a introdução de objetos como base material e técnica em detrimento aos materiais tradicionais das artes plásticas. Não se tratava mais de lançar mão do lápis sobre o papel ou então das goivas sobre a madeira: agora, eram os objetos que passariam a conviver com outros objetos, objetos ao lado de objetos, objetos subtraídos de objetos. Farnese adotou como princípio e base formal o imenso repertório dos objetos existentes, de antemão, no mundo.

Cabe observar ainda que mesmo nas gravuras, Farnese já apresentava um forte flerte com a tridimensionalidade. Numa série de gravuras realizadas, no ano de 1964, utilizava-se – ao invés da incisão das goivas sobre a madeira ou da interfência sobre o metal, ou seja, dos procedimentos tradicionais da xilogravura ou da litogravura – de matrizes previamente encontradas junto às praias que apresentavam algum padrão de motivos. Em boa medida, portanto, sua gravura já possuía um princípio tridimensional. Em verdade, este princípio, em tese, encontra-se em toda gravura, que surge sempre a partir da realização de fendas numa superfície bidimensional. No

³² MAURÍCIO, Jayme. “Farnese 66: assemblage e anjos nucleares”, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 13 out. 1966.

entanto, em Farnese, isso se deu de maneira mais concisa por conta deste ponto de partida baseado no objeto encontrado ao acaso.

O mesmo objeto que outrora servia de matriz para a gravura passaria a assumir o primeiro plano de suas obras, como visto em “Mater” e “Pater”, por exemplo. Por diversas vezes, as análises sobre esses trabalhos seguiram o caminho lógico associando-os a noção de montagem. Rodrigo Naves escreveu sobre os “arranjos, deslocamentos e montagens” (NAVES In: ANDRADE, 2002, p. 12) aos quais o artista submetia os objetos. No entanto, a idéia de montagem talvez não seja exatamente a melhor se quisermos compreender a obra de Farnese. Afinal, a rigor, um montador nada mais faz do que reunir as partes que se encontram dispersas para fazer que um todo funcione de maneira coerente. Isso serve tanto em relação à um armário comprado em uma loja de departamentos quanto à um filme que assistimos no cinema – ambos precisam de um montador, de um editor, para poderem exercer a finalidade ao qual se destinam, tornando-se úteis e inteligíveis.

Farnese, todavia, não procedia desta maneira. Como observou Jayme Maurício, ele desconcertava. O modo como reunia objetos no interior de uma moldura – que, por si só, era também ela própria um outro objeto: um oratório, uma gamela, etc. – não obedecia a uma lógica pré-determinada. O que ele produzia não montava coisa alguma, mas sim *des*-montava. Em “A Besta Humana” (*Figura 51*) o artista trabalhou com um número limitadíssimo de objetos: uma boneca, um oratório e um pedaço de madeira. A boneca expõe as suas articulações como quem mostra suas entranhas, no interior de um oratório. Em posição de engatinhar, sobre uma pequena base de madeira, está impossibilitada, contudo, de qualquer movimento: resta-lhe a inércia. O título confere algo de absurdo ao passo que a imagem de uma boneca poderia remeter a um suposto universo infantil.

Em “Sem título” (*Figura 52*), de 1993, dois antebraços são colocados um na posição vertical na porção superior do oratório e o outro na horizontal do mesmo. Ali, as mãos ensaiam um toque impossível no interior de um espaço outrora destinado ao sagrado. O resultado final, ao contrário da montagem, não é a sensação de uma ordem ou de um posicionamento adequado, mas sim de algo incômodo, que nunca parece estar em seu lugar. Há uma inquietação a rondar os trabalhos de Farnese, um questionamento inelutável que não se conforma com a maneira como os objetos se encontram dispostos no mundo.

Com Farnese de Andrade ocorria a divisão, a cisão, a mutilação das coisas. umas passavam a surgir dentro das outras, como que aprisionadas entre si. Instaurava-se, com isso, uma relação promíscua entre elas já que passavam a estar misturadas entre si indiscriminadamente. Confundiam-se objetos até então considerados afetivos e/ou ritualísticos: ali a santa despida, lá a madeira penetrada, acá mutilação da boneca. A partir dessas ações, os objetos “atacados” passavam a habitar uma atmosfera da eternidade infeliz, sombria, como em “A formação de um pensamento”, de 1972, constante na *Figura 52*, em que a justaposição de imagens antigas tanto fotográficas quanto escultóricas, criou um ambiente soturno, espectral. Irredutível, o tempo passava sobre tudo e era o elemento central dessa promiscuidade: esvaneciam, embelezavam num mesmo movimento em que tornava tudo tão insuportável. Como assistir àquela cabeça de boneca com os olhos de vidro? Como encarar um santo nu e mutilado?

É no interior de um altar profano que Farnese exerceu o seu trabalho de luto. Em diversas obras, o artista elegeu como base material os oratórios de madeira. No entanto, neles não se vêem santos, mas sim refugos imagéticos atravessados pelas marcas do tempo (ranhuras, rugas, esvaecimento). Em “Anunciação” (*Figuras 53 e 54*), de 1986, um oratório é ocupado por um santo despido (provavelmente Santo Antônio) que anuncia, debilmente, diante de seu ventre, uma criança no interior de um ovo. Pelo título, imagina-se que a criança anunciada é Jesus Cristo conferindo à história que assistimos um aspecto tresloucado e absurdo. Afinal, pela desmontagem, Farnese fez Santo Antônio cumprir o papel do arcanjo Gabriel e da Virgem Maria ao mesmo tempo. O mesmo desconcerto aparece em outra obra homônima, “Anunciação” (*Figura 55*), de 1972. Uma santa aparece abaixo de uma imagem alada e emoldurada. Atrás da santa, um recorte de jornal que faz conviver, no interior do mesmo oratório, o profano e o sagrado.

Por sinal, é preciso destacar a repetição de alguns títulos, temas e objetos na obra de Farnese. É como se no interior de apenas uma melodia fosse possível arranjar um sem-número de combinações possíveis. Uma análise quantitativa da obra de Farnese (que, no presente estudo, não é pertinente) iria demonstrar o limitado repertório de objetos e temas com que lida. Ao contrário de Bispo do Rosário, por exemplo, que criou seu universo a partir de uma quantidade bastante grande de materiais extraídos do mundo, Farnese parecia ser bastante parcimonioso em relação a essa pilhagem e parecia interessado em algumas poucas questões geradoras que, no entanto, irradiavam múltiplas possibilidades plásticas e de abordagem.

Um elemento de sua obra, contudo, parece constituir um elo: é a madeira, sobretudo, a antiga (o cedro, a imbuia, enfim, a base material da civilização humana) que apresenta uma natureza há muito transformada pelo homem, muitas vezes de maneira artesanal, e que Farnese parece manter um respeito próximo ao sagrado. É sobre a madeira – como num palco de teatro – que o artista desenvolve seus dramas. Há ainda em muitos trabalhos até mesmo uma certa lógica de um palco italiano teatral (sobretudo nos oratórios). É nesse sentido que o espaço plástico de Farnese independe, por assim dizer, do espaço onde será exposto. O mundo de Farnese se fecha sobre si mesmo, já vem pronto, como um relógio ou então um altar: basta instalá-lo de maneira sóbria e correta.

Em verdade, as portas dos oratórios e armários utilizados por Farnese talvez nunca devessem ser abertos. Isso porque dali descarrilha um abismo das coisas mortas que a nossa existência vivida talvez seja incapaz de apreender. Resta-nos um assombro semelhante àquele quando nos contam, pela primeira vez, o que ocorreu em Hiroshima. A idéia de todo um mundo morto (ainda que insista em sobreviver até hoje em imagens) é a contradição que a palavra “Hiroshima” parece resguardar. Talvez por isso, Farnese trabalhe tanto sob esse título.

Julia Amaral

A poética da perda ganha ares dramáticos com Julia Amaral. A morte não está resolvida. As coisas permanecem – ainda que falidas. Ou então, simplesmente desaparecem. Pedras voam (*Figura 57*), pássaros nunca morrem (*Figura 58*), cogumelos viram preciosidades. A intervenção da artista sobre as coisas faz com que elas adquiram nova gravidade e atribuição ainda que resguardem suas formas e continuem a responder pelos nomes de "pedra", "pássaro" e "cogumelo". Em boa medida, há um Newton às avessas a operar nos seres e objetos que passam pelas suas mãos. Se, de uma parte, o físico estabeleceu as leis que regem a relação entre os corpos e a gravidade, de outra parte, a artista decidiu reescrevê-las. Deste modo, mesmo que as coisas tenham suas massas definidas física e matematicamente, sempre é preciso relativizá-las tomando como ponto de partida o imponderável. Afinal, não há como mensurar o peso de uma perda. A morte não se pesa, uma vez que por si só é um arrebatamento cujo peso é igual ou maior do que o universo. Basta lembrar do momento, sempre indomável, em que perdemos alguém importante.

Uma dimensão trágica, portanto. Que persiste. Insiste. Uma retórica que anseia a reversão: triste beleza. Em operação, um subvertido estatuto da gravidade que é da ordem da impossibilidade: "Porque no Impossível é que está a realidade", escrevera Clarice Lispector. Surgem daí, nas obras de Amaral, delicados oxímoros: uma pedra leve, um morto pesado. Ou então, a idéia de um anti-réquiem infindo. As coisas não devem descansar em paz (afinal elas nunca deveriam ter morrido). A luta pelo peso (ou contra ele) é, em última instância, pela vida. Triste experiência a observação da gradual perda de peso de doentes terminais. É como se a matéria pouco a pouco os abandonasse, preparando-lhes o fim. Nestes trabalhos, submergem outras experiências: a reanimação das coisas pela alteração de suas massas, o gesto quase teatral de re-dramatizar o mundo. É como se a cena nunca acabasse já que há sempre uma máscara outra, uma diferente atribuição: uma pedra grita o vazio e o abandono em meio à paisagem; um pássaro agoniza a eternidade.

Os objetos e ações de Julia Amaral carregam, com isso, o assombro das inversões: 1) Uma oca pequena pedra grita em meio a outras mudas imensas maciças – quase um poema (*Figura 59*); 2) Outra pedra, desta vez pairando no ar, presa apenas por um barbante (*Figura 57*). Ao cortá-lo, sobe ao céu e desaparece. Ela também era oca (enchida de gás hélio: pouco peso); 3) Pequenos animais e insetos mortos passam por um delicado processo de mumificação, através da técnica da cera perdida³³. Conforme é possível ser observado na *Figura 58*, Ao invés de formol, a artista utilizou metais como o latão, o cobre e a prata. Aquilo que era morto – que certamente se desintegraria – ganha então um sobrepeso. Sua intervenção perturba a natureza e causa uma espécie de distrofia. Anula ou subverte a gravidade das coisas bem como as leis de permanência/ocaso. Morte e perda. A primeira, irreversível. A segunda, traumática.

³³ A “cera perdida” é uma das técnicas mais antigas de fundição da história e funciona da seguinte maneira: uma peça esculpida ou um objeto qualquer, como ocorre nestes trabalhos de Julia Amaral, é reproduzido em cera e agrupado àquilo que se chama de “árvore”, ou seja, um bastão central de cera (caule) ao qual se unem todas as peças, fixadas por meio de um gito (tronco). Essa “árvore” é colocada em um recipiente e preenchida com gesso que é endurecido e levado ao forno em alta temperatura. A cera derretida escorre para fora do gesso e têm-se um molde interno das peças. Em seguida, adiciona-se algum metal líquido que é injetado para dentro desse molde e o gesso é dissolvido em água. Surgem as peças de metal.

Patrícia Osses

Uma angústia acompanha o tempo de existência das ações de Patrícia Osses. Uma certeza do desastre. Da queda e derrocada do astro. A impossibilidade do continuar. O tempo passa e arrasta coisas consigo. “Mesa” (*Figuras 60, 61 e 62*), de 2001, é uma performance com objetos: quatro blocos de gelo sustentam uma placa de vidro. Frágil são os materiais utilizados para a construção desta “mesa”: os pés de gelo, o tampo de vidro. No entanto, o frágil coexiste no interior do duro. Afinal, gelo e vidro são sólidos. “Mesa” é a desconstrução do espaço pelo tempo. A idéia de mesa, seus elementos (gelo e vidro), é arrebatada pelo passar do tempo. Liquidifica-se.

O tempo é um rio, conforme a metáfora repetida ao longo dos séculos por filósofos e escritores. Mas, nesse caso, a artista é o rio. Após o gelo derreter, o vidro se despedaça no chão. O próximo passo é o abandono, o fim da partida, quando a artista e o público voltam para casa sem nada nas mãos. Se o ponto de chegada é a destruição, o abandono, afinal, por que o gesto de iniciar tal ação? Construir algo para, em pouco tempo, destruí-lo? Talvez seja esse o elemento angustiante de “Mesa”. Porém, não seria esse, justamente, o paradoxo intransponível do nascimento? Para morrer que se nasce, não é esse o dito popular? Algumas dezenas de anos (ou menos) separa o nascer do morrer. Dá para contar nas mãos. Tendo em vista a insignificância da duração da vida humana, em boa medida, pode-se dizer que somos natimortos. Essa estranha palavra. Nati-morto. Aquele que já nasceu morto.

Um dos principais interesses de Patrícia Osses é a intimidade. Nada menos íntimo, contudo, do que uma construção inacabada. E vazia. Algo que se iniciou e que não se terminou. Antes de estar pronto, já está abandonado. A construção civil ergue imensas ruínas nos centros urbanos. Toda grande cidade coleciona inúmeros prédios abandonados, forçosamente incluídos na experiência urbana que acabam por criar um impasse: continuar e terminar a construção ou demoli-la e extingui-la da paisagem? Em “Habitáveis” (*Figura 63*), de 2004, Patricia Osses intervém nestes edifícios na cidade de São Paulo onde é instalada internamente uma única fonte de luz. De fora, vê-se uma janela iluminada, um suposto indício de que alguém ali se encontra, que ali reside alguma intimidade. Um falso vestígio, contudo: no interior do abandono, o sinal de uma presença. Mesmo com a luz é o abandono mesmo que persiste.

Alterar, transformar e, por vezes, sabotar o espaço conhecido e que mantém a estabilidade da relação entre as pessoas e o mundo. Estes são os verbos conjugados por Patrícia Osses em muitos de seus trabalhos. Em “Meca”, instalação realizada no Paço das Artes, em 2006, no Rio de Janeiro, sua ação única foi elevar o piso da sala de exposição, mantendo o mesmo padrão de revestimento. Com isso, ao adentrar a sala, o espectador apenas podia circundar o piso elevado. O mesmo procedimento ocorreu em “Apto. 54 – Antes e Depois” (*Figuras 64 e 65*), de 2003. Um díptico fotográfico apresenta uma sala em que o piso foi elevado até a altura da janela. Antes, o espaço tal qual existia, no regime ordinário de disposição das coisas: uma poltrona, um piano, um sofá; depois, o piso elevado sob a poltrona que também se ergue. A fonte da inquietação que acompanha estas duas fotografias talvez seja exatamente o que não se encontra em nenhuma delas: a ação da artista, o trabalho dos pedreiros, enfim, a passagem do ordinário ao extraordinário, do pretérito para o presente. Ou então, a própria passagem do tempo. A diferença notável entre uma foto e outra, no entanto, parece ser apagada pelo silêncio que omite o trabalho envolvido. É como se nada tivesse ocorrido. Entretanto, é justo na passagem entre uma e outra, entre o antes e o depois, que tudo se passou.

Um caminho para se pensar o trabalho de Patricia Osses talvez seja o das passagens. Em diversos momentos, ela parece interessada em expor a passagem, um antes e um depois, incorporando a dimensão do tempo em sua obra. Por isso mesmo não vemos pinturas, nem uma fotografia no singular. São sempre fotografias, registros em vídeo, livros de artista, enfim, a possibilidade de uma sequência, de uma narrativa no tempo para dar conta de um espaço falido, daquilo que escapou do homem, que se desfez com seu gesto.

4 BISPO. O INFINITO DA TAREFA

“As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a `sintaxe`, e não somente aquela que constrói as frases – aquela menos manifesta, que autoriza `manter juntos` (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.” (FOUCAULT, 1999, p. 13).

Em Arthur Bispo do Rosário não é possível encontrar qualquer utopia. Para ele, o mundo não se tornaria um lugar melhor para se viver. Pelo contrário, o Juízo Final estava próximo e, portanto, era preciso preparar-se para o fim. Bispo cria nesta narrativa escatológica de modo tão ardente que – desde o dia em que tomou conhecimento que o fim dos tempos estava próximo através das vozes dos anjos que o abordaram no final do ano de 1938 – passara a representar com suas próprias mãos, num labor exaustivo e obstinado, o mundo dos homens para mostrá-lo ao Senhor no momento da passagem. O resultado deste trabalho é o que chamaremos, a partir de agora, de Obra de Arthur Bispo do Rosário – com “O” maiúsculo, conforme sugestão de Ricardo Aquino, que mais a frente será abordada – e que se encontra, atualmente, após a sua morte, em 1989, depositada no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro.

De partida, é preciso dizer que a Obra de Bispo está perpassada por aquilo que Michel Foucault chamou de “heterotopias”, ou seja, de uma relação singular entre as palavras e as coisas. Seus trabalhos são verdadeiros quebra-cabeças haja vista que não oferecem qualquer código comum à nossa experiência estética – a perspectiva, a sequencialização, entre outros – tornando qualquer exercício hermenêutico um tanto inadequado. Uma espécie de afasia não o permitia classificar as coisas conforme o lugar comum da linguagem. Em boa medida, isso se deveu a um exercício radical do limite, numa dedicação visceral ao infinito da tarefa. Nesta ascese, Bispo utilizou-se daquilo que lhe pertencia desde o princípio: o seu próprio corpo, a sua (in-)sanidade, dispensando a sociabilidade tal qual a conhecemos para se lançar de maneira obsessiva ao trabalho.

Antes de executá-lo, Bispo realizava todo um processo de recolhimento de objetos que estavam ao seu entorno para, em seguida, proceder com uma espécie de ocupação, ou melhor, de invasão em seus sentidos usuais. Com isso, instituía um princípio de autoridade sobre as coisas, instaurando ali sua marca mnêmica a partir de um princípio estético: “Não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão” (DERRIDA, Op. Cit., p. 08). Em Bispo, este “lugar

de impressão” não possuía endereço fixo. O “Manto de Anunciação” (*Figura 66*), por exemplo, pode ser visto, num primeiro momento, como algo externo, como a impressão de marcas mnêmicas em um tecido. No entanto, ao vesti-lo, ao encarná-lo, Bispo interrompia a separação ordinariamente atribuída entre aquilo que é a obra e aquilo que é o autor. Bispo trajava (no caso dos mantos), impunha (no caso dos estandartes), apresentava (no caso das vitrines) seus trabalhos de maneira que sua própria figura estivesse assimilada em suas estruturas.

Com isso, alcança-se outra dimensão fundamental de seu trabalho: em boa medida, o procedimento padrão da história da arte – que distingue períodos, os estilos a eles pertinentes, os artistas que dele participaram e, por fim, analisa as obras destes artistas – é descabido no caso de Bispo. Isso porque ele não se enquadra numa temporalidade ordinária³⁴, não representa nenhum estilo em particular e, sobretudo, a própria noção de artista e das obras por ele produzidas encontram-se em crise. Em breve, discutiremos o problema referente a designação de “artista” para Bispo do Rosário. Por ora, deter-nos-emos no caráter singular de seus trabalhos.

“Bispo do Rosário não nomeou, não datou, não assinou; trabalhava simultaneamente em vários objetos, em várias obras. Em muitas delas, a partir de e na medida da disponibilidade do material necessário que se ‘encaixaria’, ou que ele ansiava obter. A sua obra é uma Obra. Uma obra que era vivenciada no cotidiano do artista. Bispo do Rosário morava entre as obras. A sua obra era uma grande instalação, uma peça única [...]” (AQUINO In: LÁZARO, 2007, p. 79)

Interessa-nos aqui a observação empírica de Aquino³⁵ apresentada nesta citação, a saber, o modo como está descrito o entendimento que Bispo possuía de seus trabalhos como uma Obra inteira, como aquilo que o autor chama de “peça única”, composta por milhares de coisas do mundo ali dispostas. Em verdade, Bispo contrariou uma outra lógica usual: os objetos deveriam ser apartados dele, afinal, encontrava-se confinado tanto das pessoas quanto do fluxo de objetos da sociedade, em um pavilhão da Colônia Manicomial Juliano Moreira. Contudo, ele parecia ser uma espécie de imã fazendo com que os objetos em um raio estendido ao seu entorno, viessem parar no interior de seu quarto-forte. Em seguida, passava a trabalhá-los a exaustão, retornando, repetidas vezes, ao mesmo trabalho, fazendo-os habitar uma composição única que era acondicionada no interior do quarto-forte.

³⁴ Neste momento, o procedimento de Aby Warburg, se fôssemos proceder com os instrumentos da história da arte, talvez fosse o mais pertinente.

³⁵ Ricardo Aquino conheceu Bispo do Rosário e teve oportunidade de adentrar ao seu quarto-forte. Neste sentido, a observação da lógica interior àquele espaço é uma informação importante possível de ser obtida em sua narrativa.

Com isso, Bispo parece retomar aquilo que Derrida chama de “*arkhê*”, que designaria, ao mesmo tempo, o comando e o começo. A partir daquilo que denominamos de “princípio de autoridade” que Bispo lançava sobre os objetos, ele parecia engajar-se numa ação capaz de mobilizar um re-começo físico, ontológico e histórico para cada um deles. Conforme Derrida, nos gregos, essa ação de guarda e significação de um conjunto material estava ligado ao princípio da lei que era elaborada e condicionada “[...] nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico” (2001, p. 11). O quarto-forte de Bispo pode ser entendido como uma forma de “*arkheion*”, o espaço onde as ordens são proferidas, “[...] inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes* aqueles que comandavam” (Idem, p. 12). Para os gregos clássicos eram às casas destes homens que estavam confiadas o material onde as leis estavam inscritas: “Os arcontes foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêutica. Tinham o poder de *interpretar* o arquivo” (Idem, p. 13).

Em sua Obra, Bispo do Rosário, em boa medida, rerepresentou essa dimensão arcôntica. Isso porque, na contemporaneidade, a figura do arconte se encontra cindida: a função da guarda é confiada aos técnicos em conservação e arquivística contratados pelo Estado ou pela iniciativa privada ao passo que a interpretação está reservada, de modo geral, ao meio acadêmico. Em síntese, de uma parte, os gestores públicos tornaram-se responsáveis pela zeladoria dos documentos ao passo que aos pesquisadores externos, reservou-se o direito e o dever de interpretá-los. O sublime em Bispo do Rosário é o retorno do princípio arcôntico e, portanto, a abertura de uma fenda anacrônica em pleno século XX.

“É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação, caminhe junto com o que chamaremos o poder da consignação. Por consignação não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar *reunindo os signos*. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A consignação tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião.” (DERRIDA, 2001, p. 13-14)

No quarto-forte de Bispo, era ele quem gerenciava a entrada de materiais, seu posicionamento, o modo como dialogaria com as demais peças. Bispo erguera um monumento

arcaico, um verdadeiro “*arkheion*” no interior da Colônia Juliano Moreira, exercendo um poder arcôntico sobre as coisas, unificando-as, identificando-as e classificando-as conforme sua rígida lei, estabelecida a partir nos princípios da Escritura. E, ao contrário do princípio democrático que rege atualmente os arquivos e museus modernos e contemporâneos, Bispo exercia o poder de desautorizar, de barrar a entrada pública em seu território. A cada pessoa que desejasse ali entrar, perguntava-lhe a cor de sua aura e se havia uma cruz em suas costas. Tal protocolo servia como uma espécie de enigma da esfinge, como bem lembrou Sérgio Medeiros³⁶: decifra-me ou devoro-te.

Outro movimento anacrônico possibilitado pela obra de Bispo é a reintrodução da noção do tempo cristão no universo laico do século XX: uma série de crises, de eventos demarcadores parecem ser o pressuposto de suas narrativas: “A revolução cristã escandalizou os gregos com a narrativa desses eventos ‘sagrados’: criação, queda, alianças, explosões proféticas e, de modo mais radical, eventos ‘cristãos’ da encarnação, da cruz, do túmulo vazio, o surgir da Igreja em Pentecostes...”. (RICOEUR, 1968, p. 85). Em sua obra, há uma reflexão sobre o pecado, a culpa e, sobretudo, a respeito de uma causa ressaltando o aspecto dramático e, muitas vezes, martiriológico que perpassa a história. Afinal, como escreveu Paul Ricoeur: “Um ente natural não é suscetível de culpa, coisa que só pode acontecer a um ente histórico” (Idem, p. 93). No entanto, se, de uma parte, Bispo refletiu sobre o pecado humano, de outra parte, é possível dizer que o objeto primeiro de sua obra foi a salvação do homem: “Mas o sentido cristão da história não se esgota com esse sentido da decisão e das crises, da grandeza e da culpabilidade mescladas. Em primeiro lugar, porque o pecado não é o centro do Credo cristão: não é nem mesmo antigo do Credo cristão: não se *crê* no pecado, e sim na salvação”. (Idem, p. 94).

O arconte

Na zona oeste do Rio de Janeiro, em Jacarepaguá, no final da Estrada Rodrigues Caldas, estende-se uma vasta área onde se localiza o Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, mais conhecido pelo seu antigo nome: Colônia Juliano Moreira. Em tempos idos, foi

³⁶ MEDEIROS, Sérgio. Um Egípcio em Jacarepaguá: o eterno e o efêmero. Disponível em <<http://www.centopeia.net/ensaios/78/sergio-medeiros/um-egipcio-em-jacarepagua-o-eterno-e-o-efemero/6>>. Acesso em: 17 nov. 2007.

considerado “referência nacional em atenção à Saúde Mental” e, na década de 1960, chegou a abrigar milhares de pacientes considerados como “irrecuperáveis”, conforme ainda hoje é possível ler no *website* da Secretaria de Saúde do Município do Rio de Janeiro³⁷.

“Por muito tempo, a Colônia Juliano Moreira foi referência nacional em atenção à Saúde Mental. Dos anos 20 aos 80, funcionava como destino final para pacientes considerados irrecuperáveis. Na década de 60 chegou a abrigar cerca de 5.000 pessoas. No início dos anos 80, após longo processo de deterioração, a instituição iniciou uma transformação do seu modelo assistencial, em consonância com a Reforma Psiquiátrica que vinha acontecendo em diversos países. Foram abolidos o eletro-choque, as lobotomias e o abuso de neurolépticos. Novas internações de longa permanência deixaram de ser aceitas e assistência a novos pacientes em crise passou a ser feita pelo Hospital Jurandyr Manfredini, especialmente criado para este fim”.

Apesar do abandono dos eletro-choques, das lobotomias, dentre outras técnicas psiquiátricas, não foi possível “abolir” aqueles que passaram por essa experiência. Hoje, o Instituto Municipal de Assistência à Saúde é muito mais um depósito dessa gente que não possui qualquer condição de re-sociabilização e que, por isso mesmo, encontra-se afastada dos olhos da sociedade em geral. Aproximadamente quinhentos internos ainda estão confinados neste local que, no século XIX, também abrigara pessoas cuja possibilidade de socialização lhes era interdita: a fazenda escravista do Engenho Novo cujo vestígio arquitetônico ainda insiste em meio à paisagem, com uma igreja, uma casa-grande e uma senzala.

O quarto de Bispo assim como o pavilhão inteiro onde residia encontram-se desativados (*Figuras 67, 68 e 69*). Atualmente, a área pertence ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea³⁸, instituição responsável pela guarda e pela difusão de sua obra. Estrategicamente, o quarto se tornou um depósito de coisas úteis: camas, colchões, entre outras coisas recém-adquiridas pela administração do Instituto e que lá estão para evitar que o espaço seja invadido, depredado, garantindo algum nível de segurança. Futuramente, a direção do Museu pretende transformá-lo em espaço museológico³⁹.

³⁷ Disponível em <http://www.saude.rio.rj.gov.br/servidor/cgi/public/cgilua.exe/sys/reader/htm/preindexview.htm?editionsectionid=165>. Acesso em 07 dez. 2008.

³⁸ Assim como o Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, ao contrário da maior parte dos museus brasileiros, também pertence à Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro.

³⁹ Realizamos uma visita *in situ* em 14 de agosto de 2008. Na ocasião, fomos guiado pelo psiquiatra, psicanalista, mestre em museologia e diretor do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Ricardo Aquino que nos informou, entre outras coisas, sobre as condições do espaço bem como nos levou ao interior dos pavilhões.

“Bispo do 10”, como era conhecido no interior da Colônia⁴⁰, habitava o Pavilhão de número 10 que era composto por aproximadamente uma dezena de celas que abrigavam, por sua vez, outros dez quartos. A designação “Bispo do 10”, utilizada ainda hoje pelo interno Raimundo Camillo, expressa bem a forte relação de pertencimento a um espaço. Por sinal, esta era uma das poucas – senão a única – possibilidades de identificação existentes no interior da Colônia posto que os pacientes se encontravam desprovidos de qualquer outra caracterização capaz de lhes conferir um pertencimento. Por muitas vezes, inclusive, sequer possuíam documentos legais, como é o caso, ainda hoje, de Raimundo Camillo, que não possui uma carteira de identidade ou qualquer outro registro, explicitando o absurdo do sistema psiquiátrico brasileiro cujos princípios básicos de cidadania, ainda hoje, não são respeitados.

Bispo do Rosário era um interno nada comum. Uma das celas do Pavilhão 10, com todos os seus dez quartos, era inteiramente ocupada por ele. Este é um dado surpreendente posto que, em condições normais, esta área deveria receber, ao menos, dez internos. Enquanto isso, nos demais quartos, outros internos se amontoavam. Naquilo que Bispo chamava de “quarto-forte”, cujas chaves lhe pertenciam, ele produziu e conservou seus trabalhos cuja disposição, no interior de seu *habitus*, acabaria por constituir uma espécie de “reserva técnica”⁴¹. O termo “reserva técnica”, no entanto, talvez seja desmedido já que remete à noção de uma produção artística intencional cujo destino seria o interior de uma instituição museológica. Mais adequado seria pronunciar “sacristia” ou mesmo “pirâmide”, termo proposto por Sérgio Medeiros que logo será retomado. Por sacristia, entende-se esse espaço de guarda anterior ao rito cristão onde se encontram os objetos necessários ao culto. Nela, transitam apenas alguns poucos autorizados, os responsáveis pela cena. A sacristia pode ser aproximada a uma espécie de coxia donde saem os paramentos imprescindíveis ao rito. Esta metáfora é apresentada tendo em vista a dimensão religiosa da obra de Bispo do Rosário que, desde o princípio, deve ser observada.

⁴⁰ Transcrevemos abaixo um diálogo, no mínimo, engraçado, que tivemos com Raimundo Camillo – desenhista que se dedica até a exaustão em colorir pequenos pedaços de papel com as poucas canetas que tem a disposição cujas algumas obras se encontram no acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea – que ainda hoje habita o Instituto Municipal, ao lado do Pavilhão em que Bispo residia:

- “Seu Raimundo, o senhor conheceu o Bispo do Rosário?”

- “O Bispo do 10?”

- “Sim”.

- “Como ele era?”

- “Ele era preto”.

⁴¹ Espaço dos museus destinados à *reserva* de seus respectivos acervos cuja entrada, de modo geral, é vedada ao público.

O início de seus trabalhos foram presididos por uma visão, por um chamado: poucos dias antes do Natal de 1938, ele se apresentara à Igreja da Candelária, no Centro do Rio de Janeiro, dizendo-se acompanhado por anjos divinos. Logo em seguida, no entanto, foi mandado para o Hospício Dom Pedro II pelos santos padres e, mais tarde, para à Colônia Juliano Moreira. Com isso, retirou-se Arthur Bispo do Rosário do mundo, restando a imprecisão e a ambiguidade desta frase: foi ele quem se retirou ou ele foi retirado do mundo? Independente da resposta, o certo é que foi preciso um gesto sacrificial para assinalar, drasticamente, a sua saída da esfera do direito comum à sociedade, do mundo ordinário das coisas cotidianas. Seu corpo, a partir de então, estaria consagrado à construção de uma obra em direção ao Senhor, conforme ele próprio anunciava⁴².

Singular

Este gesto o levou ao interior dos muros de uma instituição segregadora. A partir de então, sua relação com as coisas do mundo nunca mais seria a mesma. Ao consagrar-se, Bispo penetrou em um universo à parte onde a autoridade do “eu” não era mais exercida como outrora: foi preciso reinventá-la. No interior deste universo cindido, iniciou uma minuciosa releitura e revisão do mundo dos homens e da história, lançando mão de sua própria expressão e das coisas que havia em seu entorno. Neste ponto, reside a singularidade com que Bispo do Rosário estabeleceu a relação entre a memória e a experiência em seu trabalho.

Para quem observa suas obras, os nomes (dos lugares, das coisas, das pessoas) aparecem desprovidos de quaisquer referências biográficas. Não é possível dizer quem foi “Albino de Soares” que aparece registrado em uma ficha de uma de suas inúmeras vitrines. Resta-nos apenas o nome, em seu registro gráfico e, por vezes, nem isso, o que existe é tão-somente um rastro visual. O historiador, diante da obra de Bispo do Rosário, parece um sujeito desautorizado: não é possível responder às perguntas básicas de qualquer pesquisa – quando, onde, por que, quem, etc.

⁴² A história de Arthur Bispo do Rosário, portanto, é da ordem de uma auto-consagração à tarefa imposta por vezes do além que lhe apresentaram uma visão apocalíptica, ironicamente, um chamado da mesma natureza se encontra incorporado ao texto cristão: as trombetas e as vozes que ressoam para João, na ilha de Patmos e que o movem a escrever o livro do Apocalipse, conforme já visto no Capítulo 2.

– simplesmente porque os rastros por ele deixados tendem mais à desapareição do que à qualquer possível presença capaz de traduzir alguma informação.

Há um caráter hipermnésico⁴³ nos trabalhos de Bispo do Rosário tal qual ocorre na literatura proustiana. “Em Busca do Tempo Perdido”, obra basilar de Marcel Proust é, praticamente, um interminável exercício de se nomear e se caracterizar as coisas do mundo impressas na memória com a maior riqueza de detalhes verbais e descritivos. Em “Nomes de Terras: O Nome”, enigmático título de um dos capítulos do volume “No Caminho de Swann”, o narrador se dispõe, no início, a recordar-se dos quartos em que passara a infância e juventude, situando até mesmo o modo como o tapeceiro bávaro, encarregado da decoração do quarto do hotel da praia, em Balbec, havia disposto a decoração da peça:

“[...] estendera ao longo de três paredes umas estantes baixas, com vidraças nas quais, segundo o lugar que ocupavam, e por um efeito que ele não previra, vinha refletir-se tal ou tal parte do cenário mutável do mar, desenrolando assim um friso de claras marinhas, apenas interrompido pela armação de acaju” (2001, p. 369).

Ainda que Bispo dispensasse o detalhe e a precisão em relação ao espaço e ao tempo das pessoas e objetos que participaram da experiência, parece haver uma semelhança entre os seus procedimentos e o de Proust. Ambos buscavam registrar essas experiências – que poderia ter sido as suas próprias ou mesmo as de outrem – lançando mão, para tanto, de lembranças remotas, hipermnésicas, como define Freud, recuperadas sem razão aparente. Em Bispo, desfilam centenas de nomes e lugares cujas referências estão quase inteiramente perdidas. Em Proust, esse processo se dá, em boa medida, pela via do acaso, por aquilo que ele considerava uma memória involuntária, conforme é possível observar no excerto abaixo, quando se refere à cidade de Combray:

“Tudo aquilo, de fato, estava morto para mim. Morto para sempre? Era possível. Há muito de acaso em tudo isto, e um segundo acaso, o de nossa morte, não nos permite muitas vezes esperar por longos tempos o benefício do primeiro. Acho bem razoável a crença céltica de que as almas das pessoas que perdemos se mantêm cativas em algum ser inferior, um animal, um vegetal, uma coisa inanimada, e de fato perdidas para nós até o dia, que para muitos não chega jamais, em que ocorre passarmos perto da árvore, ou entrarmos na posse do objeto que é sua prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e

⁴³ Freud, em “A Interpretação dos Sonhos”, quando se dedica a pensar a memória dos sonhos, utiliza o termo “hipermnésico” para se referir ao fato deles possuírem “[...] sob seu comando lembranças que são inacessíveis na vida de vigília”. (2001, p. 32). Observar o modo como a memória se comporta nos sonhos, segundo o próprio Freud “[...] é, sem sombra de dúvida, da maior importância para qualquer teoria da memória em geral”. (Idem, p. 39)

tão logo as tenhamos reconhecido o encanto se quebra. Libertas para nós, elas venceram a morte e voltam a viver conosco. O mesmo se dá com o nosso passado. É trabalho baldado procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis. Está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que o reencontremos antes de morrer, ou que o não encontremos jamais.” (2003, p. 47-48)

Em tempo de museus, um templo

“Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso.” (AGAMBEN, 2007, p. 65)

O sagrado como uma antecipação da morte: aquilo que cinde, por completo e definitivo, que separa um mundo do outro. O ato de reservar determinadas coisas deste mundo para a instância do sagrado determina uma preparação para a separação vindoura, uma experimentação – ainda que incompleta, evidentemente – da morte em vida. Não se relacionar com a vida, mas sim com os seres e as instâncias transcendentais: em boa medida, esta foi a opção de Bispo do Rosário ao confinar-se na Colônia Juliano Moreira. Recusou-se a vivê-la em nome de uma preparação para a morte. Bispo viveu a morte. E, como quem morre, deixou rastros.

Para tanto, foi preciso aquilo que chamamos de “gesto sacrificial”, de “auto-consagração”, ação cujo resultado o levou à deserção social nas entranhas do sistema manicomial brasileiro. É esse ato, portanto, que cindiu, que separou, que (pres-)cindiu do restante dos homens que nos interessa aqui. Segundo Agamben, o verbo “consacrar” (*sacrare*) designa a saída das coisas da esfera do direito humano para uma dimensão apartada das demais. Para ele, o que assinala essa passagem é o sacrifício. Em Bispo, tal ação se encontra registrada nos poucos dados biográficos⁴⁴ que ele fazia questão de repetir: dias antes do natal de 1938, apresentou-se à Igreja da Candelária anunciando ter vindo julgar os vivos e os mortos. É essa narrativa que demarcara a sua passagem, o seu sacrifício em relação ao mundo dos homens tendo em vista a obrigação – a partir daquele momento, daquele chamado: seu corpo e sua alma passariam a estar consagrados à construção de

⁴⁴ “Muito pouco há sobre si em suas obras, salvo a repetição da data de sua irreversível identidade e sua missão. ‘Eu vim’ – era sua insistente certeza existencial.” (HERKENHOFF In: LÁZARO, 2007, p. 145)

uma Obra ao Senhor. A história de Arthur Bispo do Rosário é a narrativa de uma auto-consagração e, portanto, perpassado pela dimensão religiosa.

Com isso, não se trata mais de considerá-lo como um “artista”⁴⁵, termo que em nenhum momento utilizamos até aqui para nos referirmos a Bispo. Afinal, ele jamais se auto-intitulou como tal. Se alguma vez se auto-definiu, fora por meio de metáforas religiosas: considerava-se o “Filho do Homem”, confundia-se com Deus, com o próprio Jesus Cristo. Antes de considerar estas suas declarações como características de um indivíduo insano (afinal, no senso comum, ninguém se intitula um ser divino sem logo ser desconsiderado), é preciso percebê-las como verdades que presidiam seus trabalhos e que, desta maneira, aportam à sua Obra questões cruciais. Sérgio Medeiros, em ensaio sobre Bispo, percebera a dimensão deste impasse: “A visão religiosa ou mística de Bispo é fundamental e não deve ser empurrada para as bordas da sua obra, nem muito menos deixada de fora, como um ingrediente incompreensível ou indigesto”⁴⁶.

Bispo não foi um artista, pelo menos não no sentido moderno e contemporâneo, como o quer a maior parte dos estudos e curadorias que trabalham com seu legado desde o seu falecimento. Em seus trabalhos, constata-se a ausência total de qualquer assinatura ou datação⁴⁷. Ele fora, antes de tudo, um homem de fé, um sujeito religioso: mais santo do que artista. Neste sentido, seria preciso pensá-lo na esfera do sagrado e não do circuito artístico. A memória que Bispo construiu foi a dos mortos, conservando-a separada da esfera comum das coisas, aguardando o Julgamento Final. Em um tempo de museus, Bispo ergueu um templo. Ao fim da vida, conseguira reunir cerca de oitocentas obras guardadas em suas celas. Paulo Herkenhoff assinalou que ele “[...] defendeu seu monumento mantendo-o politicamente marginal a qualquer tipo de apropriação museológica” (In: LÁZARO, 2007, p. 143).

O que interessava a Bispo, portanto, era manter a potência espiritual-religiosa que cada objeto anunciava, negando-se terminantemente a quaisquer outros usos (artísticos, museológicos, etc.). Contraditoriamente, após sua morte, estes objetos foram reunidos em um museu que, como qualquer instituição desta natureza, “indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência” (AGAMBEN, 2007). Ainda que em vida ele preservasse a

⁴⁵ Este questionamento foi realizado, de modo geral, no início dos textos, por diversos pesquisadores que se debruçaram sobre seu trabalho. Para efeito de síntese, utilizo-me do parágrafo de Renata Moreira: “Se efetivadas a partir de uma *intenção* que não se volta diretamente para o artístico, com seus problemas próprios, é válido chamar essas realizações de produtos de arte? Se seus autores não as autorizaram dessa forma, por que alcunhá-las sob tal pecha?” (In: CARVALHO; COUTINHO; MOREIRA, 2007, p. 15)

⁴⁶ MEDEIROS, Sérgio. Op. Cit.

⁴⁷ “Não se vê assinatura ou nome de forma narcisita nos objetos.” (HERKENHOFF In: LÁZARO, 2007, p. 139)

separação de suas coisas em relação ao restante do mundo, isso não quer dizer, necessariamente, que elas estavam interdadas ao uso. Isso porque Bispo realizava uma estranha operação: somente ele próprio podia utilizar-se de suas obras. Era ele quem vestia o manto, quem empunhava o estandarte. O máximo que as demais pessoas poderiam fazer era observá-las/lo.

Dentro desse templo, uma espécie de tureiro chamado Arthur Bispo do Rosário animava seus objetos (fazendo lembrar as antigas imagens de santos e do próprio Nosso Senhor Jesus dos Passos cuja boca e olhos se moviam dirigidas por algum sacristão que permanecia oculto, causando, com isso, um efeito arrebatador nos fiéis). O Templo de Bispo era dedicado a Deus por meio de outra deusa, desta vez pagã, *Mnemosyne*. Era preciso nomear as coisas no interior de sua obra/arquivo:

“Seu esforço é manter o nome, reviver aquilo que, na lógica da doença dos arquivos se registraria para, logo, esquecer. Os objetos construídos por Bispo do Rosário são domicílios nomológicos. O esforço de Bispo do Rosário é evitar a ruína da memória. Por isso a minúcia do bordado, a invenção do corpo e a teatralização do arquivamento” (HERKENHOFF In: LÁZARO, 2007, p. 147).

Com aquilo que Herkenhoff denominou de “teatralização do arquivamento”, retomamos ao quarto-forte de Bispo, espécie de palco dessa cena estendida no tempo. Era neste espaço, como vimos, que Bispo encontrava abrigo para o seu corpo ao mesmo tempo em que realizava e acondicionava a sua Obra, preservando-os das demais coisas do mundo. Sérgio Medeiros, apropriando-se de uma passagem mal explorada por Luciana Hidalgo (1996) em biografia publicada sobre Bispo, chamaria o seu quarto-forte de “pirâmide”, conforme é possível ler abaixo:

“Chamar Bispo de egípcio nos leva de volta à questão, aludida rapidamente acima, acerca do cuidado com o cadáver após a morte. O faraó deveria não só deve decidir onde seria enterrado, mas também conseguir que seu cadáver continuasse vivo depois da passagem. Sabemos que Bispo se preparou espiritualmente para o encontro com o Criador, não poupando o corpo, antes sacrificando-o. Fez jejuns contínuos, por exemplo, ao longo da vida, pois almejava “ir secando”, a fim de atingir o estado físico ideal para fazer a passagem. O homem é o único carnívoro que pratica o jejum voluntário, afirma Régis Debray na abertura de *Deus, um itinerário*. Bispo rejeitava carnes e ingeria apenas frutas. O seu corpo seco, porém, não deveria se tornar imediatamente invisível, mas, ao contrário, um corpo glorioso, como o corpo da múmia, esse cadáver destinado a viver, como sonham não só os faraós, mas também os artistas, esses exímios mumificadores” (MEDEIROS, Op. Cit.).

Além de observar uma outra temporalidade a presidir os trabalhos de Bispo do Rosário, o autor se utiliza da metáfora da pirâmide como um espaço de guarda do corpo do morto e, por consequência, de seus pertences neste mundo. As narrativas sobre o Egito Antigo dão conta que, entre seus pertences, os faraós poderiam incluir seus empregados, amantes, enfim, pessoas que constituíam a sua propriedade e que, neste sentido, em boa medida, o constituíam. Ao anotar centenas de nomes ao longo dos lençóis, fichas, mantos, entre outros suportes que participam de sua Obra, Bispo os “mumificou” (para utilizar a expressão de Medeiros) no interior de sua pirâmide.

Demonstrou, com isso, que seu trabalho de memória passava, antes de tudo, pelo registro escrito, pelo poder da escritura. Se, de uma parte, ele apagara a sua própria existência, impossibilitando a conjugação da primeira pessoa em sua obra – pressuposto que, por sinal, Maurice Blanchot (1987) colocara como pressuposto para aquilo que se quer como escritura – de outra parte, ele se dedicou ao infinito de sua tarefa: “Eu preciso destas palavras escrita”, escrevera Bispo em sua Obra. Num jogo ambíguo, esta frase remete tanto à idéia de palavras escritas quanto a um pleonasma (palavras + escrita): “Nele, como na Bíblia, a palavra constrói o mundo”, escreveu Maria Angélica Melendi⁴⁸. Isso é particularmente tocante no trabalho “Paralelepípedo” (*Figura 70*). Ao contrário da maior parte dos trabalhos de Bispo em que se multiplicam os signos visuais e narrativos, trata-se de uma ordenação de objetos extremamente econômica. No interior de um carrinho, estão dispostos três paralelepípedos. E, na porção externa do carrinho, lê-se: “Paralelepípedo”.

Para Bispo, portanto, a memória estava associada, irrevogavelmente, ao gesto da escrita, do desenho e da conjunção de objetos. Algumas peças de sua Obra são como espécie de “fichários-abertos” em que se utilizou de pedaços mais ou menos regulares de papel azul para neles aplicar a escrita com tinta branca ou preta ao passo que sarrafos de madeira servem para emoldurar os elementos dispostos (*Figura 71*). Somam-se, ao todo, trinta e duas fichas dispostas no interior de uma “simetria assimétrica”: são duas colunas com dezesseis fichas cada uma. No entanto, as fichas mantêm uma distância diferente umas em relação as outras. A escrita, por sua vez, tem a função de enumerar os cargos e os locais de trabalho dos marinheiros. A referência, contudo, é extremamente vazia. Quem foram Elias, Natanael ou Hermes? Em boa medida, são “nomes anônimos”, perdidos na história, que Bispo do Rosário reivindicava em sua Obra.

⁴⁸ MELENDI, Maria Angélica. **As obras dos homens infames**. Não publicado.

Ainda neste trabalho, destaca-se um coração pendido. Na porção direita, há desenhos que carregam algo de tosco. Tanto o coração quanto os desenhos são elementos estranhos à serialidade dos fichários. Nos traços, de cima para baixo, dois homens parecem lidar com alguma estrutura que, em determinado momento, parece ser portuária, como que a colocar um barco no mar. Vê-se o esboço da bandeira do Brasil. Logo, porém, essa possível referência à Marinha Brasileira desaparece e nos resta apenas uma estranha máquina que se parece com uma arma onde os pequenos homens passeiam no seu entorno. O último desenho, contudo, localizado no canto direito inferior, é desnorteante. É difícil estabelecer uma lógica, uma relação de começo-meio-fim em qualquer trabalho de Bispo. As elipses são acentuadas, drásticas. Talvez porque para Bispo, o tempo fosse matéria primeira e única de sua Obra.

Carlos Asp

“Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível, utilizando-os” (BENJAMIN, 2007, p. 502).

O artista Carlos Asp apresenta, ainda que implícito, o problema do rito, do religioso, em seus trabalhos. Nascido no Rio Grande do Sul em 1949, tendo vivido e trabalhado em Florianópolis há mais de três décadas, destaca-se em sua obra a idéia de um intercâmbio estendido com o real que, como vimos, já estava no programa do *Nouveau Réalisme*. Essa relação, contudo, poderia também ser observada em períodos anteriores, no Gótico, no Romântico, no Neoclássico, no Impressionista. O Barroco, por sua vez, lidou com o real através do procedimento do acúmulo. Carlos Asp, nos seus intermináveis campos relacionais (*Figuras 72, 73*), também aglomera, mas não formas dramáticas, como no Barroco, muito menos objetos industriais, como em Arman ou Cláudio Trindade. Asp promove a reunião de formas mesmas – círculos – que passam pelo adensamento e pela saturação da cor sobre suas superfícies.

Trata-se, portanto, do acúmulo do mesmo num diálogo com o vazio já que entre um círculo e outro, há o intocado, o branco do papel ou o pardo do papelão utilizados como suporte. Com isso, ele estabelece um contraponto ao Barroco que não aceitava o vazio, preenchendo ao máximo todas as áreas passíveis de receberem tintura ou retorcendo as formas escultóricas,

naquilo que Germain Bazin chamou de “cortina de formas e imagens” (1983). Não era possível ao espectador do Barroco se evadir do tema abordado porque ao lado dele, acima, abaixo, enfim, no universo do enquadrado, do visível, havia mais formas, mais cores, mais fantasmas. Em Asp, contudo, surge a administração do vazio. Uma boa medida entre um campo e outro. A justa medida. A relação entre Asp e o Barroco é pertinente não apenas em termos formais, mas também no conteúdo: ambos se apresentam como uma memória do sagrado. Em sua vida, Carlos Asp almeja o sagrado, seguindo preceitos religiosos. Em contrapartida, como é facilmente constatado ao observar a fragilidade de seus trabalhos, não há o sobre-humano em suas obras. O que há é o homem minúsculo. O próprio Asp.

As cidades brasileiras são verdadeiras Idades Médias a céu aberto: ainda hoje a vida cotidiana circula no entorno das igrejas que são grandes pontos de exclamação na paisagem. E isso faz lembrar outro dado: no Brasil, até a segunda metade do século XVIII, a arte foi quase exclusivamente religiosa. O que chama a atenção na obra de Asp, conjugada a sua vida, é a reaparição do discurso religioso no interior da contemporaneidade social e artística brasileira. Isso não está explícito, nem mesmo implícito em sua obra, como já dito. Porém, basta aproximar-se dele para logo se ouvir alguns versos extraídos da Bíblia⁴⁹. Eis o paradoxo: um artista que frequenta o circuito laicizado da arte contemporânea mas que crê na Palavra e se declara temente a Deus.

É preciso, portanto, de alguma maneira, ainda que a mais frágil, encontrar a dimensão do religioso, do *re-ligar*, na obra do Asp. Afinal, estes campos que surgem em seus desenhos, que nunca se encontram, que mantêm uma distância entre si, mas que paradoxalmente ele os chama de “campos relacionais”, ensaiam uma espécie de ligação. Estes campos, em verdade, são círculos que, no início, não eram exatamente círculos. É interessante perceber que o início desta

⁴⁹ Na última exposição do artista, realizada na Fundação Cultural BADESC no segundo semestre de 2008, intitulada “Asp sem verniz”, cuja curadoria tive a oportunidade de assinar, ao invés de um texto explicativo na entrada da galeria, o artista preferiu apresentar o Capítulo 2, versículos 1-11, de Filipenses, cujo texto diz muito acerca de sua fé: “/ 1 Portanto, se há alguma exortação em Cristo, se alguma consolação de amor, se alguma comunhão do Espírito, se alguns entranháveis afetos e compaixões, / 2 completai o meu gozo, para que tenhais o mesmo modo de pensar, tendo o mesmo amor, o mesmo ânimo, pensando a mesma coisa; / 3 nada façais por contenda ou por vanglória, mas com humildade cada um considere os outros superiores a si mesmo; / 4 não olhe cada um somente para o que é seu, mas cada qual também para o que é dos outros. / 5 Tende em vós aquele sentimento que houve também em Cristo Jesus, / 6 o qual, subsistindo em forma de Deus, não considerou o ser igual a Deus coisa a que se devia aferrar, / 7 mas esvaziou-se a si mesmo, tomando a forma de servo, tornando-se semelhante aos homens; / 8 e, achado na forma de homem, humilhou-se a si mesmo, tornando-se obediente até a morte, e morte de cruz. / 9 Pelo que também Deus o exaltou soberanamente, e lhe deu o nome que é sobre todo nome; / 10 para que ao nome de Jesus se dobre todo joelho dos que estão nos céus, e na terra, e debaixo da terra, / 11 e toda língua confesse que Jesus Cristo é Senhor, para glória de Deus Pai”.

série, datada no princípio dos anos 2000 (*Figuras 74 e 75*), tratavam-se de manchas que se espalhavam pelo papel e que, aos poucos, passaram a ser ordenadas. Um senso de organização do plano acabou por constituir formas circulares. Em complemento, o caráter obsessivo e, sobretudo, escultórico, o fez atribuir como conteúdos destes círculos cores sólidas riscadas com força e precisão impressionantes.

São campos que pensam, que se tornam esculturas no papel, por sua espessura. Asp diz se tratar de “desenhos que querem ser pinturas”. Em verdade, estes trabalhos ultrapassaram a pintura e chegaram à escultura através do peso do colorir e pela densidade daquilo que usa como planos (de modo geral, papelões com dobras que, em última instância, podem ser dobrados sobre si próprios, tornando-se tridimensionais). São espécie de “Bichos” de Lygia Clark em forma industrializada do século XXI já que o suporte são caixas de panettone, de chocolate, de perfumes, de café, enfim, essa infinidade de embalagens desdobráveis que envolvem as mercadorias da contemporaneidade, que encham nossos olhos e prometem satisfazer nossos desejos (*Figuras 76 e 77*).

Essas caixas são desmontadas pelo artista e utilizadas como suporte para o seu traço e cor. É como se ele abrisse esses corpos repletos de memória corrente para utilizá-los justo em seu lado oculto. Despojos invertidos do desejo: consumimos o conteúdo e legamos a embalagem, a forma que encapsulava o que devoramos. Asp é como alguém que tira a camiseta pelo lado do avesso e não faz questão de fazê-la voltar ao lado correto. Ao fazer isso, descobre a superfície não cuidada, a superfície vazia, geralmente de papelão, que já carregava consigo marcas de cola, de códigos impressos. Ele revela o interior das caixas, o interior das coisas, o interior das pessoas. Espelhamento dos indivíduos, uma metáfora do indivíduo aberto novamente a possibilidade do *re-ligare*.

O paradoxo é que é justo neste espaço profano que Asp vai desenhar seus campos relacionais: sobre caixas de remédios e bulas que agora já circulam em seu sangue. E o faz com uma calma e uma simplicidade que essas caixas nunca mereceram em sua dita “vida útil”. Ainda que uma delas fosse reciclada, por exemplo, não chegaria a receber o cuidado que o artista dispensa a cada uma delas, afinal, até mesmo a reciclagem adotou o ritmo do industrial. Sobre essas superfícies recolhidas, Asp não usa lápis de cor ou giz de cera. Ele empenha grafites de qualidade, dermatográficos, aquarelados, lápis importados, com uma solidez de cor, uma beleza

cromática singular. Seu trabalho, portanto, é consagração daquilo que era sem nome, seriado e banalizado.

Ao contrário de outros artistas que lançaram mão daquilo que foi chamado de despojos, como Arman, disso que muitos chamam de lixo, resquícios da civilização moderna industrial que a *Pop Art* tanto utilizou, Asp aplica sobre estes materiais procedimentos nobres do desenho e da pintura, alcançando, por fim, a dimensão da escultura. Após finalizar um, dois, enfim, diversos desenhos, ele começa, então, um trabalho quase infantil (que já estava lá no ato de colorir a exaustão) que é o de colar um desenho ao outro, uma caixa a outra. Torna-se um escultor uma vez que esses desenhos viram objetos desdobráveis. O *re-ligare* talvez esteja aí, nessa operação literal de juntar um ao outro, com uma inocência quase infantil, uma humildade desse minúsculo ser chamado Carlos Asp. Que parte do nada. Do pouco.

EPÍLOGO. “PREFIRIA NÃO FAZÊ-LO”

“Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade.” (BENJAMIN, 1987, p. 104-105)

A memória, em apenas uma frase, seria possível definir como um modo de arranjar a “morte em vida”, de contornar a falência das coisas e das pessoas ao nosso redor, de sobreviver ao ocaso das mesmas. Em contrapartida, Benjamin apresenta a dimensão necessariamente trágica que esse retorno pode assumir. Cada artista aqui abordado engendrou suas poéticas no limiar desse paradoxo. Hassis, pelo exercício cotidiano de recolhimento de materiais diversos e de interpretação dos mesmos através de sua produção visual que engendrava narrativas sobre a sua história, da cidade em que habitava e do mundo, de modo geral. Rosângela Rennó pelo diálogo tensionado com imagens que, em sua origem, foram destinadas a instaurar a memória mas que, após a apropriação da artista, passam a expor o rumor do esquecimento. O “desmemoriado” Farnese de Andrade, por sua vez, dispensava aos seus objetos a missão inalcançável de se preservar a existência. Os demais artistas justapostos aos nomes relacionados – Franklin Cascaes, Robert Rauschenberg, Christian Boltanski, Arman, Cláudio Trindade, Julia Amaral, Patrícia Osses e Carlos Asp – engendraram, cada um a sua maneira, obras cujas proposições também dialogam com estes problemas.

Neste ponto é preciso reconhecer que o nosso trabalho encontrou sua legitimação teórica na associação do universo das artes visuais à discussão em torno da memória, como na obra de Walter Benjamin, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Beatriz Sarlo e, de forma mais indireta, em Jorge Luis Borges e Marcel Proust. Em contrapartida, esta dissertação não deixou de ser um longo exercício em prosa sobre a perda: uma maneira de lidar com os mortos e, portanto, uma forma de elaborar o luto. Em última instância, trata-se daquilo que Primo Levi declarou acerca dos sobreviventes de Auschwitz (ele próprio, um deles): “Falamos nós em lugar deles [os mortos], por delegação” (apud AGAMBEN, 2008, p. 43).

Como visto, todavia, Arthur Bispo do Rosário não se deixou falar, tão facilmente, por delegação, talvez porque ele ainda não esteja morto, conforme escreveu Sérgio Medeiros: “[...] ainda se encontra em sua câmara-ardente, à espera de sepultamento” (Op. Cit.). Se conseguimos encontrar alguns caminhos possíveis para dialogar com os trabalhos dos artistas supracitados, com Bispo, contudo, a escrita foi hesitante, perpassada pelo desconforto, presidida por um zelo

extremado – como facilmente pode ser constatado na adoção da grafia de “obra” com “O” maiúsculo e na não-denominação, em nenhum momento, de Bispo como um artista.

Em verdade, se possível fosse, adotaríamos em relação ao campo teórico acerca da produção de Bispo a mesma postura que Bartleby – enigmático personagem de Hermann Melville (2005) – mantinha em relação às coisas práticas: “acho melhor não” ou “preferia não fazê-lo”. Seria um gesto de desconcerto pela inércia que estabeleceria, enfim, uma pausa justo quando todo um arcabouço teórico vem sendo produzido, sobretudo, no bojo das universidades brasileiras, sobre a vida e a obra de Bispo do Rosário. Há algo de incrível no percurso desse homem que se fez presente em sua abnegação em relação ao mundo das coisas ordinárias em nome de uma dedicação radical a sua fé. Um nome, uma fala, uma obra e um corpo consagrados inteiramente ao Além. É desse Além que não conseguimos falar, desse Objeto único e inalcançável que nos impôs o labor de Bispo.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Desclee de Brouwes, 2004.

_____. **Infância e História**. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. **Profanações**. Tradução: Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo: 2007

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução: Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRADE, Farnese. **Farnese de Andrade**. São Paulo: Cosac Naify, 2002

_____. **Farnese Objetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ANTELO, Raúl. **Potências da Imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

ARAÚJO, Adalice Maria de. **Mito e magia na arte catarinense**. Florianópolis: Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável [cinema e pintura]**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BATAILLE, Georges. **História do Olho**. Tradução: Eliane Robert Novaes. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil – Volume 1.** Rio de Janeiro: Record, 1983.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II. Rua de mão única.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Passagens.** Tradução: Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário.** Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador.** Tradução: André Telles. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.

BOLTANSKI, Christian. *Boltanski: les modèles. Cinq relations entre texte & image.* Paris: Cheval d'attaque, 1979.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas. v. 1.** Rio de Janeiro: Editora Globo, 1998.

BURROWES, Patrícia. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

CARVALHO, Marília; COUTINHO, Fernanda; MOREIRA, Renata. **A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CASCAES, Franklin Joaquim. **Franklin Cascaes: vida e arte e a colonização açoriana.** Entrevistas concedidas e textos organizados por Raimundo C. Caruso. Florianópolis, Ed. Da UFSC, 1981.

_____. **Crônicas de Cascaes.** Florianópolis. Franklin Cascaes Publicações, 2008.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas dos museus.** Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: Uma Impressão Freudiana**. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Temps: Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*. Paris: Minuit, 2000.

_____. *L'image survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. Tradução: Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUMPERT, Lynn. **Christian Boltanski**. Paris: Flammarion, 2001.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosario: O Senhor do Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

KOTZ, Mary Lynn. *Rauschenberg, art and life*. New York, Abrams, 1990.

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

LÁZARO, Wilson (org.). **Arthur Bispo do Rosário**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street.** Tradução: Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PROUST, Marcel. **À Sombra das Moças em Flor.** Tradução: Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1993.

_____. **No caminho de Swann.** Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

RAUSCHENBERG, Robert. **Photems/Fotografias.** Valência: Palau dels Scala, 1993.

RENNÓ, Rosângela. **A Última Foto.** São Paulo: Galeria Vermelho, s/d.

_____. **Rosângela Rennó.** São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **O Arquivo Universal e Outros Arquivos.** São Paulo: Cosacnaify, 2003.

RICOEUR, Paul. **História e verdade.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.

SARAMAGO, José. **As pequenas memórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

WARBURG, Aby. *Essais Florentins et autres textes.* Paris: Klincksieck, 2003.

_____. *Le Rituel du Serpent: Art & Anthropologie.* Paris: Macula, 2003.

WERNER, Clóvis. **Memória e patrimônio cultural: Lembranças de um artista. Um exercício de justificativa para a preservação da antiga Igreja da Trindade.** Dissertação. Florianópolis: UFSC (Mestrado em História), 1993.