

NORONHA, Márcio Pizarro. O divino e os estados extáticos e de comoção na figuração artística brasileira recente (1980 – 2002). RBSE, v.2, n.6, pp.431-463, João Pessoa, GREM, Dezembro de 2003.

ARTIGOS
ISSN
1676-8965

O divino e os estados extáticos e de comoção na figuração artística brasileira recente (1980 – 2002).

Márcio Pizarro Noronha

Resumo: Este artigo é um estudo histórico e cultural das figurações artísticas brasileiras recentes (dos anos 1980 aos dias atuais) no que tange ao tema iconografia/representações dos estados extáticos e comocionais, envolvendo a reconcepção do divino na arte brasileira, relacionando-a à tradição religiosa na produção das imagens, envolvendo diversos aspectos do sincretismo religioso. Utiliza-se a história recente da Arte Brasileira para entender a cultura visual contemporânea produzida no Brasil e os modos como esta enfoca a emoção-comoção religiosa, realizando um trânsito dos estados de comoção identificados para estados emocionais volitivos e dispersivos, constituindo uma panorâmica artística dos fluxos divergentes da interpretação artística dada ao campo transcendental.

Palavras-chave: arte brasileira; cultura visual contemporânea.

Abstract: This article is a historic and cultural study of the latest brazilian pictorial expressions (from 1980 til now) about the theme of iconography/representation of the ecstatic and commotional states. It involves a new conception of the divine in brazilian art, relating it to various aspects of religious sythesis and tradition in the production of images. The study takes the recent history of brazilian art in order to understand the contemporary visual culture made in Brazil and the ways it focus on the religious emotion-commotion by making a traffic between identified commotion states to willing and dispersed emotional states, forming an artistic panorama of the diverse flows of the artistic interpretation given to the transcendental field.

Keywords: brazilian art; contemporary visual culture.

Questões teóricas

O pensamento clássico filosófico ocidental manteve em seu trajeto uma desvalorização de caráter ontológico em relação à imagem e tratou os temas a ela associados, tais como a imaginação, de modo a considerá-los como produtos do erro da avaliação – erro de juízo. Assim, o pensamento filosófico e mesmo o psicológico trataram de dar à imagem um status reducionista. O antropólogo francês, Gilbert Durand, comenta, numa análise simbólica e histórica que, este fato intelectual deve-se a um trajeto

iconoclasta da cultura ocidental européia. As teorias intelectualistas e os estudos da representação acabaram por criar uma confusão da imagem com a palavra, aliando e aprisionando o estudo da imagem às lógicas semiológicas.

Segundo Durand, se:

"[...] na linguagem, se a escolha do signo é insignificante porque este último é arbitrário, já não acontece o mesmo no domínio da imaginação em que a imagem – por mais degradada que possa ser concebida – é ela mesma portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária. O sentido figurado é, afinal de contas, o único significativo, o chamado sentido próprio não passando de um caso particular e mesquinho da vasta corrente semântica que drena as etimologias. [...] O analogon que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo. É, finalmente, por terem falhado na definição da imagem como símbolo que as teorias citadas deixaram evaporar a eficácia do imaginário." (DURAND, 2002, p.29)

O que Durand afirma é a diferenciação entre o status do signo e o status da imagem, reconhecendo que o signo é arbitrário, mas a imagem não é, dando-se como uma dinâmica organizada em torno de uma relação homogênea entre o significante e o significado. A questão durandiana já estava apontada nas teorias do romantismo alemão (Herder, Novalis, Von Schubert), na teoria da formação do símbolo no pensamento piagetiano (Piaget), na poética do espaço de Bachelard e no campo da produção artística e reflexivo-ensaística do surrealismo.

Esta proposição para o estudo da imagem, da imaginação e do imaginário constitui-se em estudo advindo da matriz da Antropologia Simbólica. A Antropologia Simbólica durandiana trata da imagem enquanto símbolo e não enquanto signo, com uma natureza que não é redutível à ordem lingüística do pensamento semiológico e, mais ainda, que não se serve do modelo do pensamento encadeado para o tratamento das imagens. As imagens são pensadas a partir de um modelo de rede ou de constelações de imagens, com o desenvolvimento de relações não-lineares. Esse caráter da imagem aponta para a extrema importância de um "caráter pluridimensional, portanto, 'espacial', do mundo simbólico" (DURAND, 2002, p.32).

Ainda analisando a partir de Durand:

“Parecem-nos mais sérias as tentativas para repartir os símbolos segundo os grandes centros de interesse de um pensamento, certamente perceptivo, mas ainda completamente impregnado de atitudes assimiladoras nas quais os acontecimentos perceptivos não passam de pretextos para os devaneios imaginários. Tais são, de fato, as classificações mais profundas de analistas das motivações do símbolo religioso ou da imaginação literária. Tanto escolhem como norma classificativa uma ordem de motivação cosmológica e astral, na qual são as grandes seqüências das estações, dos meteoros e dos astros que servem de indutores à fabulação, tanto são os elementos de uma física primitiva e sumária que, pelas suas qualidades sensoriais, polarizam os campos de força no continuum homogêneo do imaginário; tanto, enfim, se suspeita que são os dados sociológicos do microgrupo ou de grupos que se estendem aos confins do grupo lingüístico que fornecem quadros primordiais para os símbolos. Quer a imaginação estreitamente motivada seja pela língua, seja pelas funções sociais, se modele sobre essas matrizes sociológicas, quer genes raciais intervenham bastante misteriosamente para estruturar os conjuntos simbólicos, distribuindo seja as mentalidades imaginárias seja os rituais religiosos, quer ainda, com um matiz evolucionista, se tente estabelecer uma hierarquia das grandes formas simbólicas e restaurar a unidade no dualismo bergsoniano das Deux sources, quer enfim que com a psicanálise se tente encontrar uma síntese motivante entre as pulsões de uma libido em evolução e as pressões recaladoras do microgrupo familiar. São estas diferentes classificações das motivações simbólicas que precisamos criticar antes de estabelecer um método firme.” (DURAND, 2002, p.33)

Assim, a ordem de motivações é abrangente e envolve o plano cosmológico e astral, a física primitiva, os dados sociológicos e dos grupos lingüísticos e as próprias sínteses psíquicas que serão posteriormente (secundariamente) adaptadas aos jogos de significação (semiologia).

O trajeto da imaginarização é um trajeto antropológico e que compreende um entendimento do que denominamos de motivação simbólica e classificação estrutural dos símbolos, numa via de mão dupla – de gênese recíproca - entre o que se passa no âmbito das pulsões subjetivas e a dimensão objetiva que é tanto cósmica quanto social. O imaginário é, portanto, a gênese recíproca entre os modelos pulsionais do sujeito e suas decorrentes representações subjetivas e a adaptação

permanente ao meio objetivo – social e cosmológico. Ele é a reunião do biopsíquico ao meio.

São dois imperativos que pressionam a existência humana e, nesta pressão, formam-se as imagens-símbolos, vistas aqui como as vias de materialização e de escoamento da tensão resultante do processo de negociação permanente entre o aparato biopsíquico de um lado e o meio sócio-cultural e cosmológico de outro. Assim, o trajeto antropológico, o trajeto da espécie humana, consiste nesta negociação-tensão permanente, gerando maior e melhor adaptabilidade e / ou maior tensionamento e sofrimento psíquico da espécie.

Para o estudo efetivo das imagens é preciso fazer valer um método antropológico de cunho relativista (relativismo cultural) e pragmático. Neste método de estudo, o pesquisador busca encontrar as constelações de imagens reunidas sob um isomorfismo – homologia formal-estrutural.

“Não querendo nos limitar a preconceitos metafísicos, somos obrigados a partir de uma investigação pragmática que não se deve confundir com o método analógico. A analogia procede por reconhecimento de semelhança entre relações diferentes quanto aos seus termos, enquanto a convergência encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento. A convergência é uma homologia mais do que uma analogia. A analogia é do tipo A é para B o que C é para D, enquanto a convergência seria sobretudo do tipo A é para B o que A' é para B'. Encontramos, de novo, esse caráter de semânticidade que está na base de todo símbolo e que faz com que a convergência se exerça sobretudo na materialidade de elementos semelhantes mais do que numa simples sintaxe. A homologia é equivalência morfológica, ou melhor, estrutural, mais do que equivalência funcional. Se quisermos uma metáfora para fazer compreender esta diferença, diremos que a analogia pode comparar-se à arte musical da fuga, enquanto a convergência deve ser comparada à da variação temática. Veremos que os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquetipo.” (DURAND, 2002, p.43)

O que temos aqui? Bem, podemos dizer que, as imagens vivem por constelações, reunindo-se umas as outras, encadeadas, enquanto variações de um mesmo tema arquetipológico. O cálculo da homologia é o da existência de uma correspondência formal-estrutural entre

duas figuras diferentes, mas correlativas ou parecidas. Assim, imagens diferentes que ocupam a mesma situação e possuem a mesma origem arquetipal são imagens homológicas. Esta dimensão arquetípica da imagem nos permite apreender as categorias de imagens que estarão sendo acionadas em cada conjunto de produções, sejam elas as produções do inconsciente coletivo, dos sonhos, da vida cotidiana ou da arte.

Em nosso caso, a arte merecerá a especial atenção, uma vez que desejamos descobrir as categorias de imagens que reincidentem na imaginação criadora de artistas brasileiros contemporâneos e quais são as relações entre estas imagens e nossos conjuntos míticos brasileiros – fundamentalmente, de caráter religioso e mágico. Assim, partir das produções e de seus produtores pareceu-nos mais simples neste momento e mais identificadamente pragmático, no sentido amplo que a palavra possui.

Cada artista identificado e seu conjunto de imagens trazem a dupla pressão da dimensão subjetiva e objetiva, do biopsíquico e do ambiental (social e cosmológico). Estas configurações formais – estes conjuntos de imagens – possuem uma determinada força, constituindo-se em constelações. As constelações reúnem os conjuntos de imagens numa dinâmica da imagem. As imagens não são apenas os conjuntos formais, mas também as operações de movimentos que estas sofrem a cada deslocamento do trajeto humano – trajeto antropológico, desde o âmbito mais individual até o mais coletivo.

As imagens são verdadeiras forças motrizes e estão em constante processo de deslocamento tanto no ambiente psíquico, das pressões exercidas pelo próprio desenvolvimento quanto no ambiente cultural e das cosmogonias.

Elas também são os indicadores mais adequados para refletirmos sobre o próprio trajeto antropológico. Funcionam como testemunho e como testamento do caminhar da espécie e do caminhar dos indivíduos.

O antropólogo Leroi-Gourhan nos diz claramente que o documento tecnológico, a representação simbólica, as produções plásticas, no domínio da Pré-História, são, por vezes, difíceis de serem localizados contextualmente, mas não podem deixar de ser pensados, de ser

classificados enquanto objetos simbólicos. Estes objetos não são apenas o que deles possuímos enquanto resultados materiais concretos – os artefatos – mas serão sempre as redes de gestos humanos que estão neles dispostos, os complexos de tendências. (Leroi-Gourhan; Durand) O gesto é aquela parte integrante do objeto que demonstra a presença desta força, desta potência, deste motor que põe em movimento a própria imagem plástica constituída. O gesto artístico contém as tendências da técnica somadas às tendências da estética e, a partir delas, podemos ainda observar as forças operantes das pressões biopsíquicas e das pressões ambientais.

Aqui, o técnico e o estético são eles próprios materializações das forças cosmológicas e de sua plástica somadas aos mecanismos de observação e adaptação-modificação dos ambientes e materializações das forças biopsíquicas, das tendências apresentadas no desenvolvimento da espécie humana.

A imagem artística efetivamente operante no interior de uma dada cultura é aquela que pode ser observada dentro de um campo de validade, de conteúdos culturais vividos. A imagem artística deve ser capaz de promover a reflexão e o devaneio (uma poética do devaneio, no sentido bachelardiano, como estado onírico acordado) promovendo ainda uma síntese entre o técnico e o estético, como sendo uma solução adaptativa-modificativa do ambiente e do humano.

Um exemplo pode ser dado. O ser humano, por exemplo, sofre as pressões da natureza, do frio, da chuva, do calor. Ele necessita adaptar-se. Ele passa então a pensar tecnicamente em como resolver este problema. Ele inicia uma série de ações que envolvem a ação simbólica de coser. Ele cria a roupa, ele cria a habitação. Mas ele não apenas sofre as pressões enquanto animal que instintualmente deseja sobreviver. Ele também devaneia diante das próprias dificuldades e identifica padrões que ele, em seu equipamento biopsíquico, define como obedecendo a uma determinada lógica estética. O funcional da tecnologia é associado ao devaneio da estética. A imaginação artística é sempre um acoplamento entre estas duas realizações.

Poderíamos então pensar em objetos exclusivamente estéticos? Ou objetos exclusivamente

técnicos? Eles podem existir, mas são cada vez mais rarefeitos, na medida em que as pressões do ambiente e as pressões do equipamento biopsíquico exigem a criação de idéias e de objetos que sejam legíveis por ambos os códigos, o técnico e o estético.

O gesto humano é sempre ele mesmo uma síntese destas duas operações.

Isto não significa dizer, de modo simplista, que todo objeto tecnológico atual – com suas qualidades estéticas – tenha se tornado um objeto simbólico. E eis aqui a diferença residual ainda existente entre os objetos comunicacionais da cultura visual, incluindo aqui os produtos artísticos em geral, e os objetos artísticos, dentro de uma ordenação simbólica.

Os objetos artísticos somente se tornarão efetivamente arte quando, com o passar do tempo, mantiverem sua polivalência interpretativa, sua capacidade inclusiva, inversiva, de afirmação e de negação. O objeto simbólico é aquele capaz de mostrar não apenas na sua idealidade-materialidade as ações técnicas e estéticas nele imbricadas, mas também de mostrar a nós, humanos, o nosso trajeto enquanto espécie – nosso testamento – e o nosso trajeto enquanto indivíduo – nosso testemunho. Por isso, a investigação da produção artística é de extrema relevância. Pois no conjunto destes artefatos contemporâneos denominados de arte podemos encontrar a presença desta lógica simbólica, mesmo que como um resíduo. Isto não oferece qualquer garantia aos objetos ideais e / ou materiais produzidos pelos “artistas”.

A arte, no sentido antropológico – do trajeto antropológico -, não é aquilo que o artista-produtor quer que ela seja ou o que o seu contexto produtivo – os pares, a sociologia da arte, a interpretação contextualmente situada, as análises de gênero, sexo, raça, posicionamento político e outras questões – propõe. A arte, para a pesquisa fundamentada no trajeto antropológico, é um dos últimos lugares da lógica do simbólico. Ou seja, ela deve ser capaz de fazer presente em sua ideação e / ou materialização:

- o que foi fixado, dentro de uma cultura, das relações com o ambiente cosmológico e social; - o

que foi projetado, por meio do equipamento biopsíquico, da estruturação da subjetividade humana, no produto (seja ele uma idéia ou um artefato), demonstrando os modos do vivido, da alegria e do sofrimento humanos, nossos testemunhos individuais e da espécie.

A matéria e a técnica são aqui totalmente pressionadas pela imaginarização. A imaginarização e a produção da vida simbólica resultante do biopsiquismo humano tem como coordenadas: a produção das coordenadas da vida afetiva (os “esquemas afetivos” piagetianos, na construção do símbolo na infância); a reflexologia posicional-postural, nutricional (digestiva) e sexual (libidinal); a partição representacional do próprio espaço social, com suas estratificações, hierarquias e funções sociais. Isto configura o próprio conceito durandiano de ESQUEMA.

“O esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário. O esquema aparenta-se ao que Piaget, na esteira de Silberer, chama ‘símbolo funcional’ e ao que Bachelard chama ‘símbolo motor’. Faz a junção já não, como Kant pretendia, entre a imagem e o conceito, mas sim entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações. São estes esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação. A diferença entre os gestos reflexológicos que descrevemos e os esquemas é que estes últimos já não são engramas teóricos, mas trajetos encarnados em representações concretas precisas. Assim, ao gesto postural correspondem dois esquemas: o da verticalização ascendente e o da divisão quer visual quer manual, ao gesto do engolimento corresponde o esquema da descida e o acocoramento na intimidade. Como diz Sartre, o esquema aparece como o ‘presentificador’ dos gestos e das pulsões inconscientes.” (DURAND, 2002, p.60)

Os gestos – advindos do biopsiquismo humano – transformados em esquemas materializar-se-ão nas formas arquetípicas, ao entrarem em contato novamente com as pressões do ambiente natural – cultural, cosmológico – social. Os esquemas são apenas os esqueletos que serão imaginarizados no procedimento de produção do arquétipo, formando estes conjuntos de imagens coletivamente constituídas e mais ou menos permanentes. Estas imagens permanentes estariam constantemente sendo atualizadas pela pressão do cosmológico-social e do biopsíquico, das condições

objetivas e da vida subjetiva. Assim, o arquétipo ao se atualizar, aparece diferente, mas homólogo a si mesmo. Esta atualização é o que chamamos efetivamente de SÍMBOLO. O SÍMBOLO já está plenamente na dimensão do sensível, da singularidade.

Em grande parte, os estudos da Antropologia Simbólica Arquetipológica dedicam-se à análise dos desenvolvimentos tecnológicos e dos processos de surgimento e desenvolvimento das indústrias, da sociologia das relações sociais e de poder e os simbolismos nelas presentes, aos modos do desenvolvimento de uma cultura alimentar e aos ciclos agro-pastoris-produtivos, aos símbolos da natureza e às narrativas do campo cosmológico, aos mitos e aos ritos. Para uma Antropologia Simbólica da Arte, precisamos não apenas ver o signo, mas ver as imagens como contendo materialmente o seu sentido, ou seja, concebendo a arte como um produto deveras especial da função simbolizadora na / da espécie humana. Precisamos considerar o símbolo antes da sua queda no signo.

Desse modo, o estudo da arte segundo este ponto de vista presta atenção exatamente aos modos como estas formalizações artísticas em sua dinâmica transformacional – as constelações – revelam quadros sintomáticos. As formas e suas transformações são elas próprias a sintomatologia do símbolo. Estes agrupamentos por constelações permitem visualizar os regimes a que estão ligadas as imagens simbólicas.

Os estudos da imagística e a religiosidade.

Se estivermos percorrendo um caminho de volta, na direção do pensamento simbólico e do modo como este aparece na Arte, teremos ainda que dar atenção a outro conjunto de autores, que estabelecem as ligações históricas e culturais, da produção da imagem e de uma cultura imagética com a religiosidade, em suas dimensões da cultura mágica e da cultura religiosa propriamente dita.

O estudioso da cultura da Antigüidade clássica, Jean-Pierre Vernant, identifica na cultura grega a formação dos ídolos como o elemento de manifestação de uma ordem simbólica. Em todas as civilizações e culturas, a ordem divina e transcendental se organiza sob formas simbólicas. Estas formas podem ou não possuir um

caráter material ou ainda serem reconhecidas como parte integrante e produtora de uma cultura plástica. A cultura plástica da civilização grega antiga encontrou na formação dos ídolos o momento de produção de um repertório de imagens que passariam a ser utilizadas por consenso social – aceitação das imagens. Este repertório forma uma linguagem imagética visual e que acaba por configurar um determinado imaginário cultural-social. Com isto, Vernant indica a passagem do símbolo à condição de imagem visual e a sua presentificação no campo das relações sociais, como momento permanente de atualização permanente da produção simbólica. Tanto Vernant quanto Debray identificam este momento específico, o da regularização da tarefa da produção dos ícones e suas técnicas de feitura – de reprodução cultural -, o momento que desenha e faz existir um campo artístico.

Assim, as sociedades ocidentais constituem o espaço do fazer artístico numa duplicidade entre a realidade simbólica / transcendental e a realidade imaginária / e o conjunto de técnicas daí decorrentes. A arte estaria assim originalmente vinculada ao domínio da religiosidade propriamente dita e sua tarefa inicial teria sido a da imaginarização socialmente determinada (produção da imagem visual) e da realização técnica decorrente do objeto simbólico.

Como podemos pensar as questões propostas por estes teóricos dentro do campo do imaginário tal como o foi proposto por Durand?

A ordem simbólica presentifica-se num procedimento de imaginarização. Na cultura ocidental, esta imaginarização tomou algumas formas visuais e plásticas. A autonomização e a separação da vida simbólica em relação a seu repertório vieram a constituir o domínio da arte, uma espécie de zona privatizada e agora reunida em torno da cultura dos signos. Quando o ídolo passa a ícone ele torna-se elemento a-simbolizado. E isto teria deixado a arte livre de sua (sobre-) determinação de caráter mágico-religioso.

Mas uma Antropologia da Arte não pode se deter em esquemas por demais generalizantes, mesmo tendo de levar em conta que, grande parte dos produtos artísticos (idéias e artefatos) culturalmente situados em nossa contemporaneidade sejam eles apenas obedientes a

lógicas semiótico-semiológicas, do signo, e a lógicas da economia política do signo (Baudrillard) ou da economia simbólica (no sentido restrito, da sociologia do campo artístico de Bourdieu). O que estamos propondo é a retomada de um pensamento do simbólico e de que modo este pode ser aplicado aos produtos artísticos, reconhecendo neles não apenas estas lógicas sociais, mas a presença – residual – de lógicas cosmológicas, naturais, sociais, culturais e biopsíquicas.

Desse modo, esta problemática originária, tal como nos é apontada por estes estudiosos da Antiguidade (Vernant) e da Midiologia (Debray) somada ao pensamento da Arquetipologia (Jung, Bachelard, Durand), deve ser capaz de gerar uma compreensão nova e abrangente para a presença-ausência e dimensão residual da significação simbólica e seu caráter descritivo de fundo mágico-religioso na produção artística contemporânea. Quando pensamos nas “figurações do divino” estamos diretamente falando dos produtos que dizem respeito a imaginarizações do transcendente, em seu caráter histórico-cultural e em seu caráter arquetipal e simbólico. Isto significa dizer que não estamos a privilegiar um conceito de figuração que seja de caráter ilustrativo, no sentido reduzido da expressão. Figurar aqui não diz respeito apenas à produção de imagens visuais do tipo figurativo. Figurar constitui-se na ação propriamente dita de materialização e de “repertoriação” simbólica. O signo religioso encontra-se explicitamente presente nos produtos da arte sacra, da arte tumular e funerária, em diferentes manifestações da arte popular. O símbolo religioso não está necessariamente – obrigatoriamente – aprisionado a este registro cultural-artístico. O símbolo mágico-religioso está presentificado em toda a manifestação artística que se quer predominantemente usuária e manifestante de lógicas simbólicas e não de lógicas semiológico-semióticas.

Desse modo, muitos dos produtos artísticos a serem investigados estarão fora desta rede convencional das religiões e acionando o imaginário religioso em suas tradições imagéticas na cultura brasileira. O repertório deve ser traduzido enquanto mentalidade e esta deve ser capaz de mostrar – tornar visível – os regimes de imagens enquanto traduções culturais visuais das ordenações do simbólico. A produção artística será observada do ponto de vista dos imaginários religiosos, presentificando na

simbólica da obra um determinado imaginário – ou o cruzamento de diversos imaginários.

Do imaginário histórico e social passamos para a percepção do que chamamos de imaginário simbólica / ordem simbólica / ordem arquetipológica. Nesta segunda instância, a busca do pesquisador é a de encontrar e / ou de perceber a presença / ausência em sua ideação e / ou materialização daquilo que uma cultura seleciona para si enquanto parte integrante do seu núcleo constituinte e instituinte, do que foi fixado, dentro de uma cultura, das relações sociais e individuais com o ambiente cosmológico e social; - e, mais ainda, do que foi projetado, por meio do equipamento biopsíquico, por meio da estruturação da subjetividade humana, no produto (seja ele uma idéia ou um artefato), demonstrando os modos do vivido, da alegria e do sofrimento humanos, nossos testemunhos individuais e da espécie.

Isto constitui aquilo que já foi falado anteriormente: a via de mão dupla do trajeto antropológico. As imagens do divino são uma nova procura pelo momento da formação dos ídolos, antes da sua transição para a lógica do ídolo. E a permanente reinstauração do senso imaginário, enquanto sintoma e enquanto terapêutica, da espécie humana.

O Êxtase e a comoção. O caso da figuração artística.

As representações pictóricas e de linguagens afins, pertencentes ao campo da teoria, da história, da crítica e das práticas artísticas, têm sido de grande relevância para os estudos de outras práticas culturais, ressaltando, do ponto de vista intelectual, justamente, o caráter bem mais antigo desta prática social e do uso da imagem para o entendimento da vida cotidiana em diferentes culturas no tempo e no espaço.

Este artigo explora um determinado conjunto de figuras artísticas e as representações e simbolismos por elas sugeridos. Esta é uma tarefa muito árdua para o cientista social. Diversamente da fotografia, a pintura não possui um caráter predominantemente representacional.

Assim, representar estados emocionais, para um artista, pode ser justamente o ponto de confluência das estéticas mais tradicionais do Alto Modernismo e a afirmação do caráter romântico do artista e dos seus fazeres. E este não constitui em objeto e/ou objetivo deste texto.

Depois das questões teóricas acima indicadas iremos tratar mais especificamente de um conjunto de artistas e de suas produções imagéticas, no campo bidimensional (pintura e linguagens afins), buscando analisar os modelos ali presentificados da comoção e do êxtase e uma reconcepção do campo transcendental na imagística brasileira contemporânea enquanto testemunho de transformações sócio-culturais mais profundas. O que pretendemos observar nestas imagens diz respeito, especialmente, a um conjunto de imagens visuais que se pretendem em funcionamento de caráter emocional, revelando a reconcepção estética da dimensão religiosa originária do e no campo artístico.

Esta religiosidade passa por uma transformação e esta pode nos auxiliar a pensar sobre os índices de cultura presentes na obra de arte.

Usando a terminologia das “tendências artísticas contemporâneas” enunciada por Kátia Canton, encontramos os seguintes termos:

- Narratividade (a obra de arte contemporânea suscita o ato de contar histórias)
- Memória física e psíquica
- Corporeidade (moldura, tema e campo de experimentações, envolvendo dimensões catárticas – experiências extáticas – e de autobiografia – emocionalidade subjetiva)
- Efemeridade e degradação física dos corpos
- Identidade e Anonimato, Individualidade e Massificação, o Estranho (dimensão político-social ou moldura político-social na qual se encontra a situação subjetiva psíquica e/ou corporal)
- Estéticas da violência, da solidão e dos grandes problemas que assolam as metrópoles
- Intimismo, internalismo, mundo doméstico (modelagem subjetiva que recupera concepções tradicionais do feminino, dando-lhe aspectos associados a formas culturais burguesas do século

XIX e a formas culturais populares, conforme a estética adotada pelo artista; é uma situação de feminino em dimensão pós-feminista)

- Nova espiritualidade e formas da sinceridade, religiosidade como forma subjetiva (a espiritualidade assemelha-se a formas sociais de compromisso e estes enquanto via para a reconstituição do espaço do simbólico e suas formas transcendentais, tanto da situação subjetiva psíquica quanto da corporal).

Kátia Canton aponta uma série de outras categorias descritivas que estariam presentes na arte contemporânea. Para nossa análise, ficaremos apenas com algumas dentre as que estão acima elencadas.

Escolhemos pensar esta presença residual a partir da seguinte articulação, envolvendo as categorias acima grifadas de: corporeidade; identidade e anonimato, subjetividade e massificação, o estranho; nova espiritualidade e formas da sinceridade, a religiosidade como subjetividade.

As outras categorias estarão sendo incluídas no interior desta trama de três elementos, compondo aspectos relevantes mas secundários para nosso modelo de análise da vida emocional contemporânea através da “obra de arte” e de seus artistas.

Apenas a categoria da narratividade poderia receber um ponto isolado pois constitui-se em elemento de estruturação de um trabalho, uma vez que, nem toda a obra é de caráter narrativo.

Para nós, a partir da observação realizada, a espiritualidade no campo das artes é tratada hoje de um ponto de vista prioritariamente subjetivo, envolvendo sempre um intercruzamento entre as dimensões do corpo em sua materialidade e da vida psíquica. O aspecto transcendental encontra-se mergulhado na cotidianidade e seus sinais apontam prioritariamente para as formas relacionais intersubjetivas tais como, a afetividade, a sinceridade, a abertura, o dialogismo. O espiritual é uma espécie de reduto de configuração identitária subjetiva e da formação de modos diversos de auto-imagem diante do espetáculo de fragilização da vida “do eu”.

Devemos lembrar que os contextos da produção artística são prioritariamente urbanos e a experiência da vida cidadina marca profundamente a produção da arte contemporânea.

Nestas formas subjetivas, o “eu flutuante” parece ser a forma “religiosa” e que revela, de um ponto de vista etnográfico, um determinado modo da emocionalidade – de ordenação da vida emocional – do habitante da cidade.

Esta forma-emoção pode ser identificada ao termo ESTRANHO, apontado pela sociologia de Simmel e pela teoria psicanalítica de Freud.

O estranho é um ser individualizado e identificado a um si-mesmo sem espelho e que, portanto, sofre constitutivamente de um adoecimento da auto-imagem. A imagem do eu é apenas a negociação permanente entre os estados emocionais flutuantes e a vida urbana em seu ritmo acelerado.

Diante deste impacto, o sujeito ainda se vê acompanhado pela velocidade e efemeridade das relações e os próprios processos de intervenção / transformação / degradação da corporeidade, o que passa a ser uma forma de conteúdo das obras visuais e plásticas.

O corpo foi, até os anos 1970, o último reduto de uma positividade efetiva da arte. Em suas manifestações performáticas ou na forma dos happenings, os artistas ainda afirmavam a condição do EMBODIMENT.

Na atualidade e, a partir das entrevistas concedidas, podemos perceber, o quanto o corpo deixa de ser uma afirmação mera e simples, positivamente constituída, para ser mais um lócus da problemática das representações. Corpo, psiquismo, memória, movimento, formas de organização subjetiva, identificações, são todas estas questões prioritárias no fazer artístico contemporâneo.

O princípio que rege a análise é de caráter eminentemente simbólico e, portanto, estaremos falando de procedimentos de simbolização de estados emocionais, num recorte que envolve ainda o elemento estético. Assim, a simbolização de que trataremos aqui estará “(re)- (in)- vestida” de uma carecterologia estética.

Os estados emocionais privilegiados serão de caráter volitivo e dispersivo, constituindo a panorâmica dos fluxos que hoje atuam na produção artística e nos seus modos de interpretar o campo transcendental.

Tratarei de um conjunto de artistas e de cada um deles indicarei, infelizmente, apenas, uma imagem que tomarei como uma exemplaridade da análise, mas não da totalidade do processo artístico.

Existem ainda importantes artistas do cenário nacional brasileiro os quais apenas cito nesta introdução por não terem sido objeto de uma pesquisa de caráter mais etnográfico por parte do pesquisador. São eles(as), Karin Lambrecht, Daniel Senise, Paulo Pasta, artistas de grande relevância entre a geração 80 e 90 e que ainda não foram entrevistados e tampouco acompanhados em seus processos de trabalho. Kanto, Chiarelli e Farias são importantes historiadores, curadores e críticos contemporâneos que também elencam um grande número de artistas e suas produções. Como nossa perspectiva de pesquisa envolve sempre a pesquisa qualitativa, com acompanhamento de artistas, observação e entrevistas, não nos faremos valer destes nomes e procuraremos demonstrar nossas afirmações a partir do grupo constituído e analisado. Assim, deixaremos a análise e interpretação destas produções de caráter nacional para momentos posteriores do projeto de pesquisa ao qual este artigo se relaciona.

Traçaremos aqui os seguintes conjuntos afetivo-emotivos na figuração artística:

- A comoção do estético pelo estético;
- A comoção pela matéria e suas transfigurações, decomposições e associações de histórias; e,
- A comoção pela narrativa visual, a imagem enquanto arte figurativo-narrativa na contemporaneidade.

Apresentaremos agora um quadro dos artistas pesquisados e suas posições nos três conjuntos tipológicos construídos durante o processo de análise. Logo em seguida, mostraremos alguns conjuntos de imagens visuais (uma por artista) e partiremos para uma análise da comoção estética.

Neste artigo iremos tratar exclusivamente de um conjunto denominado de comoção do estético pelo estético, analisando esta dimensão nos trabalhos de dois artistas do grupo pesquisa, Frantz e Ciça Fittipaldi.

Ao final, apresentaremos um quadro dos artistas pesquisados e suas posições nos três conjuntos tipológicos construídos durante o processo de análise.

1. Quadro visual de artistas pesquisados e suas confluências nos três campos da comoção: o estético, o matérico, o narrativo.

COMOÇÃO PELA VIA ESTÉTICA	COMOÇÃO PELA MATÉRIA.	COMOÇÃO NARRATIVA
CIÇA FITTIPALDI (SP/GO)	DENISE HAESBAERT (RS)	DÉBORA STEINHAUS (ALEMANHA/SC – BRASIL)
DÉBORA STEINHAUS (ALEMANHA/SC – BRASIL)	FRANTZ (RS)	FRED SVENDSEN (PB)
DENISE HAESBAERT (RS)	JULIO GHIORZI (RS / GO)	HELOISA MAIA (PB / RS)
FRANTZ (RS)	MELINA MORAES (RS)	JULIO GHIORZI (RS / GO)
JULIO GHIORZI (RS / GO)	SELMA PARREIRA (GO)	SERGIO LUCENA (PB / SP)
SELMA PARREIRA (GO)		

2. A comoção do estético pelo estético.

No primeiro grupo estudado e que aqui será apresentado, encontramos a produção de obras que tomam a arte e suas linguagens como referências autônomas e de ordem superior. De certo modo, herdeiros de uma fusão de teorias românticas com os movimentos estéticos do Alto Modernismo europeu e norte-americano e suas presenças brasileiras entre os anos 1920 e 1960, este grupo toma a problemática do sentimento como sendo algo tangível na produção da arte e no seu recolhimento a um determinado espaço social mágico.

As convenções estabelecidas nos diálogos com os artistas e as decorrentes formalizações das obras

produzidas indicam a pretensão de suprimir qualquer dado de caráter subjetivo e localizado, tentando oferecer ao espectador estados emocionais avançados e eruditizados, embasados em referências de caráter universal.

Aqui, cabe de forma exata o raciocínio desenvolvido por Jean-François Lyotard, na análise do expressionismo abstrato norte-americano e seus desdobramentos.

“Para destacar e desenvolver este paradoxo, o meio conveniente é confrontar o ‘lugar do tempo newmaniano com o que rege as duas grandes obras de Duchamp. Le grand verre e Étant donnés fazem referência a esses acontecimentos, à ‘nudez’ da Noiva, à descoberta do corpo obscuro. Estes acontecimentos são apenas um: o acontecimento da feminilidade, o escândalo representado pelo ‘outro sexo’. No ‘atraso em vidro’, ainda não chegou; nos arbustos, por detrás do óculo da porta, já chegou. As duas obras são duas maneiras de representar o anacronismo do olhar em relação ao acontecimento, o trovão que cega o olho, uma epifania. Mas, segundo Duchamp, esta ocorrência, a ‘feminilidade’, não pode ser tida em conta no tempo do olhar da ‘virilidade’.

Resulta que o tempo necessário para ‘consumir’ (sentir, comentar) estas obras é, por assim dizer, infinito: é ocupado na pesquisa da própria aparição (termo duchampiano), cuja ‘nudez’ é o analogon sacrilégio e sagrado. A aparição é algo que acontece e que é diferente. De que modo podemos nós dar figura a essa diferença? Seria necessário que fosse identificada, o que é contraditório. Duchamp organiza o espaço de Mariée de acordo com o ‘ainda não’, o de Étant donnés, de acordo com o ‘já não’. O observador do Vidro espera Godot; por detrás da Porta de Étant donnés, o que olha persegue a Albertine desaparecida. As duas obras de Duchamp formam uma charneira entre a anamnese proustiana perdida e a paródia beckettiana prospectiva.

Um quadro de Newman não tem como objectivo fazer ver que a duração excede a consciência, mas de ser ele próprio a ocorrência, o momento que chega. Duas diferenças com Duchamp, uma de ‘poética’ por assim dizer, a outra temática. Nem que seja de longe, o tema duchampiano depende de um gênero, as Vaidades; o de Newman pertence às Anunciações, às Epifanias. Mas o afastamento entre as duas poéticas plásticas ainda é mais vasto. Um quadro de Newman, é um anjo. Não anuncia nada, é o próprio anúncio. A aposta plástica das grandes peças de Duchamp é frustrar o olhar (e o espírito) porque tenta representar de forma analógica a forma pela qual o tempo frustra a consciência. Mas Newman não apresenta um

anúncio inapresentável, deixa-o apresentar-se.
[...]

Uma tela de Newman opõe às histórias a sua nudez plástica. Está tudo ali, dimensões, cores, traços, sem alusão. Ao ponto de ser um problema para o comentador. O que dizer que não seja dado? A descrição é fácil, mas monótona como uma paráfrase. A melhor glosa consiste na interrogação: o que dizer?, na exclamação: ha!, na surpresa: e esta! Todas expressões de um sentimento que tem um nome na tradição estética moderna (e na obra de Newman): o sublime. É o sentimento: aqui está. Não há assim quase nada para 'consumir', ou não sei o quê. Não se consome a ocorrência, mas apenas o seu sentido. Sentir o instante é o instantâneo." (LYOTARD, 1990, pp.85-87)

Analisando a afirmação acima, começamos a compreender de que tipo de estado emocional estamos a falar. Nesta apresentação de um tempo presente e congelado na imagem, a estética Newmaniana ocorre em uma ética, a ética de dar aos elementos constitutivos do quadro o seu devido lugar. As categorias da pintura são absolutamente voltadas para si mesmas nesta reflexão. E isto constitui uma sensação de impotência do espectador diante do quadro – da obra. A pintura fala pela pintura e, neste sentido, temos, mais uma vez, a afirmação da "obra pela obra", "a arte pela arte".



O parentesco termina por aqui. A ocorrência silenciosa de uma obra do expressionismo abstrato será substituída ou completada paradoxalmente por um sentimento de caráter romântico. A performance do artista passa a ocupar um lugar preponderante no jogo dos acasos. O instante desaparece como resultado para se fazer presente como uma série de momentos e fluxos e acúmulos de tempo. A criação não é mais o acontecimento e não há um efetivo começo. Há sempre um fim. E, portanto, o fim é o gesto estético do artista. Neste momento, o artista – Frantz – recorta o tempo e seus acúmulos e destina uma fração deste à condição de objeto de observação e de apreciação estética.



Da impotência ao sentido de julgamento, temos um caminho de volta às estéticas classicizantes e romanticizantes, que garantem a fidedignidade ao artista intérprete da própria obra. O grande paradoxo desta obra é que ela não é feita pelo artista singular, ela é apenas o resultado de muitos exercícios e frustrações de ateliê, de trechos e de traços de outros trabalhos e suas destinações. Como não possuem título e como o tempo de feitura é muito longo – geralmente o artista propõe os seguintes termos obras sem título e período de realização entre 1990 e 2000 – somos impedidos de encontrar as pistas da narrativa evidentemente presente mas oculta. A tela passa a ser ela mesma o ecrã de uma história que está situada em seu interior e em seus movimentos. Para observar estes sentimentos e sentidos acumulados deveríamos observar com lupas e seguir cada uma das manchas em seu percorrido na superfície. Aparentemente, tão distante do enigma frustrante de Duchamp e mais próximo tecnicamente do expressionismo abstrato, estamos diante de telas que contam histórias de modo não figurativo. A figura é aqui o movimento e o recorte. A narrativa sugerida é a dos acasos da existência e a presença de um olhar estético – artístico, mais especificamente – recortando a realidade no momento exato em que esta congela um conjunto de acontecimentos que tomam uma forma. Este formalismo avassalador de Frantz, sem qualquer auxílio de um texto complementar – um título, uma especificação técnica, um tempo de realização mais exato – quer nos impedir o jogo interpretativo e oferecer a obra apenas como resultante da capacidade e da atenção ao momento do artista. As

obras tornam-se verdadeiros acontecimentos visuais e, por outro caminho, ocorre a mesma operação sintética que temos no expressionismo abstrato. A produção plástica de Frantz pretende-se um "filho" de um "pai" e este pai encontra-se no Alto Modernismo. O quadro de Newman conta uma história sem tempo, uma história que é ela mesma a própria dimensão do simbólico.

"O tempo do que é narrado (o raio do punhal levantado sobre Isaac), o tempo de narrar esse tempo (os versículos correspondentes do Genésis) deixam de ser dissociados. São condensados no instante plástico (linear, cromático, rítmico) representado pelo quadro. Este último ergue-se, Hess diria: como o apelo do Senhor que suspende a mão de Abraão e, podemos dizer, mais sobriamente: erguer-se como se ergue a ocorrência. O quadro representa a presença, o ser oferece-se aqui e agora. Ninguém, e muito menos Newman, me faz vê-lo no sentido de: o narrar, o interpretar. Eu (o observador) sou apenas um ouvido aberto ao som que chega do silêncio, o quadro é esse som, um acorde. Erguer-se, tema constante na obra de Newman, deve entender-se como: erguer o ouvido, escutar." (LYOTARD, 1990, p. 90)

Podemos pensar mesmo no método da "arqueologia do visível ou da arqueologia visual". A grande questão é a do tempo, o tempo como acúmulo, o tempo como espaço e o tempo como uma história qualquer de acasos, soma de acontecimentos. A obra não é um acontecimento mas a sombria acumulação de acontecimentos, a sua simultaneidade e a sua distensão temporal e espacial. Como artista urbano contemporâneo, a sensibilidade aqui demonstrada é também a desta simultaneidade da visualidade contemporânea e a confusa presença que impede a produção de uma imagem verdadeira. No expressionismo abstrato, a "imagem-verdade" ainda existe ou se pretende existente como uma resultante do encontro com uma verdade externa dos acontecimentos, sejam eles os fatos, sejam eles os fatos estéticos – que seria a própria verdade do código. O Alto Modernismo afirmou que a Arte já não mimetiza.

"Numa definição abrangente e talvez um tanto vaga, entendo por imaginário a energia psíquica formalizada individual e coletivamente que se expressa sob a forma da representação (eidos) e da simbolização (logos) (Dubois, 1995). No primeiro modo, essa formalização estaria relacionada com a gestão mimética (a imagem ou a criação não passa de uma reprodução de uma produção primordial, ao mesmo tempo realidade e modelo). Aqui é o domínio do realismo, do naturalismo, da

harmonia, ou seja, da percepção que tem a pretensão de encontrar a verdade e a perfeição. É o campo do imaginário especular (speculum, espelho) – a busca que persegue uma relação narcísica de isomorfia com relação ao objeto. O seu traço definidor: a ilusão mimética que repousa sobre os efeitos prolongados do ‘estado de espelhos’ e da identificação. Na imaginação especular, temos a formulação de uma teoria da representação que toma a imagem pelo real, por identificação intempestiva do objeto.” (DINIZ, 2001, p. 117)

O que lemos aqui é a compreensão historicamente situada de que as relações miméticas servem para outras formulações paradigmáticas da imagem. Michel Foucault, nos clássicos textos de *As palavras e as coisas* (1966), já apontava para esta transformação de caráter epistêmico. Assim, nos termos da sensibilidade artística e nos termos de uma teoria da imagem, o momento moderno afirma a inexistência de relações de mimese na constituição da imagem. Para o moderno, a imagem é: - uma projeção subjetiva, portanto, uma formulação narcísica; - um dado submetido à estruturação de uma linguagem e, portanto, referindo-se sempre a uma concepção de referente e de código, um “fato comunicacional”. Olhando por esta perspectiva, o referente é demasiado importante para as lógicas pré-modernas. E o código é justamente o domínio da lógica estética do moderno. A estética moderna procura este domínio da linguagem como o único meio de acesso ao sentido da realidade e nunca de um acesso ao Real.

Este modo que indicia a formação de uma lógica minimalista e de uma estética do sublime não são aqui predominantes. O sentimento de terror e de impotência é substituído, como resposta que pretende permanecer no interior do modernismo, por meio de uma reafirmação do “eu flutuante” e de sua capacidade de retirar do caos os conjuntos formalizáveis. A obra é, então, um maximalismo, uma máxima ocorrência, um lugar máximo, onde podemos encontrar tudo ou quase tudo. Desse modo, estamos diante do narcisismo. Narcisismo estético quer dizer que toda a obra é a produção de resíduos de eleição exclusiva do sujeito e de sua relação particular com os chamados universais.

Estariamos diante de uma obra freudiana, preparada para realizar o parricídio? No campo do simbolismo, esta é a emoção que predomina na história oculta e latente. O filho de uma tradição estética provoca

a sua destruição e a sua redenção liberadora, mostrando novos sentidos para a existência de um paradigma ético-estético no mundo. Eis aqui uma cartografia de um dado do sensível, de um modo como um determinado conjunto de imagens pode estar nos falando acerca da constituição da vida subjetiva e afetiva de seus participantes. Estas operações de Frantz, transitam para um trabalho de Ciza Fittipaldi, que denomino aqui de exercício da emoção da queda da obsessão classificatória.

A artista plástica e designer, Ciza Fittipaldi, é aqui objeto de um comentário muito específico, no que diz respeito a um determinado conjunto de produtos artísticos e as reflexões suscitadas em torno deles. Diz respeito mais precisamente a uma série inicial de pesquisas bidimensionais em torno do que se pretende ser um estudo sobre e de objetos plumários, incidindo numa análise de caráter quase que exclusivamente estético de plumas retiradas de seus contextos originais de experimentação, apropriação e uso por parte das culturas indígenas, transformadas em objetos artísticos. O que chamo aqui de emoção da fúria anti-classificatória é justamente o aspecto da desordem implicitamente disposta à significação cultural e o deslocamento do objeto para um lugar de assignificância, pois mesmo entre nós – brasileiros – os produtos não remetem a uma significação complementar a da nossa própria cultura. A lógica simbólica, portanto, não é literalmente complementar à lógica da significação. O significado simbólico pode partir também do silenciamento da atividade comunicacional presente em todo e qualquer artefato. E neste sentido, o simbolismo estaria totalmente afeito ao mesmo princípio estético moderno presente na reflexão de Frantz. Há um certo princípio estruturalista reunido a um gosto modernista nesta inflexão estética e no conjunto emocional-cerebral que ele constitui. Algo que se assemelha à boa metáfora de Clifford Geertz do “selvagem cerebral”. Lévi-Strauss não gostava dos desdobramentos modernos – do alto modernismo e seus abstracionismos. Em trecho de entrevista, encontramos as seguintes afirmações:

“Um certo estado da pintura é parte íntima da minha cultura e da minha biografia. É esse estado que me proporciona emoções estéticas, que põe meu pensamento em ação. Apareceu por volta do século XIII, e durou quase até o início do século XX. O que vem depois pertence a um outro estado. Constato que

raramente me emociona, ou não me emociona mesmo, e tento compreender as razões. [...]

O senhor não vê algum parentesco entre o estruturalismo e o cubismo?

É verdade – falamos sobre isso – que o cubismo conseguiu representar, foi assim com Jakobson, uma via de acesso ao estruturalismo. Quanto ao que me concerne, não. Pondo no mesmo plano os efeitos da perspectiva e as diferenças de iluminação ou o desvio dos valores, o cubismo transformou um modo tradicional de representação. Mas, resumindo, nada mais fez do que substituir uma convenção por outra. Em seu texto, o senhor afirmava que o conteúdo da pintura deve ser exterior à própria pintura, e exaltava a riqueza inesgotável da natureza. O senhor condena, então, toda a pintura não figurativa? Talvez sob a influência dos surrealistas: Breton jamais aceitou essa pintura.

Pierre Soulages, o pintor, replicou muito secamente a suas considerações sobre 'o ofício perdido'. Ele viu, no seu texto, uma espécie de manifesto em favor da pintura representativa. Concordo.

O ofício de pintor, objetava-lhe ele, não consiste em representar qualquer coisa, mas em trabalhar sobre as cores. Para mim, o ofício de pintor consiste não numa reprodução, mas numa recriação do real. A exatidão com que os pintores holandeses de naturezas-mortas nos séculos XVI e XVII, por exemplo, aplicavam-se em mostrar a textura de um pedaço de queijo, a transparência de um copo, a penugem de um fruto, extrai seu valor do fato de que se estabelece uma equivalência entre alguns efeitos físicos e as operações intelectuais que o trabalho do pintor implica. Este oferece, com isso, um substituto inteligível do mundo sensível. Ajuda-nos a compreendê-lo internamente." (LÉVI-STRAUSS e ERIBON, 1990, pp.218-222)

Seguindo esta linha de análise a pintura deveria ser uma recriação do real. Esta recriação deveria ser capaz de levar o observador a encontrar as equivalências entre o mundo físico – a ser representado – e sua realidade efetiva e as operações construídas pelo artista para mostrar o mundo do sensível num plano inteligível. O mundo é absolutamente espetacular e conclama ao pleno exercício dos sentidos, num estado de êxtase permanente. A arte deveria ser capaz de ordenar este sensível num plano inteligível ou ser ela mesma uma produção imagética e de ordem onírica capaz de promover o acesso a outras ordens míticas ocultas. Toda vez que tomamos de empréstimo um elemento de uma dada

cultura, estamos transportando conjuntos semânticos e formais. As penas de pássaros são o mote para o oferecimento deste mundo físico, anterior ao estado da arte, ao observador-fruidor. Elas identificam os limites da obra de arte numa zona pré-sígnica, a do efetivo simbolismo implicado nas relações do humano com a natureza. Ao mesmo tempo, esta complexa trama identifica o gesto com as tradições do mesmo modernismo que se recusa a pensar a ordem artística fora de uma ordem da linguagem e, portanto, posicionando a arte ao lado da cultura dos signos. Isto pareceria a Lévi-Strauss deveras estranho pois daria às artes visuais um estatuto semelhante ao que propõe encontrar na música e nas suas relações de música e linguagem.



Num raciocínio híbrido entre o moderno e o estruturalismo do inconsciente natural Lévi-straussiano, o trabalho de Fittipaldi é um convite para pensarmos sobre as emoções estéticas em campo mais vasto do que simplesmente o espaço da produção artística.

“Ora, a meu ver, o homem deve persuadir-se de que ocupa um lugar ínfimo na criação, que a riqueza desta ultrapassa-o, e que nenhuma de suas invenções estéticas rivalizará um dia com as que oferecem um mineral, um inseto ou uma flor. Um pássaro, um escaravelho, uma borboleta convidam à mesma contemplação fervorosa que reservamos a Tintoretto ou a Rembrandt; mas nosso olhar perdeu seu frescor, não sabemos mais ver.” (LÉVI-STRAUSS, e ERIBON, 1990, p.224)

O que estas penas escuras em fundo claro convidam a fruir é a repetição do gesto arcaico de rebuscamento da natureza. A estética da natureza como fonte para o exercício do pensamento e da contemplação religiosa. Ao mesmo tempo, o trajeto é profundamente moderno. O ritmo lembra ainda o do Alto Modernismo e o Expressionismo Abstrato, tal como as paisagens de Pollock. Nestes termos, podemos afirmar que a reflexão estética acerca da complexidade formal e da estruturação do fazer parecem ser predominantes no raciocínio da artista. A artista é uma pesquisadora de jogos. Esta ordem proposta por este conjunto de experimentos parece também querer provocar, tal qual em Frantz, uma paralisa do jogo da tradutibilidade, onde o objeto artístico é apenas uma resultante de forças institucionais e de caráter teórico. Em ambos os trabalhos, a “desculpa” moderna é um modo encontrado pela subjetividade estética em não deixar a imagem ser traduzida em palavras ou em frases.

A narrativa oculta de Frantz é ilegível. A cultura outra de Fittipaldi também o é. Ambos tratam de nos mostrar as inscrições por acúmulo (Frantz) ou por rarefação (Fittipaldi). É aqui que o modernismo subverte o estruturalismo e sua lógica significacional. E propõe uma lógica simbólica que repõe a problemática da morte. A morte da estética ou a morte da arte, no canto wagneriano de Frantz. A morte da estética da natureza e da própria natureza reposicionada dentro da cultura contemporânea enquanto cadeia de artifícios em Fittipaldi. Os lixos de Frantz e os “objetos luxuosos da natureza” de Fittipaldi, ambos, por caminhos diferentes, demonstram modos auto-organizativos e simbólicos, fulgurando entre o estático e o transitório.

Duas traições shakesperianas constituíram estas obras: a primeira traiu sua origem na estética moderna – estética do signo e do código -, convidando o silêncio modernista a falar; a segunda traiu sua origem pré-moderna – estética da mimese -, reinventando justo a natureza-morta enquanto uma operação moderna.

Conclusão

Podemos sugerir que temos a configuração de determinadas tipologias e estilos imagéticos na produção pictórica brasileira no que tange a sua dimensão

emocional. Uma delas diz respeito a uma forte e incisiva negação da emoção como parte integrante do fazer artístico. A forma, ou, por vezes, o conceito, estariam, ambos, definitivamente descompassados do sentimento, parafraseando o título de uma obra de Susanne Langer. Nestes trabalhos, a operação formal e/ou conceitual é prioritariamente a produção de um discurso sobre o sistema das artes ou sobre as linguagens artísticas – uma espécie de comentário sobre o fazer ou uma sugestão sobre os fazeres. De outro lado, temos algumas produções estilísticas preocupadas com a projeção de estados emocionais e uma tentativa ou de retratar movimentos subjetivos em suas formações materiais – numa espécie de biologia e física da emoção através do exercício e do gesto artístico – e um terceiro domínio, que tenta reconstituir um campo figurativo tradicional e a produção de uma representação figurativa da emocionalidade da contemporaneidade.

Este último caso não chega a se constituir numa forma de retrato ou em estética naturalista-realista. Muito antes pelo contrário, os conjuntos de artistas estudados aqui, demonstram mais afinidades com os trajetos estéticos do romantismo, do expressionismo e de suas formas atuais. A partir de entrevistas e observações de campo, classificamos estas atitudes emocionais dos seguintes modos, tal como o vimos no quadro acima (ver p.444).

A comoção pelo estético foi o caso que procuramos apresentar aqui, seguindo os trajeto de Frantz e de Ciça Fittipaldi (especificamente em uma produção a partir de plumária de pássaros). Neste grupo ainda aparecem os artistas: Débora Steinhaus, Denise Haesbaert, Julio Ghiorzi e Selma Parreira. Em todos estes artistas há uma preocupação explícita com a pintura enquanto arte. Para este grupo, encontra-se, em grande parte, adequada as afirmações desenvolvidas por Richard Wollheim em seu livro sobre a pintura.

"[...] compreender quando e por que a pintura é uma arte, precisamos considerá-la da perspectiva do artista. [...] a pintura é uma atividade intencional. [...]"

É importante reconhecer que, no entanto, que embora a adoção da perspectiva do artista exija privilegiar o que o agente faz, não impõe que nos limitemos a isso. Principalmente, não nos obriga a desprezar ou rejeitar o ponto de vista do espectador. O

que essa perspectiva impõe é que o repensemos. E quando começamos a repensá-lo, a primeira coisa a nos chamar a atenção é que a distinção entre agente e observador não é uma distinção entre pessoas, mas principalmente entre papéis. Em segundo lugar, o que nos chama a atenção é o fato de que não só a mesma pessoa pode assumir diferentes papéis, como também que uma pessoa especial, um tipo de agente, tem de fazê-lo: o artista. O artista é essencialmente um espectador de sua obra. Para entender por que isso acontece, quero levantar uma questão que, ao que tudo indica, não recebeu muita atenção dos estetas. Não foi considerada digna de nota. Creio que essa questão, há muito ignorada e desdenhada, vai nos levar ao terreno da filosofia da pintura.

Muitas mudanças se processaram, ao longo dos séculos, nas condições de exercício da pintura: mudanças nos materiais, na escala física do trabalho, na avaliação social da pintura, nas convenções vigentes, nas mútuas expectativas do pintor e do público, em uma miríade de coisas. Porém, como deixa claro a representação da pintura na pintura, um fato permaneceu constante em todas essas mudanças: a atitude do artista, a postura de corpo do pintor enquanto trabalha. Sua prática usual tem sido a de postar-se de frente para o suporte, do lado que vai marcar, com os olhos abertos e fixados nele. Quer a representação vise o naturalismo ou a alegoria, independentemente do deslocamento que pressuponha do pintor, a uma cena fictícia ou distante, ele mantém essa postura de corpo. [...]” (WOLLHEIM, 2002, pp.37-39)

O artista torna-se assim um tipo especial de observador, numa posição, no mínimo dupla, de quem faz e de quem faz observando e analisando e, isto, como diz Wollheim, aparece até mesmo no modo como os artistas trabalham. No âmbito da comoção pelo matérico identificamos as presenças predominantes de Melina Moraes, Denise Haesbaert, Selma Parreira, como também Frantz e Julio Ghiorzi. Denise Haesbaert trata da matéria do mundo e do corpo tomada como matéria a ser transformada na e pela pintura, e, portanto, confluindo também na direção da comoção estética. Aqui estarão presentes os processos transformacionais, de caráter físico-químico, aqui as coisas não desaparecem simplesmente, elas permanecem como acúmulos afetivos. Elas transfiguram-em em outras, como um tipo de alquimia. Em Selma Parreira, o mundo é transformado em pintura, e neste sentido há também uma forte comoção pela via do estético neste trabalho. Em Melina Moraes, a matéria do mundo e a matéria do corpo tomam-se a matéria da pintura, envolvendo a degradação e a decomposição da vida orgânica, biológica. Parreira,

Ghiorzi e Frantz tratam da matéria enquanto algo que interessa à reflexão da pintura, do mundo como representação pictórica, feito à feição e como passagem para a pintura. Ghiorzi, em suas diversas operações em pintura, consegue unir as três diferentes formas da comoção. A estética, com sua busca da complexidade formal e da estrutura do fazer, a matéria, com a investigação dos materiais propriamente ditos aplicados ao exercício de pintar e aos diferentes modos do esforço do artista – o quantum de energia física gasto na realização dos trabalhos de Ghiorzi, Parreira. Haesbaert e Moraes seriam um importante ponto para a pesquisa em torno da fixação emocional no campo matérico.

E, para o âmbito da comoção narrativa, encontramos as textualidades de Sergio Lucena, Heloisa Maia e Fred Svendsen, todos os três artistas paraibanos e que freqüentam o universo da figura no campo propriamente figurativo. Lucena e Svendsen tratam de narrativas míticas e do reino fantástico. A emoção aqui é de ordem mágica, do fabulário e envolve os temas mais arcaicos e hodiernos. O medo, o sexo, a luxúria, o riso, todas as formas emocionais são ocupadas por máscaras. Em Heloisa Maia, os temas estão absolutamente próximos de “nossos eus”. Aqui, assistimos narrativas do mundo factual, da observação da cotidianidade, e de uma memória subjetiva de caráter emocional, psicológica. A pintora traça um comentário sobre o mundo de um ponto de vista exterior a todos os fatos, e um jogo entre contar uma história pessoal dando a ela um toque impessoal, de estranhamento, de anonimato, ao mesmo tempo que oferece ao espectador, uma estetização da cotidianidade, de uma história íntima, fazendo transitar o mais banal para o campo de uma história pública e não doméstica.

Nos mesmos termos temos os trabalhos de Débora Steinhaus. Só que aqui a narrativa é submetida ao domínio do estético e do seu rigor formal. É uma espécie de jogo de inversão em relação ao trabalho de Maia. O que assistimos é uma ordem de frieza na intimidade, o rigor da domesticidade, a miniaturização do gesto. E, para finalizarmos nossos comentários, em Julio Ghiorzi, as narrativas são rigorosamente formais, tais como as ilustrações do cotidiano de Steinhaus. Só que suas temáticas navegam entre as referências da história da arte, da consciência histórica e estética, de citações e de referências alinhavadas com trajeto a-históricos, sejam

eles da mera forma, sejam eles da presença de estruturações de caráter fabular e indicativo de uma mitologia.

Resta ainda uma questão: a da subjetividade propriamente dita e sua trama emocional, tal como sugerida acima. Para tal tratamento adoto aqui um ponto para uma reflexão final, partindo da abordagem de Giddens para a questão da modernidade / alta modernidade / modernidade tardia. Este autor, em textos sobre o tema do mundo e da vida moderna, tem enfatizado a dimensão social do compromisso individual e as relações que a modernidade tem com a vida do indivíduo. As questões de Giddens lidam com a desesperança e com os cenários da complexificação da rede de confiança no plano mais técnico, inclusive. Esta problemática constitui o cerne da questão da identidade subjetiva de caráter egóico – uma identidade estável e estruturada / estruturante – e busca demonstrar como a complexidade do tecido social gera a fragilidade do indivíduo em relação “ao si mesmo”. Há, segundo ele, uma escassez de recursos no âmbito do valor, do tipo de valores que constituem a nossa esfera moral e de decisões que envolvem um quadro de juízos mais estáveis. Este mundo sombrio para o “pequeno eu” atinge a estrutura da vida emocional e a constituição dos sentimentos nos grandes centros urbanos, invertendo os próprios paradigmas da aprendizagem no qual fomos preparados e guiados. Estas configurações da vida emocional, materializadas através das práticas artísticas, são também elas parte integrante deste vasto projeto reflexivo pelo qual passa uma das identidades mais estáveis do quadro valorativo moderno: a identidade do artista. Independentemente de sua situação social e econômica, as sociedades burguesas do século XIX estabilizaram um determinado jogo identitário, no qual os artistas eram uma espécie de símbolo da individualidade crescente e afirmativa. Se a individualidade é hoje uma questão de caráter mais reflexivo, no dizer de Giddens, então há uma carência nos estudos das identidades artísticas, pois estas devem ser “verdadeiras” alegorias destes estados transicionais contemporâneos.

A afirmação do eu foi substituída por uma reflexão e uma revisão permanente acerca de um “eu flutuante”. O que podemos esperar? O que podemos desejar? Assim, apontamos ainda para a relevância de uma reflexão mais

profunda sobre as tribulações do eu e as trajetórias artísticas no mundo contemporâneo.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mario de (1965). Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Martins.

ANDRADE, Maristela O. (2000). Cultura e tradição nordestina: ensaios de história cultural e intelectual. João Pessoa: Manufatura.

ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA. (1998). São Paulo, Cosac & Naify Ed.

ARAÚJO, Emanuel. (org.) (1998). O universo mágico do barroco brasileiro. São Paulo: SESI.

BASBAUM, Ricardo. (org.). (2001). Arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Marca D'Água.

BAZIN, Germain. O Aleijadinho. (1971). Rio de Janeiro: Record.

BAZIN, Germain. (1984). A arquitetura religiosa barroca no Brasil. Rio de Janeiro: Record, vs. 1 e 2.

BIANCARDI, Cleide. (1981). A importância dos arcazes no mobiliário brasileiro. São Paulo, Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

BIANCARDI, Cleide. (1988). Formas e funções das sacristias no Brasil colônia. São Paulo, Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

CALABRESE, Omar. (1986). A linguagem da arte. Lisboa: Presença.

CALABRESE, Omar. (1993). Como se lee una obra de arte. Madrid: Cátedra.

CANTON, Kátia. (2001). Novíssima arte brasileira: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, MAC USP, FAPESP.

D'ALVIELLA, G. (CONDE)(1990). A migração dos símbolos. São Paulo: Pensamento,

DINIZ, Ariosvaldo da Silva. (2001). "A iconografia do medo" in: KOURY, M.G.P. (org.) Imagem e memória: ensaios em Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Grammond.

DURAND, Gilbert. (2002). As estruturas antropológicas do imaginário. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes.

FRANCASTEL, Pierre. (1973). A realidade figurativa. São Paulo: Edusp / Perspectiva.

GIDDENS, Anthony. (2002). Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- GINZBURG, Carlo. (1990). Mitos, emblemas e sinais; morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras.
- JUNG, Carl G. (org.) (1964). O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- KOURY, Mauro G. P. (org.) (1998). Imagens & ciências sociais. João Pessoa: Editora Universitária.
- KOURY, Mauro G. P. (2001). Imagem e memória: ensaios em Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Grammond.
- LYOTARD, Jean-François. (1990). O inumano. Considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa.
- MAPEAMENTO NACIONAL DA PRODUÇÃO EMERGENTE: RUMOS ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS. (2000). São Paulo, Itaú Cultural; Imprensa Oficial / EdUNESP.
- PANOFSKY, Erwin. (1976). Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva.
- PANOFSKY, Erwin. (1986). Estudos da iconologia; temas humanísticos na arte do Renascimento. Lisboa: Estampa.
- RODRIGUES, Elinaldo. (2001). A arte e os artistas da Paraíba: perfis jornalísticos. João Pessoa, EdUFPb.
- TIRAPELI, Percival. (org.) (2001). Arte Sacra Colonial. São Paulo: EdUNESP / Imprensa Oficial do Estado.
- VERTENTES DA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA. ARTE: SISTEMAS E REDES; POÉTICAS DA ATITUDE: O TRANSITÓRIO E O PRECÁRIO; ENTRE O MUNDO E O SUJEITO. (2002). Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001 / 2003. São Paulo: Fundação Itaú Cultural.
- WOLLHEIM, Richard. (2002). A pintura como arte. São Paulo: Cosac & Naify.
- ZANINI, Walter. (org.) (1983). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, v. 1.