

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Pintura como ato de fronteira – o confronto entre a pintura e o mundo

Hugo Houayek

Rio de Janeiro

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Pintura como ato de fronteira – o confronto entre a pintura e o mundo

Hugo Houayek

Dissertação apresentada como parte dos requisitos
para obtenção do título de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas
Artes.

Área de concentração: Linguagens Visuais

Orientador: Prof. Dr. Milton Machado

Rio de Janeiro

2010

Folha de Aprovação

Hugo Maria de Mendonça Houayek

Pintura como ato de fronteira – o confronto entre a pintura e o mundo

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes.

Área de concentração: Linguagens Visuais

Orientador: Prof. Dr. Milton Machado

Banca Examinadora

Prof. Dr. Milton Machado

Prof.^a Dr.^a Marisa Florido César

Prof. Dr. Paulo Venancio

Rio de Janeiro

2010

Para

Paulo Houayek (*in memoriam*)

Agradecimento

Queria agradecer a todos que fizeram parte, direta ou indiretamente da elaboração desta dissertação. Em especial: à Bianca Tomaselli e ao bebê Antonio, ao orientador Milton Machado, Marta Martins, Marisa Flório, Paulo Venâncio, Luciano Vinhosa, Lívia Flores, Fabrício Carvalho e a todos os colegas da pós-graduação.

HOUAYEK, Hugo. Pintura como ato de fronteira – o confronto entre a pintura e o mundo. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – Linguagens Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Resumo

Entendendo a pintura como ato de fronteira, a dissertação pretende discorrer sobre como o campo pictórico faz continua e permanentes negociações com o mundo para definir-se. E o artista – batizado de nômade – aparece como personagem da fronteira agenciando as relações e atravessamentos possíveis para ampliar o território da pintura. Para ampliar seu território entendemos que a pintura precisa confrontar o mundo. Esse confronto percebemos como uma queda da pintura, sua diluição e conseqüentemente mimetismo no mundo. Entretanto na queda algo perde-se, assim como o corpo perde algo quando torna-se cadáver.

Palavras-chaves: arte contemporânea, pintura, cor, fronteira.

HOUAYEK, Hugo. Painting as an act of the border – The war between the painting and the world. Dissertation (Master's degree in Visual Arts - Visual Languages). School of Fine Arts, Federal University of Rio de Janeiro.

Abstract

Taking painting as an act of the border, this dissertation investigates how the pictorial field, to define itself, folds continuous and ongoing negotiations with the world. Thus the artist - named nomad - appears as a character of the border, negotiating possible relationships and crossings to expand the territory of painting. To expand this territory is to confront painting to the world. A confront to be perceived as a fall of the painting into the world, its dilution and mimicry. For on this fall something is lost, as the body loses something when it becomes corpse.

Keywords: contemporary art, painting, color, border.

Sumário

Ilustrações	8
Introdução	11
Capítulo 1	14
Capítulo 2	26
Capítulo 3	46
Conclusão	55
Referências Bibliográficas	59

Ilustrações

Ilustração 1 – Lygia Pape. O Divisor, 1969. Pano branco, 30 x 30 m

Ilustração 2 – Hugo Houayek. Enrugada - Azul, 2007 e Branco Neve, 2006. Lona plástica, 2 x 2 m. (cada)

Ilustração 3 – Hugo Houayek. Soft Paint série Branco Neve, 2006 e Soft Paint série Laranja, 2007. Lona plástica e espuma sobre chassi, 2 x 2 m. (cada).

Ilustração 4 – Hugo Houayek. Soft Paint série Amarela, 2007 e Soft Paint série Amarela e Azul, 2008. Lona plástica e espuma sobre chassi, 2 x 2 m

Ilustração 5 – Tabela de Cores, Colorama, Internet e catálogo RAL.

Ilustração 6 – Escudo-espelho. Fotogramas do filme Chi Bi (The battle of the Red Cliff), produção chinesa, 2008.

Ilustração 7 – Michelangelo Merisi da Caravaggio. *Testa di Medusa*, 1597. Óleo sobre tela sobre escudo de madeira, 60 x 55 cm.

Ilustração 8 – Hugo Houayek. Caixões Dourados, 2008. Lona plástica e espuma sobre chassi, 1,4 x 1,8 x 0,8 m.

Ilustração 9 – Robert Morris. Box for Standing, 1961. Madeira, 80 x 180 cm e Coluna, 1961. Madeira, 243 x 60 x 60 cm.

Ilustração 10 – Lygia Pape. Balé Neoconcreto I, 1958. Formas de madeira cobertas com pano pintado.

Ilustração 11 – Hélio Oiticica. Grande Núcleo, 1960. Dimensões variadas, óleo sobre madeira.

Ilustração 12 – Fotogramas do filme *Apocalypse Now*, 1979.

Ilustração 13 – Marcel Duchamp. *Roda de Bicicleta*, 1913. Ready-made: roda de bicicleta, diâmetro 64 cm, montada sobre banco de 60 cm.

Ilustração 14 – Aldo Manuzio. *Selo Aldus*, Veneza, 1570.

Ilustração 15 – D. Stolcius v. Stolcenberg, *Viridarium chymicum*. Frankfurt, 1624.

Ilustração 16 – Piero della Francesca. *O sonho de Constantino*, 1466. Ciclo de afrescos - A lenda da cruz, Arezzo.

Ilustração 17 – Claes Oldenburg. *Giant Soft Fan - Ghost Version*, 1967

Lona, espuma de poliuretano, madeira, metal e plástico, 305 x 150 x 163 cm.

Ilustração 18 – Louise Bourgeois. *Soft Landscape*, 1963. Látex e gesso, 17 x 20 x 20 cm.

Ilustração 19 – Louise Bourgeois. *Portrait*, 1963. Látex, 26 x 17 x 9 cm.

Ilustração 20 – Cildo Meireles. *Maca* (da série *Camuflagens*), 1983. Acrílica sobre tela, 240 x 80 cm

De minha janela, olho para o cemitério da Igreja, onde estão enterrados tantos dos meus ancestrais, e em minha oração me compadeço desses pobres mortais que eternamente se debatem nas águas recorrentes de outrora; pois que é nos círculos e redemoinhos perpétuos de um lívido caudal que os vejo.

Virgínia Woolf

Introdução

Iremos pensar a pintura como ato de fronteira que, através de constantes e permanentes negociações com o mundo, determina seus limites, tornando-se desta maneira o encontro entre a sua definição e a sua indefinição.

Iniciaremos o texto com um fragmento de uma antiga profecia a respeito de uma guerra entre o mundo dos homens e o mundo dos seres que habitam espelhos. Em analogia com esta ficção, propomos pensar a pintura como um campo que avança sobre o mundo criando uma fronteira, como uma pele, que contamina e se deixa contaminar, tornando-se um local de trocas. Para tanto, aproximamos a prática pictórica do exercício da guerra e de sua história, sobretudo no que diz respeito a estratégias de conquista de território que, através de seus objetivos, vêm pressionar as fronteiras e expandir seus limites.

A leitura de mecanismos de ampliação de fronteiras territoriais, quando direcionadas à prática artística, pode remeter ao debate em torno do “campo” e sua ampliação, conforme a abordagem realizada pela crítica americana Rosalind Krauss no final dos anos 70.¹ Interessada em mapear um conjunto de práticas realizadas por um grupo de artistas como Richard Smithson, Robert Morris e Sol LeWitt, entre outros, que durante os anos 60 e 70, nos Estados Unidos, extrapolaram a categorização dos meios

¹ Cf. KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. In: CAVALCANTI, Ana & TAVORA, Maria Luisa (orgs.). *Arte e Ensaios*, nº 17. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. O debate em torno da ampliação das práticas artísticas é um evento que se manifesta de diferentes modos e que não é exclusivo da produção americana como deixa entrever a crítica. No Brasil, no caso da pintura, a questão foi trabalhada de modo bastante pioneiro nas décadas de 50 e 60 nos manifestos e nas exposições do grupo Neoconcreto, em particular os trabalhos de Hélio Oiticica e a “Teoria do não-objeto”, de Ferreira Gullar. O texto de Krauss nos interessa aqui devido à sua apropriação para a prática artística do termo “campo”.

artísticos, Krauss chama de “campo” um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para o artista ocupar e explorar. Para Krauss, o trabalho do artista não mais se daria pelo meio (*medium*) em que atua – no caso de sua abordagem, a escultura, mas também a pintura, o desenho, etc. – porém através de um universo de termos sentidos em oposição dentro do âmbito cultural, em torno do binômio paisagem/arquitetura. Chamando a atenção para os conceitos de paisagem e arquitetura, obscurecidos pela busca da autonomia na escultura modernista e pelo delinear do meio desde o Renascimento, a crítica percebe na produção daqueles artistas a exploração de novos territórios entendidos como *locais demarcados*, *locais de construção* e *estruturas axiomáticas*.²

Apesar de também fazermos referência a artistas ligados a esta geração, nossa abordagem do campo pictórico e da sua ampliação não estabelece continuidade com a estrutura pontuada por Krauss.³ O que nos interessa aqui não é marcar as polaridades em que o artista possa atuar, mas entender a prática pictórica como ato da fronteira e de ação na margem, problematizar o território como espaço fluido, em movimento e em constante e permanente redefinição, tendo o artista como aquele personagem capaz de se movimentar, de entrar e sair, definindo relações de pertencimento e exclusão. Nesse sentido, nós nos encontramos mais próximos das implicações que envolvem os conceitos de *espaço liso*, *espaço estriado* e *máquina de guerra*, tal como desenvolvidos pelos filósofos

² Com a expressão *locais demarcados*, Krauss se refere a trabalhos que estabeleçam manipulação física do local em que se inserem, ou outras formas de demarcação. *Locais de construção* abarca o conjunto de possibilidades artísticas inauguradas com o trabalho de Robert Smithson na Kent State University, intitulado *Partially Buried Woodshed*. *Estruturas Axiomáticas* assinala uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura. Cf. KRAUSS, Rosalind., *op. cit.*, pp.135 e 136.

³ “O espaço pós-modernista da pintura envolveria, obviamente, uma expansão similar em torno de um conjunto diferente de termos do binômio arquitetura/paisagem – um conjunto que provavelmente faria oposição ao binômio unicidade/reprodutividade”. Cf. KRAUSS, Rosalind, *ibidem*, p. 136.

Gilles Deleuze e Félix Guattari.⁴ Estes termos serão mais bem abordados no decorrer do texto e nos permitirão buscar na história da guerra e em sua fabulação elementos que ilustrem a dinâmica das fronteiras e desenvolvam uma relação com a prática da pintura.

Problematizar o confronto entre a pintura e o mundo e apontar os meios com os quais a primeira assegura sua continuidade são questões que perpassam o desenvolvimento da minha produção enquanto artista, e com elas procurei estruturar o presente trabalho. Desta forma, os capítulos que se seguem convidam o leitor a especular uma possível diluição da pintura no mundo ao convergir princípios da guerra, usando metáforas do confronto e da frontalidade na pintura, com possíveis armamentos e estratégias para entendermos sua queda no mundo.

⁴ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2007.

Capítulo 1

O princípio da guerra – pintura como ato de fronteira

“O combate (*pólemos*) é o pai de todas as coisas, e o rei de todas as coisas.”

Heráclito de Éfeso

1.1 Pintura como Espelho

Já se havia anunciado este dia, o dia em que a magia do Imperador Amarelo iria se atenuar e os seres dos espelhos se livrariam da letargia magicamente imposta. Conta Jorge Luis Borges que no fundo de um espelho perceberemos uma linha tênue cuja cor será diferente de qualquer outra. Uma série de formas irá despertar e, gradualmente, se diferenciará de nós. Estas formas deixarão de nos imitar, rompendo as barreiras do vidro ou do metal.

Reza uma antiga lenda que os mundos dos espelhos e dos homens não eram como hoje, os dois reinos conviviam em harmonia; entrava-se e saía-se livremente pelos espelhos. Até que um dia,

o povo do espelho invadiu a Terra. Sua força era grande, mas ao cabo de sangrentas batalhas as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Ele repeliu os invasores, encarcerou-os nos espelhos e lhes impôs a tarefa de repetir, como numa espécie de sonho, todos os atos dos homens.⁵

⁵ BORGES, Jorge Luis. *O Livro dos seres imaginários*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 27.

Com sua poderosa mágica retiniana, esse Imperador da Luz privou os seres dos espelhos de sua força, reduzindo-os a meros reflexos servis do homem.

O escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe em sua *Doutrina das Cores* faz uma analogia da cor amarela – a cor mais próxima da luz – com o anjo, a figura intermediária entre a terra e o céu, entre Deus e o homem.⁶ Se é a luz que faz o espelho refletir o mundo, o Imperador Amarelo da profecia pode ser lido como o sol, e seu feitiço, a luz que chega aos nossos olhos, refletida em todas as coisas e em todas as cores. É a luz que faz o espelho refletir o mundo. Diz-se que outrora as trevas quiseram unir-se à luz, mas a luz limitou-se a refletir-se numa superfície espelhada. Assim, com um reflexo, com um sopro de cor apenas, penetrou e aniquilou as trevas.⁷ Tal é o poder do Imperador Amarelo: é ele que delega aos seres do espelho a incansável tarefa de refletir e refletir, criando uma contínua repetição de reflexos. Tornando-se o mediador entre o espelho e o mundo, o Imperador Amarelo é um personagem do limite e da fronteira. Entretanto, quando o feitiço do Imperador enfraquecer, o espelho não mais refletirá, o vidro se romperá e os seres do espelho avançarão sobre o mundo dos homens. O Imperador terá de enfrentar as forças dos seres dos espelhos e irá fazer de tudo para expulsá-los e mandá-los todos de volta ao seu confinamento especular.

O mundo como espelho faz parte do conceito de mimeses platônico, em que o mundo terreno é apenas um reflexo de um mundo metafísico, o mundo das ideias, local das essências; no entanto, por ser o mundo terreno um reflexo ruim, tornou-se assim um duplo imperfeito, uma cópia distante da verdade. Para Platão, uma pintura também seria um espelho, mas agora refletindo o mundo, ou seja, um espelho do espelho, a

⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura, Textos essenciais*. Vol. 9: *O desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2007.

⁷ ROOB, Alexander. *Alquimia e misticismo*. Lisboa: Taschen, 2006. p. 550.

cópia de uma cópia. Tornada o reflexo de um reflexo, a pintura cria uma repetição de reflexos que perdem sua origem, sua imagem primeira.

1.2 Pintura como Janela

Querendo habitar o mundo dos homens, os seres dos espelhos iniciam uma guerra. Rumor de armas, choques de escudos e silvos agudos ensurdecem os dois lados, dentro e fora dos espelhos. Todo esse barulho compõe uma onda de pressão ritmada e constante sobre as fronteiras entre os dois mundos. Os dois lados lutam para ter e exercer seu poder sobre o território conquistado, nenhum dos lados quer perder espaço – uma luta para dominar territórios, tarefa comum à guerra e à arte, pois tanto no campo de batalha como no domínio da arte há uma espécie de furor, aquilo que o crítico literário Harold Bloom denomina *argumento das armas*, ao dizer que a luta pelo poder supremo é tão fundamental à arte quanto à guerra.⁸

A pintura como janela que se abre ou deixa transparecer para o mundo remete à ideia presente no Renascimento, quando da descoberta da perspectiva e do ponto de fuga. Assim, a pintura é pensada como abertura para o mundo, com sua opacidade e sua transparência, convertendo-se em um exercício de exploração dos limites da janela, exigindo uma permanente e constante negociação com o mundo. A esse exercício associamos o ato da guerra.

Para o historiador da economia Arnold Toynbee, a guerra seria filha da civilização e toda civilização teria origem na guerra.⁹ Na Grécia Antiga, por exemplo, a

⁸ BLOOM, Harold, *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. pp. 33 e 34.

⁹ TOYNBEE, Arnold, *Guerra e civilização*. Lisboa: Ed. Presença, 1963. p. 12.

guerra era tida como uma instituição civilizada, garantida pela deusa Ártemis que, segundo o historiador e antropólogo francês Jean-Pierre Vernant, operava sempre nas margens, “com duplo poder de preparar as necessárias passagens entre a selvageria e a civilização e de preservar estritamente suas fronteiras, ainda quando estão sendo atravessadas”,¹⁰ outra figura do limite e da fronteira.

1.3 Pintura como Pele

A guerra é um dos mecanismos mais fortes para dominar territórios e, através da imposição de fronteiras, demarca seus limites. A supressão do outro faz parte da tentativa de dominação, entretanto, o dominador acaba sempre adquirindo algo do dominado. Segundo o historiador John Keegan, por onde a guerra passa fica determinado quem está do lado de dentro e quem está do lado de fora. De acordo com este raciocínio, o controle de fronteiras é algo fundamental para a manutenção do território conquistado.

Do mesmo modo, Keegan observa que um procedimento bastante comum na história da guerra é a adoção de forças exógenas, mercenários contratados para fazerem parte do lado vencedor. Normalmente são tribos nômades que, por não possuírem nenhum vínculo com o território conquistado, são contratadas para manter a linha de conquista, proteger a fronteira contra possíveis invasores: “É consequência quase imediata que o controle primário de uma fronteira entre a civilização e a barbárie seja mais bem exercido subornando aqueles que vivem do lado errado dela”.¹¹ Trata-se

¹⁰ VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1988. p. 27.

¹¹ KEEGAN, John. *Uma história da guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2006. p. 194.

de uma estratégia que acaba criando uma espécie de fronteira móvel, em que cada lado se sobrepõe, uma fronteira imaginária e porosa, em constante dissolução, que leva ao aparecimento de locais mistos, pontos de troca entre os lados de dentro e de fora, entre a civilização e a barbárie, entre povos sedentários e nômades.

Para melhor entender a dinâmica dessa fronteira imaginária e porosa, nós nos apropriaremos dos conceitos de espaço estriado e liso, discutidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*, como analogias entre os territórios civilizado e bárbaro. Para os filósofos, o espaço liso designaria um território situado entre dois espaços estriados, como

o da floresta, com suas verticais de gravidade; o da agricultura, com seu quadriculado e suas paralelas generalizadas, sua arborescência tornada independente, sua arte de extrair árvores e a madeira da floresta. Mas “entre” significa igualmente que o espaço liso é controlado por esses dois lados que o limitam, que se opõem a seu desenvolvimento e lhe determinam, tanto quanto possível, uma função de comunicação, ou, ao contrário, que ele se volta contra eles, corroendo a floresta, por um lado, propagando-se sobre as terras cultivadas, por outro, afirmando uma força não comunicante ou de desvio, como uma “cunha” que se introduz.¹²

Entretanto, vale lembrar, Deleuze e Guattari advertem que os espaços liso e estriado se alternam, de modo que o espaço liso pode vir a ser transformado em estriado e voltar a ser liso. Do mesmo modo, os territórios civilizado e bárbaro também podem se alternar – o bárbaro sendo todas as relações, as ideias, as invenções e os afetos fora de um território, em oposição ao civilizado, aquele que está circunscrito pelo território. A alternância faz com que o que está fora possa ser colocado dentro e vice-versa e, por

¹² DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 57.

extensão, que os povos nômades possam vir a adquirir hábitos e conhecimentos sedentários, e os povos sedentários, hábitos e invenções nômades.

Neste sentido, Keegan nos lembra da Muralha da China construída pelo Império Chinês no século III a.C. para impedir os avanços dos povos nômades da estepe norte: sua fronteira foi pensada como uma fronteira ideal, imposta, mas nunca respeitada. A muralha foi planejada como uma linha de troca. Ao seu redor surgiram localidades mistas tanto do lado de dentro como do lado de fora da muralha, surgimento este que fora previsto pelo lado civilizado, que contava com esse contágio, pensado como método de assimilar e civilizar os nômades, tornando-se este o mecanismo mais eficaz contra invasões – a criação de locais mistos – como se estes fossem portais: aquele que entra por um lado sai modificado pelo outro lado, entra liso e sai estriado.

Desta forma, podemos pensar que há na história da guerra uma dinâmica ligada a uma série de negociações que acabam por engendrar a proliferação de espaços ora lisos, ora estriados. É essa dinâmica que podemos ler em Deleuze e Guattari sob a denominação *máquina de guerra*, cujo modelo consiste “em se expandir por turbulência num espaço liso, em produzir um movimento que tome o espaço estriado e afete simultaneamente todos os seus pontos”.¹³ Nesse sentido, a máquina de guerra é definida como uma invenção nômade, adotada pelo povo sedentário, que tem no turbilhão sua figura por excelência.¹⁴

Como falávamos no início, o campo das artes também é atravessado, em sua história, por uma dinâmica de guerra. Harold Bloom nos lembra do *agon*, ou seja, a luta pela supremacia estética, bastante franca desde a Grécia Antiga: “A luta de Platão com

¹³ DELEUZE & GUATTARI, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴ *Idem*, p. 102.

Homero é o *agon* central da literatura ocidental, mas há muitas outras lutas rivais, chegando até a *matches* paródicos entre Hemingway e seus precursores”.¹⁵ Já no Renascimento, era comum este tipo de luta não apenas dentro de uma mesma prática, mas entre práticas diferentes – lembremos do *paragone* de Leonardo da Vinci, uma discussão que pretendia demonstrar a superioridade da pintura sobre a literatura como a mais nobre de todas as atividades humanas, sendo não apenas um conhecimento, mas a forma mais elevada e acabada de todo o conhecimento.¹⁶ A história da arte é cercada por essa *dinâmica* que implica tanto a ampliação quanto a delimitação e a manutenção dos territórios das práticas artísticas.

Pensamos que essa dinâmica se relaciona com o conceito *máquina de guerra* na medida em que faz proliferar também no campo das artes, e aqui especialmente na pintura, espaços lisos e estriados. Para tanto, sugerimos entender o espaço estriado como aquele que delimita o campo pictórico, e o espaço liso como o que desfaz os seus limites. O artista aparece como um personagem que cavalga num trote turbilhonado, cuja atividade faz-se sempre fronteira entre os espaços liso e estriado, podendo ser relacionado aos nômades de quem falávamos mais acima. Do mesmo modo que esses nômades passaram a ser fundamentais para circunscrever as fronteiras daquele território, o artista, margeando o seu território, passa a definir o terreno de sua prática, no caso da pintura, ele é aquele que faz a mediação entre o que está dentro e o que está fora do território pictórico.

Podemos propor então que o conceito *máquina de guerra* estabelece no campo das artes uma série de mecanismos, procedimentos e invenções capazes de ampliar as

¹⁵ BLOOM, Harold, op. cit., p. 25.

¹⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Textos essenciais*, vol. 7, op. cit., p. 17.

fronteiras da sua prática e da superfície de influência, pois uma *máquina de guerra* é tudo aquilo que desata nós, que desfaz liames, que diz: *não é mais isto, não é mais aqui!* O artista passa, por sua vez, a desatar nós e segue criando outros nós dentro do campo artístico. Ao tornar o território elástico e movediço, ele transita rente aos limites do campo artístico e faz uso de ferramentas complexas para projetar sua afetividade – da mesma forma como o povo nômade cavalga e usa arcos compostos para delimitar fronteiras. É nessa faixa instável, a fronteira, “um campo sem condutos nem canais”,¹⁷ que o artista passeia, pensa e atua.

Desta forma, pensamos a pintura como pele, que se torna uma superfície de contato com o mundo, com o outro. Como membrana porosa, a pintura aparece na fronteira e na transposição desta, fazendo com que o ato de pintar seja um ato de permanente confronto com sua fronteira – a pele – na qual o espelho e o mundo se tocam, se confundem, em que o suporte é a própria superfície. Podemos lembrar do trabalho *O Divisor*, de Lygia Pape, é uma grande superfície de 30 x 30m com fendas onde as pessoas enfiam suas cabeças, mas o tecido – a pele – que as prende também limita sua visão; só conseguem enxergar um mar de cabeças ou – para aquele que está do outro lado da fronteira porosa – um mar de corpos acéfalos (Ilustração 1).

1.4 Espaço da pintura

Voltando à premonição borgeniana sobre a entrada dos seres especulares no mundo dos homens, percebemos que ela perpassa algo que circunscreve a história da pintura no Ocidente no que diz respeito à sua extensão no território do mundo. Em uma

¹⁷ DELEUZE & GUATTARI, *op. cit.*, p. 38.

série de palestras ministradas nos anos 80, o pintor Frank Stella comenta tal extensão ao se referir à pintura como um *Working Space*: um espaço pictórico que gera uma vontade de entrar e caminhar pelo quadro, entrar por um lado e sair pelo outro, um espaço em que se poderia viver¹⁸ – um espaço inicialmente habitado por Giotto di Bondone, que inaugura o processo de ampliação deste novo espaço pictórico ocidental ao mudar o velho estilo grego de pintar. A partir do momento em que Giotto, no início do século XIV, substitui os símbolos bizantinos pelo homem como personagem central do mundo pictórico, percebemos a arte voltando-se para a vida, para o cotidiano, para o mundo.¹⁹

Posteriormente, Caravaggio levaria ao extremo o processo de libertação do espaço pictórico, até então a serviço do campo arquitetônico, através da eliminação da paisagem e da arquitetura no quadro. Eliminada esta subordinação, a pintura adquiriria, já no final do século XVI, o *status* de um espaço pictórico vivo, real, extensível e expansível, prestes a desfazer qualquer limite. Entretanto, temos que considerar que, se subsiste aí ainda um limite – uma fronteira, uma divisória entre o que acontece dentro dos limites do campo pictórico e o mundo exterior, fosse o quadro a configuração da pintura como uma janela que abre-se para o mundo – o *working space* de Stella não deixa de percebê-lo ou considerá-lo, posto que também ele afirma uma tensão: sendo o quadro uma superfície plana, sabemos que existe uma fronteira que não foi transposta, uma vez que não podemos de fato entrar nele.

¹⁸ STELLA, Frank. *Working Space*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

¹⁹ LEVEY, Michael. *A Concise History of Painting*. Londres: Thames and Hudson, 2000. p. 9.

Nesse sentido, o objetivo da pintura para Stella passa a ser criar, para além desse limite, um espaço outro, em que “o *sujeito* da pintura possa viver”.²⁰ Stella, ao interpretar literalmente os preceitos formalistas de Greenberg levando-os ao limite, alcança um grau zero da pintura em que o *shape* a determina. Assim, o que a pintura quer, acima de tudo, é um *espaço que trabalhe*, um espaço para crescer e expandir, capaz de atuar e se movimentar, um espaço de extensão ilimitada.

A nosso ver, a conquista deste território requer uma dinâmica de guerra na qual o artista, através de permanente negociação, expande os limites da sua prática e, com novas fronteiras ampliadas, passa a habitar outros territórios no mundo. Em *O legado de Jackson Pollock*, de 1958, o artista Allan Kaprow percebe que é através do grande formato dos seus quadros que Pollock confronta o espectador, toma-o de assalto, absorve-o. A opção do pintor por telas enormes coloca suas pinturas no limiar de um terreno meramente pictórico, em direção a territórios outros, que Kaprow chama de *ambiente*. Deste modo, as pinturas de Pollock, assinala Kaprow, deixam de ser reflexos do mundo e se tornam “prolongamentos no mundo”. Ao inverter toda uma relação reflexiva anterior da pintura, em que o mundo se projetava no quadro, agora é a pintura que desce e se projeta no mundo. Cabe sublinhar que Kaprow situa Pollock no interior de um processo de ampliação do campo pictórico que vem ocorrendo desde os pintores gregos, passando pelas manifestações artísticas dos séculos XV e XVI, como aquelas de que falávamos há pouco:

Mas o que acredito ser claramente discernível é o fato de que a pintura como um todo se projeta para fora, para dentro da sala, em nossa direção (somos mais participantes do que espectadores). É possível ver, nessa conexão, como Pollock é

²⁰ STELLA, Frank, *op. cit.*, p. 5.

o resultado final de uma tendência gradual dos séculos XV e XVI até a construção das colagens cubistas, que saem da tela. No caso atual, a “pintura” se moveu tanto para o lado de fora que a tela não é mais ponto de referência. O que temos, então, é uma arte que tende a se perder para fora dos seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo; arte que, em significado, olhares, impulso, parece romper categoricamente com a tradição de pintores que retrocede até pelo menos os gregos.²¹

Podemos relacionar o pensamento de Kaprow com os escritos de Donald Judd nos anos 60, a respeito de uma série de trabalhos tridimensionais que ele chama *objetos específicos*. Para Judd, os *objetos específicos* são tão poderosos quanto o pensamento; neles a cor adquire grande importância e os limites da pintura e da escultura se dissolvem, ainda que estejam mais próximos da pintura.²² Estas informações são elementos muito precisos, que desdobram o pensamento de Kaprow, uma vez que Judd questiona o modo como, tradicionalmente, os elementos dentro do quadro correspondem intimamente a um plano retangular que constitui tanto a superfície da pintura como sua forma [shape].²³ Este plano retangular que determina e delimita o arranjo dos elementos da pintura é uma borda, uma fronteira, e tudo que está no seu interior reage a ele.

Entendida deste modo, a pintura seria uma forma em si mesma, uma forma total, cujos limites e superfície se estruturam assim, isolados do mundo – apenas refletindo-o. Para Judd, este é o principal problema da pintura: a subordinação da sua superfície e do seu *shape* ao plano retangular do quadro. Adverte que a partir do momento em que se toma conhecimento deste problema, a janela pictórica perde totalmente seu caráter neutro. Consequentemente, Judd acredita em outra pintura, a

²¹ KAPROW, Allan. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed Jorge Zahar, 2003. p. 43.

²² JUDD, Donald. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, *ibidem*, p. 98.

²³ “As formas [shapes] e a superfície são apenas aquelas que podem ocorrer plausivelmente dentro ou sobre um plano retangular”. JUDD, Donald, *op. cit.*, p. 98.

que seja “quase uma entidade, uma coisa, e não a indefinível soma de um grupo de entidades e referências”.²⁴

Se para Kaprow a pintura de Pollock extrapola os limites da tela e com isso se torna prolongamentos no mundo, os trabalhos de Judd tensionam os conceitos de *shape* e de borda da pintura, sendo *shape* aquilo que determina o arranjo dos elementos pictóricos, e borda aquilo que cria uma fronteira, que delimita o que está dentro e o que está fora da pintura. A fim de extrapolar a ideia de *shape*, Judd desloca elementos do campo pictórico para objetos cujos *shapes* não estavam antes presentes no território da pintura. Desse modo, um território estrangeiro passa a ser conquistado e anexado ao campo pictórico.

Quando a pintura passa a não ser confinada por estruturas limítrofes, ou melhor, não é mais o plano retangular do quadro o ponto de referência da pintura, ela se torna uma ponte, uma passagem entre dois territórios – o campo pictórico e o mundo. Nesse sentido, tenho pensado minha produção artística como superfícies de contato entre territórios (Ilustrações 2 a 4). A superfície plástica dos trabalhos se comporta como uma membrana maleável e porosa que se deixa ser atravessada pelos dois lados, conectando-os. Membrana que, como pele, delimita um corpo. Sempre em tensão, a membrana, em alguns trabalhos, encontra-se inchada pela pressão exercida pelo campo pictórico, a pele está sendo empurrada para o mundo; em outros, já se encontra enrugada. Após sofrer uma pressão constante, a membrana relaxa e dobra sobre si mesma – a pele enrugada da pintura. Através dessa dinâmica, percebemos uma vontade constante do campo pictórico de extrapolar seu território, questionar seus limites. Para isso, a

²⁴ Idem, p. 98.

pintura vai ao encontro do mundo – parte para o confronto com o mundo. Um movimento que aqui chamamos de *a queda*.

Capítulo 2

A queda, a frontalidade e os mortos

“A poesia começa com a nossa consciência não da Queda, mas de que estamos caindo. Eu era Deus, eu era Homem (pois para um poeta eram a mesma coisa), e eu estou caindo, de mim mesmo.”

Harold Bloom

2.1 A queda

A conquista de um território estrangeiro pressupõe um movimento de ir de encontro ao outro, confronto que é um movimento de frontalidade – esse esbarrão de pele contra pele, dessa superfície de contato que interpela o roçar dos corpos. A frontalidade é o acontecimento da guerra, é o choque de duas falanges inimigas, o embate duplo: contra o outro (o inimigo) e contra si mesmo, refletido nos olhos do outro. É o momento em que, tanto na guerra quanto na pintura, a morte nos encara.

Entende-se que existam três possibilidades de encontro da arte com o mundo:

1 – Suspensão. A arte é pensada separadamente do mundo, isolada e independente. Há a crença de que não interfira nem sofra a interferência do mundo, chegando a negar o próprio mundo – característica marcante da arquitetura moderna de Le Corbusier (observada no uso de pilotis para elevação do prédio e para evitar contato com o mundo) e dos conceitos formalistas da pintura moderna, defendidos por

Greenberg²⁵. Como imagem, podemos pensar em uma seta para o alto, indicando a elevação.

2 – Absorção. Ao negar a presença de um espectador externo, a arte desvela a existência de um contexto, mas mantém-se isolada e concentra a experiência da recepção estética apenas sobre o olhar. A arte existiria lateralmente em relação ao mundo. Escapa do mundo, mas não o nega. Michael Fried faz uma leitura de Denis Diderot neste tipo de pensamento, acreditando que o quadro se introjetava de tal forma nele mesmo que se poderia acreditar que ninguém estava diante dele e o olhava, ignorando deste modo a presença do espectador. Como imagem, temos um conjunto de setas paralelas, indicando as muitas direções de escape.

3 – Confusão. Entendida por Hélio Oiticica como uma cópula com o mundo, a arte se confunde com o mundo, estabelece relações com o mundo adotando procedimentos e características da vida. Como imagem, seria uma seta para baixo, indicando a queda.

Deste modo, para ir de encontro ao mundo, a pintura sofre uma queda, desce do puro para o contaminado, do celestial para o infernal, do limpo para o sujo, do paradisíaco para o mundano. A condição humana só é possível pela queda,²⁶ conseqüentemente, sem ela não existiria a pintura. Com a queda há a necessidade da procura da imagem original do reflexo, a imagem que, como reflexo primeiro, reflete-se no mundo e, como reflexo segundo, na pintura.

²⁵ FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (orgs.). *Clemente Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

²⁶ Os homens já tiveram sua queda do paradisíaco para o mundano com Adão: “A queda de Adão arrastou consigo a queda do homem, de uma unidade interior e original para um mundo externo de opostos” (ROOB, Alexander, *op. cit.*, p. 149).

2.2 A queda na cor

Em seu livro *Chromophobia*, o artista David Batchelor,²⁷ através de paralelos entre arte, arquitetura modernista, literatura e cinema, faz uma série de analogias sobre o uso da cor no mundo ocidental moderno, traçando uma característica que tentaria conter a cor, o que ele chama de *whiteness* – uma obsessão pelo branco. Branco este pensado além da cor, trazendo relações que o tornariam mais branco que a cor branca. Um Branco agressivo, tirano, maiúsculo, que disciplina e que aprova ou desaprova. É um Branco que representa a Lei, a Ordem, o Pai e, principalmente, o Puro, uma estabilidade e uma harmonia em sua uniformidade. Batchelor nos lembra que para Robert Ryman o branco é uma cor, mas é uma cor plural, portanto, não-pura. Existem aqueles que imaginaram uma modernidade inteiramente despojada de cor e reduzida a um puro e antisséptico campo Branco²⁸.

A obsessão pelo Branco corresponderia à máscara usada para esconder o medo da corrupção e da contaminação que a cor traria, pois ela é fluida: transborda sobre assuntos e sujeitos, infiltra-se entre disciplinas/categorias/campos e nada pode reivindicar um relacionamento único ou privilegiado com ela. A esse medo Batchelor chama de cromofobia.

Batchelor reconhece que existe uma marginalização da cor no mundo ocidental moderno, tratando-a como um corpo estrangeiro ou relegando-a ao reino do suplementar, do superficial e do cosmético. Habitualmente tratada desta maneira, a cor é então pensada como atraente para as crianças, portanto infantil, ou pior, uma

²⁷BATCHELOR, David, *Chromophobia*, Londres, Reaktion Books, 2005.

²⁸ Como exemplo podemos pensar no texto *Toward white painting* de Theo Van Doesburg, de 1929. In BATCHELOR, David (org.). *Colour*, Cambridge, The MIT Press, 2008. p. 88.

possível distração para os adultos. Assim, a cor é continuamente excluída do campo elevado da mente, dos altos valores da cultura ocidental moderna, pois a cor traria a corrupção da cultura.

Batchelor lembra que, para o arquiteto Le Corbusier, a cor corresponderia à ruína da civilização, pois ela representaria um estado mitológico selvagem do qual a civilização luta constantemente para sair, estando sempre combatendo para não retornar a ele. Esse possível retorno é pensado pelo arquiteto como uma queda. Lembremos que outros exemplos de queda através de várias narrativas já foram citados anteriormente, mas aqui tratamos da queda na cor – desde a cor entendida como narcótica, contaminada, infernal, terrena – em oposição ao celestial branco, que está mais perto de Deus, pois o Branco é limpo, claro, ético, saudável, racional e erudito. Frequentemente considerada como feminina, e também conectada ao campo dos sentidos e das emoções, ao corpo e ao prazer, a cor ameaça ao se colocar no caminho mais sério e masculino do desenho, por apresentar uma autonomia fora das contradições estáveis entre o branco e o preto, o claro e o escuro.²⁹

Para Batchelor, a cromofobia reconhece a alteridade da cor, sua condição de estrangeira em qualificações, tais como feminina, oriental, cosmética, infantil, vulgar e narcótica. Entretanto, a partir do reconhecimento desta condição, inicia-se a tentativa de sua domesticação. Para evitar uma possível corrupção através da cor – a queda na cor – esta passa a ser controlada, fazendo-se necessário subordiná-la para torná-la não mais tóxica, não mais narcótica, não mais orgânica. A cor então é apreendida, ordenada, subordinada para ser domesticada. Enclausurar, conter, selar qualquer corpo que a

²⁹ Lembremos as querelas entre o desenho e a cor: Rafael e Ticiano no século XVI, Poussin e Rubens no século XVII, Chardin e David no século XVIII, Ingres e Delacroix no século XIX, e Picasso e Matisse no século XX.

revele – só assim seria possível tornar todo corpo ideal, sem carne, sem pele, evitando-se qualquer possibilidade de perda de identidade que a cor traria.

À tentativa de controle da cor podemos chamar de tratamento cosmético da cor, isto é, pensar a cor como cosmético, como a imposição de uma camada artificial ou ilusória de cor sobre um mundo monocromático, o que acaba por se tornar uma maneira de domesticar a cor, usando a própria cor como força de controle, como marco de fronteira para estabelecer seus limites. Encontrado acima da superfície, o cosmético é essencialmente visível, sendo superficial e fino, mais fino que a pele na qual é aplicado. A cor pensada como cosmético é um artifício que nos remete ao costume de maquiar cadáveres, quando uma fina camada de cor é posta sobre a pele para esconder a carne em putrefação e simultaneamente dar vida ao corpo morto. Aqui entendemos existir uma relação nítida entre a pintura e o cadáver, que será mais adiante desenvolvida.

Por outro lado, Batchelor indica a existência da cromofilia, cogitada não como o oposto à cromofobia, mas sim como outra maneira de encarar a cor: assume uma afinidade com a alteridade da cor e leva-se esta alteridade ao extremo, tornando-a excessiva, mais perigosa, mais perturbadora e mais rápida. Na cromofilia, a nomenclatura das cores não se mantém restrita à relação da representação da natureza. Desta forma, a hierarquia do círculo cromático é abandonada e criam-se novos métodos de nomenclatura. O vocabulário dos nomes das cores é ampliado, seguindo um modelo ou uma fórmula, tornando as cores acessíveis através de vários catálogos homogêneos e horizontais. Novos nomes para novas cores que estão no mundo, que escapam e transbordam do círculo cromático.

Podemos imaginar essas cores como brilhantes e ordinárias em colisão com outras cores reluzentes e vulgares. São cores-marcas, cores-números, cores-letras, cores-coordenadas, que em seu nome possuem indícios de uso, de *status*, de opção política: Vermelho Melissa, Vermelho Ferrari, Vermelho Batom, Vermelho Ivete, Verde Militar, Verde Paris, Verde Máquina, Azul Chevrolet, Azul del Rey, Azul Bebê, Azul Furtivo, Amarelo Caterpillar, Branco Fantasma, Alaranjado Segurança, Marrom Passion, #FFCC33, #993366, #9ACD32, RGB(208, 32, 144), RGB(199, 21, 133) (Ilustração 5). A afinidade da cromofilia com a questão do exótico e do estrangeiro pode ser presenciada na nomenclatura de cores no Japão. John Gage, em seu livro *Color in Art*,³⁰ nos conta que no Japão atual várias cores industriais e comerciais, por serem mais luminosas, não utilizam os tradicionais nomes em japonês, mesmo possuindo uma cor correspondente; tais cores, por serem consideradas exóticas, são nomeadas com nomes estrangeiros.

Podemos acompanhar este raciocínio e fazer uma leitura da minha produção artística (Ilustrações 2 a 4) e perceber que a cor presente nos trabalhos é diretamente relacionada com o material utilizado, ou seja, a cor da lona plástica é a cor do trabalho. A materialidade da cor faz com que ela se confunda com o próprio plano do trabalho, remetendo-nos ao grupo de artistas franceses Suport/Surface que, de certo modo, recuperou o programa utópico construtivista ao aproximar o campo da arte do mundo – fazendo de sua investigação do suporte como superfície da pintura uma maneira do campo pictórico tocar o mundo.

³⁰ GAGE, John. *Color in Art*. Londres: Thames & Hudson, 2006. p. 213.

Assim, o plástico comprado no comércio já tem suas cores preestabelecidas pelo catálogo da fábrica, sendo desta forma uma palheta cromática já determinada antes da compra do material, ou seja, a cor antes de qualquer coisa é uma cor elaborada que segue as regras do mercado, regras de oferta e procura, necessidade e demanda; podemos então dizer que estamos fazendo uso de uma cor industrial. Entendemos, neste caso, que a utilização de cores industriais traz uma leitura pelo viés da alteridade, pois a cor presente no material é uma cor estrangeira em relação ao campo artístico. Por conseguinte, no momento em que é utilizada no objeto de arte, deixa de pertencer somente ao campo industrial e é incluída também no campo pictórico. Dentro do campo pictórico a cor é aceita com toda a sua alteridade, corrupção e sensualidade. A sensualidade, inerente a todo corpo, solicita o toque – tocar o corpo talvez seja uma maneira de reconhecê-lo, de distinguir se está vivo ou morto.

2.3 Confronto com o rosto da morte

O confronto da pintura com o mundo remonta ao encontro de duas falanges gregas – linhas cerradas de soldados enfileirados ombro a ombro, cada um carregando um escudo que protege o soldado ao lado. Frente a frente no campo de guerra, cada falange se movimenta em direção à falange inimiga, rumo a uma frontalidade que não pode ser evitada. No momento em que as duas linhas de soldados se encaram, um embate duplo ocorre: contra o inimigo e consigo mesmo. Quando se encontram face a

face, cada soldado se vê refletido nos olhos inimigos.³¹ Os olhos do soldado se tornam espelhos que refletem o inimigo. Neste sentido, é curioso notar que na movimentação das falanges a frontalidade também se dá através dos escudos que se comportam como espelhos, refletindo tudo à sua frente (Ilustração 6). O escudo se torna espelho quando sua superfície externa é de ouro. Este metal possui um comportamento duplo: primeiro, reflete a luz, cegando quem o olha diretamente; em outro momento, reflete o mundo, adotando suas cores e formas, camufla-se mimetizando o mundo.

Por outro lado, por sua nobreza, o ouro seduz e sua sedução transforma-se, pela frontalidade, em artifício de morte – uma característica que remete ao herói mítico grego Perseu e seu escudo. Perseu substitui seu próprio olho, frágil e suscetível de petrificação, pelo olho de ouro de seu escudo-espelho, ou seja, pelo próprio olhar da Medusa, cuja força assassina se volta instantaneamente contra ela.³² O reflexo garante a Perseu sua vitória ao usar o escudo-espelho para refletir o olhar da Medusa – que invariavelmente encara aquele que a observa e transforma-o em pedra – e cortar sua cabeça. Ver a Medusa é olhar dentro de seus olhos e, por meio do cruzamento dos olhares, cessar de sermos nós mesmos, de estarmos vivos para nos tornar, como ela, poder de morte. Derrotar a Medusa é derrotar a morte.

Na falange, a linha de escudos forma uma parede refletora e o combatente inimigo tem seu corpo inteiro refletido no escudo-espelho à sua frente; assim, cada soldado consegue se enxergar dentro de um caixão dourado e se depara com aquilo que os gregos chamavam de *ménos*: “a careta do guerreiro possuído, o furor guerreiro” ou, se

³¹ Recordando a fala da escritora inglesa Virginia Woolf quando diz que no encontro face a face “é no espelho que nós estamos olhando; o que explica o brilho de vidro em nossos olhos” (WOOLF, Virginia. *Contos Completos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.108).

³² DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1994. p. 150.

quisermos, a máscara da Medusa que se traduz num confronto com a morte.³³ Medusa habita a fronteira entre o mundo e o Hades, e seu papel é impedir a entrada dos vivos na casa dos mortos, fazendo dela outra figura do limite – para entrar é preciso olhar em seus olhos. Esse monstro de olhar inacessível traz em sua máscara a alteridade radical do mundo dos mortos, no qual nenhum ser vivo pode entrar.

Percebemos então que na guerra, através do confronto das falanges, acontece o momento de olhar o rosto da morte. Podemos propor a mesma analogia com o campo pictórico. No encontro da pintura com o mundo, aconteceria um confronto através da frontalidade, tornando assim a pintura o rosto da morte. Philippe Dubois nos lembra da pintura *Cabeça de Medusa*, de Caravaggio: “é um quadro de decapitação, não a princípio a narrativa icônica de uma decapitação, mas a própria decapitação, pois o próprio quadro é, ele mesmo, uma cabeça cortada”³⁴ (Ilustração 7).

2.4 Pintura como cadáver

Em sua queda a pintura se confronta frontalmente com o mundo, e sabemos que a frontalidade ocorre quando a visão se choca com o volume dos corpos.³⁵ Assim podemos pensar que o campo pictórico passa a atuar como um corpo e, desta forma, a

³³ “A máscara monstruosa de Gorgó traduz a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem, o confronto com a morte, esta morte que o olho de Gorgó impõe aos que cruzam seu olhar, transformando todo ser que vive, move-se e vê a luz do Sol em pedra imobilizada, glacial, cega, mergulhada nas trevas” (VERNANT, Jean-Pierre, *op. cit.* p.12 e 54).

³⁴ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 153.

³⁵ Como assinala o historiador e crítico de arte George Didi-Huberman ao lembrar uma referência sobre o volume dos corpos na obra do escritor irlandês James Joyce, “*In bodies*, escreve Joyce, sugerindo já que os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, obstáculos contra os quais ‘bater sua cachola’; mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho. E eis que surge a obsedante questão: quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha?” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 30).

pintura se comporta como um *monstro de mil olhos*, com o qual dividimos o mesmo espaço: para qualquer lado que olhemos, ele olha diretamente para nós.³⁶

Na guerra, a morte nos encara; na arte, a pintura nos encara – não podemos escapar da frontalidade.³⁷ É desse embate que estou tratando quando, em meu trabalho *Caixões Dourados*, nos deparamos com uma cama ladeada por duas pinturas douradas, cujo brilho as transforma em dois espelhos. Ao refletir o corpo de quem olha o trabalho, a pintura se transforma num caixão, pois aquele que a olha vê seu corpo dentro dele (Ilustração 8). A cama, por sua vez, suscita o *monstro de mil olhos* que não para de nos encarar. No momento em que a finitude se apresenta diante de nós, a cama vermelha encara quem a olha e convida o sujeito a entrar. Com seu dossel fechado, a cama é também uma espécie de sarcófago; aquele que nela se deitar permanece coberto e protegido, uma vez que o corpo que entra no sarcófago é um corpo que jaz, com os olhos fechados, dormindo e sonhando com as sombras das coisas futuras.

O sarcófago circunscreve a imagem da cama em que o personagem kafkaniano Gregor Samsa acorda metamorfoseado depois de sonhar, envolto pela perda de si mesmo, e na cama em que o personagem machadiano Brás Cubas jaz e se lembra da vida que teve.³⁸ Nesse sentido, a cama comporta-se como um caixão, a última morada do

³⁶ Esse *monstro de mil olhos*, o corpo, passa a ter a sua presença percebida pela sensação de que algo nós olha constantemente. Isto explica a sensação que temos quando estamos sendo observados, e logo percebemos que alguém nós olha.

³⁷ Para Didi-Huberman o estatuto do antropomorfismo na arte está presente no modo com que se permite ao objeto pôr-se diante de nós com a força de quem nos olha, um poder que faz o objeto ter a estatura humana. Frontalidade similar teria o homem com Deus, pensada assim por Vernant: “No face a face da frontalidade, o homem firma-se em posição de simetria em relação ao deus; mantém-se sempre em seu eixo; esta reciprocidade implica ao mesmo tempo dualidade – o homem e o deus que se encaram – e inseparabilidade, ou até identificação: a fascinação significa que o homem já não pode desviar seu olhar ou o rosto do Poder, que seu olho perde-se no do Poder que também o olha, que ele é projetado no mundo que este Poder preside” (VERNANT, *ibidem*).

³⁸ “Da cama de onde jazia”, Brás Cubas começa a narrar sua vida desde o momento em que morre ao nascimento. Assim ele se define: “Não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem

corpo, assim descritos: “móveis de repouso provisório pelos quais passamos através da vida e que nos falam das breves passagens por cada um deles”.³⁹ Existe um paralelo entre a tumba e a cama, entre a morte e o sono, já conhecido desde os tempos da epopeia de Gilgamesh em que se estabelecia uma relação de correspondência entre o sono e a morte, entre aqueles que dormem e aqueles que estão mortos. Encontramos assim descrito que os adormecidos são parecidos com os mortos, “eles são um retrato da morte”.⁴⁰

Caída no mundo, a pintura assume a mesma finitude do corpo, passando a ser cadáver.⁴¹ O corpo que percebemos como um *monstro de mil olhos* que circunda a arte e nos atravessa por todos os lados nasce, assim como a pintura, do delinear daquele que parte, que já não está presente. E esta imagem do campo pictórico circunscrita pelo corpo e sua finitude – a morte – permeia a produção literária de Edgar Allan Poe, a crítica de Didi-Huberman e a produção artística de Lygia Pape.

Em *O caixão quadrangular*, Edgar Allan Poe narra o embarque dos passageiros num navio. Nele embarcam o personagem principal, mais o Dr. Cornélio Wayt, jovem artista, junto com sua esposa, suas duas irmãs e uma bagagem extraordinária, um caixão. O caixão torna-se objeto de especulação, pois fica acomodado na suíte ao invés de ser despachado para o porão. O personagem principal, ao indagar sobre o que Dr.

a campa foi outro berço” (MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Florianópolis: Ed. Avenida, 2009. p. 12; KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987).

³⁹ MARTINS, Marta. Brasília: *Catálogo Atos Visuais Funarte*, 2007.

⁴⁰ ANÔNIMO. *A Epopeia de Gilgamesh*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 147. *A Epopeia de Gilgamesh* precede os poemas de Homero em pelo menos 1500 anos; é o primeiro herói trágico de que se tem conhecimento. Gilgamesh não quer aceitar sua condição de mortal, pensa que está livre do destino de todos os mortais, mas se engana, também a ele está prometido o destino de sombra. Gilgamesh descobre o que para Vernant caracteriza o principal aspecto do ser humano: “somos mortais porque vivemos no passado e no futuro – porque lembramos um tempo em que não existíamos e antevemos um tempo em que estaremos mortos” (VERNANT, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 105).

⁴¹ Nesse sentido, Borges nos lembra: “para Platão, um livro, como uma pintura, parece um ser vivo; no entanto, se lhe perguntarmos algo, não responde. Vemos então que está morto”. (PLATÃO *apud* BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p. 16).

Cornélio – um reconhecido colecionador de arte – trazia no caixão chega à óbvia conclusão de que só poderiam ser pinturas. A pintura é colocada como única possibilidade de conteúdo do caixão:

“O aludido caixão era, como eu disse, quadrangular. Tinha cerca de um metro e oitenta de comprimento por setenta centímetros de largura. Observei-o atentamente, de modo a poder ser exato. Ora, aquele formato era característico e, logo que o vi, louvei-me pela precisão de minhas suposições. Eu chegara à conclusão, lembro, de que da bagagem excedente de meu amigo, o artista, deveriam constar pinturas ou, pelo menos, uma pintura; pois eu sabia que ele estivera várias semanas conferenciando com Nicolino. Agora, ali estava um caixão que, dada sua forma, nada mais podia conter neste mundo senão uma cópia da *Última Ceia* de Leonardo e uma cópia dessa mesma *Última Ceia* que Rubini, o moço, fizera em Florença e que, desde algum tempo eu sabia estar em poder de Nicolino.”⁴²

O personagem tem a capacidade de perceber a condição tumular da pintura, única maneira de chegar à conclusão de que dentro do caixão só poderia haver pinturas.

De modo similar, Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, consegue enxergar um corpo dentro de uma coluna na performance que o artista Robert Morris apresentou no Living Theater em 1961. A coluna permanece em pé durante três minutos, tombando logo em seguida, e Didi-Huberman percebe uma analogia com um corpo que, estando vivo, tomba, jaz e é posto na tumba (Ilustração 9). O autor nos revela que mesmo diante de um objeto como uma coluna – uma forma sólida – algo está sempre caindo e se erguendo, algo está ali encerrado. Para ele trata-se de uma dança, um fluxo e um refluxo das ondas nas marés, mesmo dentro de uma coluna com um metro e oitenta de altura.⁴³

⁴² POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008. p. 180. (Conto: O caixão quadrangular [*The oblong box*,1844]).

⁴³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 67 e 117.

Lembremos das falanges gregas que durante o confronto avançam uma contra a outra. Ao se lançarem uma sobre a outra, as falanges tendem a derivar para a direita, na medida em que cada soldado busca proteção no escudo vizinho. Assim, no momento em que duas falanges se encontram, giram gradualmente em torno de um eixo invisível, em um movimento que dá início a uma dança circular.

A dança das falanges gregas e a dança da coluna de Morris, de que nos fala Didi-Huberman, são o movimentar dos corpos em direção à morte, o embate com a sua finitude, característico da frontalidade, movimento este presente na dança dos bailarinos do balé *Neoconcreto*, da artista Lygia Pape, de 1959.⁴⁴ Nele, os bailarinos foram colocados dentro de cilindros de dois metros de altura com rolimãs na base para deslizarem pelo palco, de acordo com a coreografia realizada a partir de um poema de Reinaldo Jardim. Pape nos conta um episódio curioso: precisou convencer os bailarinos a se esconderem dentro dos cilindros. Talvez os bailarinos negassem seguir tal condição tumular; seus corpos desejavam se mostrar e provar que estavam vivos – retornar ao mundo dos vivos⁴⁵ (Ilustração 10).

Falamos sobre a maquiagem como tratamento cosmético da cor e método de controle da cor. É o artifício usado para maquiar os cadáveres, esconder a carne e dar

⁴⁴Sublinhamos que, no caso da obra de Morris, trata-se de uma presença que o trabalho de Pape antecipa.

⁴⁵ Em 1958, Lygia Pape apresentou no Teatro Copacabana o I Ballet Neoconcreto e, em 1959, o II Ballet foi apresentado no Teatro Gláucio Gil. Ela nos conta: “O trabalho se estruturou a partir do poema “Olho/Alvo” do Reinaldo Jardim, que era constituído dessas duas palavras, distribuídas espacialmente das mais diversas maneiras, provocando assim uma espécie de coreografia, uma verdadeira dança. A partir daí eu criei para a palavra “olho” quatro cilindros de 2 metros de altura, com 70cm de diâmetro, pintados de branco, e para a palavra “alvo” quatro paralelogramos pintados de zarcão: todos em madeira e com rolimãs na base, o que os fazia deslizar suavemente no palco. Assim, com o movimento geral, criava-se uma coreografia em cima do poema do Reinaldo, ou seja, uma leitura visual, coreografada, do poema. Usamos bailarinos profissionais do Teatro Municipal, o que deu à movimentação beleza e sincronia. E houve uma coisa muito curiosa: a maior dificuldade foi convencê-los a se apresentarem dentro daqueles objetos, sem nunca se mostrarem, já que a minha intenção era exatamente captar o motor do corpo, aquela possibilidade de ele se deslocar no espaço sem a presença da figura humana, isto é, apenas a captação do movimento que o corpo é capaz de realizar” (PAPE, Lygia *apud* MATTAR, Denise. *Lygia Pape – Perfis do Rio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 66).

vida ao corpo morto. Os mortos na guerra serão maquiados, embalsamados e seus pertences serão levados para suas tumbas e, assim, tornar-se-ão efígies dos vivos⁴⁶. Para Borges, uma biblioteca “é um tipo de caverna mágica cheia de mortos. E aqueles mortos podiam ser ressuscitados, trazidos de volta à vida no instante em que se abrissem as páginas”.⁴⁷ Na arte, os mortos são nossos precursores, e só através de seu sucessor o artista morto vive. Precursores, os artistas que já possuíram corpos agora não aceitam seu destino de sombra, não admitem sua condição e querem voltar; para isso se recusam a pagar tributo ao barqueiro Caronte.⁴⁸ Assim, nossos amigos adormecidos, os artistas mortos, querem ser lidos para retornar.

2.5 O corpo do precursor

Inicialmente, para se tentar estabelecer uma genealogia de meus trabalhos, penso no texto do crítico americano Michael Fried, *Arte e Objetividade*,⁴⁹ de 1967. Apesar de estar próximo do formalismo greenbergiano ao estabelecer a pintura moderna como autônoma e colocar a arte minimalista, por ser caráter teatral, como “a negação da arte”,⁵⁰ podemos trazer o texto como uma leitura do minimalismo que ressalta seu caráter antropomórfico. Desta forma, iremos fazer uma contra-leitura do texto – o que

⁴⁶ A relação entre mausoléu e museu é discutida pelo filósofo Régis Debray: “As honras fúnebres relançam, consoante o lugar, a imaginação plástica, as sepulturas dos grandes foram nossos primeiros museus e os próprios defuntos nossos primeiros colecionadores. Do mesmo modo que as sepulturas foram os museus das civilizações sem museus, assim também nossos museus são, talvez, os túmulos característicos das civilizações que já não sabem edificar túmulos” (DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994. p. 22).

⁴⁷ BORGES, Jorge Luis, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸ Na Grécia Antiga, existia o temor de que os mortos não fizessem sua contribuição, ficando o morto devedor eternamente na margem do rio Aqueronte, um rio forte, de águas turbilhonantes. Com a permanência na margem existia a possibilidade do regresso do morto para o mundo dos vivos.

⁴⁹ FRIED, Michael. “Arte e Objetividade”. In: FERREIRA, Glória & VENANCIO, Paulo (orgs.). *Arte & Ensaio n. 9*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 131.

Fried coloca como premissa negativa, leremos não como positiva, mas como uma negativa da negação.

Em seu raciocínio, Fried pretende desmontar o argumento dos artistas Donald Judd, Frank Stella e Robert Morris de que apenas uma construção parte por parte traria uma imagem antropomórfica ao trabalho de arte – argumento defendido pelos artistas para definir a diferença entre a escultura modernista e o objeto minimalista. Fried refuta este argumento ao constatar que os trabalhos minimalistas, por possuírem um interior aparentemente oco, como corpos, também apresentam um caráter antropomórfico. Colocando este dado antropomórfico como um dado negativo, Fried chega à conclusão de que o equívoco do trabalho minimalista não seria o antropomorfismo apenas – também encontrado na escultura moderna – mas que o equívoco do antropomorfismo minimalista está em sua teatralidade. Por conseguinte, os trabalhos minimalistas de algum modo confrontam o espectador – colocam-se não apenas no espaço do observador, mas também em seu caminho. Uma vez dentro da sala, o trabalho se recusa, obstinadamente, a deixá-lo sozinho; o que equivale a dizer que o trabalho se recusa a parar de encarar o observador. Visto que a experiência teatral inclui o observador, este passa a ser observado. Desta forma, os trabalhos minimalistas exigiriam do observador a redefinição constante de sua posição e de sua percepção, condição esta que para o autor definiria a teatralidade na arte minimalista e, como consequência, colocaria os trabalhos numa “espécie de presença de palco”, definitivamente uma qualidade teatral. Esta presença significaria a existência de “uma guerra em curso entre o teatro e a pintura e a escultura modernistas, entre o teatral e o

pictórico”.⁵¹ E para a pintura modernista é imperativo suspender o teatro, pois a sensibilidade teatral corrompe, infecciona, envolve e perverte a forma pura à qual a pintura precisaria corresponder. A suspensão da teatralidade em uma Obra de Arte é nomeada como suspensão de sua *objetidade*. Este neologismo – *objetidade* – foi criado por Fried para indicar uma condição de não-arte (objetual), qualidade com a qual Greenberg e Fried concordam no sentido de que a Obra de Arte não deve tê-la.

Para Greenberg o minimalismo tem como meta projetar objetos e grupos de objetos que tangenciam a Arte e, por isso, é o tipo de arte que mais se aproximaria da condição de não-arte. Para ele, “a presença obtida pela aparência de não-arte era esteticamente imprópria”.⁵² Continuando seu raciocínio, Fried aponta que para a pintura modernista é obrigatório eliminar sua *objetidade* e com isto ter uma forma que pertença somente à Pintura, isto é, que pertença à História da Pintura. Assim, o sucesso ou o fracasso de uma pintura modernista depende de sua habilidade de sustentar, eliminar ou tornar convincente seu *shape*, ou, de algum modo, recusar o enfrentamento da questão ou esquivar-se dele. Inversamente, o minimalismo aspira a descobrir e a projetar sua *objetidade*.

Podemos também propor como possível genealogia a discussão levantada pelo movimento Neoconcreto explicitada em seu Manifesto⁵³ de 1961, escrito por Ferreira Gullar, manifesto este que declara a posição de reinterpretação de movimentos europeus, como o Neoplasticismo, o Construtivismo e o Suprematismo, levando em maior consideração as obras no que diz respeito à teoria, obras entendidas como

⁵¹FRIED, Michael. *op. cit.*, p.131

⁵² *Ibidem*, p. 133.

⁵³ COCCHIARALLE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (orgs.). *Abstracionismo – geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 234.

profecias da total integração da arte na vida cotidiana. Os artistas neoconcretos veem na obra de Piet Mondrian – com o esforço de codificação rigorosa de um sistema de arte – a tentativa de inventar uma gramática com o objetivo de criar uma composição equilibrada e harmônica e, por conseguinte, refletir as leis do universo através de uma pintura harmônica. Tal necessidade comanda a proposta da realização plástica pura no ambiente, isto é, de estender a arte para a vida. Seus passos são considerados os primeiros no sentido de destruição da superfície, do plano e da linha e, através desta destruição, instaurar um novo espaço.

Partindo da percepção desse novo espaço, os neoconcretistas adotam a posição de que a obra de arte está de fato sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e do qual ela era origem. Podemos então perceber que a arte neoconcreta visa à fundação de um novo espaço e propõe um novo objeto para a pintura, liberando-a da tela e realizando-a no espaço real, rompendo com as categorias estéticas fundadas na obra de arte como objeto autônomo e isolado, tomando deste modo a obra de arte como objeto que se relaciona com o mundo.

Para Hélio Oiticica, o neoconcretismo é determinante no momento que condensa as diversas influências de sua experimentação. Hélio opera a passagem da pintura bidimensional para a pintura no espaço, passagem esta que se mostrou importante no trajeto que percorreu em direção às suas manifestações ambientais. A experiência neoconcreta contribuiu ainda para dar forma ao impulso utópico de transformação do mundo real (do ambiente cotidiano), presente nas vanguardas construtivas e tornado horizonte em suas atividades. Também podemos perceber que para Hélio a experiência

neoconcreta está além da experiência visual e é, antes de tudo, uma experiência orgânica, isto é, corporal, pois a percepção é temporal e flui no corpo.

Para Hélio, a arte construtivista é o eixo mais estável, consistente e homogêneo das vanguardas, portanto, ele a considera como o eixo que propiciaria desenvolvimentos e desdobramentos ainda não explorados. Propondo a experiência de um novo construtivismo e apto a transformar a pintura em coisa – uma saída para o espaço, prefigurada pelo *não-objeto* neoconcreto – Hélio considera a invenção de algo novo que, para existir, supõe a destruição das formas de evidenciação da pintura (suporte, ilusionismo), mantendo da pintura apenas a possibilidade de fundação de novas relações estruturais quando abrigarem novos sentidos de espaço e tempo.

Em seu texto, *Transição da cor do quadro para o espaço*,⁵⁴ de 1969, Hélio nos conta que percebe, com a ajuda das estruturas-cor no espaço e no tempo, que tudo que era fundo e suporte para o ato e para a estrutura da pintura transforma-se em elemento vivo. Ocorre uma ruptura da forma retangular do quadro, pois a cor pulsa em sua extremidade, movimenta-se, passeia, mas ainda receia pertencer ao mundo. Aqui já não se faz necessário o suporte do quadro – *a priori*, o campo onde se desenvolvia o *ato de pintar* – propondo-se que o ato se dê propriamente no espaço e no tempo. Para chegar a tal conclusão, Hélio teve que passar pela experiência-limite do monocromatismo, com o abandono da moldura e do suporte, dando um salto para o espaço real e tridimensional – ao pertencer e ao entrar no espaço e no tempo, o campo artístico é invadido por ações e pela vida. Em decorrência, o quadro perde seus poderes encantatórios e se transmuta em um objeto presente no espaço e no tempo, isto é, presente no mundo. Os *Núcleos* são

⁵⁴ OITICICA, Hélio *apud* FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 82.

consequência direta da ida da pintura para o espaço, estruturas penduradas nas quais se caminha através de placas de cor (Ilustração 11).

Deste modo, um horizonte de possibilidades é aberto pela superação do quadro, fazendo-se necessária uma mudança não só nos meios, mas na própria concepção da pintura – uma mudança da posição contemplativa do quadro para uma percepção mais ativa, uma relação que tende a superar o diálogo contemplativo do mero espectador. Existiriam então, para Hélio, duas posições possíveis para a pintura estabelecer uma relação com o mundo: 1. mergulhar no mundo, diluir-se, entrar em cópula com ele; 2. não desejar essa fusão, criando uma superrealidade em que ignora o mundo. Aqui estamos interessados na primeira hipótese.

Hélio continua o texto citando uma lista de artistas que chama de construtores, artistas que fundam novas relações estruturais na pintura e que interessam para a efetivação da transição do quadro para o espaço através da nova concepção de estruturas no espaço e no tempo. Max Bill propõe a não-exclusividade da pintura pelo bidimensional, pois para ele a pintura se instaura como “fenômeno pluridimensional, no qual o espaço real, perpetuamente cambiante (em mudança) e o espaço psíquico se sobrepõem”.⁵⁵ A investigação de Malievitch levou Hélio a formas desmaterializadas dos quadrados brancos e pretos que se elevam no espaço num movimento de liberação do suporte – experiência presente nos metaesquemas e nas invenções de Hélio. Já Pollock reduz o quadro ao “campo da hiperação” – primeira condição para que seja uma arte do espaço, da estrutura e da cor, sendo que o tempo nasce aí da dissonância entre a ação e o seu campo de expressão (extensão do quadro). Hélio continua, citando Aluizio Carvão

⁵⁵ *Ibidem*, p. 88.

como próximo de Ives Klein, artistas em que vê uma tendência à tutilidade da cor, chegando intuitivamente ao sentido do “corpo da cor”⁵⁶ e livrando-se da implicância da estrutura do quadro.

A opção do minimalismo pela *objetidade* é entendido por Fried como um confronto entre o teatro e a pintura; a teatralidade traz uma presença pensada como a presença de palco de um protagonista – o mundo como palco da vida. Podemos então entender que o corpo percebido por Fried no minimalismo é o corpo que atua no mundo. Por outro lado, Hélio chega, através das suas experiências com as estruturas de espaço e tempo, à desintegração do quadro, ocorrendo então a superação da pintura, sua transmutação em outra coisa, o que no primeiro momento da sua investigação, se configura como saída para o espaço - a pintura atua no mundo. Para Hélio, a pintura apresenta uma necessidade, assim como a cor, de ter forma corpórea, de ter um corpo.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 89.

Capítulo 3

Armamento e estratégia

“Os poetas (cf. artistas) estão próximos de necromantes, fazendo esforços para ouvir os mortos cantarem. Esses mortos poderosos são as Sereias, mas não cantam para castrar, pois a morte faz amizade com todo poeta (cf. artista). Poesia, o duplo dilema da fantasia de lutar com os mortos poderosos, podendo se definir qualquer poema como um desvio de uma possível morte, pois o poeta (cf. artista), em sua elevação daemônica, adquire poder para voltar sua energia contra si mesmo, e consegue, a um custo terrível, sua mais nítida vitória na luta com os mortos poderosos – o protesto da mente criativa contra a tirania do tempo.”

Harold Bloom

3.1 Cavalaria aérea – sobre cavalos e helicópteros

Ao pensarmos a pintura como algo que para confrontar o mundo cai, colocamos o artista em uma nova perspectiva. O artista que está na fronteira agora enfrenta novas investidas, sendo assim necessários novos métodos de posicionamento em relação ao mundo.

Deleuze, ao tratar das mudanças ocasionadas em nossa sociedade pelo desenvolvimento do capitalismo liberal desde a Segunda Guerra Mundial, chama a atenção para o fato de que adentramos cada vez mais numa sociedade em que vigoram o controle contínuo e a comunicação instantânea.⁵⁷ Para ele, “os controles são uma modulação, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, a cada instante”,⁵⁸ suscitando novas velocidades, as quais “não cabe temer ou esperar, mas

⁵⁷ Deleuze está tratando da transição das *sociedades disciplinares* para as de *controle* (DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 223-224).

⁵⁸ *Ibidem*, p. 223.

buscar novas armas”.⁵⁹ Devemos ressaltar que quando o filósofo diz *novas armas* não necessariamente está solicitando originalidade, mas diferença: o desenvolvimento de estratégias de resistência capazes de sugerir outros *espaços-tempos*, a partir de métodos já ultrapassados e abandonados.

Nesse sentido, as *novas armas* para enfrentar a sociedade de controle podem ser pensadas também como *novas armas* que a pintura precisa portar em face das diferentes demandas do mundo – armas que possibilitem o enfrentamento pictórico, o encontro da pintura com o mundo, que abarquem o acontecimento da frontalidade: os atravessamentos, as inclinações e os afetos nela suscitados, mas que ao mesmo tempo sejam capazes de lidar com o acúmulo cada vez maior de conhecimento, que exige do artista a elaboração de estratégias de resistência mais complexas.

Tal complexidade, a nosso ver, está presente tanto na expansão do território da pintura desde a sua queda no mundo, quanto na inclusão de uma temporalidade que procura romper com a construção evolucionista. Ou seja, de um lado, a complexidade leva à ampliação do campo pictórico, que admite a adoção de elementos exógenos sem que isto implique o desligamento de seus campos originais – tal como lembram Deleuze e Guatarri ao colocarem que, provavelmente, “durante várias eras sucessivas, os instrumentos agrícolas e as armas de guerra tenham permanecido idênticos”.⁶⁰ De outro, ela leva ao rompimento de uma linearidade temporal – exatamente aquilo que requer Donald Judd quando trabalha a hipótese de não haver um desdobramento claro

⁵⁹ *Ibidem*, p. 220.

⁶⁰ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 72.

da pintura para o objeto tridimensional, que ele denomina específico.⁶¹ Assim, as novas possibilidades, ou melhor, as novas armas da pintura, devem permitir o deslocamento entre o campo pictórico e outros campos, sem se ater a um fluxo temporal contínuo, que significa acolher a complexidade e aceitar seu caráter mesclado, incongruente e descontínuo.

Para entendermos melhor a complexidade das novas armas pictóricas, tomemos o filme *Apocalypse Now*, em especial a cena do bombardeio de helicópteros ao som de *A Cavalcada das Valquírias*, do compositor alemão Wagner⁶² (Ilustração 12). Trata-se de um ataque realizado por um batalhão de cavalaria, entretanto, esta é uma cavalaria aérea, composta por helicópteros e liderada por um excêntrico caubói surfista. A imagem de um batalhão de cavalaria aérea serve como ponto de partida para a elaboração de novas proporções para a pintura – proporções que usem a mesma razão existente entre um helicóptero e um cavalo, ou seja, que nos levem a pensar uma pintura que tenha relação com sua precursora na mesma proporção que um helicóptero tenha com um cavalo. E, uma vez que o uso do helicóptero não pressupõe a evolução e a consequente substituição do cavalo, mas implica a adoção de um instrumento cuja invenção está vinculada a outros campos que não a guerra, a justaposição da figura de um e de outro nos abre um novo universo de relações e percepções.⁶³

⁶¹ Para o artista, “a história linear de algum modo se desfaz”, pois uma abordagem linear pode levar a equívocos no modo de conceber esses desdobramentos pictóricos (JUDD, Donald FERREIRA & Glória; COTRIM, Cecília, *op. cit.*, p. 97).

⁶² *Apocalypse Now* (1979), direção de Francis Ford Coppola, tem no elenco: Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall, Dennis Hopper. Baseado no livro *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad.

⁶³ “A primeira ideia pouco prática de um helicóptero foi concebida por Leonardo da Vinci no século XV, mas esquecida até a invenção do avião no século XX. O primeiro voo bem-sucedido e registrado de um helicóptero ocorreu em 1907, realizado por Paul Cornu, na França. Porém, o primeiro voo de um helicóptero completamente controlável foi demonstrado por Hanna Reitsch em 1937, em Berlim, na Alemanha. Nos anos 70, o helicóptero acabou por ser melhorado, adquirindo o interesse militar, pelo que foi fabricado e vendido a forças armadas de todo o planeta” (In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2009).

A velocidade pode ser pensada como uma relação importante neste caso. Escrevem Deleuze e Guattari que as armas e a velocidade têm uma gênese conjunta: “a arma inventa a velocidade ou a descoberta da velocidade inventa a arma”.⁶⁴

Como sabemos, a imagem do cavalo tem sido bastante usada como metáfora para o pensamento: já no século XVI, o astrônomo Galileu Galilei, por exemplo, usa essa metáfora para designar a velocidade do pensamento. Ele escreve sobre cavalos para indicar o movimento: são eles figuras que ilustram a experimentação cinética e a rapidez do pensamento. O escritor italiano Italo Calvino, mais recentemente, identifica o pensamento com a corrida equestre: “o discorrer é como o correr”.⁶⁵ Por sua vez, era comum o pensamento ter como imagem um elemento veloz – normalmente um ser aéreo ou aquático preso, conectado ou vinculado a um elemento pesado que o segura limitando sua escapada, pois para manter o controle sobre o pensamento imaginava-se ser preciso dominar sua velocidade. Algo como a *Roda de Bicicleta* de Marcel Duchamp: um elemento móvel (a roda) está fixado a um elemento estático (banco). Podemos imaginar a roda como uma metáfora do ato de pensar, rodando em alta velocidade, mas a roda está presa à cadeira, que a mantém sob controle, segurando-a para que depois de cada volta a roda se encontre no mesmo lugar⁶⁶ (Ilustrações 13, 14 e 15).

A justaposição das imagens do cavalo e do helicóptero destina uma nova imagem para o pensamento; nele, o elemento veloz é multiplicado. Trata-se de um pensamento capaz de responder às novas exigências de velocidade impostas pela sociedade

⁶⁴ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁵ CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991. p. 52.

⁶⁶ Essa relação está presente em inúmeros outros exemplos, como o da águia amarrada ao sapo na alquimia, símbolo do mercúrio preso ao enxofre, simbolizando que o aspecto aéreo, fluido e divino do mercúrio pode ser retido e contido pelo aspecto terrestre, sólido e mundano do enxofre. Outro exemplo seria o golfinho que desliza sinuoso em torno de uma âncora, usado no século XIV pelo editor veneziano Aldo Manuzio, que para o escritor Italo Calvino simboliza a intensidade e a constância necessária para o trabalho intelectual – o golfinho nada, mas a âncora o retém.

contemporânea. Esse outro pensar nós o encontramos desenhado na figura mitológica do cavalo alado Pégaso, fruto da união de Poseidon e da Medusa.⁶⁷ Aqui usamos a metáfora como transporte, segundo sua origem grega, em que todo helicóptero carrega seus cavalos, analogamente, todo artista transporta seus precursores, isto é, seus mortos.

De volta ao campo de batalha, imaginem-se as imposições que um cavalo alado suscita, ou melhor, que o aumento de velocidade impõe para a guerra – novos arreios e estribos, novas selas e esporas, *novas armas* capazes de enfrentar maiores velocidades. É uma nova dinâmica do pensar que leva à transformação de instrumentos do mundo cotidiano em armas para a pintura. *Novas armas* capazes de golpear, afetar, atravessar e inclinar em direção ao mundo, com aquilo que o próprio mundo oferece à pintura.

Como vimos, essas armas novas não são inéditas – podemos lembrar que, desde o século XIV, através de pintores como Giotto di Bondone, Masaccio e Piero della Francesca, o mundo já vinha sendo golpeado pela pintura. Todo golpe representando um modo de colocar a pintura no mundo. Desta forma, cada época, cada momento, para cada artista significaria uma maneira distinta de golpear o mundo: são necessárias soluções e respostas diferentes, conforme o momento e a situação. O historiador da arte Michael Baxandall, em *O Olhar Renascente* nos mostra, por exemplo, como o pintor italiano Piero della Francesca golpeava o mundo no século XV:

“Quando um pintor como Piero usava uma tenda em sua pintura, ele convidava seu público a medir. Não que tentassem fazer cálculos sobre áreas de superfície ou volume,

⁶⁷ Quando Perseu corta a cabeça da Medusa, de seu sangue nasce Pégaso, o cavalo alado. Pégaso é fruto da união de Poseidon – deus dos mares – com a Medusa que, ao ser fecundada, não deu à luz, manteve o filho dentro de seu ventre. Pégaso, “seu nome evoca uma fonte, *pegé*; ou segundo Hesíodo, as águas correntes de Oceano, fronteira do mundo, *pegai*. Pégaso cuja função é transportar trovões e raios” (VERNANT, Jean-Pierre, op. cit., p. 39 e 89).

naturalmente, mas estavam propensos a reconhecer na tenda, primeiro, uma combinação de cilindro e cone, e só secundariamente qualquer coisa que ultrapassasse o cilindro e o cone propriamente ditos. O resultado era um conhecimento mais completo da tenda enquanto volume e forma particulares. A avaliação precisa e espontânea que o observador tem da tenda está ligada à sua própria dimensão cotidiana e ao mistério da imaculada concepção da Virgem.”⁶⁸

Lembremos que no Renascimento o uso da geometria é concomitante ao desenvolver de uma sensibilidade que passa a se preocupar cada vez mais com o universo humano. Nessa direção, são as coisas do próprio mundo que aparecem na pintura de Piero, atravessando o mundo com relações que eram de conhecimento público na época: a pilha de grãos (cone), o barril (cilindro), um pedaço de tecido (retângulo), cortinas (triângulo), elementos familiares para quem olhasse sua pintura. Desse modo, em sua pintura, Piero golpeava o mundo com coisas do próprio mundo (Ilustração 16).

Donald Judd, em *Objetos Específicos*⁶⁹, entende que Robert Morris adota esse procedimento de utilizar uma relação dos objetos do mundo com o próprio mundo. Assim, seus trabalhos dependiam do conhecimento prévio que os espectadores teriam de tais objetos. Sendo o objeto um campo de escolhas, feitas desde a produção do objeto às escolhas que acarretam em outras pessoas na aceitação de sua aparência e existência. Desta forma, para quem olhasse os trabalhos de Morris existiria um reconhecimento e uma identificação com o mundo. São golpes da pintura que necessitam de novas armas e servem para ampliar seu campo e conquistar territórios do mundo.

⁶⁸ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. p. 169.

⁶⁹ JUDD, Donald FERREIRA & Glória; COTRIM, Cecília, *op. cit.*, p. 97.

3.2 Retorno dos mortos e seus desvios

Da mesma forma que todo helicóptero carrega seus cavalos, todo artista carrega seus mortos, que não querem fazer a travessia para os mundo dos mortos, não pagam o tributo ao barqueiro, e pretendem retornar ao mundo dos vivos. O retorno implica um anacronismo ao possibilitar a volta de algo considerado obsoleto. Bloom nos lembra que os gregos chamam de *Apophrades* o dia em que os mortos voltam a habitar suas antigas casas. O que parece ser uma contradição, uma incoerência de posições ou uma troca de lugares é na verdade uma estratégia bastante comum em tempos de guerra: a contratação de exércitos mercenários e o uso de forças exógenas.

Conta Keegan que o Império Romano, no século IV, formava batalhões com soldados recrutados entre os bárbaros, inserindo-os nos seus regimentos e, com isso, conseguia aumentar seu efetivo na defesa dos limites do Império contra os mesmos bárbaros. Da mesma forma que o califado árabe, no século IX, para combater facções muçulmanas inimigas, contrata um exército de soldados escravos não-muçulmanos, o único exército que poderia ir contra o código de guerra muçulmano e enfrentar um exército muçulmano (o código de guerra muçulmano proíbe a guerra entre muçulmanos).

Através da força poética, os artistas mortos voltam convocados pelos artistas vivos, seus sucessores. As forças exógenas são de fato os próprios mortos que retornam como fantasmas, com seus cantos, para continuar atuando no mundo. Entretanto, o retorno sempre carrega uma perda. Algo acaba se desviando quando os mortos

retornam ao mundo dos vivos. Para Bloom, a perda é um desvio que acontece na leitura do artista de seu precursor: é chamado de *clinamen*. Como crítico literário, Bloom se apropria do termo *clinamen* do poeta e filósofo romano Lucrécio, utilizado para explicar desvios dos átomos, o que possibilitaria uma mudança no universo. Assim, o artista se desvia do seu precursor, lendo-o de modo a executar o *clinamen*, um desvio, o que sugere que o artista acompanha o precursor até um determinado ponto, mas depois é desviado precisamente na direção em que segue seu próprio percurso, seu próprio poema.

Esse desvio acontece durante a queda que inicia a poesia, na tomada de consciência de que o poeta está caindo. Assim o poeta diz: “Parece que parei de cair; agora estou caído, conseqüentemente, jazo aqui no Inferno”, mas pensa enquanto diz isto: “Quando caí, eu me desviei, conseqüentemente, jazo aqui num Inferno melhorado por minha própria criação”.⁷⁰ Bloom considera os poetas mortos parte do conhecimento de seus sucessores, sendo o conhecimento restante criação dos sucessores, criação feita pelos poetas vivos para as necessidades dos vivos, ou seja, o passado é lido de maneira a responder aos questionamentos do presente.

Os mortos retornam vestindo os trajes dos vivos, mas com perdas. Tal manifestação é um revigoramento poético, como se fosse dada aos vivos uma liberdade mais flexível do que aquela que eles encontrassem por si mesmos. Quando o artista vivo convoca o artista morto, acontece o fenômeno em que o sucessor parece criar seu precursor, de tal modo que determinadas obras do precursor assimilam-se a presságios do artista sucessor – é como se o morto houvesse feito sua obra para justificar a

⁷⁰ BLOOM, Harold, *op. cit.*, p. 70 e 94.

presença do artista que o convocou. Algo como Carlo Ginzburg coloca na introdução ao livro de Roberto Longhi sobre Piero della Francesca: “Piero explicava Cézanne e Cézanne explicava Piero”.⁷¹ Bloom descreve assim: “Os mortos retornam, mas retornam com nossas cores, e falando nossas vozes, pelo menos em parte, pelo menos por momentos, momentos que atestam nossa persistência, e não a deles”.⁷²

3.3 Mimetismo como estratégia

O desvio no retorno dos mortos pode ser entendido como perda. Este tipo de entendimento é abordado pela historiadora e crítica de arte inglesa Briony Fer em seu livro *The Infinite Line*, no capítulo intitulado *Encounter*⁷³. Fer nos conta sobre um conjunto de artistas que na década de 1960 estava trabalhando com obras que se utilizam do processo do antropomorfismo para mimetizar o corpo humano. Fez parte deste grupo o artista americano Claes Oldenburg, realizando a série de trabalhos *Soft* (Ilustração 17), em que a relação do corpo humano com os objetos se dá através das semelhanças entre as partes – assim como o corpo humano, os objetos teriam partes moles e suaves que também sofreriam com as ações da gravidade, da fadiga e da deterioração. Esta forma de procedimento, uma relação de antropomorfismo direto, é o que autora chama de antropomorfismo de superfície.

Diferente de Oldenburg, para Fer artistas como Donald Judd, Robert Smithson, Eva Hesse e Louise Bourgeois afastam-se deste tipo de antropomorfismo, pois seus trabalhos teriam não uma semelhança física com as partes do corpo, mas a

⁷¹ GINZBURG, Carlo *apud* LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p.10.

⁷² BLOOM, Harold, *ibidem*, p. 192.

⁷³ FER, Briony. *The Infinite Line – re-making art after modernism*. Londres: Yale University Press, 2004. p. 108.

característica de olhar para quem os olha (Ilustrações 18 e 19). Esses artistas estariam trabalhando com outro tipo de antropomorfismo, um antropomorfismo por perda. Ferros sugere pensar um antropomorfismo por perda afirmado pelo escritor surrealista francês Roger Caillois.

Para Caillois, o entendimento de antropomorfismo se dava através da sedução espacial do sujeito e pelas maneiras como o sujeito poderia habitar seu meio. Segundo ele, o antropomorfismo é a antítese do antropocentrismo. Seu antropomorfismo é similar ao mimetismo animal. Caillois descreve os modos como um inseto muda de cor através de camuflagens; desta maneira se tornaria invisível e acabaria por perder aquilo que o destinge e o faz se diferenciar do mundo, desaparecer como indivíduo. Assim, a camuflagem age como um significante negativo, um signo de não-ser, signo que remove conotações e, em consequência, traz a deterioração de uma identidade. Este desejo de autorremoção é oposto ao tipo antropomorfismo que enfatiza a relação direta com o corpo, característica marcante na produção de Oldenburg.

Caillois coloca que os animais que utilizam o mimetismo como estratégia de camuflagem trabalham adotando alguma característica do meio que os cerca. É muito comum se mimetizarem de folhas ou galhos, passando pelo processo de perda de características que os distinguem do seu meio. Como exemplo, o autor cita o caso de uma espécie de borboleta que adota características de folhas, com seu formato e cor. A borboleta assume semelhanças com folhas secas ou em decomposição, ou seja, folhas já mortas. Seria como se, além de perder características do indivíduo borboleta, ela adotasse aquelas de uma folha que, por sua vez, também já tivesse perdido as próprias características de folha. Neste caso extremo acontece algo como uma perda dupla.

A relação mimética direta da pintura com o corpo, usada por Oldenburg, traz associações ou conotações que são somadas ao objeto artístico para serem entendidas como semelhantes ao mundo. Pensamos em outro tipo de relação, uma relação oposta e indireta; dessa maneira, trazer a pintura para o mundo não através de adições de sentido, de associação ou conotação, mas sim pela perda de algumas características ou aspectos de sua identidade. Como mecanismo de troca, a perda de alguma característica pictórica se faz pela permuta com características ainda não pertencentes ao campo pictórico: uma espécie de perda de uma identidade fixa pictórica, uma identidade que será abalada, desgastada, podendo até ser diminuída a ponto de ser apagada para a pintura vir a ser mundo. Na troca de características da pintura com o mundo, o artista é o agente negociador. Na perda existente no mimetismo, a pintura se metamorfoseia em objeto cotidiano.

Entendemos que o desvio acontece através do mimetismo e possibilita à pintura ganhar potência para confrontar o mundo⁷⁴. Assim como o corpo perde algo ao se tornar cadáver, a pintura cai, desvia-se e torna-se mundo.

⁷⁴ Desviando-se das características de *não-objeto* e *objeto específico*, faz uma inversão do *objeto ready-made*, que é batizado e então entra no campo artístico. Aqui imaginamos o objeto artístico que é excomungado e confunde-se com o mundo. Podemos tomar como exemplo uma série de trabalhos de Cildo Meireles: “Há uma série que fiz na década de 1980, que se chamava *Camuflagens*, uma série de pinturas miméticas. A primeira foi uma lona de caminhão de 2 x 2 metros, toda pintada de verde. Outra um guarda-chuva, preto sobre preto. E uma rede, branco sobre branco.”(Ilustração 20) in: SCOVINO, Felipe. *Encontros, Cildo Meireles*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2009. p.114

Conclusão

Espólios de Guerra

“Ali naquela sala porém os pensamentos se apertavam grudados, debatendo-se como peixes na rede, raspando escamas uns dos outros, transformando-se no esforço de escapar – pois toda atividade mental era um esforço para fazer o pensamento escapar da mente do pensador transpondo ao máximo possível todos os obstáculos: toda sociedade é uma tentativa de apreender e influenciar e coagir cada pensamento, tão logo surge, e forçá-lo a ceder a um outro.”

Virginia Woolf

“Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar.”

João Guimarães Rosa

“Todos os meios são bons, todas as armas, para escapar à morte e ao tempo. Se a linha reta é a mais curta distância entre dois pontos fatais e inevitáveis, as digressões servem para alongá-la; e se essas digressões se tornam tão complexas, emaranhadas, tortuosas, tão rápidas que nos fazem perder seu rastro, quem sabe a morte não nos encontrará, o tempo se extraviará, e poderemos permanecer ocultos em mutáveis esconderijos.”

Laurence Sterne

Sabemos de qualquer conceito que ele ocupa uma área que pode ser localizada e mapeada por aproximação, mesmo que as fronteiras nunca sejam muito precisas. Assim podemos ter usos básicos e centrais de um conceito ou usos derivados e limítrofes. Em tentativas de elucidar os limites de um conceito, podemos optar pela repetida exposição a circunstâncias externas situadas em sua periferia para entender onde alcançariam seus limites. Consequentemente, ao efetuar o mapeamento do campo artístico e de seus limites, caberia ao artista começar um confronto com territórios estrangeiros que o circundam e, de forma progressiva, prolongar os contornos do campo, invadindo

territórios cada vez mais plurais, pois a conquista de novos limites se dá transbordando sobre outros campos.

Desta forma, pensamos a invasão dos seres dos espelhos no mundo como uma movimentação para traçar novas fronteiras. Apresentamos a hipótese da pintura como ato além da delimitação por fronteiras rígidas e estáticas marcadas pelo seu *shape*. A potência da pintura, a nosso ver, ganha força ao frequentar campos estrangeiros, isto é, campos exógenos ao da sua própria história. Assim entendemos que, para o artista conversar com seus mortos, ele deve relacionar-se com seus precursores e sua história e, sabendo quais são os limites de seu campo, usar este poder para questionar e propor novos contornos.

Discutimos as possibilidades de controle de fronteiras e sua problemática com metáforas utilizadas pelos filósofos Deleuze e Guattari, tais como: *espaço liso*, *espaço estriado*, *máquina de guerra* e o personagem *nômade* – personagem encontrado nos limites, operando nas margens, abrindo e fechando pontes de transição entre o lado de dentro e o lado de fora. Pensamos na Muralha da China como exemplo de fronteira movediça que favorece a formação de locais mistos, de troca, onde aqueles que deveriam estar de um lado habitam o outro lado.

Trouxemos o artista como nômade que, ao habitar as fronteiras movediças do campo pictórico, transita entre os campos da pintura e da vida, ativando e desativando relações e oferecendo assim novas possibilidades para a pintura. A pintura, assim, passa a não se tratar apenas de habitar um campo pictórico determinado, mas de ampliar o território onde o campo pictórico possa habitar.

Para o encontro entre campo pictórico e mundo trouxemos a dinâmica da guerra com sua frontalidade. A pintura entra em confronto com o mundo para poder invadi-lo. É necessário que ocorra uma guerra para o campo pictórico se ampliar, uma investida que percebemos como queda – em que pensamos a diluição da pintura no mundo. O mimetismo foi visto como um mecanismo de diluição, adotado como processo negativo que pretende desviar a identidade da pintura e assim diluí-la no mundo. Enfocamos a pintura além da ocupação do campo pictórico, de tal maneira que faça com que o próprio campo pictórico avance sobre o mundo – invadir e atuar no mundo.

O confronto, sendo consequência da guerra, traduz a singularidade da morte iminente. Delineia-se a possibilidade de a pintura adotar o *rigor mortis* como tática e vestir a roupa de cadáver, ocultar-se em mutáveis esconderijos para enfrentar sua própria morte e poder retornar. É uma estratégia em que o artista convoca intencionalmente seus mortos para retornarem e, para isto, ele precisa ser rápido o suficiente para acertar sua própria sombra. Deste modo, a pintura golpeia o mundo com aquilo que há de mais humano possível, a morte.

Referências Bibliográficas:

- ANÔNIMO, *A Epopéia de Gilgamesh*, Martins Fontes, São Paulo, 2001.
- BAXANDALL, Michael, *O olhar renascente*, Paz e Terra, São Paulo, 1991.
- BATCHELOR, David, *Chromophobia*, Reaktion Books, Londres, 2005.
- BATCHELOR, David (org.), *Colour*, Cambridge, The MIT Press, 2008. p. 88.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência, uma teoria da poesia*, Rio de Janeiro, Editora Imago, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Ed. Abril, 1972.
- _____. *O livro dos seres imaginários*. Cia. das Letras, São Paulo, 2007.
- SOUZA, J. Cavalcante de, *Os Pré-Socráticos*, Ed. Abril, São Paulo, 1990.
- CALLOIS, Roger. *The edge of surrealism*, Editora Duke, Londres, 2003.
- CALVINO, Ítalo, *Seis Propostas para o próximo milênio*, Cia. das Letras, São Paulo, 1991.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Editora 34, Rio de Janeiro, 1992.
- DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix, *Mil platôs*, Vol.5, Editora 34, São Paulo, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que vemos, o que nos olha*, Editora 34, São Paulo, 1998.
- Editors of Phaidon Press, *Press Play - contemporary artists in conversation*. Phaidon, 2005
- FER, Briony, *The Infinite Line - re-making art after modernism*, Yale University Press, Londres, 2004.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de Artistas - Anos 60/70*. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2003.
- FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1999.
- GARCIA, Othon M., *Comunicação em prosa moderna*, Ed. FGV, Rio de Janeiro, 1988.
- HANSEN, João Adolfo, *Alegoria*, Ed. Unicamp, São Paulo, 2006.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul J. *Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas*. Editora Wiley-Blackwell, 2002.
- HIGGINS, Dick, *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Illinois Univ. Press, Illinois, 1984.
- KAFKA, Franz, *A Metamorfose*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.
- KEEGAN, John. *Uma história da guerra*, Cia. das Letras, São Paulo, 2006.
- LAOZI, *Dao de Jing*. Ed. Hedra, São Paulo, 2007.
- LEGRAND, Gerard, *Os Pré-Socráticos*, Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1991.
- LECHTE, John, *50 Pensadores Contemporâneos Essenciais*, Ed. Difel, Rio de Janeiro, 2003.
- LEVEY, Michael, *A Concise History of Painting*, Thames and Hudson, Londres, 2000.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura, Textos essenciais. Vol.1: O Mito da pintura*. Editora 34, São Paulo, 2007.
- _____. *A pintura, Textos essenciais. Vol. 3: A idéia e as partes da pintura*. Editora 34, São Paulo, 2007.
- _____. *A pintura, Textos essenciais. Vol. 7: O paralelo das artes*. Editora 34, São Paulo, 2007.
- _____. *A pintura, Textos essenciais. Vol. 9: O desenho e a cor*, Editora 34, São Paulo, 2007.
- MATTAR, Denise. *Lygia Pape - Perfis do Rio*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2003.
- MINK, Janis. *Duchamp*, Taschen, 1996.
- OVÍDIO, *Metamorfoses*, Ed. Hedra, São Paulo, 2007.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Cia. da Letras, São Paulo, 2008.
- SCOVINO, Felipe. *Encontros, Cildo Meireles*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2009.
- STELLA, Frank. *Working Space*. Harvard University Press, 1986.
- STILES, Kristine e SELZ, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Los Angeles, 2006.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1979.
- ROOB, Alexander, *Alquimia e misticismo*, Taschen, Portugal, 2006
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Ed. Folha, São Paulo, 2008.
- TOYNBEE, Arnold, *Guerra e civilização*, Ed. Presença, Lisboa, 1963.
- TZU, Sun, *A arte da guerra*, Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2007.
- VARNEDOE, Kirk. *Pictures of nothing*. Princeton University Press, Princeton, 2006.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1988.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)