

## A MEMÓRIA DO ETNODESING AFRICANO: PATHOSFORMELN E MNEMOSYNE DE ABY WARBURG NA COLEÇÃO PERSEVERANÇA

Anderson Diego da S. Almeida<sup>1</sup> e Francisco Marshall<sup>2</sup>

### Imagens como cristais: o tempo e a dialética

Em seu livro *Passagens* (2006), Benjamin ressalta que a imagem dialética é construída a partir de movimentos contraditórios. Entre o passado e presente há um choque, por sua vez, um intervalo, instaurando, assim, uma fruição mais dinâmica, o agora é como um relâmpago, uma luz que jamais será apreendida. Dessa forma, a tensão se mantém, e o autor ainda afirma que a imagem se potencializa a partir de relações que se contradizem, chamadas de Outrora (*Gewesene*) e Agora (*Jetzt*).

Benjamin acrescenta que a “dialética da imagem” possui uma particularidade própria, porque atravessa os tempos, imobilizando-os por um momento, funcionando como um tempo turbulento, que contraria a continuidade e instaura um pensamento partidário da descontinuidade. Essa dialética corresponde a uma falta de concordância da imagem consigo mesma, o que conduz, sempre, a uma complexidade de que é portadora, já que sua instabilidade é capaz de promover rupturas que se compõem de memórias sobrepostas. Assim, Benjamin (2006, p. 508) menciona que,

A dialética possui relações com a memória, o que, para Benjamin (2006), seria como constelações, ora se aproximando, ora se afastando, para produzir significações ao inconsciente. O encontro dos tempos torna os acontecimentos históricos mais legíveis e visíveis, uma vez que nos demonstra que o passado retorna ao presente por meio da memória, que se faz presente na imagem, como um “cristal do tempo”.

A imagem nos mostra as várias facetas desse tempo ao questionar o presente e estabelecer relações com o passado. É justamente desse conflito que não se fecha que temos o presente emergente da historicidade, da significação sintomática, da experiência e da memória errática.

O papel do historiador deveria ser o de desmontar a história e montar sua historicidade, de interpretar as imagens e não os acontecimentos, ser como um “trapeiro”, que busca, nos vestígios, os restos, para criar com esses detritos os verdadeiros objetos da história. O que o autor propõe é repensar a história a partir da dinâmica da imagem dialética, que é um pensamento do fragmento, da memória e da alegoria, o que desestabiliza a noção de tempo linear. Esse é um modo de pensar o tempo de forma não cronológica,

---

<sup>1</sup> Doutorando em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica de Artes / Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. E-mail: andersondiego.almeida@gmail.com

<sup>2</sup> Pós-doutor em História, com doutorado em História Social. Professor vinculado aos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV e Pós-Graduação em História, na UFRGS.

pois o passado e o presente estão diretamente conectados e produzem um choque, como um relâmpago. Essa luz, entretanto, jamais será apreendida, pois se apresenta em forma de constelações.

A imagem possui várias temporalidades, é de dupla face, como um cristal, desde o momento de sua produção até o de sua análise, e seu arcabouço é velado porque envolve o momento de sua recepção. O que produz uma dinâmica alegórica dissociativa, que possui na memória seu principal elemento e atravessa o campo das sensações. Esse é um objeto importante para se pensar sobre a forma como o tempo se apresenta na história da arte, constituindo-se não como um mero acontecimento do passado, mas em constante devir.

Do ponto de vista do tempo anacrônico, podemos dizer que a imagem instiga nosso olhar, porque é como um “olho voraz” que toca o outro. Essa visão se incorpora ao movimento entre o olho e a boca, a partir do momento em que o olho já não mais vê. Dessa maneira, a palavra dialética se articula com o sintoma e produz algo que ultrapassa o sentido puramente clínico, discutido por Georges Bataille na revista Documents 24 e que Didi-Huberman (1995, p. 358) analisa no livro *La ressemblance*.

A imagem assim se desdobra para além de sua própria visibilidade, logo, a memória do espectador é involuntária e alimenta um compromisso com o futuro, o que faz com que surja outro fluxo de entendimento sobre sua natureza e sua sobrevivência.

Dentro dessa perspectiva, a imagem possui uma energia residual, um vestígio de vida passada, como uma morte fantasmal que triunfa na chamada cultura do Renascimento, uma vez que Aby Warburg, do qual discorreremos nos próximos tópicos, vai buscar nos gregos a base para analisá-la. Para ele “o Renascimento é impuro, a sobrevivência seria a maneira warburguiana de denominar o modo temporal dessa impureza” [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 67).

### ***A Pathosformel e seus sentidos***

Tal como Walter Benjamin pensou a história, a partir da categoria operatória de imagem dialética, foi de forma correspondente que Warburg procurou, a partir do conceito de *Pathosformel*, uma representação também “imaginal” da história da arte e é precisamente através delas, como médium, que construiu, pelo método da montagem, o seu Atlas *Mnemosyne*. Warburg concebe a investigação iconográfica e das imagens como uma dinamologia, que tanto Gombrich (1987) como Agamben (2006) esclarecem nos seus textos, a partir dos estudos de Warburg sobre o Renascimento e o modo como ele “olhava” para à Antiguidade.

Warburg entrevê o conceito de sobrevivência, *Nachleben*, uma pós-vida das imagens “quando seus elementos se transportam de uma cultura e de uma época para outra” (BAITELLO, 2010, p. 60), ou seja, uma espécie de etimologia comum rizomática entre imagens. Essa transmissão muitas vezes ocorre por uma

mobilização inconsciente de forças emotivas, movimentos fósseis psíquicos imperceptíveis e ondas de memória. Esses movimentos migratórios de formas, *Pathosformeln*, são “movimentos cristalizados” (MICHAUD, 2013), aparecem de tempos em tempos, não obedecem quaisquer ordem cronológica e, por meio de combinações múltiplas, inclusive contraditórias, agem morfológicamente.

Como um corte e uma incisão profunda nas diferentes camadas de tecidos formadas pelo seu acúmulo, produzidas pela humanidade ao longo das eras, as imagens, antes estratificadas e organizadas em sobreposições, irrompem e se misturam em fluxos e refluxos ininterruptos. Assim pode ser percebida, metaforicamente, a contribuição de Warburg para a história da Arte.

Dessa maneira, podemos concluir que, segundo afirma Samain (2011, p. 40), para Warburg as imagens:

[...] não são meros ‘objetos’, nem apenas cortes no tempo e golpes no espaço. São ‘atos’, memórias, questionamentos e, até, como logo veremos, visões e prefigurações. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, os fluxos e refluxos do presente, as pistas e as antevisões da longa aventura humana.

A vitalidade das imagens não está vinculada apenas às condições necessárias à sua preservação física, mas ao princípio de que possuem uma memória coletiva que supera a própria ação do tempo. A essa memória coletiva presente na imagem não cabem categorizações e seccionamentos históricos ou estilísticos, já que o processo de fluxo ocorre de forma não linear e independe das fronteiras temporais e geográficas.

Daí, esta questão: como resistir e não apagar as chamas vivas contidas nas imagens de nosso cotidiano, neste momento de dilúvio imagético que nos leva, nos arrasta, nos cega, nos silencia e nos afoga? Como fazer reviver as imagens dentro de nós? Como reinvesti-las de seus autênticos valores de uso? É a partir deste contexto diacrônico, imbricado de memória e representações, sem linearidade, que será possível uma leitura da Coleção Perseverança. Aqui, de dois artefatos num universo de mais de 200 peças, ao apresentarmos o Etnodesign africano, como o estudo da forma e dos códigos presentes na plasticidade.

### **Coleção Perseverança: Etnodesign africano, *Pathosformel* e *Mnemosyne***

Não interessa, no Etnodesign africano, a diferenciação entre tipos de arte, mas o teor simbólico que o objeto artístico carrega. Dentro deste aspecto, o Etnodesign se aproxima da arte através da forma. Esta, que Segundo Herbert Read (1981, p. 69, “é a aparência dada a um artefato pela intenção e pela ação humana”. Esta forma é que nos permite a conexão entre a *Mnemosyne* e a *Pathosformel*, de Warburg, com a finalidade de construir uma narrativa, anacrônica, através da memória e a pós-vida das imagens no Etnodesign da Coleção perseverança.

O Atlas Mnemosyne lançou ao universo da história da arte a possibilidade da construção de um olhar alheio aos métodos de catalogação ou a mais formal análise estilística. Esse novo formato de organização de imagens, pensado por Warburg e que integrava a sua biblioteca, consiste em pranchas enumeradas preenchidas por conjuntos heterogêneos de imagens. A maneira como as imagens foram dispostas indicam os trânsitos que os olhares podem percorrer, realizando diferentes leituras.

A consciência de que as imagens equivalem, segundo Mattos (2006, p. 224), a “arquivos da memória coletiva” fez com que Warburg empreendesse, nos últimos anos de sua vida, a incansável tarefa de inventariar as imagens produzidas pela civilização ocidental ao longo da história. Alheio aos cortes temporais ou às fronteiras geográficas, Warburg organizava as imagens em pranchas a partir de relações mediadas pela memória, reforçando o princípio de que cada imagem traz consigo tanto a memória da sua gênese, mas também a capacidade de agregar novas memórias ao longo de sua sobrevivência, reinserindo-se em novas realidades culturais ou em novos espaços geográficos. Essa fluidez pode ser observada nas pranchas do Atlas *Mnemosyne* a partir da forma atemporal e anacrônica como as imagens são organizadas, como ilustra a prancha 79 (Figura 1).

A composição da prancha de número 79 reúne 22 imagens, todas reproduções fotográficas em preto e branco e apresentando diferentes dimensões. As imagens poderiam ser organizadas sobre a prancha inúmeras vezes, permitindo a cada organização a construção de novos circuitos para a leitura imagética. Logo, o processo curatorial exercido por Warburg para a montagem de cada prancha não ficava limitado à seleção das imagens.

Seu Atlas denominado consiste numa montagem de pranchas, cada uma das quais, por sua vez, consiste num arranjo de imagens justapostas sobre um pano preto, deixando intervalos entre si. A partir de uma seleção de documentos dos mais variados, que iam da “alta” cultura, como reproduções de obras de arte, até a “baixa” cultura, como mapas, fotos de rituais, de objetos indígenas, etc.; Warburg recolhe, tal qual um etnógrafo, elementos de variadas experiências vividas e/ou estudadas por ele do que ele entende por história da arte a partir da realidade.

Nesta montagem, cada pequeno elemento cobra um valor especial. Philippe-Alain Michaud (2013, p. 86) salienta que o objetivo da Iconologia de Warburg seria “(...) não a significação das figuras – esse é o sentido que lhe dera Erwin Panofsky, mas as relações que essas figuras mantêm entre si, em um dispositivo visual autônomo, irreduzível à ordem do discurso”

Warburg apresenta os traços comuns nos objetos e nas expressões gestuais das pessoas, que falariam da existência de traços universais próprios a um homem universal primitivo que teria existido, pondo-nos, ao mesmo tempo, em contato com o estranho de outras culturas e épocas. Entre as culturas

existem intervalos geográficos e temporais, intervalos que Warburg representa em suas pranchas através dos intervalos de pano preto entre as imagens.

Ao colocar imagens diferentes lado a lado e com um traço em comum, Warburg nos fala de uma historicidade por intervalos, por camadas de tempo e de espaço. Entre as imagens transmitem-se ondas afetivas, psicológicas, sociais, antropológicas, linguísticas, simbólicas, míticas que “ligam” uma imagem à outra, ligação essa que depende dos significados atribuídos por cada espectador a elas, que assim, constrói sua própria visão da história da arte. Warburg cria uma série de categorias de análise que dão sustentação teórica a sua peculiar apresentação visual da história da arte que fundamentam a sua Iconologia, cuja paternidade foi atribuída, durante anos, a Panofsky. Conceitos como o de “sobrevivência”, o quê de outras culturas sobrevive na atual, ou de *Pathosformeln*, formas afetivas, relacionadas aos traços que se repetem, dão à história da arte uma perspectiva impregnada de afetos, que se encontra longe da objetividade.

Em Warburg, verifica-se uma mobilização de fronteiras além do mundo da arte, em direção aos espaços da não-arte. Ele não fica preocupado com o resultado da obra, nem com o começo e o fim, nem com a cronologia linear ou espacial. Diz Cecília Cotrim (2008) que a atualidade da obra de Warburg consiste no estar “entre”: entre o presente e o passado; entre o Oriente e o Ocidente; entre a Europa e a América; entre a história da arte e a arte; entre o Um e o Outro. E tudo isto trabalhando com a ideia de alteridade e de diferença.

Assim, Didi-Huberman (2013, p. 406), conclui que “*Mnemosyne* é um objeto de vanguarda por ousar desconstruir o álbum de recordações historicista das “influências da Antiguidade”, para substituí-lo por um atlas da memória errática, pautada pelo inconsciente, saturada de imagens heterogêneas, invadida por elementos anacrônicos ou imemoriais, assediada pelo tom negro das telas ao fundo, que amiúde desempenha o papel de indicador de lugares vazios, de elos perdidos, de lacunas da memória.

Sendo a memória feita de buracos, o novo papel atribuído por Warburg ao historiador da cultura é o de intérprete de recalcamientos, “vidente” [seher] dos buracos negros da memória. *Mnemosyne* é um objeto intempestivo, por se atrever, na era do positivismo e da história triunfal, a funcionar como um quebra-cabeça ou um jogo de tarô desproporcionais, configuração sem limite, número infinitamente variável de cartas por jogar. Nele, as diferenças nunca são reabsorvidas numa entidade superior: como no mundo fluido da “participação”, elas são animadas por suas ligações, descobertas – através de uma experimentação sempre renovada – pelo cartomante desse jogo com tempo.

Faz-se necessário, sob esse cenário, pensarmos o descascamento fenomenológico da imagem, compreendê-las analiticamente de maneira arqueológica, escavando camadas e encontrando uma possível pós-vida da *Pathosformel*, o que apresentamos, a seguir, nas pranchas 1 e 2, através de dois objetos pertencentes à Coleção Perseverança.

A bolsa é formada por figuras geométricas como triângulos, em parte emoldurados, em parte rompidos por linhas em zigue-zague. Confeccionada com miçangas nas cores azul claro, azul escuro, marrom, branca, verde, vermelha e cor-de-rosa sobre tecido de algodão, arrematado em fios de lã vermelha. A bolsa tem como pingentes seis moedas enfiadas em linha de algodão, canutilhos de alpaca, seguis e miçangas azul-marinho – três de cinco centavos da *República del Paraguay* e quatro de 100 réis da República dos Estados Unidos do Brasil. Integra, possivelmente, indumentária dos orixás Xangô e/ou Oxum (ANDRADE, 2015).

O faber possui influência da arte do bordado com miçanga da República dos Camarões, indumentária do século XIX. A ausência de uma das moedas representa a configuração do “Quebra-Quebra” ocorrido em 1912, sendo esta peça um das poucas que não foram queimadas em praça pública, na noite de 1 de fevereiro do referido ano. A geometria, tão presente na arte africana, também é algo que de imediato remete aos códigos étnicos que serviram de inspiração para diversos artistas, dentre eles Picasso e Modigliani.

Figura de caboclo modelada em gesso, totalmente pintada de prateado, com traços relacionados ao romantismo da literatura brasileira. O Caboclo é característico dos terreiros de tradição angolana.

A imagem é de um indígena matando uma cobra. O Etnodesign da escultura permite-nos aproximar sua forma de outras imagens, como podem ser vistas, na prancha 2. Entre as imagens estão um cocar indígena, que segundo apresentado na peça, faz alusão a um índio brasileiro, além das refências que podemos conectar com a *Pathosformel* de Laocoonte, no detalhe da cobra, do lado esquerdo de ambas imagens, e a estrutura corporal do índio brasileiro, retratado por Debret, inspirado em traços europeus.

### **Possíveis considerações**

Aby Warburg concebia a história da arte como uma espécie de “apêndice” da história da cultura. Ou, se quisermos empregar a terminologia que lhe era própria, como parte constitutiva de uma ambiciosa ciência da cultura, entendendo-se por cultura uma espécie de “entidade unitária” composta por “arte, literatura, filosofia e ciência”, mas também por “superstições a atividades manuais” (GINZBURG, 1999, p. 48).

Muitas são as funções ou definições atribuídas à imagem: meio de expressão, comunicação, registro histórico, cópia do real, simulacros, entre infinitas outras. Para Flusser (2007), imagens são superfícies que representam algo e como tal, possuem um conteúdo passível de leitura. Estas superfícies (fotografias, pinturas, vitrais ou inscrições rupestres) possuem uma quantidade ilimitada de informações que contam e

carregam o mundo em que vivemos. São, portanto, elementos importantes do processo de comunicação humana.

Este pequeno recorte, de projeto de doutorado, em forma de artigo, cumpre com seu objetivo quando experimenta falar da anacronicidade das imagens e dos diferentes tempos históricos que elas são lidas. A Coleção Perseverança e os dois objetos, apresentados nas pranchas 1 e 2, possuem essa cronicidade quando trazemos à tona o seu Etnodesign repleto de simbolismos e códigos que precisam ser lidos e conectados com outros contextos.

Cada detalhe dos artefatos, escolhidos para a construção desta narrativa, colocado ao lado de outras imagens, permitiu-nos experimentar e compreender o pensamento warburguiano através de uma história da arte repleta de possibilidades, que leva em conta a representatividade e a afetividade intrínseca nas memórias. A *Mnemosyne* estabelecida aqui, possibilita a compreensão de que é possível ir mais adiante na *Pathosformel* das imagens, associando-as em novas interpretações.



**Figura 1:** Prancha 79, intitulada *Messe* (Fonte: SAMAIN, 2011)



**Figura 2:** Prancha 1 – Bolsa tipo capanga (Fonte: Arquivo Pessoal)



**Figura 3:** Prancha 2 – Caboblo (Fonte: Arquivo Pessoal)

## Referências

- AGAMBEN, G. Aby Warburg et la Science sans Nom. In: *Dans: G. Agamben, La Puissance de la Pensée*. p. 107-126. Paris: Bibliothèque Rivages, 2006.
- ANDRADE, Fernando Antônio Gomes de. *Legba: a guerra contra o xangô em 1912*. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2015.
- BAITELLO JR., Norval. *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma Teoria da Mídia*. São Paulo: Paulus, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens de Walter Benjamin*. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- COTRIM, Cecília. *Curso Aventura e Deriva na Arte Contemporânea*. Doutorado em História da Arte. PUC/RJ: Rio de Janeiro, 01/2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- \_\_\_\_\_. *La ressemblance informe: ou le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- GOMBRICH, E. *An Intellectual Biography*. Oxford: Oxford, 1987.
- MATTOS, Claudia Valladão de. Arquivos da Memória: Aby Warburg, a História da Arte e a Arte Contemporânea. In: *II Encontro de História da Arte IFCH / UNICAMP*, 2006. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/DE%20MATTOS,%20Claudia%20Valladao%20%20IIIEHA.pdf>>. Acesso em: 20 de mai. 2017.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- SAMAIN, Etinene. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. In: *Revista Poiésis*, n. 17, p. 29-51, Jul de 2011. Disponível em: <[http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis\\_17 EDI Mnemosyne.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17 EDI Mnemosyne.pdf)>. Acesso em: 23 de abr. 2017.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O INTERIOR DA ESCULTURA-TUMBA: ESCOAMENTOS ATRAVÉS DO INVISÍVEL NA OBRA ESTOCAGEM #8

Anderson dos Santos Batista<sup>1</sup>

### Introdução

Uma caixa retangular se situa sobre o chão do espaço aberto (fig. 1 e 2). Não há murmúrios nem música. Jaz ali quieta, como se fosse algo morto. Se o espectador não se aproximar, poderia opinar que essa pudesse ser uma caixa que guardaria um pedaço de árvore morta. Porém, a caixa já é feita de madeira. Surge o questionamento de que, então, ela guardaria a si própria dentro de si mesma. Criado mudo, aquilo permanece em seu leal apoio ao chão. Inicialmente, o chão pode ser a coisa mais permanente ali, contudo, não, ela ali permanecerá. Está indubitavelmente aderida ao chão.

Projetada em 2016, *Estocagem #8* se apresenta em formato de caixa estocadora, feita de madeira, medindo 22 cm x 22 cm x 100 cm. Dispõe-se no espaço através de sua horizontalidade, de seu aspecto geometricamente cúmplice ao silêncio, ao mistério. Ao ser imaginada como uma caixa que remeteria à ideia de caixão, na qual seria depositada glicerina derretida para que aderisse às concavidades, a obra já se circunscrevia em uma ideia de não-visualidade, de tatealidade, de interioridade. Apresenta uma horizontalidade que solicita espectadores para que se abaixem, para que se curvem rumo ao chão, para que toquem a concavidade untada de glicerina ou para que verifiquem a que se reporta a presença do vidro, bem como o que há por trás de sua presença.

Esse objeto causa estranheza. Os visitantes poderiam se aproximar de forma cautelosa, com semblantes apresentando dúvida ao se perguntarem dentro de si mesmos, se o que está à frente é uma lápide, já que aquele espaço circundante é um cemitério. No momento em que o objeto é inserido no espaço expositivo, instaura-se através do empréstimo conceitual dos elementos das paisagens dos cemitérios que se configuram nesse objeto tridimensional, uma *paisagem-cemitério*. Questão de pertencimento que vem ao encontro da questão de Barthes (1984, p. 26) sobre a qual “a própria paisagem não passa de uma espécie de empréstimo feito junto ao proprietário do terreno”.

Como em um cemitério, onde através da necessidade de percurso entre pequenas ruelas e túmulos, empreenda-se uma busca a tal lápide desejada, o público se torna explorador ao percorrer o espaço expositivo circundante à obra, em busca de que apreendam da obra, o que se silencia ao mistério, o material rúptil que é guardado taciturnamente. A partir de um espaço que se configura a partir do empréstimo de um

---

<sup>1</sup> Atuando como Fercho Marquéz em âmbito artístico, é mestrando bolsista CAPES em Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS cujo projeto é orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivone dos Santos, sob o projeto de pesquisa ‘As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços’.

outro cujos donos estão mortos, torna-se um convite para que o percurso exploratório da obra seja não linear, inconclusivo. A obra escultórica, autônoma, distende seja qual for sua atração em relação ao espectador pelo espaço que a circunda. É engrenado um percurso desde o momento inicial do processo artístico até sua apresentação, do qual essa forma atrativa se desvincula restritamente do objeto e desemboca na existência espacial. Esculpir para Giuseppe Penone, segundo Didi-Huberman (2009, p.77-78), “é andar na ‘trilha desaparecida’, é renunciar às formas previsíveis, é reencontrar um modo de caminhar na invidência do material informe: ‘achar a trilha, percorrê-la, sondá-la, afastando os espinhos, isto é a escultura”.

### **Pensamentos, encanamentos, escoamentos: além-madeira**

Toda a claridade exterior da obra, dá lugar a completa escuridão interiorizada no momento de sua feitura e lacração (fig. 3). Lá, está o registro da escuridão daquele momento em que o marceneiro pôs a última tábu de madeira sobre as cinco outras superfícies de madeira já pregadas e à marteladas selou, guardando e mantendo presa hermeticamente. Se há as cápsulas de tempo, dir-se-ia que existem também cápsulas de sombras. Essa escuridão originária do corte do espaço luminoso do mundo através da aplicação da madeira sobre as demais para encerrar a caixa, produziu uma claridade que amputada de sua totalidade, necrosou, decompôs. Escuridão é, pois, o material petrolífero putrefeito do enterro da claridade ao seu avesso espacial.

A escultura no seu *aquém-madeira*, apresenta-se *tumbebunda*, quero dizer, tornada tumba, ao ser especializada, ao ser posta à luz. Seu avesso consequentemente porta a imatéria condensada a partir do momento em que se corta o pedaço claro do espaço vazio do mundo através do ato de tampar ou de fechar, pregando-se aquela nas paredes internas da obra, do que antes era amplo e claro, ao que agora é pegajoso, grudento, suado. Processos semelhantes aos petrolíferos vão se formando a partir da sedimentação do escuro ao umedecer a matéria vazia, contraindo para o seu dentro central as paredes do que não se vê. Todas as leis do mundo visível são quebradas para fundar por leis baseadas no último nível de impregnação de sombra, neste caso, a escuridão, uma espacialidade sem teto, nem chão, sem paredes, mas com arestas que ora, subrepticamente se apresentam, ora se escondem em um sistema semelhantes a encanamentos que enterrados, escondem em sua escuridão *grão-a-grão-de-terra*.

Nesta tumba, o que se decompõe é o escuro universal retirado do claro específico, e que pelo paradoxo de ao se expor à luz esse processo, há sua camuflagem em um avesso visível que tampa o avesso não-visível. Esta impossibilidade de acesso pelo visual permite com que seja aproximado os processos dessa escuridão de dentro da obra *tumbulária* com os processos inerentes à decomposição humana circunscrita ao interior de caixões, disposta dentro de lápides. Como também, há uma aproximação em relação à essa

impossibilidade da visão interna com algumas características presentes em *Estocagem #8* que prepara aquele que experiencia a obra a partir dessa própria interdição ao olhar.

O material lapidar que estrutura esses dois espaços, o mundo da claridade que cega pelo que se dá a ver e o da escuridão que desafia o exercício do olhar para algo que está embaixo desse, nesse caso, da madeira, é configurado através da junção arbitrária de sua existência, a golpes de ferramentas, bem como, do aprisionamento de uma parte do espaço, da luz e do tempo que se decompõem e descem para o fundo sem assoalho mais baixo. A madeira é aqui solicitada por, justamente, pertencer a esses dois mundos, ou seja, por intermediá-los: madeira é a presença do osso do que morreu. Só algo que para ao se especializar em um *mise en tombe*, precise intervir entre dois mundos e como ponte ou prego, apresentar-se encravada através deles, já que o que padece de morte não pode permanecer no mundo daquele que padece de vida e esse, naquele.

Porém, o material tumbalizado que separa e divide, também é o material que mantém unidas em relações de contatos e trocas, através de uma porosidade comunicante, concepções de mundo, de existências, a priori contrastantes, já que “a tumba constitui uma barreira que separa a vida da morte, e que as protege uma da outra. Mas também é o lugar em que a vida e morte se encontram. (...) É um ‘lugar da memória’, como sinaliza o termo grego *mnema*”<sup>2</sup> (BELTING, 2007, p. 194, tradução minha). Lugar em que escuro e claro se complementam, vivente e moribundo se tocam: silenciosamente, diálogos são perpetrados, material morto é transportado pelos vivos; vivos animam com o tato o material morto. Engana-se ao pensar que o objeto escultórico é silencioso, pois, “a tumba não é só um lugar de repouso, como também o lugar de uma ação: um lugar em que *o tempo da morte se inventa novamente*”<sup>3</sup> (BELTING, 2007, p. 194, tradução minha).

Esse tempo da morte é tempo de devir e se encontra instaurado no momento em que foi vertido nas concavidades presentes na escultura, o material rúptil (fig. 4 e 5). A glicerina passa então a ser o material condutor que convida o espectador que se perde no espaço a se encontrar momentaneamente no contato. Informe, a glicerina logo se exime de quaisquer responsabilidades com aquele com quem se encontra e parte em descida. Vai gordurosamente, *aquém-madeira*, aderindo ao fundo das concavidades e finalmente, escapa do mundo da claridade, vazando por entre as paredes de madeira e pregos rumo ao interior de escuridão: *além-madeira*. Solidifica-se em sua informalidade, ligando os dois espaços, desde a superfície externa da madeira, as concavidades, o interior da obra até o espaço vazio presente na vitrina (fig. 6).

Engana-se ao pensar que só porque a glicerina solidificara, ligando claridade e escuridão, promoveria um caminho concreto de acesso ao escuro. Por sua constante mobilidade na transitoriedade, essa

<sup>2</sup> Citação original: “La tumba constituye una barrera que separa la vida de la muerte, y que las protege una de la otra. Pero también es el lugar donde la vida y la muerte se encuentran. (...) Es un ‘lugar de la memoria’; como lo señala el término griego *mnema*.”

<sup>3</sup> Citação original: “Pero la tumba no es sólo un lugar de reposo, sino también el lugar de una acción: un lugar en el que *el tiempo de la muerte se inventa de nuevo*.”

pois se torna uma armadilha escondida caso o espectador se atenha a esta, levando ao atoleiro de sua impregnação ou à queda livre no inexistente fundo de sua movimentação entrópica natural. Fisicamente impossível, conceitualmente provável, já que esse material, metaforizando os corpos humanos frágeis ante a morte “é o produtor de sua própria morte, da qual não pode se safar, não pode se desligar, porque é constitutiva de seu ser. Leva sua morte guardada. (...) A morte é a ameaça segura. (...) E, apesar de levar dentro de si, não poderá conhecer jamais”<sup>4</sup> (PARFAIT, 1994, p.116, tradução minha).

O objeto artístico então, carrega em sua hermética porosidade a morte. Carrega dentro de si o pensamento de morte, no qual processos entrópicos são desejados para um pensamento que se penetra em decantação. Pensamento em queda-livre suscita vetores descendentes rumo a uma topologia cega. O olhar cego penetra a caixa escura e tateia com sua virtualidade o mundo inverso do anverso. Como flecha projetiva, o olhar cego consegue lançar para dentro o pensamento e nada mais, esse fenômeno não material que penetra o mundo da escuridão. Basicamente, é da caixa escura do espectador, o cérebro, massa cinzenta que encerrada naquela própria que o acesso se funda a partir de uma memória operativa que dispõe do *modus operandi* de penetração, descida e prospecção.

A massa cinzenta então ativada por curiosidade do que exatamente *Estocagem #8* porta dentro de si, “escava incansavelmente e organiza, dentro do corpo humano, toda uma rede de poços de pontos de vista, de fossos para o olhar (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.27). E através do olhar cego do pensamento que uma caixa adentra na outra: há a transferência via pensamento da caixa cinzenta humana para a caixa que porta a morte: é necessário pôr a cabeça no escuro, é preciso que a cabeça toque, que a escuridão como glicerina derretida penetre pelos poros da cabeça do espectador encerrado dentro da obra. Uma espécie de inversão se instaura aí: pela primeira vez, neste momento, a cabeça e o pensamento não estão mais externos à obra: não penetram a obra. Esses estão agora no meio de espaço inverso ao espaço físico: são as sombras e escuridão que penetram informalmente cada entrada microscópica da matéria ou diria madeira, osso do que morreu, ou melhor ainda a *dura mater* e *pia mater* em busca de sua própria escuridão e vazio.

Porém, o próprio caminho de acesso à caixa que carrega a morte e sua decifração está longe de ser alcançada. Há todo um contexto de armadilha, de miragens, de encruzilhadas infinitas que torna a tarefa desconexa para a caixa cinzenta. Infinitos, abismos e beiras-da-loucura que tornam céu em parede de cânion. O próprio ato de acessar já promove provável aniquilamento do pensante que acessa, não há mais hermetismo que segure o oceano do dilaceramento do que é tido como dado no mundo.

Mas o crânio é uma caixa, será uma caixa de Pandora: abri-la verdadeiramente resulta em deixar escapar todos os ‘belos males’, todas as inquietações de um pensamento que se volta a seu próprio destino, a suas próprias dobras, a seu lugar próprio. Abrir

---

<sup>4</sup> Citação original: “Él es el productor de su propia muerte, de la cual no puede zafarse, no puede desligarse, porque es constitutiva de su ser. Lleva su muerte guardada. (...) La muerte es la amenaza segura. (...) Y, apesar de llevarla dentro de sí, no podrá conocerla jamás.”

esta caixa é assumir o risco de nela mergulhar, perder a cabeça, ser – como por dentro – devorado (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.19).

E ao se mergulhar através do pensamento no interior da obra, na qual mente se insere e é devorada, dir-se-ia que o próprio olho da mente é devorado. Há, pois, uma movimentação de rastejo pelo que não se vê, como um animal de dentro da terra. Avançando e voltando; subindo e caindo, seguindo à esquerda ou ascendendo. Como um rato, existência calcada em um “conhecimento justo do subsolo” (BERNARDES, 2003, p. 22), porta pelos meandros escoantes do que não se vê e do que praticamente não existe sua praticamente cegueira visual. Não transcorre por aí através do olho que vê a claridade, nem o que pensa e experimenta através do mundo claro. É pelo negro que se abre a possibilidade pelo rompimento da racionalidade como caminho do pensamento.

O caminho rumo ao que não se experimenta, ao que corre ao largo da nossa consciência parece ser um campo fértil para plantarmos as sementes de um raciocínio não-linear, um pensamento que não obedeça a normas de funcionalidade ou produtividade e que nos aproxime de uma experiência que não se mostre polarizada, rigidamente orientada numa ou noutra direção.

Pois é justamente neste campo fecundo, o campo do desenvolvimento entrópico, o campo de conflito entre o real e a aparência de deveres, o campo de rejeito da experiência humana (SEVERO, 2003, p. 74-75).

E nesse espaço que se verte em lugar provido de escuridão que uma concepção de encanamentos vai receber esse pensamento que aniquilado e cego penetra rastejante e subterraneamente por todo um sistema de escoantes. Inúmeras conexões entre seus ligantes e desembocaduras, seus esgotadores que apartam o que sedimenta, o que se precipita e transportadores que lançam para o vazio dorsal, segundo Severo (2003, p. 82), para “os rejeitos de nossas expectativas, os espaços vagos em nossos pensamentos”.

Lugar precário se presentifica no que não se vê através da criação mental que ficcionaliza o vazio, que umidificado pela subtração da claridade projeta dentro da obra um mundo. Mundo esse criado por outro mundo presente na mente humana que aponta sentidos provisórios, não semânticos, mas de experiência, de sensação. Criar imagem do que não existe, do que sobra em vacuidade, em mortalidade. Vazio não está diretamente relacionado à morte, mas é perpassado pela matéria através do caminho da entropia que promove, segundo Rosalind Krauss (1999, p. 75, na tradução minha), “o apagamento de distinções que caracteriza o mundo da prática de vanguarda, tal qual o chamado pelo colapso da barreira ‘separando arte da vida’”<sup>5</sup>, que em *Estocagem #8* está bem presente essa conjunção de vida e morte, vida e arte, dentro e fora,

---

<sup>5</sup> Citação original: “(...) the erasure of distinctions that characterized the world of avant-garde practice, such as the call for the collapse of the barrier ‘separating art from life.’”

visível e invisível, superfície e profundidade, visão e toque, imagem presente e imagem ficcionalizada por ausência de si.

Ficcionalizar imagens de morte ou apresentá-las é uma das estratégias para se pensar uma imagem da morte que não se dilua na torrente de imagens em que as carrega para sua literalidade vazia, mas pensá-las metonimicamente através da ausência, já que, segundo Belting (2007, p. 178-179, na tradução minha),

Nela, de maneira paradoxal, conseguimos ver algo que, todavia, não está aí. De maneira similar, uma imagem encontra seu verdadeiro sentido em representar algo que está ausente, pelo que só pode estar aí em imagem; faz com que aparece algo que não está na imagem, mas que unicamente pode aparecer na imagem. (...) O morto será sempre ausente, e a morte uma ausência insuportável, que, para aguentá-la, se pretendeu preencher com uma imagem. Por isso as sociedades conectaram a seus mortos, que não se encontram em parte alguma, com um lugar determinado (a tumba), e os proveram, mediante a imagem, de um corpo imortal: um corpo simbólico com o que podem socializar novamente, até que o corpo mortal se dissolva no nada.<sup>6</sup>

Esse lugar no qual a relação simbólica de vivo com sua morte se localiza na escultura e precisamente em seu interior. Como resistência à invisibilização da morte, também é resistência à visibilização como único meio do contato com o mundo, o que seria neste caso, com a morte. Pede-se, pois, uma escultura que se proponha pensável, não apenas apresentável ao espaço, requerendo para si uma imagem não visual mas imaginável, imaginária. É nisso que o interior da escultura se dá de forma nascente: é pelo recurso da ausência da imagem de uma Morte que se dá ao espectador a opção de se perceber nesse processo de morte e criar para si, nem que provisoriamente, sua própria imagem. E essa imagem formada será talvez, hipoteticamente pela imaginação, uma imagem subjetiva, experienciada: uma imagem-experiência. Imagem que se forma a partir da experiência de tocar, de sentir com as mãos, de tocar com o olhar que se cega à medida em que olha o que não se pode ver, “a imagem do tocar é indispensável ao escultor. Tocar com os olhos e tocar com as mãos. Por extensão, a escultura, esse lugar por onde podemos tocar o pensamento, suscita seu vazio, o invisível do seu visível.” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 13.)

Não apenas para o escultor, compartilha-se para o público essas suscitações em que pelo processo, o escultor se situa. Há um convite de apreensão da exterioridade da obra que se aproxima do processo de feitura do escultor. Espectadores inserir-se-ão neste processo e também esculpirão: com as mãos, desbastação, alisarão a obra; como também da sua interioridade, já que com a mente, projetarão possibilidades a partir do que não se vê, do vazio, do escuro e torná-las-ão projetadas no espaço mental,

<sup>6</sup> Citação original: “(...) En ella, de manera paradójica, logramos ver algo que sin embargo no está ahí. De manera similar, una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede aparecer en la imagen. [...] El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un cuerpo inmortal: un cuerpo simbólico con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el cuerpo mortal se disuelve en la nada.”

ativando a escultura ao imaginarem o seu interior que se desloca para o lugar do não conclusivo, do não dado através do levantamento de rumores hipotéticos, como por exemplo:

É mais ou menos como se tampássemos um buraco vazio com uma cúpula vazia: o vazio superior só faz aumentar o vazio vulgar. (...) especula sobre a existência desse vazio, dessa rachura que pode marcar a intrusão, a miscigenação ou a sobreposição da derrelição, da defasagem e da desestabilização historicamente destinado à busca da beleza perfeita, da harmonização das formas da estabilização dos sentidos (SEVERO, 2003, p. 78).

Por isso, é através da solicitação de espectadores ativos mentalmente ou tatilmente que se abre a obra, segundo Mondzain (2015, p. 45) para “esse novo regime do visível que os olhos vão fazer ver” e que “vão endereçar buracos ao olhar que tende para o conhecimento do outro”. Outro este que se apresenta perante o objeto aderido a sua horizontalidade posta em tumba, que se apresenta escultura moribunda em sua interdição ao vocalizar, que se decompõe, via desestabilizações materiais da glicerina, mostrando-se como “impotência das mãos em reter os mortos”, já que se derrete, liquidifica-se, afrouxa-se sua forma dada como estável.

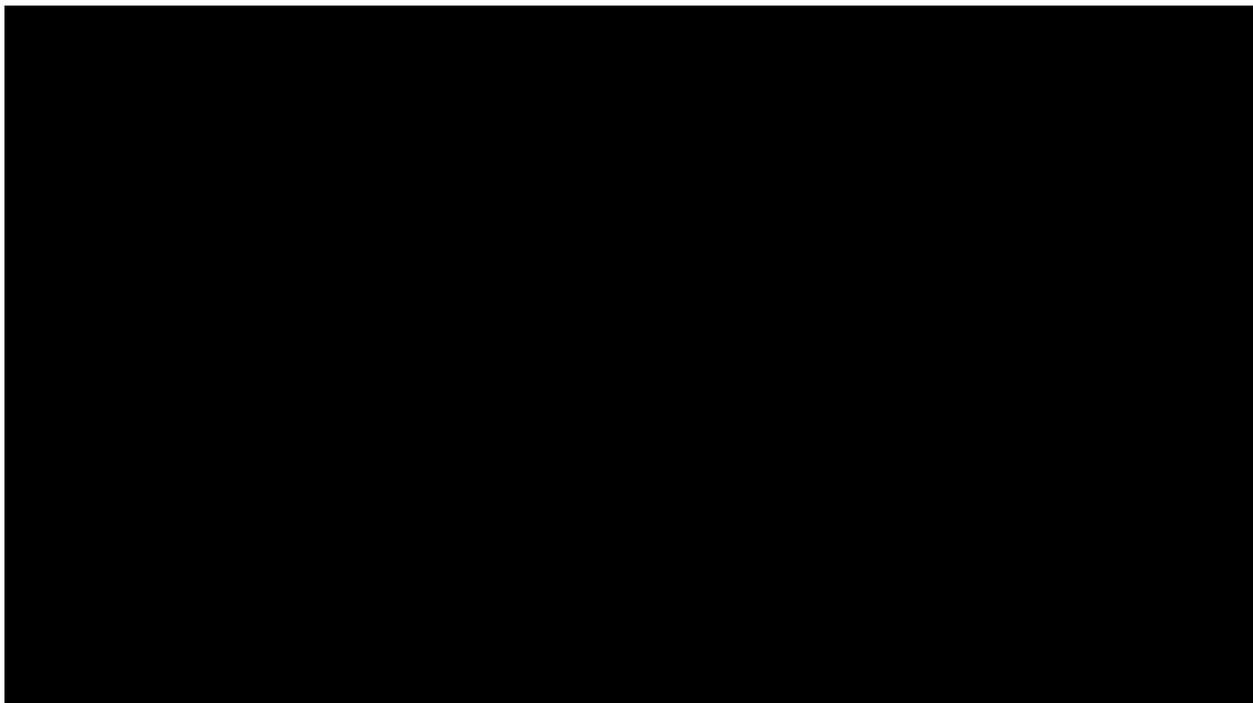
Didi-Huberman (2009, p. 12), entende como essencial no trabalho de Giuseppe Penone, “pensar a escultura e seus elos com o *être-œuvre* – a incidência interna das formas rítmicas à sua configuração; as proporções da massa interiorizadas e formadas no espaço, dando assim lugar de ‘ser’ às partes ocultas das obras”. E assim, comparativamente, faço ao aproximar o espectador às partes ocultas de *Estocagem #8* a elucubração sobre estas. Proponho um *outro* que indica morte ao eu que ainda vive, apontando para nosso próprio espaço corporal interior, para a carga de validade que já carregamos ao nascermos, ou seja, nossa morte. Isso se faz ao expormos nossos tabus e medos, ao expormos nosso próprio interior que escuro, não visível, carrega também o vazio úmido do corte dos espaços e materiais do mundo a medida em que passamos a existir. Falar de escultura, é falar dos espectadores, é falar do que trazem já consigo. É falar de uma relação de si com o objeto artístico, resultando daí em imprevisíveis possibilidades, num provável contato com sua própria tumba, com sua vida mesma.

**Imagens**

**Figura 01** - Fercho Marquéz, *Estocagem #8*. 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.



**Figura 02** - Fercho Marquéz, *Estocagem #8*. 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm, 2016. Arquivo pessoal.



**Figura 03** - Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (Detalhe do interior da obra). 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.



**Figura 04** - Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (Detalhe de duas concavidades). 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.



**Figura 05** - Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (Detalhe de concavidade). 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.



**Figura 06** - Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (Detalhe da vitrina). 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.

**Referências Bibliográficas**

BARTHES, Roland. *A câmera clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Anderson dos Santos. *Ruptilidade da vida, ductilidade da morte*. 2016. 68 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

SEVERO, André. Campo de rejeito. In BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras, 2003.