

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Nara Amelia Melo da Silva

ALEGORIAS DO ESTRANHO

Porto Alegre

2014

Nara Amelia Melo da Silva

ALEGORIAS DO ESTRANHO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e final para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientador: **Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves**

A banca examinadora, reunida para avaliação no dia 27 de Novembro de 2014, foi constituída pelos professores:

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Maria Luisa Távora (PPGAV/UFRJ)

Profa. Dra. Paula Ramos (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Renata Requião (PPGAV/UFPEL)

Porto Alegre, novembro de 2014



nana amelia

for the night with the others

A Minha Mãe



AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Flávio Gonçalves, pelo acolhimento, pela generosidade nas contribuições e proposições de questões.

Agradeço à CAPES, pelo financiamento da pesquisa e pelo apoio à realização do Estágio de Doutorado Sanduíche junto à Université Paris I, Panthéon – Sorbonne.

Agradeço ao Prof. Jacinto Lageira, professor de Estética da Université Paris I, por ter acolhido meu projeto de estágio e por ter me recebido em suas atividades.

Agradeço aos Professores Daniela Kern, Eduardo Vieira da Cunha e Paula Ramos pelas contribuições para esta pesquisa, no exame de qualificação.

Agradeço às Professoras Maria Luisa Távora e Renata Requião, pela disponibilidade na banca final.

Agradeço aos demais professores, colegas e funcionários do PPGAV, em especial à Profa. Blanca Brites, pelo incentivo primordial, e à Paula Ramos, pela amizade e apoio constantes.

Agradeço aos artistas e autores que amo, a tudo o que meus olhos não se cansam de ver...

Agradeço a Deus, aos meus pais, irmãos, amigos e animais.

A eterna mesmice

*Geração vai e geração vem; mas a terra permanece para sempre.
Levanta-se o sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar, onde nasce de novo.*

*O vento vai para o sul e faz o seu giro para o norte;
volve-se, e revolve-se, na sua carreira, e retorna aos seus circuitos.*

*Todos os rios correm para o mar, e o mar não se enche;
ao lugar para onde correm os rios, para lá tornam eles a correr.*

*Todas as cousas são canseiras tais, que ninguém as pode exprimir;
os olhos não se fartam de ver, nem se enchem os ouvidos de ouvir.*

*O que foi é o que há de ser; e o que se fez, isso se tornará a fazer;
nada há, pois, novo debaixo do sol.*

(Ec. I, IV – IX)

RESUMO

Esta tese apresenta uma reflexão acerca da minha produção artística – o conjunto de trabalhos que identifico como *Alegorias do Estranho*, desenvolvidos entre 2010 e 2014. Nesta investigação, analiso o processo de criação dos trabalhos, partindo da descrição e reflexão teórica e poética acerca de cada uma das suas etapas, dos elementos técnicos, materiais e simbólicos que constituem meu trabalho como um todo. O texto está estruturado em três capítulos que correspondem às três principais questões suscitadas por meu trabalho: 1. *De onde vêm as imagens?*, 2. *Por quê a gravura?*, e 3. *Alegorias do estranho?*. O primeiro capítulo – *De onde vêm as imagens?*, tem como objetivo investigar a constituição do meu universo imaginário em relação às minhas influências e referências, propondo o meu trabalho como a articulação de um universo simbólico, através da alegoria. O segundo capítulo da tese - *Por quê a gravura?*, Investiga os procedimentos técnicos de criação do meu trabalho – o desenho, a gravura, o bordado, a apropriação e a montagem, a partir dos seus aspectos formais e simbólicos. O terceiro capítulo – *Alegorias do Estranho?*, envolve a reflexão acerca do animal como tema e como símbolo no meu trabalho, a partir da sua identificação com o estranhamente familiar.

Palavras-chave: artes visuais, gravura, alegoria, memória, estranho

ABSTRACT

This thesis presents the reflection about my artistic production – the body of work I identify as *Alegorias do Estranho*, developed between 2010 and 2014. In this investigation, I analyse the procedures of creation of works, starting from the description and theoretical and poetic reflection on each of its stages, the technical, material and symbolic elements that represent my work as a whole. The text is structured in three chapters corresponding to three main questions suggested by my work: 1. *Where do the pictures come from?*, 2. *Why engraving ?*, and 3. *Alegorias do Estranho?*. The first chapter – *Where do the pictures come from?*, has as objective to investigate the constitution of my imaginary universe related to my influences and references, proposing my work as the articulation of a symbolic universe, through allegory. The second chapter of the thesis – *Why engraving?*, investigates the technical procedures for the creation of my work – the drawing, engraving, embroidery, the appropriation and montage, from its formal and symbolic qualities. The third chapter – *Allegories of the uncanny?*, involves the reflection on the animal as theme and symbol of my work, from its identification with the strangely familiar.

Keywords: visual arts, engraving, allegory, memory, uncanny.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01. Nara Amelia. <i>Benommenheit</i> . 2010.....	p.25
Fig. 02. Nara Amelia. <i>Das grosse Leid der Natur</i> . 2010.....	p. 26
Fig. 03. Nara Amelia. <i>Stummheit</i> . 2010.....	p. 27
Fig. 04. Nara Amelia. <i>A jóia falsa do meu câmbio</i> . 2011.....	p. 29
Fig. 05. Nara Amelia. <i>Animal que pode prometer</i> . 2011.....	p. 30
Fig. 06. Nara Amelia. <i>O caminho para o meu coração</i> . 2011.....	p. 31
Fig. 07. Nara Amelia. <i>Gentileza</i> . 2011.....	p. 33
Fig. 08. Nara Amelia. <i>Mercê</i> . 2011.....	p. 34
Fig. 09. Nara Amelia. <i>Segredo</i> . 2011.....	p. 35
Fig. 10. Nara Amelia. <i>Ressentimento</i> . 2011.....	p. 36
Fig. 11. Nara Amelia. <i>Conselho</i> . 2011.....	p. 37
Fig. 12. Nara Amelia. <i>Encantamento</i> . 2011.....	p. 38
Fig. 13. Nara Amelia. <i>A natureza como ambiente da clausura</i> . 2012/2013.....	p. 40
Fig. 14. Nara Amelia. <i>Um presságio de tristeza</i> . 2012/2013.....	p. 41
Fig. 15. Nara Amelia. <i>Sonhos são como bolhas de sabão</i> . 2012/2013.....	p. 42
Fig. 16. Nara Amelia. <i>A noite salva</i> . 2012/2013.....	p. 43
Fig. 17. Nara Amelia. <i>Portador de marcas</i> . 2012/2013.....	p. 44
Fig. 18. Nara Amelia. <i>Pela terceira vez tentar dizer [...]</i> . 2013/2014.....	p. 46
Fig. 19. Nara Amelia. <i>Sonha... segundo a natureza</i> . 2013/2014.....	p. 47
Fig. 20. Nara Amelia. <i>Uma casa sonhada</i> . 2013/2014.....	p. 48
Fig. 21. Nara Amelia. <i>Uma tristeza muito antiga</i> . 2013/2014.....	p. 49
Fig. 22. Nara Amelia. <i>Um ponto de vista [...]</i> . 2013/2014.....	p. 50
Fig. 23. Nara Amelia. <i>A espera</i> . 2013/2014.....	p. 51
Fig. 24. Nara Amelia. <i>Uma natureza adorável</i> . 2013/2014.....	p. 52
Fig. 25. Nara Amelia. <i>Um ponto de vista [...]</i> . 2013/2014.....	p. 53
Fig. 26. Nara Amelia. <i>Um benefício de alto valor</i> . 2013/2014.....	p. 54
Fig. 27. Nara Amelia. <i>A promessa é amarelo-laranja</i> . 2013/2014.....	p. 55
Fig. 28. Nara Amelia. <i>O futuro mais-que-perfeito</i> . 2013/2014.....	p. 56
Fig. 29. Nara Amelia. <i>Eu espero em minha casa passageira</i> . 2013/2014.....	p. 57
Fig. 30. Nara Amelia. <i>Começa nos olhos</i> . 2009.....	p. 60

Fig. 31. Nara Amelia. <i>Vertigem</i> . 2009.....	p. 61
Fig. 32. Nara Amelia. <i>Depois os pulmões</i> . 2009.....	p. 61
Fig. 33. René Magritte. <i>As afinidades eletivas</i> . 1933.....	p. 67
Fig. 34. Nara Amelia. <i>Sonhos são como bolhas de sabão</i> . 2012/2013.....	p. 69
Fig. 35. Marianna Gartner. <i>Clara da corda bamba</i> . S/d.....	p. 72
Fig. 36. Lavínia Fontana. <i>Retrato de Tognina Gonsalvus</i> . 1594-1595.....	p. 73
Fig. 37. <i>Família Gonsalvus</i> . Ilustração da <i>Historia Monstrorum</i> [...]. Séc. XVI.....	p. 74
Fig. 38. <i>Tognina Gonsalvus</i> . Ilustração da <i>Historia Monstrorum</i> [...]. Séc. XVI.....	p. 74
Fig. 39. Charles Le Brun. <i>Homem-lobo</i> . Século XVII.....	p. 75
Fig. 40. Walmor Correa. <i>Capelobo</i> . 2006.....	p. 76
Fig. 41. <i>Licântropo</i> . Manuscrito grego do século XVI.....	p. 79
Fig. 42. <i>Cinocéfalo</i> . Ilustração da <i>Historia Monstrorum</i> [...]. Séc. XVI.....	p. 79
Fig. 43. William Blake. <i>Nabucodonosor</i> . 1795.....	p. 80
Fig. 44. Ticiano. <i>A Alegoria da Prudência</i> . 1560/1570.....	p. 82
Fig. 45. <i>Alegoria do Bom Conselho</i> . Iconologia de Cesare Ripa.1643.....	p. 83
Fig. 46. <i>O companheiro tricéfalo de Serápis</i> . S/d.....	p. 83
Fig. 47. Arcimboldo. <i>Terra</i> . 1563-1570.....	p. 88
Fig. 48. Albrecht Dürer. <i>Adão e Eva</i> . 1504.....	p. 109
Fig. 49. Albrecht Dürer. <i>Melancolia I</i> . 1514.....	p. 115
Fig. 50. Samico. <i>A espada e o dragão</i> . 2000.....	p. 129
Fig. 51. Goya. <i>Ni mas ni menos</i> . 1868.....	p. 132
Fig. 52. R. K. Porter. <i>Bonaparte Massacrando</i> [...] 1803.....	p. 135
Fig. 53. Goya. <i>Não dá para Olhar</i> . 1810-1820.....	p. 135
Fig. 54. Nara Amelia. <i>Cadernos de anotações de leituras</i> . 2010/2014.....	p. 143
Fig. 55. Nara Amelia. <i>Página de bloco de desenho</i> . 2011.....	p. 156
Fig. 56. Nara Amelia. <i>Desenho a grafite</i> . 2011.....	p. 156
Fig. 57. Nara Amelia. <i>Desenho a nanquin</i> . 2011.....	p. 156
Fig. 58. Nara Amelia. <i>Mercê</i> . 2010.....	p. 157
Fig. 59. Nara Amelia. <i>O caminho para o meu coração</i> . 2010.....	p. 159
Fig. 60. Nara Amelia. <i>O caminho para o meu coração</i> . 2011.....	p. 159
Fig. 61. Nara Amelia. <i>Gentileza</i> . 2011.....	p. 160
Fig. 62. Nara Amelia. <i>Fotografia de caixa com materiais de apropriação</i> [...]......	p. 162
Fig. 63. Nara Amelia. <i>Gavetas com materiais de apropriação</i> [...]......	p. 164

Fig. 64. Nara Amelia. <i>Banco de imagens coletadas na internet</i>	p. 166
Fig. 65. Nara Amelia. <i>Imagem apropriada</i>	p. 166
Fig. 66. Nara Amelia. <i>Desenho a partir da imagem apropriada</i>	p. 166
Fig. 67. Nara Amelia. Arthur Bispo do Rosário. <i>Vinte e um veleiros</i> . S/d.....	p. 170
Fig. 68. Nara Amelia. <i>Bordado em processo</i> . 2011.....	p. 172
Fig. 69. Nara Amelia. <i>Desenho</i> . 2011.....	p. 172
Fig. 70. Nara Amelia. <i>Preciso ter um coração de ouro</i> . 2012/2013.....	p. 172
Fig. 71. Nara Amelia. Impressões e montagens diferentes [...]. 2014.....	p. 184
Fig. 72. Nara Amelia. Impressões e montagens diferentes [...]. 2012/2013.....	p. 184
Fig. 73. Evandro Carlos Jardim. <i>Figuras Jacentes</i> . 1988.....	p. 185
Fig. 74. Claudio Mubarac. <i>A dança da morte</i> . 2004.....	p. 187
Fig. 75. René Magritte. <i>La trahison des images</i> . 1928-29.....	p. 192
Fig. 76. René Magritte. <i>Les deux mystères</i> . 1966.....	p. 192
Fig. 77. Guillaume Apollinaire. <i>Calligrammes</i> . 1918.....	p. 193
Fig. 78. René Magritte. <i>Phantom Landscape</i> . 1928-29.....	p. 195
Fig. 79. Jean Metzinger. <i>Nature Morte au Potiron [...]</i> . 1917.....	p. 195
Fig. 80. René Magritte. <i>The Key of Dreams</i> . 1930.....	p. 196
Fig. 81. Nara Amelia. <i>Paisagem moralizada (políptico)</i> . 2011.....	p. 214
Fig. 82. George Grosz e John Heartfield. <i>Life and Work [...]</i> . 1919.....	p. 215
Fig. 83. Max Ernst. Prancha 141 da série <i>Une Semaine de bonté</i> . 1934.....	p. 220
Fig. 84. Nara Amelia. <i>A natureza como ambiente da clausura</i> . 2012/2013.....	p. 228
Fig. 85. Nara Amelia. <i>Ressentimento</i> . 2011.....	p. 230
Fig. 86. <i>Página de um Bestiário sobre o Leão</i> . 1210.	p. 238
Fig. 87. Albrecht Dürer. <i>Rhinoceros</i> . 1515.....	p. 240
Fig. 88. Página com texto e ilustração da <i>Historia Monstrorum [...]</i>	p. 241
Fig. 89. Charles Le Brun. <i>Homens – águia</i> . Séc. XVII.....	p. 246
Fig. 90. Nara Amelia. <i>A noite salva</i> . 2012/2013.....	p. 250
Fig. 91. Nara Amelia. <i>Portador de marcas</i> . 2012/2013.....	p. 268

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 11
ALEGORIAS DO ESTRANHO – IMAGENS DAS SÉRIES (2010 – 2014)	p. 23
1. DE ONDE VÊM AS IMAGENS?	p. 58
1.1 Um universo de símbolos.....	p. 62
1.2 A Alegoria da Prudência: “O passado, que fornece os precedentes...”	p. 67
1.3 A alegoria como modo de construção e como proposição de interpretação da imagem.....	p. 85
1.4 Alguns pressupostos metodológicos: a memória como lugar da pesquisa e a alegoria como a forma da sua escrita.....	p. 97
1.5 Dürer e duas imagens da influência.....	p. 107
1.6 Entre o museu imaginário e a floresta de símbolos: o conjunto das minhas referências.....	p. 131
1.6.1 A imagem impressa e o “museu imaginário”.....	p. 131
1.6.2 A literatura como uma “floresta de símbolos”.....	p. 141
2. POR QUE A GRAVURA?	p. 153
2.1 Do desenho à impressão.....	p. 155
2.2 Documentos de trabalho: apropriações e coleções.....	p. 161
2.3 A gravura como prática memorial e a impressão como meio de repetir e constituir um imaginário.....	p. 173
2.4 Imagens e Palavras.....	p. 189
2.5 A imaginação nostálgica: o passado como experiência e ficção.....	p. 201
2.6 A montagem como procedimento alegórico.....	p. 213
3. ALEGORIAS DO ESTRANHO?	p. 230
3.1 O animal como portador de mensagens.....	p. 230
3.2 O animal, há muito tempo conhecido, há muito tempo familiar.....	p. 256
3.3 Alegorias do estranho.....	p. 267
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 275
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 280

INTRODUÇÃO

No prólogo de *O livro dos seres imaginários* – uma compilação de muitos dos “estranhos entes engendrados, ao longo do tempo e do espaço, pela fantasia dos homens”, Jorge Luis Borges constata que “Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo, mas em sua imagem existe alguma coisa que se coaduna com a imaginação dos homens, e assim o dragão surge em diferentes latitudes e idades” (BORGES, 2007, p. 9); e no mesmo livro, no capítulo destinado à *Fauna dos Estados Unidos*, Borges descreve o estranho comportamento de um destes seres: “Não esqueçamos o *goofus bird*, pássaro que constrói o ninho ao contrário e voa para trás, porque não quer saber para onde vai, e sim onde esteve” (BORGES, 2007, p. 100).

Os fragmentos de textos de Borges iniciam esta reflexão sobre o meu processo de criação em artes visuais porque estão na origem deste processo, entre as minhas referências, e também porque, como no meu trabalho, neles o animal é o motivo da criação poética e o meio para significar coisas que habitam a imaginação e o pensamento dos homens há muito tempo; para falar de coisas para as quais a linguagem comum parece insuficiente, mas com as quais a imagem do animal revela estranhas afinidades.

O livro dos seres imaginários reúne um conjunto de seres fantásticos e animais oriundos da realidade transfigurados em mitos, fábulas, símbolos, metáforas ou alegorias, que se constitui como uma coleção, repetida e transformada pelo homem de diferentes tempos e lugares, e que corresponde a uma forma de ver, de organizar e significar o mundo. De modo semelhante, a partir das minhas experiências, acredito que o trabalho do artista consiste em acumular em torno de si um universo simbólico: um repertório de imagens, formas e procedimentos, como um vocabulário particular, ou seja, uma coleção que revela significados e afinidades particulares, a partir da qual irá organizar suas ideias, construir o seu trabalho e significar o mundo.

Borges identifica a construção pelo artista desse universo simbólico particular e auto referencial no texto *O fazedor* (2008), quando reflete sobre o artista caracterizando-o como:

Um homem que se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto (2008, p. 168).

O estranho comportamento do *goofus bird* revela semelhanças com o estranho processo que dá origem à uma obra de arte. Walter Benjamin, no livro das *Passagens*, ao perscrutar as atribuições do colecionador – que na sua reflexão estão relacionadas ao trabalho do artista como alegorista –, compara a atividade do colecionador à construção do ninho pelo pássaro (BENJAMIN, 2009, p. 244 e 246). À semelhança do pássaro que “constrói o ninho ao contrário”, o artista constrói o seu universo material e simbólico, e o seu trabalho, a partir de procedimentos regidos por uma ordem particular, de associações que revelam afinidades especiais entre as coisas que o cercam. Para Benjamin, essa associação de fragmentos significativos para a construção de um todo significativo é o que caracteriza o trabalho do alegorista. Assim, parece-me pertinente pensar no meu processo criativo como um processo alegórico, através do qual articulo minha coleção de materiais e símbolos para a construção de um objeto significativo que, por sua vez, reflete um método de trabalho em que as coisas são significadas segundo princípios estranhos, próprios da imaginação e das associações que ela suscita, como propõe Baudelaire, citado por Benjamin: “A imaginação... decompõe toda a criação e, com os materiais recolhidos, e dispostos segundo regras cuja origem não podemos encontrar senão no mais profundo da alma, ela cria um mundo novo, produz a sensação do novo” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2009, p. 335).

Através da articulação alegórica, da montagem de elementos materiais, técnicos e significativos que constituem meu universo simbólico, organizados através de associações de caráter particular, proponho *Alegorias do Estranho*. Isto significa que uso a alegoria como uma forma de transpor ideias em imagens, e de propor a sua interpretação através da relação dos seus elementos, e como efeito das associações que proponho manifesta-se, supostamente, o estranho.

Mas também penso que as ideias que procuro articular alegoricamente em imagens são, em si, ideias do estranho, ou melhor, são também estranhas. Este processo de associação entre ideias e imagens que manifestam afinidades está

relacionado, no contexto do meu trabalho, à caracterização do “vínculo” tal como proposta por Giordano Bruno: “Uma coisa é suscetível de vínculo sobretudo quando tem qualquer coisa de si naquilo que a prende, mesmo porque aquilo que prende impõe seu império por meio de alguma coisa de si” (2012, p. 41). A ideia de um vínculo, naturalmente ou convencionalmente pré-existente entre as coisas, reforça o meu entendimento do trabalho do artista, e especificamente do meu trabalho, como um processo no qual articulo alegoricamente imagens e significados vinculados a partir de correspondências particulares, que embora revelem um caráter estranho, revelam também suas afinidades, ou evidenciam certa reciprocidade de sentidos, ainda que estes permaneçam, muitas vezes, no limiar entre nossa consciência e um enigma cuja solução não se revela.

No texto “*Das unheimliche*”, publicado em 1919, e traduzido como *O Inquietante* (2010), Freud analisa o efeito “estranhamente inquietante” que determinadas imagens ou situações provocam, quando remontam a algo “há muito tempo conhecido, há muito tempo familiar”, mas que despertam “uma incerteza intelectual”, ou uma “perplexidade” diante do “todo”, das relações que se estabelecem entre cada elemento que compõe a imagem ou situação, resultando num enigma, onde “a impressão do todo” não é afetada, mas talvez a sua compreensão (FREUD, 2010, p. 345 e 351). Neste sentido, uma das significações de *unheimliche* é relativa a uma forma de conhecimento “místico e alegórico” (FREUD, 2010, p. 339), e corresponde, no contexto da minha pesquisa, aos efeitos estranhos, inquietantes, resultantes das associações entre imagens que evocam o familiar, o que parece “há muito tempo conhecido”, mas que não é intelectualmente compreendido, como por exemplo, as imemoriais representações do animal como portador de significados ou mensagens destinadas ao homem.

Por outro lado, no momento em que minha atenção está voltada ao percurso através do qual desenvolvo meu trabalho, penso também no *goofus bird* – “que voa para trás por que não quer saber para onde vai, e sim onde esteve” – como uma possível alegoria da pesquisa em poéticas visuais: ele pode sugerir um comentário sobre a necessidade da rememoração, de remontar no tempo, de reconhecer por onde passamos durante o percurso que nos trouxe até o presente da pesquisa, do retorno ao início do percurso relativamente obscuro, que leva à construção de uma obra de arte; do processo de reconstituir o passado voltando sobre os próprios

passos, desconstruindo o trabalho e rememorando suas etapas para tentar compreender como o trabalho chegou até o momento desta reflexão, contida nesta tese.

Esta tese tem como objeto de reflexão o conjunto de trabalhos que venho desenvolvendo desde 2010, aos quais, por suas qualidades processuais e significativas, refiro-me como *Alegorias do Estranho*. As cinco séries de trabalhos analisados – *O grande sofrimento da natureza* (2010), *Animal de sacrifício* (2011), *Paisagem moralizada* (2011), *Sonhos são como bolhas de sabão* (2012/2013) e *Preciso ter um coração de ouro* (2013/2014), compõem um conjunto com aspectos formais e temáticos recorrentes. A prática parte da criação de imagens que têm como principal meio a gravura em metal, além do desenho, a aquarela e o bordado. A construção dos trabalhos passa pela apropriação, pela justaposição de imagens e textos, e pela montagem, que articula todos esses elementos em uma disposição que remete às formas alegóricas tradicionais e à página de livro ilustrado, simulando a aparência de envelhecido, de antigo. A poética se organiza em torno de um imaginário que relaciona homens, animais e seus híbridos, e explora o efeito estranho dessas relações, em uma configuração que reporta a formas e a sentidos relativos ao animal, ou à oposição entre natureza e cultura, que são tradicionalmente vinculados ao passado.

Alegorias do Estranho é, deste modo, uma proposição que implica as diversas etapas do meu processo criativo, começando pelas minhas intenções de significar, de transpor determinadas ideias ou sentimentos – relativos ao estranhamente familiar – em imagens, passando pelos procedimentos de caráter alegórico, como a apropriação e a montagem de elementos materiais e simbólicos através de associações orientadas por afinidades particulares, e chegando ao estranho como possível efeito dessas articulações.

Discorro neste texto sobre as etapas do meu processo criativo, a partir da análise de trabalhos prontos, e para a análise destes trabalhos foi necessário o retorno, na medida do possível, sobre o percurso que deu origem aos trabalhos. Proponho, então, a análise dos procedimentos e conceitos envolvidos no meu processo criativo, começando por minhas motivações, passando pelos meios técnicos, materiais e significativos, até a sua forma de apresentação ou a leitura proporcionada pelo trabalho em si. Seguindo esta perspectiva sequencial, a

organização do texto prevê a abordagem narrativa do meu processo, intercalada por contextualizações teóricas e análises de trabalhos de artistas com os quais meu trabalho dialoga, formal ou tematicamente.

O texto está estruturado a partir de uma divisão em três capítulos, com seus respectivos subcapítulos, resultantes das 3 principais questões que nortearam a minha reflexão: 1. De onde vêm as imagens?, 2. Por que a gravura?, e 3. Alegorias do Estranho?.

O retorno ao início do percurso e a busca por elementos recorrentes na minha prática e na minha reflexão sobre ela reafirmaram a necessidade de investigar “de onde vêm as imagens”, no sentido de identificar os seus precedentes, as minhas influências e sua relação com a visão de mundo, no que concerne à minha prática artística como um todo, como processo e significado. Na origem deste processo estão as motivações ou impulsos criativos oriundos de uma necessidade interior que está relacionada a um *a priori*, a “certa imagem do universo” ou ao *weltanschauung*, termo traduzido também como “visão de mundo”, ou “concepção de mundo”, e que designa, conforme Souriau, um modo de “apreensão global, por um indivíduo, do mundo e da existência, do ponto de vista da inteligência, da afetividade e da ação” (SOURIAU, 2010, p. 1.075).

Considerando que nossa “visão de mundo” impulsiona as nossas ações e conseqüentemente a conduta criadora em artes visuais, atribuo principalmente ao universo de imagens que conheci primeiramente através dos livros, e à literatura, além das minhas experiências ou de como as significo hoje, a formação da visão de mundo e da necessidade que impulsiona a minha prática, assim como a opção pelos meios técnicos, materiais e simbólicos com os quais desenvolvo meu trabalho.

A reflexão proposta na tese está dividida, então, em três capítulos compostos por seus respectivos subcapítulos. No primeiro capítulo – 1. De onde vêm as imagens?, proponho a reflexão sobre o processo de formação do universo referencial do meu trabalho. Para este fim, recordo a trajetória através da qual se deu minha formação e identifico nesta trajetória as minhas principais influências, entre o universo das artes visuais e o da literatura.

No primeiro subcapítulo desta reflexão, intitulado *Um universo de símbolos*, procuro definir e delimitar algumas concepções fundamentais para o entendimento de como se estrutura o meu processo criativo, e de como eu o significo, a partir da

consideração da arte como um sistema simbólico e das atribuições do símbolo neste contexto e, especificamente, no contexto do meu trabalho. Esta reflexão é mediada principalmente pelos pensamentos de Nelson Goodman (2006), Artur Danto (2005) e Omar Calabrese (1986).

No segundo subcapítulo, *A alegoria da prudência: “o passado, que fornece os precedentes...”*, analiso, partindo do meu trabalho e do trabalho dos artistas René Magritte (1898-1967), Mariana Gartner (1963) e Walmor Correa (1961), como o universo simbólico articulado por estes artistas em seu trabalho reporta a formas simbólicas do passado que sobrevivem no imaginário coletivo. Esta reflexão é subsidiada principalmente pelos pensamentos de Erwin Panofsky (2001), Alberto Manguel (2001) e Maria Esther Maciel (2004).

No terceiro subcapítulo, *A alegoria como modo de construção e como proposição de interpretação da imagem*, dedico-me à reflexão sobre a concepção de alegoria e à sua investigação na antiguidade como modo de construção e de interpretação de imagens e textos, identificando-a como precedente da concepção de alegoria como procedimento de articulação de um universo simbólico no contexto do meu trabalho, a partir das reflexões de João Adolfo Hansen (2006), Angus Fletcher (2012), e Jorge Luis Borges (2007).

O quarto subcapítulo, *Alguns pressupostos metodológicos: a memória como lugar da pesquisa e a alegoria como a forma da sua escrita*, apresenta algumas considerações a respeito da metodologia da pesquisa em poéticas visuais adotada nesta pesquisa. Proponho a reflexão inicial acerca do papel da rememoração no processo criativo e na investigação deste processo, tomando como referenciais teóricos os pensamentos acerca da metodologia da pesquisa em arte de Jean Lancry (2002) e Flávio Gonçalves (1994; 2009), e relacionando-os às concepções de memória e rememoração em Santo Agostinho (2012), Walter Benjamin (1987), Jorge Luis Borges (2008), Frances Yates (2007), Friedrich Nietzsche (2009) e Ernst Gombrich (2005). Para a argumentação da ideia da escrita resultante da pesquisa em arte como uma possível alegoria do seu processo, proponho a consideração das reflexões de Walter Benjamin (2004; 2009) acerca da alegoria como ferramenta de abordagem do passado a partir da rememoração e da articulação de fragmentos.

No quinto subcapítulo, intitulado *Dürer e duas imagens da influência*, proponho uma contextualização da concepção e do processo de influência na minha

formação a partir da análise de duas gravuras de Albrecht Dürer, *Adão e Eva* (1504) e *Melancolia I* (1514), para discutir como a obra deste artista foi decisiva para minha formação como artista, influenciando em grande medida as minhas escolhas técnicas, materiais e temáticas, recorrentes ainda hoje. Proponho a possibilidade de responder à questão “De onde vêm as imagens?”, em relação ao meu trabalho, através da relação da concepção de influência no campo das artes visuais, desenvolvida e criticada por autores como Panofsky (1955; 1979; 2001), Michael Baxandall (2006), E. H. Gombrich (2009), com as concepções oriundas da teoria literária de autores como Harold Bloom (2002), Umberto Eco (2003), e Jorge Luis Borges (2007; 2009).

No sexto subcapítulo, *Entre um “museu imaginário” e uma “floresta de símbolos”*: o conjunto das minhas influências, a concepção de “museu imaginário” de André Malraux (2000), significando o diálogo que uma imagem estabelece com outras imagens de diferentes culturas e tempos, é retomada para discutir como se deu a formação do imaginário cultural difundido a partir da reprodução técnica da imagem, discutida também por Walter Benjamin (1994), e Ivins Jr. (1975) e especificamente para pensar sobre o papel da gravura como formadora do imaginário ao qual meu trabalho reporta. À especificidade conquistada pela gravura através do trabalho de artistas como Dürer, por exemplo, se deve a formação de um amplo imaginário impresso responsável pela fixação de imagens e concepções que influenciam o pensamento do homem e a prática artística até hoje. Neste sentido, pontuo a história da gravura em relação à origem e à constituição do que muitos autores consideram como o imaginário cultural do Ocidente, a partir dos seus processos e da sua iconografia. Estas reflexões são subsidiadas pelos pensamentos de Erwin Panofsky (1955; 1979; 2001), E. H. Gombrich (2009), Ivins Jr. (1975) e Étienne Souriau (2010).

Neste subcapítulo, procuro também refletir sobre como se dá o processo de influência da literatura no meu processo criativo, como formadora da visão de mundo refletida no trabalho prático, e ainda como referencial para as minhas reflexões acerca deste processo. A imagem da “floresta de símbolos” extraída do poema *Correspondências*, de Charles Baudelaire (1857), é discutida como alegoria do universo de influências entre os quais se desenvolve a criação artística. Estas reflexões partem das concepções de Walter Benjamin (1994), Umberto Eco (2004),

Italo Calvino (1995), Antoine Compagnon (2012) e Jorge Luis Borges (2000; 2007; 2008; 2009; 2011; 2013).

Após discorrer, no primeiro capítulo da tese – *De onde vêm as imagens?* –, sobre a formação do meu imaginário como um universo referencial constituído a partir das minhas influências e experiências, proponho a reflexão sobre os procedimentos técnicos e significativos através dos quais articulo este universo referencial para a construção do meu trabalho. A segunda questão, concernente a esta investigação, é: *2. Por que a gravura?* Assim como a pergunta que deu origem à primeira parte desta reflexão, a segunda pergunta diz respeito às minhas motivações e influências, mas de forma mais significativa à minha prática, que tem como principal meio a gravura em metal, e que envolve também o desenho, as inserções de aquarelas e bordados nas impressões ou justapostos a elas, os procedimentos da apropriação e montagem, as articulações entre imagens e textos, e a proposição da memória de tradições e formas significativas do passado, através de um imaginário nostálgico, e do uso de materiais envelhecidos e da simulação do antigo.

No primeiro subcapítulo, *Do desenho à impressão*, apresento uma breve narrativa das etapas e dos procedimentos usados no meu processo criativo, a fim de situar o lugar que cada procedimento ocupa no processo como um todo. Seguindo esse encaminhamento, descrevo e analiso os procedimentos precedentes à execução da gravura, a forma como meu pensamento criativo é estruturado a partir dos seus materiais e procedimentos, e dos significados que proponho através deles.

No segundo subcapítulo: *Documentos de trabalho: apropriações e coleções*, proponho a reflexão sobre o uso de materiais apropriados e sobre a questão da coleção como o conjunto de elementos materiais e significativos que atuam em meu processo criativo de forma direta ou indireta. Situando minha prática em relação às minhas referências cotidianas, procuro refletir sobre a interferência das imagens, materiais apropriados e objetos que me cercam, que estão sempre presentes no lugar de trabalho, como coleções e como documentos de uma visão de mundo e, por conseguinte, como documentos de trabalho. Estas reflexões são subsidiadas pelos pensamentos de Flávio Gonçalves (1994; 2011), Iclea Cattani (2007), Paulo Gomes

(2003; 2005), Étienne Souriau (2010), Walter Benjamin (1994; 2010), e Maria Esther Maciel (2004).

No terceiro subcapítulo, intitulado *A gravura como prática memorial e a impressão como meio de repetir e constituir um imaginário*, analiso as especificidades da linguagem da gravura que me interessam como processo e como resultado, a partir da consideração da gravura como linguagem memorial e como possibilidade de repetição. Partindo do significado etimológico da palavra impressão, e do seu uso como metáfora da memória, proponho uma definição da gravura no meu trabalho como meio para imprimir e repetir imagens, e analiso como no meu processo de trabalho ela se estabelece como um meio para registrar, reter e constituir um repertório de imagens, um vocabulário particular pertencente à minha poética. Com este fim, articulo reflexões de Georges Didi-Huberman a respeito da impressão como prática memorial (1997; 2008), tomando como objeto de análise os trabalhos e as reflexões de Claudio Mubarac (2005; 2006), cuja poética discute as relações entre memória processual e cultural da gravura.

O quarto subcapítulo: *Imagens e palavras*, compreende a reflexão acerca das relações entre imagem e texto no meu trabalho, tanto no que se refere à inserção de palavras ou enunciados “dentro” dos trabalhos, quanto às questões suscitadas pela atribuição de títulos aos trabalhos. Para esta reflexão utilizo como subsídios as reflexões de autores como G. E. Lessing (2011), Aguinaldo José Gonçalves (1994) e Étienne Souriau (1983; 2010) acerca das relações de correspondências entre artes visuais e literatura; Michel Foucault (1988) acerca das relações entre imagem e enunciado; E. H. Gombrich (2000), sobre as proposições entre imagem e palavra no contexto das artes visuais do século XX; e Paulo Gomes (2003), que desenvolve uma análise sobre as relações entre imagem e texto no seu trabalho a partir da ideia de “comentário”.

O quinto subcapítulo, *A imaginação nostálgica: o passado como experiência e ficção*, é dedicado à reflexão sobre as relações que meu trabalho estabelece com imagens e tradições, meios técnicos e significativos relativos ao passado. Com este intuito, abordo a concepção de “imaginação nostálgica” como meio de contextualizar os procedimentos de apropriação, de remissão e recriação de um imaginário nostálgico, assim como da simulação do antigo em meu trabalho. Para esta reflexão tomo como paradigmas as reflexões acerca da “presença do passado” na arte pós-

moderna de Linda Hutcheon (1988), como contraponto à teoria do “pastiche” de Friedrich Jameson (1996); as análises sobre as formas nostálgicas na arte contemporânea de Vera Dika (2003); a concepção e reflexão acerca da nostalgia como sintoma da pós-modernidade de David Lowenthal (1998) e as reflexões acerca da recuperação de tradições artísticas e literárias “antigas e esquecidas” e o conceito de “experiência” a elas vinculadas, de Walter Benjamin (1994; 2004).

No sexto subcapítulo, *A montagem como procedimento alegórico*, desenvolvo uma reflexão sobre o procedimento da montagem no meu processo criativo, tanto no processo de criação das imagens através da composição de elementos concebidos separadamente, quanto na forma de disposição dos trabalhos em séries. Neste sentido, a montagem se estabelece na minha prática como um procedimento alegórico, ou seja, um procedimento que prevê a associação de elementos formais e significativos com o objetivo de compor imagens e de propor modos de significação. Para a definição do conceito de montagem, parto das teorias de autores do cinema, como Sergei Eisenstein (2002) e Andrei Tarkovsky (2002), e das teorizações acerca das montagens/colagens dadaístas e surrealistas. A concepção de montagem como procedimento alegórico é discutida por autores como Walter Benjamin (1994; 2006) e Benjamin Buchloh (2003). A concepção de alegoria usada nesta reflexão também é subsidiada pelas teorias clássicas da alegoria, de autores como João Adolfo Hansen (2006) e Étienne Souriau (2010), e pelas teorizações relativas aos procedimentos alegóricos característicos do pós-modernismo de Craig Owens (2004) e Friedrich Jameson (2006). Didi-Huberman (2004; 2006) atualiza o conceito de montagem como ferramenta de criação e de interpretação da obra de arte, e propõe a revisão da concepção de montagem como metodologia da abordagem da arte que privilegia o anacronismo e a interdisciplinaridade, proposta por Aby Warburg.

O terceiro capítulo da investigação foi motivado pela proposição que dá nome à tese e através da qual identifico a minha prática, o objeto desta pesquisa: *Alegorias do Estranho?*. Esta proposição contém em si uma questão, uma dúvida expressa pelo sinal de interrogação, mas também pela aparente incoerência comunicada na relação entre a alegoria – uma forma convencional –, e o estranho –

um motivo de difícil definição, de natureza afetiva e amoral, referente à sensibilidade, a memórias e experiências particulares e coletivas.

O estranho, ou “inquietante estranheza” no sentido proposto por Freud – como efeito de determinadas imagens ou situações que causam certo incômodo, ou incerteza intelectual, através do retorno inesperado à memória de algo há muito tempo conhecido e que se acreditava “superado” (FREUD, 2010), está implicado no meu trabalho como tema, através das relações entre homem e animal, natureza e cultura. Por outro lado, o “estranhamente familiar” se manifesta nas relações que proponho com formas e sentidos relativos ao passado, ou seja, o estranho está implicado também na evocação de um imaginário antigo, de formas de significar o mundo que se acreditam superadas pelo pensamento racional, mas que, conforme Freud, em seu estudo em relação ao “inquietante” (2010) e Eliade, em seu estudo sobre “imagens e símbolos” (1991), permanecem como reminiscências do pensamento simbólico arcaico, mitológico, e despertam motivados por certas imagens ou situações que trazem essas formas simbólicas transfiguradas.

O terceiro capítulo desta investigação, *Alegorias do Estranho?*, é dividido em três subcapítulos. O primeiro – *O animal como portador de mensagens* –, é dedicado especificamente à reflexão sobre o tema do animal no meu trabalho, articulando relações entre a minha prática e algumas representações em torno do animal nas artes e na literatura das quais meu trabalho se aproxima iconográfica e significativamente. Nesta parte, apresento uma breve narrativa sobre as formas simbólicas que usam o animal como tema e às quais meu trabalho reporta. Para estas reflexões, tomo como principais referências os estudos acerca das *zoopoéticas* de Maria Esther Maciel (2004; 2008) e John Berger (2003; 2010); as abordagens históricas e conceituais sobre o tema do animal na arte e na literatura de Michel Foucault (1999), Walter Benjamin (1994), Giorgio Agamben (2002) e Jurgis Baltrusaitis (1999).

O segundo subcapítulo – *O animal, há muito tempo conhecido, familiar*, traz uma reflexão acerca do caráter arcaico das representações em torno do animal e da sua sobrevivência transfigurada no imaginário coletivo e nas artes, através da articulação dos pensamentos de Sigmund Freud, no estudo sobre *O inquietante* (2010), de Mircea Eliade, em *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso* (1991), e do pensamento de Aby Warburg acerca da sobrevivência

das imagens, segundo análise de Giorgio Agamben (2012) e Simon Schama (1996).

No terceiro e último subcapítulo, *Alegorias do estranho*, procuro refletir sobre a questão proposta no enunciado que dá nome à tese e que motivou esta investigação. O meu trabalho tem como tema o animal como portador de significados e atributos humanos, psicológicos. Se por um lado esta ideia me parece temporalmente deslocada, ou seja, me remete a outros tempos ou culturas, em que as relações entre homem e animal eram diferentes de agora – aos tempos em que o sentido do animal não se reduzia à razão ou à ecologia, e em que o animal portava mensagens para o homem –, por outro lado, ela está inserida também no pensamento de artistas e teóricos contemporâneos onde o animal é abordado a partir da sua alteridade e estranheza, através de formas poéticas. Nesta reflexão, articulo os pensamentos de Georges Bataille (1993) acerca da “mentira poética” como forma possível de abordar o animal, e de Jacques Derrida, que propõe a *zoopoética*, ou a poesia animal, como única forma de pensamento possível em torno do animal (2001).

Através desta reflexão, procuro justificar a proposição *Alegorias do Estranho*, refletindo acerca da alegoria como um modo de articulação poética que significa, ou sugere o estranho.

ALEGORIAS DO ESTRANHO – IMAGENS DAS SÉRIES (2010-1014)

O grande sofrimento da natureza (2010)



Figura 1. Nara Amelia. *Benommenheit* da série *O grande sofrimento da natureza*. 2010. Água-forte e aquarela. 30 x 30 cm. Fotografia: Fábio Del Re.



Figura 2. Nara Amelia. *Das grosse Leid der Natur* da série *O grande sofrimento da natureza*. 2010. Água-forte, aquarela e lápis de cor. 37 x 44 cm. Fotografia: Fábio Del Re.



Figura 3. Nara Amelia. *Stummheit* da série *O grande sofrimento da natureza*. 2010. Água-forte e aquarela. 30 x 30 cm. Fotografia: Fábio Del Re.

Animal de sacrificio (2011)



Figura 4. Nara Amelia. *A joia falsa do meu câmbio* da série *Animal de sacrifício*. 2011. Água-forte e aquarela. 22 x 30 cm. Fotografia: Fábio Del Re.



Figura 5. Nara Amelia. *Animal que pode prometer* da série *Animal de sacrifício*. 2011. Água-forte e aquarela. 37 x 42 cm. Fotografia: Fábio Del Re.



Figura 6. Nara Amelia. *O caminho para o meu coração* da série *Animal de sacrifício*. 2011. Água-forte e aquarela. 22 x 30 cm. Fotografia: Fábio Del Re.

Paisagem moralizada (2011)



Figura 7. Nara Amelia. *Gentileza da Série Paisagem moralizada*. 2011. Água-forte, aquarela, bordado. 27 x 37 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 8. Nara Amelia. *Mercê* da Série *Paisagem moralizada*. 2011. Água-forte, aquarela, bordado. 27 x 37 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 9. Nara Amelia. *Segredo* da Série *Paisagem moralizada*. 2011. Água-forte, aquarela, bordado. 27 x 37 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 10. Nara Amelia. *Ressentimento* da Série *Paisagem moralizada*. 2011. Água-forte, aquarela, bordado. 27 x 37 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 11. Nara Amelia. *Conselho* da Série *Paisagem moralizada*. 2011. Água-forte, aquarela, bordado. 27 x 37 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 12. Nara Amelia. *Encantamento* da Série *Paisagem moralizada*. 2011. Água-forte, aquarela, bordado. 27 x 37 cm. Fotografia: Fabio Del Re.

Sonhos são como bolhas de sabão (2012/2013)



Figura 13. Nara Amelia. *A natureza como ambiente da clausura* da série *Sonhos são como bolhas de sabão*. 2012/2013. Água-forte, ponta-seca, aquarela, douração. 35 x 30 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 14. Nara Amelia. *Um presságio de tristeza* da série *Sonhos são como bolhas de sabão*. 2012/2013. Água-forte, ponta-seca, aquarela, douração. 35 x 30 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 15. Nara Amelia. *Sonhos são como bolhas de sabão* da série *Sonhos são como bolhas de sabão*. 2012/2013. Água-forte, ponta-seca, aquarela, douração. 35 x 40 cm. Fotografia: Fabio Del Re.

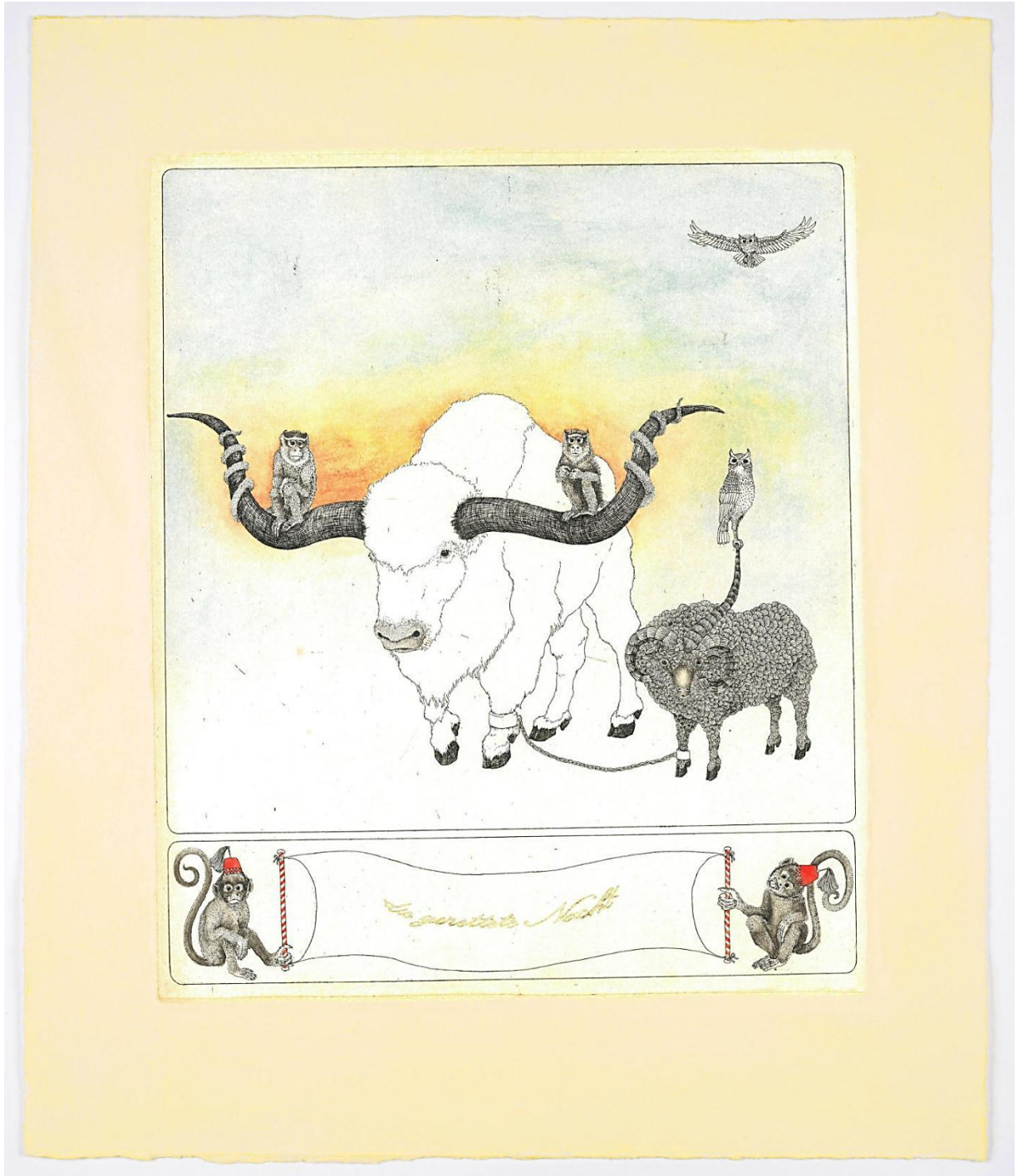


Figura 16. Nara Amelia. *A noite salva* da série *Sonhos são como bolhas de sabão*. 2012/2013. Água-forte, ponta-seca, aquarela, douração. 35 x 30 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 17. Nara Amelia. *Portador de marcas* da série *Sonhos são como bolhas de sabão*. 2012/2013. Água-forte, ponta-seca, aquarela, douração. 35 x 30 cm. Fotografia: Fabio Del Re.

Preciso ter um coração de ouro (2013/2014)

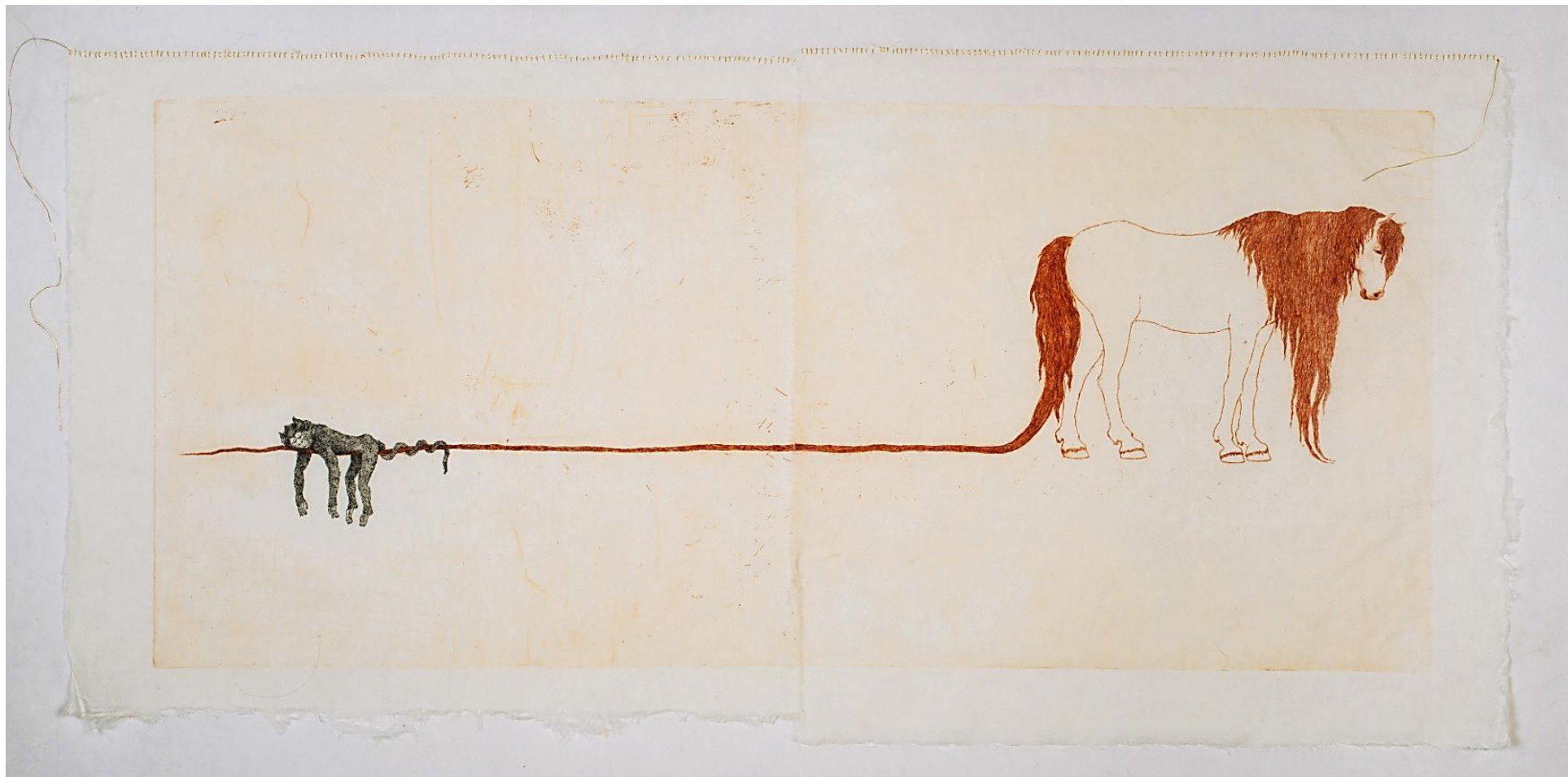


Figura 19. Nara Amelia. *Sonha... segundo a natureza* da série *Preciso ter um coração de ouro*. 2013/2014. Água-forte, ponta-seca, bordado. 35 x 70 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 20. Nara Amelia. *Uma casa sonhada* da série *Preciso ter um coração de ouro*. 2013/2014. Ponta-seca, bordado, douração. 26 x 30 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 21. Nara Amelia. *Uma tristeza muito antiga* da série *Preciso ter um coração de ouro*. 2013/2014. Água-forte, ponta-seca, bordado. 30 x 24 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 22. Nara Amelia. *Um ponto de vista sobre a gentileza* da série *Preciso ter um coração de ouro*. 2013/2014. Bordado. 22 x 25 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 23. Nara Amelia. *A espera*, da série *Preciso ter um coração de ouro*. 2013/2014. Ponta-seca, buril, bordado. 31 x 44 cm. Fotografia: Fabio Del Re.

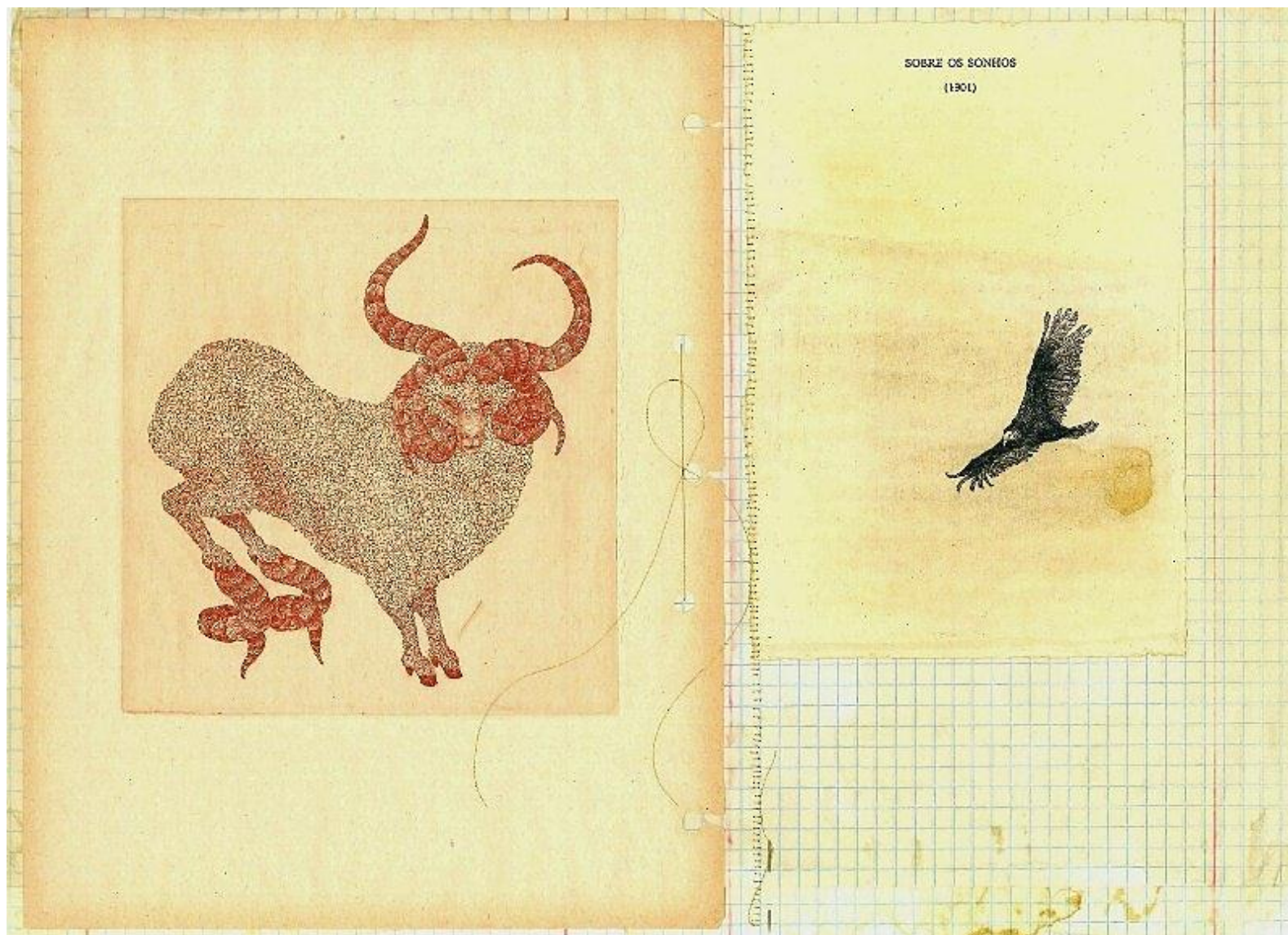


Figura 24. Nara Amelia. *Uma natureza adorável* da série *Preciso ter um coração de ouro*. 2013/2014. Água-forte, ponta-seca, bordado. 31 x 44 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 25. Nara Amelia. *Um ponto de vista sobre a tristeza* da série *Preciso ter um coração de ouro*. 2013/2014. Bordado. 22 x 25 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 26. Nara Amelia. *Um benefício de alto valor* da série *Preciso ter um coração de ouro*. 2013/2014. Água-forte, ponta-seca, bordado. 24 x 35 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 27. Nara Amelia. *A promessa é amarelo-laranja* da série *Preciso ter um coração de ouro*. 2013/2014. Água-forte, ponta-seca, bordado, douração. 36 x 30 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 28. Nara Amelia. *O futuro mais que perfeito* da série *Preciso ter um coração de ouro*. 2013/2014. Água-forte, ponta-seca, bordado, douração. 44 x 22 cm. Fotografia: Fabio Del Re.



Figura 29. Nara Amelia. *Eu espero em minha casa passageira* da série *Preciso ter um coração de ouro*. 2013/2014. Água-forte, ponta-seca, buril, bordado, douração. 44 x 31 cm. Fotografia: Fabio Del Re.

1. DE ONDE VÊM AS IMAGENS?

Esta pergunta, habitualmente destinada aos artistas, sempre me pareceu referente a uma questão naturalmente ou necessariamente evitável. Quando questionada a respeito da origem das minhas imagens, as respostas sempre foram baseadas em uma concepção manifesta a partir de um senso comum – a ideia de que há coisas que não se deve perguntar aos artistas, por que eles não sabem a resposta, ou porque conhecer a origem das imagens que criam ou manipulam não é fundamental para a experiência ou interpretação da obra de arte, ou ainda porque a resposta seria evidente: as imagens vêm da imaginação do artista, refletem suas experiências, expressam seus conhecimentos, seus sentimentos, comunicam sua forma de ver o mundo, etc.

No entanto, esta é uma questão recorrente na minha prática, e que diz respeito ao processo de criação e também à leitura do meu trabalho, ou seja, às minhas experiências e às experiências que meu trabalho (supostamente) propõe. Antes de perguntar sobre como meu trabalho é feito, as pessoas costumam me perguntar de onde vêm as minhas imagens, no intuito de conhecer a fonte objetiva da qual eu “retiraria” as imagens, como se elas fossem apropriações, decalques, recortes ou colagens de ilustrações de livros antigos. Esta pergunta normalmente vem acompanhada de considerações a respeito da aparência de antigo dos trabalhos, e do imaginário que reporta ao passado, e que as pessoas vinculam aos livros da sua infância, ou da infância dos seus pais, avós, etc.

Até esta investigação, sempre que me deparei com essa pergunta, respondi que “não sei muito bem”, que não conheço os livros citados e que eles não fizeram parte da minha infância, mas que sei que o meu imaginário, e os meios técnicos, materiais e simbólicos com os quais trabalho, têm relação com os artistas e escritores que sempre declarei como as minhas referências – Dürer, Rembrandt, Goya, Jorge Luis Borges –, relação que sempre me pareceu evidente e natural. Mas a ideia de que compartilho, através do meu trabalho, um imaginário relativo a um passado que eu mesma não vivenciei, me levou a refletir sobre questões como memória particular e memória coletiva, tradição, influência e referência, a partir do

meu trabalho, e como estas questões estão engajadas tanto no seu imaginário quanto nos seus procedimentos constitutivos.

A necessidade de pensar e o desejo de responder a estas questões se fortalecem na medida em que proponho a identificação da origem das imagens em relação a um universo simbólico nostálgico, que é retomado e ressignificado em meu trabalho. Este universo é constituído por um repertório de imagens, de materiais e de procedimentos que reportam a formas de significar o mundo habitualmente identificadas como pertencentes a outro tempo, através da remissão a tradições narrativas, a mitologias e fábulas, a formas culturais e estéticas do passado, e através da articulação de símbolos em formas alegóricas que têm no animal seu principal motivo, e que passam pelo imaginário coletivo como algo “há muito tempo conhecido, familiar...”.

Quando desafiada a identificar este passado ao qual meu trabalho se refere, a determinar o tempo e contexto da origem dessas imagens, precisei remontar ao início da minha trajetória como artista, buscar nos trabalhos anteriores elementos que percebo como recorrentes e identificar minhas influências. Na busca de identificar essas recorrências, revisei minha dissertação de mestrado em poéticas visuais¹ e constatei que nela a investigação desta questão também havia sido “naturalmente” evitada.

A minha dissertação teve como objeto a análise das relações entre imagem e texto como proposição narrativa no meu trabalho, através do estudo das clássicas relações de correspondências entre Artes Visuais e Literatura. O meu trabalho, desde então, articula imagem e texto e evidencia a remissão à literatura através da construção aparentemente narrativa das imagens, o diálogo que se estabelece entre as imagens e os enunciados, a conformação em séries que sugere o direcionamento narrativo e a temporalidade comuns à leitura, bem como a exploração de componentes da ilustração, da visualidade e da simbologia do livro ou da página de livro ilustrada. Estes aspectos foram abordados na minha dissertação e, naquele momento, a minha investigação ficou restrita às questões suscitadas pela leitura dos trabalhos em si, e pouco se comentou a respeito de como o universo referencial das artes visuais e da literatura influenciaram a minha prática, no sentido de identificar o

¹ Sobre um céu feito de abismo: narrativas em poéticas visuais. Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, em Santa Maria, 2009. Orientação do Prof. Dr. Edemur Casanova.

seu papel como formadores do meu imaginário e determinantes das minhas escolhas técnicas, formais e temáticas.

No entanto, entre os poucos comentários feitos em relação às minhas influências, eu já havia identificado a sua origem num universo localizado entre as artes visuais e a literatura, relacionando este campo de influência à concepção de “museu imaginário” (2010) de André Malraux e à metáfora da “floresta de símbolos”, apropriada do poema *Correspondências*, (1857) de Charles Baudelaire. Por outro lado, retornar à minha pesquisa anterior me ajudou a perceber as recorrências no meu trabalho como um todo, como a persistência dos procedimentos e do imaginário e, sobretudo, das minhas referências práticas e teóricas, o que revela uma ideia de repetição e de manipulação de um universo simbólico particular. (Figuras 30, 31 e 32)



Figura 30. Nara Amelia. *Começa nos olhos*, da série *Sobre o que se deve guardar*. 2009. Água-forte, aquarela, bordado sobre páginas de livros, lã, madeira e vidro. 33 x 55 cm. (Fotografia: Fábio Del Re)



Figura 31. Nara Amelia. *Vertigem*, da série *Sobre o que se deve guardar*. 2009. Água-forte, aquarela, lã, madeira e vidro. 38 x 41 cm. (Fotografia: Juliana Pozzatti)



Figura 30. Nara Amelia. *Depois os pulmões*, da série *Sobre o que se deve guardar*. 2009. Água-forte, aquarela, bordado sobre páginas de livros, lã, madeira e vidro. 33 x 55 cm. (Fotografia: Fábio Del Re)

1.1 Um universo de símbolos

As recorrências manifestas através da repetição no meu trabalho indicam uma forma de reiterar uma impressão, de enfatizar uma ideia, de instaurar um imaginário e de constituir um universo simbólico. O conjunto das imagens em torno das quais desenvolvo meu trabalho se constituem, então, como um vocabulário cujos elementos são manipulados para a articulação de ideias, para a significação das coisas, como na linguagem escrita. Neste contexto as imagens adquirem a qualidade de símbolos, estão impregnadas de significados remanescentes do seu contexto de origem, mas principalmente dos significados sugeridos pelas relações com outras imagens dentro deste mesmo universo, através da sua constante repetição, reiteração.

A ideia de universo simbólico que proponho em relação ao meu trabalho corresponde em certa medida à concepção de Nelson Goodman acerca da arte como um sistema simbólico. Em *Linguagens da arte* (2006), Goodman propõe que a arte é um modo de produção de conhecimento que usa recursos particulares – em relação às outras ciências –, com a finalidade de “construir ou criar versões de mundos”, através de “formas de organizar as coisas” (GOODMAN, 2006, p. 22). Como sistema simbólico, a arte empreende uma função cognitiva através da denotação, ou seja, os símbolos neste sistema denotam, se referem a alguma coisa. A arte como sistema simbólico não se caracteriza, no entanto, como um sistema convencional comum, mas o seu caráter cognitivo está especialmente no “modo como apreende, explora e dá forma ao mundo” (GOODMAN, 2006, p. 242), em que o trabalho do artista “consiste em organizar e classificar as coisas, construindo versões de mundo” (ALMEIDA in GOODMAN, 2006, p. 18).

No sistema simbólico da arte proposto por Goodman, o relativismo se sobrepõe ao convencionalismo, na medida em que, neste tipo de sistema, cabem diferentes modos de organizar e classificar as coisas para a construção de mundos singulares, cujos critérios de interpretação estão contidos no próprio sistema e em função dos seus próprios objetivos, e por isso, não podem ser determinados por sistemas exteriores a ele. Sendo assim, a arte pode ser caracterizada como um sistema simbólico com suas próprias regras sintáticas e semânticas. Goodman

propõe então a arte como um sistema simbólico “não articulado e denso”, o que significa que um símbolo neste sistema é denotativo não em função da semelhança com o que denota no “mundo exterior”, mas em função das suas próprias relações com outros símbolos dentro de um determinado sistema. (GOODMAN, 2006, p. 242)

Quando identifico os elementos que constituem meu universo simbólico como símbolos, refiro-me a uma concepção geral de símbolo como algo que denota, que se refere, e que significa dentro de um determinado contexto, conforme a concepção de Goodman, que na sua reflexão propõe o uso da concepção de símbolo a partir de um amplo espectro de designações, “como um termo muito geral” independente de gêneros e funções, e que “compreende letras, palavras, textos, imagens, diagramas, mapas, modelos e muito mais”, por exemplo (2006, p. 9-10).

O artista cria, conforme Alberto Manguel (2001, p. 61), “símbolos de símbolos”, ao transformar os objetos visíveis, os objetos do cotidiano em símbolos, atribuindo-lhes significados circunscritos ao seu universo simbólico. De modo semelhante, e numa reflexão que pode ser especialmente aplicada ao meu trabalho, Paulo Rónai comenta como Guimarães Rosa, ao caracterizar personagens vegetais ou animais em suas histórias, os transforma em símbolos, definindo assim uma das funções da própria arte (RÓNAI in GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 17).

Esta concepção está presente no pensamento de Arthur Danto sobre a arte, e sobre os outros sistemas simbólicos criados pelo homem, como a filosofia. Em *A transfiguração do lugar-comum* (2005), Danto expõe um pensamento análogo a respeito da arte como sistema simbólico, a partir do seu caráter de representação e do seu potencial de metaforização. Partindo da investigação do que diferencia um objeto comum de um objeto de arte, motivada em princípio pela análise da obra de Andy Warhol, *Brillo Box* (1964), Danto conclui que “a obra justifica sua pretensão ao status de arte ao propor uma ousada metáfora. [...] Ela simplesmente traz à luz da consciência as estruturas da arte”. A arte como sistema de representação, na concepção de Danto, exterioriza “uma maneira de ver o mundo” (DANTO, 2005, p. 297). No prefácio do mesmo livro, Danto expõe o fundamento do seu pensamento a partir do seu conceito de representação. Ele afirma que

[...] os seres humanos são *en representans*, seres que representam o mundo; que nossas histórias individuais são as histórias de nossas

representações e de como essas representações se modificam no decorrer de nossas vidas; que as representações formam sistemas que constituem nossa imagem do mundo; que a história humana é a história de como esse sistema de representações se altera com o tempo; que o mundo e nosso sistema de representações são interdependentes, isto é, algumas vezes mudamos o mundo para que ele se encaixe em nossas representações, e outras vezes mudamos nossas representações para que elas se encaixem no mundo (DANTO, 2005, p. 11-12).

Quando menciono o termo representação – representações de animais no meu trabalho, ou na arte, por exemplo –, tenho em mente a concepção de representação como a proposta por Goodman e Danto, para quem a representação é uma forma de significar as coisas, que implica em denotação, referência, que depende da aplicação de certas regras e convenções que correlacionam certas configurações visuais com os objetos representados, ao qual é atribuído um caráter simbólico e, portanto, convencional. Como, por exemplo, a figura de um cordeiro que, em certas imagens, representa a pessoa de Jesus Cristo (ALMEIDA in GOODMAN, 2006, p. 25).

A consideração da imagem como representação de um significado corresponde também, conforme observa Omar Calabrese (1986, p. 17 - 19), à “filosofia das formas simbólicas” de Ernst Cassirer, que influenciou o pensamento da arte de Aby Warburg, Erwin Panofsky e E. H. Gombrich, por exemplo. Cassirer empreende sua filosofia da cultura humana a partir da caracterização do homem como ser simbólico, ou seja, da sua capacidade de criar e utilizar sistemas simbólicos para se comunicar e significar o mundo. Na sua concepção, linguagem, mito, arte e ciência são, especialmente, os universos do simbólico, nos quais se verifica a atividade simbólica do pensamento, cujo objetivo comum seria o de “transformar o mundo das impressões simples”, em formas simbólicas comunicáveis, ou seja, um conjunto de elementos formais portadores de significado e ligados a um escopo e a um uso que os geram (CASSIRER apud CALABRESE, 1986, p. 19). A partir do princípio exposto na teoria das formas simbólicas de Cassirer, a arte passa a ser considerada como uma das formas que exprimem simbolicamente as transformações dos processos gerais de abstração da mente humana, ou seja, das formas como o homem significa o mundo.

Neste sentido, o universo simbólico do artista é determinado pela forma como se processa o seu pensamento em relação às coisas, pela forma como vê, ordena e constrói imagens do mundo. A escolha entre sistemas simbólicos decorre das nossas necessidades e interesses e é avaliada fundamentalmente em função de como serve ao propósito cognitivo:

[...] pela sutileza das suas distinções e pela justeza das suas alusões: pelo modo como apreende, explora e dá forma ao mundo; pelo modo como analisa, categoriza, ordena e organiza; pelo modo como participa na produção, manipulação, retenção e transformação do conhecimento (GOODMAN, 2006, p. 271).

Dentro deste sistema, desta forma de ordenação e construção simbólica que implica a referência ou denotação, a interpretação de certas imagens postula a familiaridade, em maior ou menor grau, com as convenções do sistema simbólico de que faz parte (GOODMAN, 2006, p. 26). Sendo assim, a própria atribuição de significados – a representação, é regida, na concepção de E. H. Gombrich (apud CALABRESE, 1986, p. 29), por uma articulação esquemática “daquilo que já se sabe”, ou seja, por uma referência àquilo que Umberto Eco denomina “enciclopédia” – “um sistema semântico em constante transformação”, “um modelo das competências socializadas num determinado momento histórico” (CALABRESE, 1986, p. 29). Como convenção, tanto a atribuição de significados pelo artista, quanto a interpretação desses significados pelo interpretante, postulam uma memória compartilhada, uma série de convenções culturais compartilhadas em maior ou menor grau, que o sistema simbólico em questão traz à tona.

Por isso, o universo simbólico construído pelo artista envolve a memória, a rememoração e repetição de símbolos, mesmo que associados em formas diferentes, onde cada novo uso reitera o seu significado, ou as coisas que ele referencia dentro do seu sistema simbólico específico.

Étienne Souriau observa que, nos processos criativos, são muito comuns as condutas repetitivas, tanto no que se refere ao processo, quanto à obra em si mesma. A repetição é uma necessidade operatória e pode ser inferida tanto da estrutura da obra, através da disposição de elementos ou motivos recorrentes,

quanto dos procedimentos de construção persistentes. Assim, a característica mais específica da repetição é aparecer como um retorno, uma reiteração, uma forma de “[...] insistir voluntariamente em uma ideia, a fim de dar-lhe mais força, mais intensidade” (SOURIAU, 2010, p. 946).

Conforme René Passeron, o processo criativo engaja a repetição, que é “uma técnica de aprendizagem e de preparação que visa um ato final, [...] que se chama criação. [...] A obra paulatinamente apresentada deixa transparecer nela o rastro da atividade apresentadora de valores outros, que não os da própria arte” (2004, p. 12 - 13). Apesar de o processo criativo visar à criação de um objeto único – mesmo que com o objetivo de ser multiplicado, como no caso da gravura –, a repetição de procedimentos e de um imaginário, por exemplo, pode ser entendida como uma apresentação de partes de um todo, de fragmentos de um outro pensamento, de um “modelo interior” subjacente, como uma “visão de mundo” que pode ser inferida desses procedimentos e imaginários repetidos, retomados, reorganizados insistentemente.

No entanto, embora esse conjunto de imagens se configure como um vocabulário e que evidencie, no contexto da minha prática como um todo, relativa coerência temática, formal e até mesmo significativa, compreendo que há uma dificuldade, ou mesmo a impossibilidade de determinar os significados das imagens ou das construções alegóricas, como seria possível em um vocabulário convencional comum, “universal”. Neste sentido, o vocabulário tem um caráter relativo, e os significados dependem mais das associações entre os seus elementos do que de cada elemento em si em relação às suas possíveis referências no mundo. A ideia de vocabulário no meu trabalho se refere então ao conjunto de elementos que, através da repetição de imagens e temáticas, se mantêm como um conjunto autorreferente. A repetição desses elementos lhes outorga o caráter simbólico, em que imagens de caráter universal, conhecidas, familiares, assumem significações particulares, como é característico do modo de significar da alegoria.

Neste sentido, caracterizo meu trabalho como alegorias que articulam símbolos instaurados, ressignificados dentro do universo simbólico particular da minha prática, mas que dialogam, se referem ao universo da cultura como um todo, e especialmente a um universo simbólico relativo ao passado, evocando assim os seus usos precedentes.

1.2 A Alegoria da Prudência: “o passado, que fornece os precedentes...”

As associações entre os elementos simbólicos no meu trabalho podem parecer, à primeira vista, aleatórias ou subordinadas ao acaso. No entanto, elas não são acidentais, são arbitrárias e surgem como resultado dos significados atribuídos por mim, ou melhor, convencionados “pelo artista” no contexto do universo simbólico que envolve sua prática. Conforme Alberto Manguel, René Magritte afirmava que as combinações aparentemente insólitas dos elementos em sua obra nunca eram totalmente inesperadas, mas eram regidas por “afinidades eletivas”. A estratégia de Magritte, de combinação de imagens, revela um caráter alegórico, e apesar de certas combinações de imagens nos parecerem “justas” ou nos transmitirem certas sensações e sugerirem certos significados, muitas vezes falta-nos “o vocabulário que denota essa sensação e esse significado” (MANGUEL, 2001, p. 144).

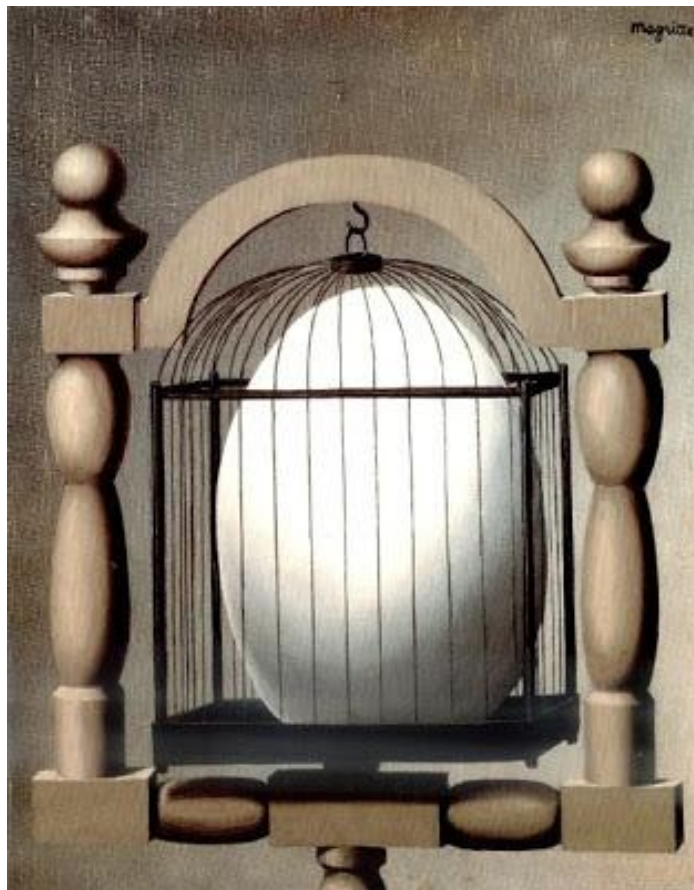


Figura 31. René Magritte. *As afinidades eletivas*. 1933. Óleo sobre tela. 41 x 33 cm. Coleção Etienne Périer.

O entendimento deste processo de propor “afinidades eletivas” como um processo alegórico é manifesto pelas próprias declarações do artista sobre o seu processo de criação: “Minhas investigações pareciam a busca da solução de um problema para o qual eu tinha três dados: o objeto, a coisa a ele ligada na sombra da minha consciência e a luz em que essa coisa se tornaria visível” (MAGRITTE apud MANGUEL, 2001, p. 144).

No prefácio do livro das *Passagens* de Walter Benjamin, Tiederman comenta que, para Benjamin, as afinidades estranhas entre as coisas, reveladas ou sugeridas pela alegoria, se manifestam como uma luz: “A luz na qual as coisas são imersas pelo sonho, que as faz parecer ao mesmo tempo estranhas e muito próximas”. Benjamin via manifestar-se no sonho “um mundo de singulares afinidades secretas” no qual as coisas poderiam “aliar-se da maneira mais contraditória” e evidenciar “afinidades indefinidas” (TIEDERMAN in BENJAMIN, 2010, p. 17-18).

O meu trabalho *Sonhos são como bolhas de sabão*, que faz parte de uma série de mesmo nome, composta por cinco trabalhos, propõe, entre as suas diversas possibilidades de leitura, uma ideia de sonho, das associações estranhas que o universo dos sonhos, aqueles que produzimos enquanto dormimos e aqueles que produzimos acordados, propõem. Assim como a imagem pintada por Magritte, de um ovo encerrado dentro de uma gaiola, me parece tão insólita quanto as imagens produzidas pelos sonhos, no meu trabalho, a associação, ou sobreposição de imagens, de elementos visuais e textuais com suas mútuas implicações, de seres humanos e animais, animados e inanimados, revela um processo de proposição de afinidades estranhas, porém deliberadas, eletivas. A organização dessas imagens propõe que procuremos os significados de cada uma das suas partes para então procurarmos relacioná-las na busca de um significado geral, do todo. Desta forma, assim como na linguagem escrita, cada elemento é tratado como símbolo, como significante, e como parte de uma convenção que procura referenciar, denotar, ou melhor, significar alguma outra coisa. (Figura 34)

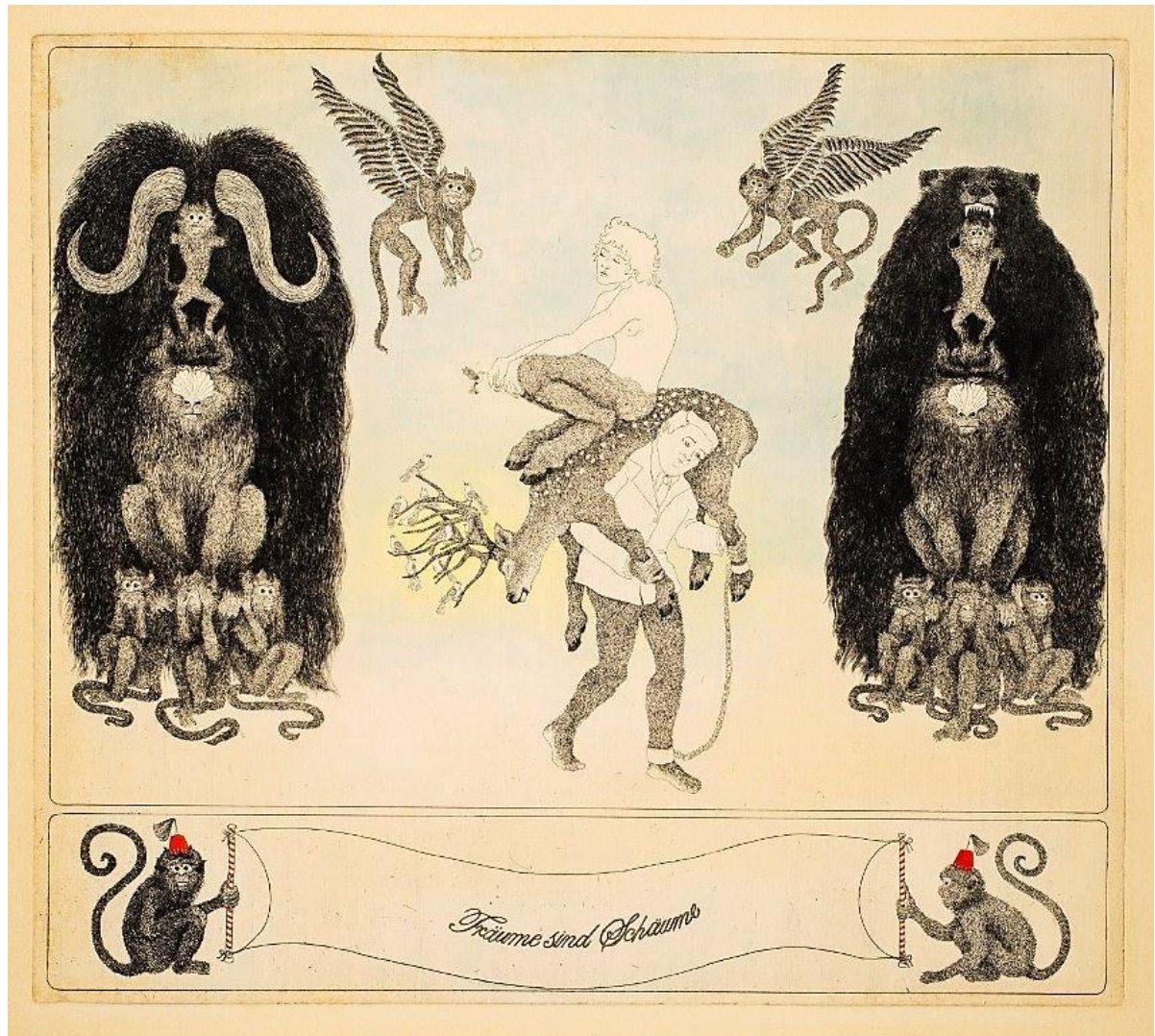


Figura 34. Nara Amelia. *Sonhos são como bolhas de sabão* da série *Sonhos são como bolhas de sabão*. 2012/2013. Água-forte, ponta-seca, aquarela, douração. 35 x 40 cm. Fotografia: Fabio Del Re.

Uma das formas possíveis para interpretar este trabalho seria procurar descobrir, ou lembrar, um possível significado para cada um dos elementos representados, para então articular estes significados como em uma frase, compor uma ordem de articulação, e desvendar “o enigma”. Assim, a busca por estes significados postula que eles sejam pré-definidos, que já existam de alguma forma na cultura, na memória coletiva, na história da arte ou das imagens, que tenham sido referenciados na literatura, ou ainda que sejam símbolos conhecidos, recorrentes na prática do artista, possibilitando que sejam identificados como símbolos e interpretados dentro deste contexto autorreferente. De alguma forma, a interpretação

dos símbolos postula a memória, em sentido estrito ou amplo e, sendo assim, postula uma tradição, e o reconhecimento dos símbolos como partes de um vocabulário comum, compartilhado, ainda que transfigurados, ressignificados.

No estudo *Interpretation of visual symbols*, do livro *Allegory and the migration of symbols* (1987), Wittkower esclarece a sua concepção do objeto de arte como alegoria, ou seja, um composto de ideias, conceitos, mensagens e sentidos ordenados, ajustados e digeridos na mente do artista (p. 174). Este conjunto é feito de símbolos, entendidos pelo historiador no seu sentido amplo, de representação que envolve uma ideia, que são combinações, modificações e reinterpretações de símbolos convencionais (p. 181).

É neste sentido, e como comentei no capítulo anterior, que entendo o meu trabalho como produto da articulação de um universo simbólico, circunscrito à minha prática como artista, à minha forma de ver o mundo, minhas experiências, minhas referências e, sobretudo, minhas influências. Como todo processo simbólico, ou de significação, como o da arte, postula a memória, reconheço que meu trabalho articula e ressignifica símbolos familiares, em certa medida já conhecidos, já vistos antes em diferentes formas culturais, e esse imaginário é geralmente relacionado ao passado, remete a formas que parecem antiquadas, ou até obsoletas, superadas ao longo do tempo por outras formas de significação, mas que, no entanto, resistem no imaginário coletivo, como formas significativas, como símbolos instaurados no passado e constantemente ressignificados no transcorrer do tempo. E quando me refiro a símbolos, quero significar tanto os elementos visuais e textuais, quanto os meios técnicos e materiais com os quais construo o meu trabalho, considerando que as formas e procedimentos são também significantes, e a sua recorrência também manifesta a sua concepção como símbolos.

Constato que, no meu trabalho, a repetição de um imaginário, assim como a repetição de procedimentos, formas e materiais, se constitui como um meio de instaurar um universo simbólico particular que, no entanto, se relaciona com o imaginário coletivo, evoca uma série de imagens, de símbolos, de convenções compartilhadas através da cultura, ou melhor, dos “arquivos da memória”, como propôs Aby Warburg. A familiaridade das imagens, ainda que seus significados sejam desconhecidos, é justificada pela ideia de “memória coletiva” que, no pensamento de Aby Warburg, propõe que as imagens seriam portadoras de

memória, e que por isso seriam capazes de construir pontes entre o presente e o passado, e entre as suas diversas manifestações em diferentes contextos, lugares e tempos. André de Melo Mendes comenta que a concepção de “memória coletiva”, presente no pensamento de Warburg, parte da observação de que formas visuais do passado sobrevivem em outros tempos, propondo assim que as imagens sejam meios de transmissão da memória coletiva (MENDES, 2011, p. 123).

Através da memória coletiva, as imagens que criamos hoje se conectam com as imagens do passado, de modo que a representação, no meu trabalho, de um homem coberto por uma densa camada de pelos, evoca os precedentes desta representação, como, por exemplo, o lobisomen, o sátiro, o diabo, os seres bestiais e selvagens oriundos dos relatos dos viajantes às terras incógnitas na época dos descobrimentos, etc.

A imagem do homem com o corpo coberto de pelos é recorrente no meu trabalho, e assim ele se configura como um personagem, ou como um símbolo, presente em diferentes trabalhos e circunscrito a diferentes articulações com outros símbolos. Para mim, os pelos remetem à questão da animalidade, do animal contido no homem e, de modo geral, reporta à tradição, cuja origem se perde na “noite do tempo”, de significar o homem a partir do animal, de dar ao animal qualidades e comportamentos próprios do homem, ou de perscrutar o caráter do homem, suas concepções, seus sentimentos ou sua alma, através da sua comparação com o animal. Neste caso, os precedentes do homem com o corpo coberto de pelos, e das imagens que crio, de um modo geral, estão no passado. No entanto, ainda que meu trabalho articule símbolos familiares, os seus significados originais, ou tradicionais, não são necessariamente plenamente conhecidos por mim ou por qualquer pessoa que se proponha à sua interpretação. Eles permanecem como familiares, porém estranhos, situados no limiar entre a consciência e o sonho.

Ao analisar o trabalho da artista Marianna Gartner (1963), Manguel afirma que o “significado” que os seus personagens adquirem nesta relação de estranheza provém da sua “justaposição surpreendente” e aparentemente ilógica, ou seja, das afinidades que a artista propõe em seu ambiente de sonho, ou de “pesadelo”. O estranho é, neste contexto, privilegiado justamente pela incapacidade de atribuímos um significado a partir de um vocabulário comum (2001, p. 157). Manguel sugere que talvez a própria artista não conhecesse o significado tradicional de todos os

elementos simbólicos dos quais se apropria em seu trabalho, como as sete borboletas que pairam ao redor da menina em *Clara da corda bamba* (Figura 35). Manguel comenta que as antigas tradições iconográficas da representação das borboletas, assim como de outros animais, embora desconhecidas pela maioria de nós, permanece como uma forma de inconsciente coletivo, subjacente “na própria trama da nossa sociedade”, provocando o estranhamento também por sua familiaridade:

A borboleta pode ser uma mera decoração, um trocadilho sobre a mulher ser tão volúvel como a borboleta, uma imagem clássica que ecoa nos desenhos do artista francês do século XVIII, Antoine Watteau, por exemplo. Mas na iconografia medieval, a borboleta representava os três estágios do ser humano: a vida (a lagarta), a morte (a crisálida) e a ressurreição (a própria borboleta, que, em muitas representações do momento da morte, sai da boca de um cadáver, representando a alma). Emblema de Ressurreição de Cristo (e, conseqüentemente, da promessa de ressurreição para todos aqueles que conservam a fé), as borboletas na pintura de Gartner são como sete símbolos de advertência, um para cada um dos sete pecados capitais que podem levar uma alma à perdição (MANGUEL, 2001, p. 167).



Figura 35. Marianna Gartner. *Clara da corda bamba*. S/d. Óleo sobre tela. Fonte: Manguel, 2001, p. 164.

No contexto do trabalho da artista, assim como no contexto do meu trabalho, a leitura do significado de cada elemento como símbolo, e da imagem como um todo, como uma alegoria, pode evocar a memória dessas tradições iconográficas, sem estabelecer um desses possíveis significados como definitivo, mantendo a leitura ou a significação da imagem no limiar da nossa consciência ou compreensão.

Ao refletir sobre a imagem como meio de conhecimento, ou de reconhecimento, no texto *A imagem como compreensão*, no qual analisa o *Retrato de Tognina* pintado pela artista Lavínia Fontana no final do século XVI, Alberto Manguel investiga o estranhamento provocado pelas relações entre animalidade e humanidade, suscitadas pela imagem que representa uma menina com a face recoberta por pelos que lhe conferem feições de lobo. Ao percorrer a trajetória das representações de humanos com feições animais, Manguel investiga as diferentes significações que esses atributos “animais” suscitam, enfatizando o caráter estranho dessas representações, como a manifestação de uma “natureza não domesticada” que seria inerente ao homem, por exemplo (MANGUEL, 2001, p. 114). (Figura 36)



Figura 326. Lavínia Fontana. *Retrato de Tognina Gonsalvus*. 1594-1595. Óleo sobre tela. Musée du Château des Blois.

Tognina Gonsalvus, assim como seu pai, Petrus Gonsalvus, e seus irmãos, sofriam de uma doença de pele chamada *hypertrichosis universalis congenita*, que fazia o pelo crescer por todo o corpo. Tognina e sua família foram pintados muitas vezes, como objetos de curiosidade, peças de coleções, observados como aberrações ou como exemplos da ira de Deus, mostras de “erros da natureza”, associados a diversas concepções místicas, e como objetos de investigações científicas, enfim, como objetos de conhecimento. Na maior parte das suas representações, são enfatizados aspectos da natureza irascível dos lobos, e da suposta herança da animalidade contida no homem. Manguel comenta que Aristóteles, assim como os intelectuais do Renascimento que desenvolveram os tratados de fisiognomonía, concebia o rosto do homem como a sede dos traços mais distintos, como reflexo da sua alma. Tognina e toda a sua família foram retratados também por Ulisse Aldrovandi (1522-1605), na sua *Historia dos Monstros*, como motivo de curiosidade científica e como aberrações, exceções às regras da natureza, como o estranho que necessita ser conhecido e assimilado pela ciência. (Figuras 37 e 38)

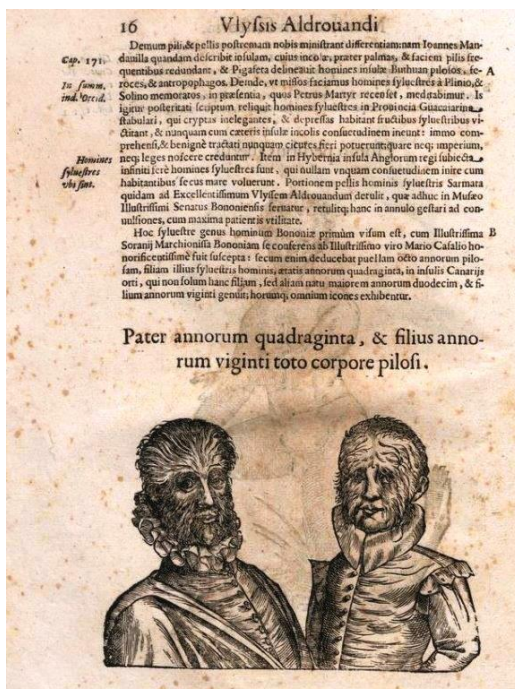


Figura 37. Família Gonsalvus, ilustração da *Historia Monstrorum* de Ulisse Aldrovandi. Fonte: gallica.bnf.fr/Bibliothèque Nationale de France.



Figura 38. Tognina Gonsalvus, ilustração da *Historia Monstrorum* de Ulisse Aldrovandi. Fonte: gallica.bnf.fr/Bibliothèque Nationale de France.

Os tratados de fisiognomonia, como os desenvolvidos por Giovanni Batista Della Porta em 1586, e por Charles Le Brun no século XVII, propunham a possibilidade de conhecermos e julgarmos o homem pela semelhança entre seus traços faciais e os traços dos animais. Pretendia-se desenvolver a fisiognomonia como uma ciência baseada em noções universais, como um código social e adquirido que nos habilitaria a ler um rosto como lemos um livro, como “uma língua dotada de certos traços (que os animais compartilham com os humanos) que denotam características específicas identificáveis”. (MANGUEL, 2001, p. 120) O rosto de Tognina coberto de pelos representava, neste contexto, a natureza ambígua do homem, ou um “exemplo de como a natureza maligna invade a civilização humana”, como propunham os tratados de fisiognomonia. (Figura 39)



Figura 33. Charles Le Brun. *Homem-lobo*. Século XVII. Desenho. Departamento de Artes Gráficas, Museu do Louvre, Paris.

O artista Walmor Corrêa (1961), em sua série de trabalhos intitulada *Unheimlich*, de 2006, se apropria de personagens animais e híbridos de humanos e animais oriundos de lendas do folclore brasileiro, e propõe a sua ressignificação a partir da sua taxonomia, ou suposta justificação pela ciência. A série *Unheimlich* é

caracterizada por Paula Ramos (2007, p. 466), como uma construção que articula a imagem de um híbrido a um texto arduo de construção falsamente científica, obedecendo aos padrões dos antigos compêndios de história natural. A sua obra instaura, com a conjugação desses elementos, uma tensão que reside no jogo entre realidade e imaginação, e por outro lado, no estranhamento que esses seres híbridos provocam, por se constituírem como o outro, sob o olhar curioso ou taxonômico do homem. (Figura 40)

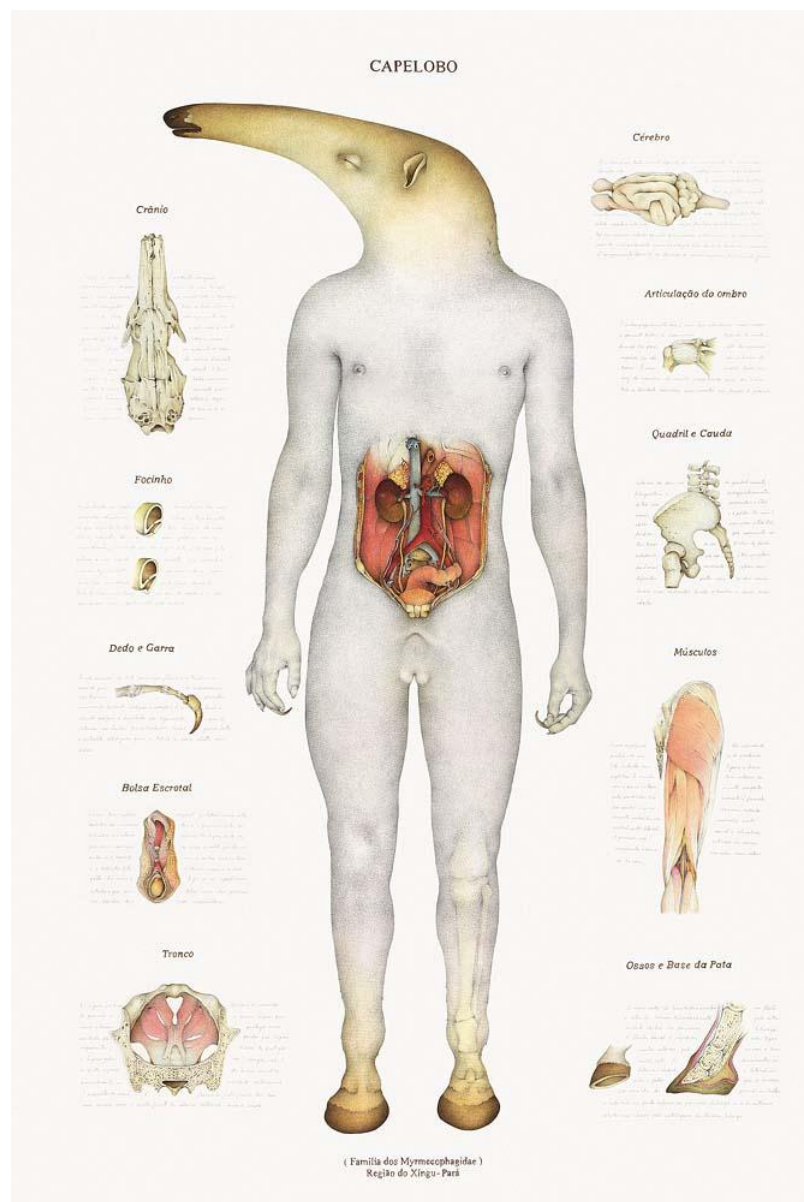


Figura 34. Walmor Correa. *Capelobo*, da série *Unheimlich*. 2006. Acrílica e grafite sobre tela fotografada e impressa sobre papel. 195 x 130 cm.

A série apresenta criaturas mapeadas por Walmor, mestiças de humanos com animais, oriundas do imaginário popular do país, e que de certa forma remetem às projeções fantásticas dos europeus no período dos descobrimentos, quando eles acreditavam que a América era território farto de aberrações e monstruosidades. (RAMOS, 2007) No texto *Bestiários latino-americanos* (2004), no qual analisa os relatos fantásticos dos viajantes europeus sobre a fauna do chamado Mundo Novo, Maciel propõe que a significação fantástica ou monstruosa do animal nestes relatos não era apenas contaminada pelas reminiscências das descrições fantásticas dos bestiários medievais, mas resultava também de uma “insuficiência epistemológica”. Conforme Maciel, os sistemas taxonômicos conhecidos na época não ofereciam subsídios científicos capazes de identificar, nomear e categorizar “a alteridade radical dos animais latino-americanos”, recém-descobertos (MACIEL, 2004, p. 49-50).

Neste contexto, as tentativas de compreensão e significação do animal associavam por um lado, um conhecimento zoológico científico em formação, e por outro, o conteúdo fabuloso e mitológico que ainda encontrava espaço nas significações do que era novo, estranho e extraordinário, constituindo assim uma forma de conhecimento do animal que era, como observa Maciel,

[...] um compósito de descrições precisas, de classificações arbitrárias, citações, fábulas relatos mitológicos, observações possíveis e impossíveis sobre a utilidade dos animais tanto para os experimentos da medicina quanto para as práticas de magia (MACIEL, 2004, p. 50).

Ao relacionar os sistemas de classificação do animal pelos bestiários, e pelas descrições da fauna do Novo Mundo dos artistas viajantes, Maciel observa que, no contexto em que esses sistemas foram desenvolvidos, toda a diferença, tudo o que era novo e desconhecido até então, inscrevia-se na ordem do assombro, onde “[...] o outro, o estranho, se afigurasse como monstruoso, como aquilo que deveria ser colocado no plano do exótico, do fantástico, ou ainda como aquilo que deveria ser subtraído de sua estranheza ameaçadora, domesticado pela força da mesmidade” (MACIEL, 2004, p. 54). E, sendo assim, os bestiários contemporâneos convergem

com os do passado pela “tentativa de se representar a diferença como disformidade e deslocamento, a atitude cultural diante de tal diferença é o que vai colocá-las em tensão”. (MACIEL, 2004, p. 53)

Maciel constata na “intersecção dos bestiários do passado e do presente, no espaço atual das letras e das artes latino-americanas” questões de ordem cultural em relação à história e à identidade latino-americana. Para Maciel, podemos inferir a partir dos bestiários contemporâneos, uma revisão crítica das imagens construídas pelos colonizadores em torno da América Latina, que evidencia por um lado, “a falência dos sistemas modernos de classificação e conhecimento” e, por outro, a consciência do “caráter híbrido, inclassificável e monstruoso da tão buscada identidade latino-americana” (MACIEL, 2004, p. 50-51). Esta identidade híbrida e monstruosa do Novo Mundo se desenvolveu a partir da transferência dos códigos europeus que circulavam na época dos descobrimentos, e absorveu as monstruosidades representadas em tratados como o de Aldrovandi, infundindo uma nova concepção da natureza através da comparação das semelhanças e diferenças entre o Velho e o Novo Mundo (DEL PRIORE, 2000, p. 87).

No livro *Geografia dos Mitos Brasileiros*, Luís da Câmara Cascudo descreve o *Capelobo*, “monstro” híbrido de homem e animal difundido entre as populações indígenas de algumas regiões do Pará e do Maranhão, identificando-o, por suas características e hábitos, como o *Lobisomem dos Índios*:

Como animal, o Capelobo parece com a Anta (*Tapirus americanus*), sendo maior e mais veloz. Tem cabelos longos e negros e patas redondas. A cabeça finda por um focinho lembrando o porco e o cachorro. No Maranhão é um focinho de tamanduá-bandeira. Sai à noite e ronda os acampamentos, barracões e residências perdidas na mata, catando cães e gatos recém-nascidos, como o Lobisomem. Apanhando animal ou homem, parte a carótida e bebe o sangue. Hematofagia do Lobisomem e mesma posição de ataque. Só pode ser morto com um ferimento no umbigo (CASCUDO, 2012, p. 212).

Curiosamente, Cascudo propõe uma comparação do Capelobo com o lobisomem de origem europeia, apontando correspondências entre algumas versões da lenda do Capelobo originária do rio Xingú, com referências ao lobisomem nos textos de Virgílio (*Bucólicas*) e Homero (*Odisséia*):

Dizem, no rio Xingu, que certos indígenas depois de velhos, muito velhos, perdida a própria noção de vida, tornam-se Capelobo. Mas não mais retomam a forma humana. É uma transformação espontânea e deliberada e sem que intervenha força mágica do *pajé*. A cerimônia para a mutação ignoro. Um meu informante nega existir cerimônia. Afirma que o indígena bem velho, velhinho, “vira Capelobo bebendo puçanga”. Assim Virgílio dizia Meris se ter transformado em Lobo na *Ecloga VIII* [...]. E Circe tornara em porcos os companheiros de Ulisses (*Odisseia*, canto X) dando-lhes a beber uma *puçanga* de leite coalhado, flor de farinha, mel fresco, unidamente ao filtro misterioso. (CASCUDO, 2012, p. 212-213)

O Capelobo, com suas características físicas particulares relativas à fauna da região que habita, remonta à tradição do lobisomem, como um ser humano transformado por magia ou maldição em um monstro sanguinário. O lobisomem, por sua vez, tem uma tradição muito antiga, que remonta ao *Licantropo* e ao *Cinocéfalos* que têm sua origem na mitologia grega e figuram, também, na *Historia Monstrorum* de Aldrovandi. (Figuras 41 e 42)

Miguel Rojas Mix, em *América Imaginária* (1992), comenta que o Cinocéfalos aparece em uma gravura com uma descrição, feita por Alessandro Vechi em 1662, dos seres encontrados na Província de Santa Cruz, no Brasil, como um ser com pernas de bode e cabeça de cachorro, e que segundo a descrição que acompanha a gravura, já figuraria na *História Natural*, de Plínio. O texto acrescenta que o Cinocéfalos uivava e vivia de carniça e carne humana (ROJAS MIX, 1992, p. 94).



Figura 35. *Licantropo*, de um manuscrito grego do século XVI (*De animalium proprietate libellus*). Veneza, Biblioteca Marciana.



Figura 42 *Cinocéfalos* da *Historia Monstrorum* de Aldrovandi. Século XVII. Fonte: gallica.bnf.fr.

Os pelos, significados como atributos da animalidade no homem e o corpo peludo como signo da incivilidade do homem, como analisa Manguel, pode despertar, naqueles que se defrontam com esta imagem, “o temor de atravessar a fronteira de volta para o reino animal” (2001, p. 123).

No livro de Daniel, capítulo IV, está registrada a historia da transformação do rei Nabucodonosor em um “animal selvagem”, por decreto de Deus: “Mude-se-lhe o coração, para que não seja mais coração de homem, e lhe seja dado coração de animal” (Dn IV, 16). E assim aconteceu a transfiguração de homem em besta, representada por William Blake (1757-1827) (Figura 43) em uma posição e aparência que lembra as representações do lobisomem, nu, com uma longa cabeleira e com o corpo coberto de pelos, num ambiente selvagem, natural, próprio às bestas, como fora designado por Deus:

No mesmo instante, se cumpriu a palavra sobre Nabucodonosor; E foi expulso de entre os homens e passou a comer erva como os bois, o seu corpo foi molhado do orvalho do céu, até que lhe cresceram os cabelos como as penas da águia, e as suas unhas, como as das aves (Dn IV, 33).



Figura 43. William Blake. *Nabucodonosor*. 1795. Gravura em metal e aquarela. 44,6 x 62,0 cm. Tate Gallery, Londres.

Todas estas imagens referidas até este momento têm em comum as relações entre homem e animal, as relações de oposição ou de semelhanças entre humanidade e animalidade, ou cultura e natureza, expressas através das representações do homem como animal, dos seus hibridismos e de marcas do animal no homem, como os pelos que cobrem determinadas partes (as que estão descobertas) do corpo do personagem da minha gravura *Sonhos são como bolhas de sabão*, como o signo da bestialidade que acometeu Nabucodonosor em sua transformação, como o mito do lobisomem e sua memória no rosto peludo de Tognina, e no Capelobo de Walmor Corrêa.

Esta reflexão propõe então o pensamento do meu trabalho, e das imagens que subsidiam esta reflexão, como composições de símbolos cujos significados postulam a associação de um imaginário de caráter pessoal, tanto do artista como de quem se dispõe à sua interpretação, com um imaginário coletivo, relativo a tradições, e cujos precedentes estão, conseqüentemente, no passado. E como já sugeri muitas vezes, a forma de articulação destes símbolos e a forma de interpretação sugerida por sua forma de disposição na imagem, no contexto do meu trabalho, se caracteriza como uma alegoria – uma alegoria de símbolos cujos possíveis significados são fornecidos pelo passado através dos “arquivos da memória”, ainda que transfigurados e ressignificados pelo tempo e por seus diferentes usos por diferentes formas, em diferentes contextos culturais.

No texto *A Alegoria da Prudência de Ticiano: Um pós-escrito*, (2001), Erwin Panofsky analisa as transformações na representação alegórica do Tempo no decorrer de diferentes épocas e culturas, desde a sua manifestação nas religiões da cultura egípcia, passando por sua reelaboração na antiguidade clássica, até a representação cuja interpretação motivou a sua pesquisa: *A Alegoria da Prudência*, de Ticiano, datada entre 1560/1570.

A pintura conjuga três faces humanas - o perfil de um homem velho voltado para a esquerda, o retrato frontal de um homem de meia-idade ao centro, e o perfil de um jovem voltado para a direita, com três cabeças de animais - o perfil de um lobo, a face de um leão, e o perfil de um cão, situadas sob as cabeças humanas e em uma configuração correspondente. Sobre esta imagem, na parte superior do quadro, está inscrito: EX PRAETERITO / PRAESENS PRVDENTER AGIT / NI FVTVRĀ ACTIONĒ DETVRPET, que significa “Do (da experiência do) passado, o

presente age prudentemente para não estragar a ação futura” (PANOFSKY, 2001, p. 195). (Figura 44)

Conforme Panofsky, esta é uma alegoria que simboliza os três modos ou formas do tempo – passado, presente e futuro, e está ligada à concepção de prudência, virtude exercitada pelas faculdades psicológicas simbolizadas pelas cabeças dos animais: “a memória, que lembra e aprende do passado; a inteligência, que julga e age no presente, e a providência, que antecipa e provê para ou contra o futuro” (p. 196). Segundo o conceito baseado na tradição clássica, investigado por Panofsky, originalmente a ideia de Prudência “consiste na recordação do passado, na ordenação do presente, na meditação do futuro”, e esta fórmula está presente na alegoria do “conselho sábio”, na qual o passado fornece os precedentes, o presente propõe o problema, e o futuro prevê as consequências (PANOFSKY, 2001, p. 196). (Figura 44)



Figura 44. Ticiano. *A Alegoria da Prudência*. Datada entre 1560/1570. Óleo sobre tela. 75,5 x 68,4 cm. Londres, The National Gallery.

Para compreendermos as significações atribuídas às três cabeças animais, devemos, assevera Panofsky, remontar à esfera obscura e misteriosa das religiões antigas. As representações de seres com três cabeças remontam, pelo menos, aos Egípcios, e estavam associadas à representação de deuses ou monstros, como por exemplo a representação do deus egípcio Serápis, que é acompanhado por um animal de três cabeças - uma de lobo, a segunda de um leão, e a terceira de cão (as mesmas que figuram na pintura de Ticiano) que está enleado por uma serpente. (Figuras 45 e 46)



Figura 36. Alegoria do Bom Conselho, da Iconologia de Cesare Ripa, 1643. Fonte: Panofsky, 2001, p. 212.



Figura 46. O companheiro tricéfalo de Serápis. Fonte: Panofsky, 2001, p. 201.

Panofsky comenta que a imagem do ser de três cabeças foi interpretada pelo historiador latino Macróbio, já no século V d.C, como uma alegoria da unidade do tempo, onde o leão denotava o presente, por ser forte e impetuoso, o lobo, o passado, que devora a memória e tudo o que resta do presente, e o cão, por sua avidez de agradar, representa o futuro, “do qual a esperança, embora incerta,

sempre mostra um retrato agradável” (MACRÓBIO apud PANOFSKY, 2001, p. 203). A imagem da serpente enredando o monstro tricéfalo vem da tradição na qual, tentando supostamente devorar a própria cauda, representa a recorrência cíclica do tempo, e corrobora a sua designação como símbolo do tempo (PANOFSKY, 2001, p. 203). Panofsky observa que há também, na antiguidade, a associação do companheiro tricéfalo de Serápis ao cão Cérbero, e Jorge Luis Borges cita um escritor inglês do século XVIII, Zachary Grey, que interpreta o cão Cérbero - temido guardião do inferno, como uma alegoria do tempo:

Esse cão com três cabeças denota o passado, o presente e o futuro, que recebem e, por assim dizer, devoram todas as coisas. Que tenha sido vencido por Hércules prova que as ações heroicas são vitoriosas sobre o tempo e subsistem na memória da posteridade (GREY apud BORGES, 2007, p. 52-53).

Panofsky desenvolve sua investigação no sentido de demonstrar como as imagens simbólicas se transfiguram no decorrer do tempo e em culturas diferentes, preservando suas atribuições originais e assumindo novas formas ou associações, de acordo com sua utilização. Assim, conectada a divindades, a crenças e tradições diferentes, Panofsky demonstra como a imagem do monstro tricéfalo sobreviveu às manipulações, e foi revivido nas descrições literárias e nas estampas e ilustrações de livros, por exemplo (PANOFSKY, 2001, p. 206).

A *Alegoria da Prudência*, como demonstrou Panofsky, está inserida em uma tradição e sua interpretação convencional requer o conhecimento desta tradição. No entanto, isso não significa que nós, há séculos distantes desta tradição, estejamos incapacitados de ler a imagem a partir das nossas próprias experiências, e embora nos falte o vocabulário específico conferido pelo conhecimento da tradição, temos acesso ao que denominamos imaginário coletivo, ou memória coletiva, que adquirimos graças à sobrevivência das imagens, símbolos, e tradições, mesmo que transfigurados e ressignificados pela cultura, assim como eram transfigurados e ressignificados os próprios elementos simbólicos da alegoria construída por Ticiano.

1.3 A alegoria como modo de construção e como proposição de interpretação da imagem

Para a minha pesquisa, a *Alegoria da Prudência* fornece elementos de fundamental importância, primeiro por que envolve a representação de animais como símbolos, e depois, por que me ajuda a refletir sobre a origem das imagens, das concepções, das tradições ao qual meu trabalho reporta e com as quais propõe diálogos. Mas, o mais importante é que a *Alegoria da Prudência* fornece a concepção primordial de alegoria a partir da qual eu desenvolvo minha reflexão, e alegoriza também a importância de reconhecer no passado os precedentes do que faço hoje quando articulo símbolos alegoricamente. Assim, procuro nas concepções clássicas da alegoria os fundamentos, ou os precedentes do processo de apropriação de símbolos e ressignificação de tradições pelos procedimentos alegóricos contemporâneos, como os investigados por Walter Benjamin, Benjamin Buchloh, Craig Owens, etc., em uma reflexão que será desenvolvida no capítulo *A montagem como procedimento alegórico*, desta tese.

A partir da *Alegoria da Prudência*, podemos pensar numa primeira e geral concepção de alegoria como uma convenção, como “uma composição em que todos os elementos funcionam como uma palavra secreta que o espectador é instigado a decifrar, como se deslindasse uma charada” (MANGUEL, 2001, p. 61). Esta concepção geral e comum de alegoria é remanescente da teoria clássica da alegoria, desenvolvida na antiguidade, e permanece como fundamento para as teorizações da alegoria por pensadores contemporâneos, ou melhor, pelas teorizações da arte contemporânea.

Em *Alegoria: Construção e interpretação da metáfora* (2006), João Adolfo Hansen estuda a alegoria como procedimento de construção e de interpretação de discursos e imagens. Seu estudo parte da análise da concepção desenvolvida na antiguidade, que concebe a alegoria como técnica retórica, de expressão figurada ou ornamentação do discurso. Neste contexto, desenvolveu-se a concepção de alegoria como uma modalidade da elocução – *ornatus*, e como indica a etimologia do termo – de origem grega, no qual *allós* significa *outro*, e *agourein* significa *falar*, compreende-se que a alegoria diz *b* para significar *a* (HANSEN, 2006, p. 7).

Como procedimento construtivo, a alegoria foi designada na antiguidade greco-latina e cristã, e ainda na Idade Média, como “alegoria dos poetas”, por sua vez uma expressão alegórica para significar a “técnica metafórica de representar e personificar abstrações”, que implica a “oposição retórica sentido *próprio* / sentido *figurado*” (HANSEN, 2006, p. 7).

Como interpretação, a alegoria, na antiguidade, correspondia à hermenêutica cristã dos textos sagrados, e foi denominada “alegoria dos teólogos”, que se diferencia da “alegoria dos poetas”, como um modo de “interpretação religiosa das coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados”. A dualidade da concepção de alegoria como modo de construção e de interpretação se justifica também pelo significado do verbo grego *állegorein*, que designa tanto “falar alegoricamente” quanto “interpretar alegoricamente”, dualidade que está presente também na forma como eu identifico a alegoria no meu trabalho: como modo de construção das imagens, e como proposição de interpretação através da relação entre todos os seus elementos (HANSEN, 2006, p. 8).

No contexto do Renascimento, a alegoria é um procedimento construtivo e interpretativo que efetua um sentido inexprimível, como instrumento de construção e interpretação dos discursos por meio de referências muito variadas, como os hieróglifos egípcios, a astrologia, a alquimia, a Patrística, a Escolástica, a Cabala, etc. Hansen observa que a tradição das releituras alegóricas efetuada pelos eruditos do Renascimento no século XV, e retomadas por poetas e pintores como Botticelli, Michelângelo, Arcimboldo, por exemplo, atinge o seu ápice na pintura e na tradição dos livros de emblemas no século XVI e no Barroco no século XVII. (HANSEN, 2006, p. 139)

Para o humanista Marcílio Ficino, a alegoria é um misto retórico-hermenêutico, através da qual são significadas “as coisas elevadas” que “estão para além de qualquer conceito”, e por isso, a alegoria “efetua um sentido inefável”. A partir dessa concepção, a alegoria é definida como uma arte, ou um dispositivo de invenção, *ars inveniendi* - concepção que, conforme Hansen, “valoriza o engenho do sábio e do artista”. (HANSEN, 2006, p. 140 - 141)

Assim se desenvolve uma concepção da alegoria como forma de construir da arte, fazendo referência à ideia do artista como criador, demiurgo, à imagem de Deus: “o que Deus criou, o homem o concebe pelo ato intelectual, expressa-o pela

linguagem nas obras que constrói como forma na matéria do mundo” (CHASTEL apud HANSEN, 2006, p. 146) Considerando esta concepção, a arte alegorizaria a Criação e atestaria a potência criadora do homem: “A ação criadora articula a sensação numa percepção sucessiva e seletiva que segue o ritmo da alma na progressão de sua reminiscência [...] porque, antes de tudo, é ação da ordem do inteligível”. (HANSEN, 2006, p. 146)

Ficino também alegoriza a criação da alegoria como uma forma construtiva através da evocação da imagem da construção de um arquiteto: “Ele começa por conceber uma noção (*ratio*) do edifício como uma ideia (*idea*) em sua alma; depois faz construir a casa o mais possível parecida com a que imaginou”. (HANSEN, 2006, p. 148) A arte pode ser assim entendida como um jogo de signos que estabelece “relações entre coisas próximas e distantes, entre uma qualidade dada e uma qualidade oculta. Ela é um modo de ação, criando objetos visíveis que, por analogia, captam as potências invisíveis”, através dos quais se dá “a intersecção de uma codificação visual e outra ideal” (HANSEN, 2006, p. 157).

Hansen cita como exemplo desta concepção de alegoria a pintura de Giuseppe Arcimboldo, *Terra* (1563-1570), em que a representação de cada animal isolado - a raposa, o elefante, o urso, o coelho, o boi, como partes do todo de um rosto humano, personifica alegoricamente a própria concepção da alegoria, como um todo significativo formado por fragmentos significativos. “Já se viu no macaquinho do alto, à esquerda do espectador, um auto-retrato do pintor” (HANSEN, 2006, p. 163). (Figura 47)



Figura 37. Arcimboldo. *Terra*. 1563-1570. Óleo sobre Painel. Coleção privada.

Foi neste contexto, em 1593, que Cesare Ripa empregou, pela primeira vez, o termo “iconologia” para designar a descrição e interpretação de imagens relacionadas ao gênero emblemático e alegórico. O título do seu tratado descreve as suas intenções e as atribuições da “nova ciência”: *Iconologia ou Descrição das imagens universais escavadas da Antiguidade e de outros lugares por Cesare Ripa, perusiano. Obra não menos útil que necessária a Poetas, Pintores & Escultores, para representar as virtudes, vícios, afetos e paixões humanas*. Ripa revela no prefácio do livro que a sua obra analisará “imagens que são feitas para significar coisa diferente da que é dada a ver” (HANSEN, 2006, p. 181).

O método de Ripa segue a concepção retórica através da qual o conceito a ser figurado pelas imagens é uma “imagem mental”, produto do pensamento que a alegoria imita, como “técnica de representar adequadamente a imagem mental por

imagens sensíveis. A alegoria é, portanto, imagem de imagem ou metáfora de metáfora”. Assim, a alegoria é concebida como “articulação de imagens de uma imagem”, ou seja, como um diagrama de alegorias “[...] da imagem mental ou conceito do artista” (HANSEN, 2006, p. 186).

Hansen observa que o argumento último da concepção de alegoria do Renascimento é a crença de que “a realidade terrena é da natureza dos sonhos, metáfora de uma filiação primordial”. A *Interpretação dos sonhos* de Artemidoro de Éfeso (II a. C.) propõe, por exemplo, “amizades e afinidades ocultas na natureza”:

As rãs que vemos em sonhos advertem que seremos envolvidos por gente barulhenta e tagarela, que abusará de nós [...]. As perdizes podem referir-se indiferentemente aos homens e às mulheres; mas quase sempre sua aparição em sonhos nos inclinará para mulheres desprovidas de consciência, injuriosas e ingratas [...]. Os gatos nos advertem de que perto de nós se prepara ou se consuma um adultério. Predizem ao sonhador as mais baixas depravações e vergonhosos excessos. [...] A víbora nos prediz dinheiro e companhia de mulheres opulentas. Adquiri a certeza de que os sonhadores, vendo as víboras aproximar-se deles e mordê-los, obtêm rapidamente vantagens inesperadas e benefícios numerosos (ARTEMIDORO apud HANSEN, 2006, p. 176).

Esta concepção alegórica do mundo, em que todas as coisas podem significar todas as coisas devido às “correspondências secretas”, implica a visão da própria vida como alegoria: “sonho sensível do inteligível, espelho embaçado do inefável, teatro, pó, sombra, nada”, e se configura como uma das matrizes do Barroco (HANSEN, 2006, p. 177). No conceito de alegoria do barroco, “o procedimento alegórico se evidencia funcionando livremente quanto à associação semântica das imagens e conceitos, mas permanecendo, apesar das incongruências, procedimento sintático estritamente regulado”. A alegoria é assim relação de imagens, mas entre ela e a elocução do alegorista “abre-se um abismo, tornando-se difícil ou mesmo impossível saber o que significam as metáforas/imagens que o preenchem” (HANSEN, 2006, p. 186).

Hansen observa que a concepção alegórica no barroco é ligada a motivos como o luto, a fugacidade do tempo, a vaidade e a morte.

Em todo o chamado “barroco”, aliás, a concepção alegórica da vida articula o pressentimento e a certeza de que o mundo é presa da morte. Não pertencendo essencialmente à ordem mundana da história nem se revelando totalmente na natureza, a significação última a que a alegoria se refere religiosamente está sempre além, como Verdade não consumada no tempo (HANSEN, 2006, p. 205).

Se a natureza mesma é um texto que se decifra e copia, pondera Hansen, é, contudo, um texto mudo, como propõe Walter Benjamin ao afirmar que, na essência da ideia de natureza, o barroco “introduz a crença de que é o luto, advindo do pecado, que a faz muda” (HANSEN, 2006, p. 206).

Esta ideia está presente na reflexão de Walter Benjamin em *A Origem do drama trágico alemão* (2004), na qual Benjamin analisa a alegoria barroca através da oposição entre símbolo e alegoria, a partir das concepções do Romantismo. A análise de Benjamin está centrada na ideia de que a alegoria no barroco revela “o vazio dum mundo que perdeu o centro” (HANSEN, 2006, p. 217). Benjamin distingue a forma do “drama trágico” característico da literatura alemã do século XVII, da forma da “tragédia clássica”, e procura demonstrar as afinidades existentes entre a forma literária do drama trágico e a forma artística da alegoria (BENJAMIN, 2004, p. 8). Comentando a respeito da literatura alegórica, Benjamin observa que nos primórdios da escrita poética, ou na antiguidade, a poesia era uma forma de teologia oculta através da alegoria:

Como o mundo primitivo e rude era por demais grosseiro e tosco para que se pudessem compreender corretamente as lições da sabedoria e das coisas celestiais, os homens sábios tiveram de esconder e ocultar em rimas e fábulas, que o povo gosta mais de ouvir, aquilo que inventaram para edificação do temor de Deus, dos bons costumes e da boa conduta (OPITZ apud BENJAMIN, 2004, p. 187).

No capítulo dedicado às correspondências entre o drama trágico na literatura e a alegoria nas artes plásticas, especificamente no período moderno, Benjamin propõe a construção de um conceito de alegoria a partir da análise dos “autênticos documentos dos modos de ver alegóricos modernos”, encontrados nos “acervos dos

emblemas barrocos, na sua vertente literária e gráfica” (BENJAMIN, 2004, p. 176). Benjamin observa que a intenção alegórica dessas obras foi encoberta pelos preconceitos das teorias românticas e classicistas acerca da oposição entre alegoria e símbolo, em que a alegoria foi caracterizada como mero modo de “ilustração significante”. Contra esta qualificação negativa da alegoria, Benjamin demonstra através do seu estudo, que “a alegoria [...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita” (BENJAMIN, 2004, p. 176).

No contexto do Romantismo, a alegoria passa a ser conceituada como “particular para o universal”, e “como invólucro ou revestimento exterior e artificial de uma abstração”, especialmente a partir dos pensamentos de Schelling e de Goethe, para quem a alegoria seria uma forma “racionalista, artificial, mecânica, árida e fria” (HANSEN, 2006, p. 15). Assim, os românticos repudiaram a alegoria como algo “exterior ao pensamento pretendido, como um luxo discursivo que se permite dispendar signos inúteis para a economia do sentido, que poderia ser significado imediatamente” (HANSEN, 2006, p. 17), através do símbolo. Em contraposição, o símbolo, que a tradição antiga não distinguia da alegoria, passa a ser considerado como “paradigma ou classe da qual ele é o único elemento”, e por isso, “sua significação é sempre imediata”, já que “em sua particularidade, ele contém ou expressa o universal” (HANSEN, 2006, p. 15).

Conforme a concepção de Creuzer,

No símbolo, o próprio conceito é mostrado no mundo corpóreo, e em imagem o vemos, direta ou indiretamente. Assim, o simbólico é marcado pelo momentâneo; este falta ao alegórico, em que ocorre uma progressão lenta de uma série de momentos (CREUZER apud HANSEN, 2006, p. 17).

Assim, o Romantismo, cuja “concepção da arte como expressão incondicionada do artista-gênio em contato fulminante com potências cósmicas”, estabelece a definição do símbolo como o universal para significar o particular, em oposição à alegoria, na qual o particular significa o universal, e por isso descartada por seu caráter evidentemente convencional (HANSEN, 2006, p. 17 - 18).

Contra-pondo-se à concepção Romântica da alegoria como “deplorável artifício” através do qual “uma série de ideias se associa, uma a uma, a uma série de imagens”, Hansen cita a concepção de Wind, para quem a alegoria seria antes uma forma de representar um pensamento complexo, que por sua natureza inexprimível, “necessita de ser vinculado a uma imagem transparente, da qual pode derivar certa simplicidade” (HANSEN, 2006, p. 26).

Angus Fletcher analisa a concepção de alegoria do poeta Romântico Coleridge, para quem a definição de alegoria é uma questão fundamental, porque permite a distinção entre “formas orgânicas” e “formas mecânicas” e o seu uso na poesia como modo de construção de imagens. Coleridge propõe que uma forma é mecânica quando imprimimos em determinado material uma forma pré-determinada que não seja necessariamente decorrente das propriedades do material, como quando damos à argila uma forma qualquer que queremos que ela detenha quando endurecida. Por outro lado, a forma orgânica é inata. Ela se molda enquanto se desenvolve, e a plenitude do seu desenvolvimento é equivalente à perfeição da sua forma, “assim como a vida” - constata Coleridge (FLETCHER, 2012, p. 16).

A distinção de Coleridge das formas mecânicas e orgânicas está relacionada à oposição entre as formas alegóricas e as formas simbólicas, a partir dos seus modos de construção e significação. Para Coleridge, o alegórico pode ser melhor definido em relação ao simbólico na medida em que o simbólico é parte do alegórico, ou seja, o símbolo é sempre uma parte da alegoria, do todo que ela representa. Enquanto a alegoria é construída de forma consciente, o uso do símbolo pode ser inconsciente, ou seja, a verdade geral que o símbolo denota pode ser inconsciente na mente do escritor enquanto ele o utiliza (FLETCHER, 2012, p. 15 – 16).

Ao identificar o símbolo com a sinédoque, onde se toma a parte pelo todo, ou o todo pela parte, Coleridge observa uma espécie de participação mística do símbolo com a ideia simbolizada. Eco esclarece, a partir da etimologia do termo, que símbolo vem do grego *symbollein*, que originalmente denomina duas peças de mosaico que se remetem mutuamente e se reconstituem como unidade quando colocadas em presença mútua. Para Eco, essa origem expressa a ambigüidade do símbolo e evoca o poder que reside em cada um dos elementos, justamente na ausência do outro (ECO, 2011, p. 138).

Enquanto o modo simbólico muda o fenômeno em uma ideia, a ideia em uma Imagem, de forma que a ideia permanece sempre e infinitamente ativa e inacessível na imagem, e irá permanecer inexprimível, mesmo que expressa em outras formas de linguagens, o modo alegórico transforma um fenômeno em um conceito e o conceito em uma imagem, de tal maneira que o conceito permanece limitado e completamente preso na imagem e expresso por ela. Neste sentido, a alegoria é um tipo de forma traduzível, enquanto o símbolo é uma linguagem universal impenetrável para as limitações locais (FLETCHER, 2012, p. 16).

Coleridge afirma que a alegoria, manifestamente, tem dois ou mais níveis de significação, e a apreensão destes requer igualmente duas atividades mentais: a razão e a imaginação. Conforme Coleridge, o modo alegórico pode ser definido então como o emprego de um conjunto de agentes e imagens combinadas com ações e acompanhamentos correspondentes, de forma a transmitir, e ao mesmo tempo disfarçar, tanto qualidades morais e concepções da mente que não são em si mesmos objetos dos sentidos, ou outras imagens, agentes, ações, tipos, de modo que as partes se combinam para formar um todo coerente (COLERIDGE apud FLETCHER, 2012, p. 18 - 19).

A partir das investigações das teorias da alegoria e do símbolo expostas, podemos inferir, como pressuposto para esta pesquisa, que a alegoria é um modo de construção de imagens, um meio de significação que relaciona partes significativas, ou símbolos, para a construção de um todo significativo. Em termos gerais, e conforme Fletcher (2012, p. 2 - 3), a alegoria diz uma coisa e significa outra. Ela frustra as nossas expectativas comuns em relação à linguagem, de que as palavras significam exatamente o que elas dizem. Atribuindo um significado *outro* (*allos*) a um determinado elemento, a alegoria é entendida como um modo, um processo de codificar a linguagem.

Borges expõe, tomando como exemplo formas alegóricas no *Inferno* de Dante, como Croce acusava a alegoria

[...] de ser um cansativo pleonasmo, um jogo de vãs repetições que primeiro nos mostra (digamos) Dante guiado por Virgílio e Beatriz e, depois, nos explica ou dá a entender que Dante é a alma, Virgílio a filosofia, ou a razão, ou ainda a luz natural, e Beatriz a teologia ou a graça (BORGES, 2007, p. 69).

Criticando o argumento de Croce, Borges analisa a formulação alegórica do *Inferno*, na qual Dante teria primeiramente pensado, por exemplo: “A razão e a fé operam a salvação das almas” ou “A filosofia e a teologia nos conduzem ao céu”. Em seguida, onde pensou *razão* ou *filosofia*, Dante pôs Virgílio e onde pensou *teologia* ou *fé*, pôs Beatriz. Conforme Borges, esta operação, nos termos propostos por Croce, denotaria uma concepção desdenhosa da alegoria, como uma mera “adivinha, [...] uma distração da estética” (BORGES, 2007, p. 69-70).

Como refutação a esta formulação negativa da alegoria, Borges cita a concepção de Chesterton, oriunda de uma monografia sobre o pintor inglês Watts, “ilustre no final do século XIX e acusado de alegorismo”. Em defesa da alegoria, Chesterton argumenta que “a realidade é de uma interminável riqueza e que a linguagem dos homens não esgota esse vertiginoso caudal” (BORGES, 2007, p. 70). Borges cita o argumento de Chesterton:

O homem sabe que há na alma matizes mais desconcertantes, mais inumeráveis e mais anônimos que as cores de uma floresta outonal. Crê, no entanto, que esses matizes, em todas as suas fusões e conversões, sejam representáveis com precisão por um mecanismo arbitrário de grunhidos e chiados. Crê que de dentro de um corretor da bolsa possam realmente sair ruídos capazes de exprimir todos os mistérios da memória e todas as agonias do desejo (CHESTERTON apud BORGES, 2007, p. 70).

A partir desta exposição – comenta Borges –, Chesterton propõe que uma das formas que podem corresponder a essa inapreensível realidade, é a alegoria, assim como a fábula, também uma forma alegórica. Borges descreve então o cerne do processo alegórico, através de uma possível significação de Beatriz, personagem do *Inferno*, como símbolo que ressignifica e, de certa forma, amplia o símbolo *fé*:

Beatriz não é um emblema da fé, um trabalhoso e arbitrário sinônimo da palavra *fé*; a verdade é que há alguma coisa no mundo – um sentimento peculiar, um processo íntimo, uma série de estados análogos – que é possível indicar por dois símbolos: um, bastante pobre, o som *fé*; outro, Beatriz, a gloriosa Beatriz que desceu do céu e deixou suas pegadas no Inferno para salvar Dante (BORGES, 2007, p. 70).

A partir do exemplo citado, Borges infere que “a alegoria é tanto melhor quanto menos redutível for a um esquema, a um frio jogo de abstrações” (BORGES, 2007, p. 70 – 71). A alegoria pode ser designada, desta forma, no contexto do meu trabalho, como um mecanismo sensibilizador do sentido que queremos expressar, uma forma de dar uma imagem a um “sentimento peculiar”, através de associações deliberadas de símbolos, de metáforas e de ações reconhecíveis, como propôs Borges.

Nesse sentido, a alegoria é também um recurso visual e semântico de acesso ao trabalho, que propõe a sua interpretação a partir da inter-relação entre suas partes para a construção de um significado ou para evocar uma ideia. Desta forma, meu trabalho tem a alegoria como estrutura e como proposição interpretativa, através da articulação de fragmentos significativos, em situações em que animal e homem compartilham ações, convergem numa mesma cena mantendo, contudo, o sentido lacunar e a necessária ideia de que ali existe um todo a ser descoberto.

Manguel caracteriza a relação entre as partes e o todo numa obra de arte a partir do caráter alegórico da sua configuração e da sua forma de significação, que envolve um processo convencional e particular ao mesmo tempo:

A representação de um sujeito por meio de suas partes relacionadas, uma espécie de criação *Gestalt* por meio de um grupo de metonímias visuais, muda de um vocabulário convencional para um vocabulário em que cada signo, quando se torna aparente, já não corresponde a um senso comum – a menos que seja um senso comum privado, no qual “comum” não significa compartilhado, mas apenas razoável. Isto é, como a imagem num caleidoscópio, um retrato composto de detalhes individuais distintos muda toda vez que giramos os pedacinhos de vidro colorido e reconhecemos uma nova história no padrão (MANGUEL, 2001, p. 172).

Sabemos, como constata Manguel (2001, p. 21), que tanto as imagens que compomos fisicamente, quanto as imagens da nossa imaginação, são mediadas pela memória, “são símbolos, sinais, mensagens e alegorias [...], presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso”, e por isso, “limitadas por nossas aptidões” e, sendo assim, “só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes”. Manguel continua sua reflexão

lembrando que: “[...] só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos” (2001, p. 27).

Retornar ao início da minha prática e verificar o processo de formação do meu universo simbólico, a persistência e a evolução de determinadas formas, contribuiu para a minha reflexão acerca do meu processo criativo como um processo que articula um universo de símbolos particulares por meio da alegoria. Entretanto, é evidente que mesmo denotando certa particularidade em relação ao contexto da minha prática, esses símbolos reportam a seus significados anteriores, às suas origens na cultura, aos seus precedentes que habitam os arquivos da memória.

Principalmente, quando proponho representações de animais como símbolos, tenho consciência que mesmo desempenhando um papel simbólico circunscrito ao meu universo simbólico, esse pertencimento diz mais respeito às minhas intenções do que às leituras possíveis do trabalho, porque suas possibilidades de significação não respeitam esses limites, já que dependem também de experiências e de referências que não são iguais às minhas.

Estas referências estão circunscritas ao imaginário coletivo, à memória destas representações como, por exemplo, as representações de animais que evocam as mais diferentes significações, de acordo com o que as pessoas conhecem, acreditam, ou lembram, a partir das imagens.

A repetição desses símbolos evidencia assim uma tendência a constituir-se como autorreferentes, propondo uma autorreflexão (SOURIAU, 2010, p. 946), e como um mecanismo de reportar, de referenciar constantemente uma ideia, de propor a sua rememoração e de constituir um vocabulário de imagens que, assim como as palavras, conforme nos lembra Borges, postulam a memória porque são “símbolos para memórias partilhadas” (BORGES, 2000, p. 122).

1.4 Alguns pressupostos metodológicos: a memória como lugar da pesquisa e a alegoria como a forma da sua escrita

A proposição da memória como um pressuposto para esta pesquisa está relacionada, por um lado, à sua parte prática, ou a como meu trabalho envolve em seu processo e propõe em sua leitura questões relativas à memória; e por outro lado, a memória está implicada nesta investigação, como um pressuposto para esta reflexão sobre o processo passado que deu origem aos trabalhos analisados nesta pesquisa. A memória como um pressuposto envolvido no meu processo de criação e na leitura dos meus trabalhos é referida no decorrer de toda esta reflexão, e será discutida, enquanto tema, especialmente no capítulo *A imaginação nostálgica: o passado como experiência e ficção*. Neste capítulo que segue, proponho algumas considerações sobre a memória e a rememoração como lugar a partir do qual procuro reconstituir alegoricamente o meu processo criativo.

Quando me pergunto sobre o processo de formação do meu imaginário pessoal - aquele identificado com a criação, de onde vêm essas imagens ou o que elas significam para mim, o meu pensamento é mais ou menos como aquele de Santo Agostinho sobre o tempo ²: se não me perguntam, eu sei, ou acredito que sei, e se me perguntam e tento explicar, já não sei muito bem; ou como aquele do escritor Leopoldo Lugones, que “pensava que na chegada da ideia germinal de uma história havia algo de misterioso” (BORGES, 2009, p. 17).

Borges sugere que a arte, as experiências que temos com a arte, assim como seu processo de criação, pressupõe o misterioso, e a tentativa de elaboração de um pensamento racional acerca do misterioso tende sempre ao fracasso, à incompletude, permanecendo no limiar da nossa consciência, como a noção de tempo de Santo Agostinho e como tantas imagens criadas pelo homem para significar o tempo e noções abstratas e inapreensíveis que habitam o seu pensamento e desafiam sua capacidade de significação do mundo.

² “Que é então o tempo? Quem seria capaz de explicá-lo de maneira breve e fácil? Quem pode concebê-lo, mesmo no pensamento, bastante nitidamente para exprimir por meio de palavras a ideia que dele faz? E, contudo, há noção mais familiar e mais conhecida de que usamos em nossas conversas? Quando falamos de tempo, sem dúvida compreendemos o que dizemos; o mesmo acontecerá se ouvirmos alguém falar do tempo. Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu o sei; mas se me perguntam, e quero explicar, não sei mais nada” (AGOSTINHO, 2012, p. 340).

Em *A muralha e os livros*, Borges escreve sobre as coisas que experimentamos através da arte e de situações especiais, e que escapam à nossa capacidade de transmitir ou explicar através de uma linguagem convencional:

A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético (BORGES, 2007, p. 12).

Não conhecer ou não saber explicar exatamente a origem das imagens ou histórias que criamos, nos dá evidências de como funciona o processo criativo, ou pelo menos confirma a existência da sua parte “obscura”. No anseio de compreender o processo que dá origem a uma ideia, a uma imagem inicial que irá motivar a criação de uma obra de arte, seja visual ou literária, o homem desenvolveu concepções que atribuem a origem do impulso criativo às mais diferentes fontes: à inspiração divina, aos espíritos dos antepassados, às musas, aos astros celestes, ao mundo das ideias que a nossa pobre técnica reflete palidamente, à memória – voluntária e involuntária, individual e coletiva, aos arquétipos universais, ao inconsciente coletivo, ao espírito da época, aos meios de comunicação, à cultura, etc. Em todas essas formas que o homem concebeu para tentar compreender a origem das imagens, reconhecemos a memória – *Mnemosyne*, a mãe das musas” (YATES, 2007, p. 11) –, como um pressuposto, como o lugar que coaduna as imagens, e através do qual o homem as acessa. Assim como Platão sentenciava que “todo conhecimento não passa de rememoração” e que “toda novidade não é mais do que esquecimento” (PLATÃO apud BORGES, 2008, p. 7), o rei Salomão teria dito que “nada há, pois, novo debaixo do sol” (Ec. I, IX).

Borges nos conta a concepção do poeta William Butler Yeats, por exemplo, que pensava na “Grande memória” como um receptáculo infinito através do qual cada homem acessa a memória inteira do universo:

Todo homem herda a memória de seus antepassados. Seus antepassados crescem geometricamente, é claro: dois pais, quatro

avôs, tantos bisavôs e assim até abranger o gênero humano. Ele pensava que em todo homem convergem, digamos, esses antepassados virtualmente infinitos, de maneira que não é necessário que um escritor tenha muitas experiências pessoais, uma vez que todas estão ali; cada pessoa dispõe desse receptáculo secreto de memórias, e isso é suficiente para a criação literária (BORGES, 2009, p. 193).

Borges, cujo próprio trabalho lhe rendeu a atribuição de “arquivista delirante” (ECO, 2003, p. 116), acreditava que cada escritor, ou artista, possui fatalmente um universo pessoal que determina o seu trabalho, e que esse universo é composto por “uma memória individual do coletivo”, da qual o artista é um mero “amanuense” (2009, p. 104-105). Para o autor, a arte dispõe da memória que tem sido invocada desde sempre sob diferentes denominações, como a *musa* para os gregos, o *espírito* para os hebreus, ou o *inconsciente* para a nossa “pobre mitologia atual”, e que essa memória vem a ser todo o passado da espécie humana (p. 212).

A partir da concepção exposta por Borges, observamos novamente a consideração do universo simbólico pessoal do artista como um espaço que coaduna uma memória individual criada a partir de um imaginário coletivo, ou seja, um espaço onde experiências particulares e coletivas se articulam para a constituição de imagens e símbolos que revelam afinidades particulares, mas que passam pelo imaginário coletivo, do qual o artista seria manipulador.

Em *A Arte da Memória* (2007), Frances Yates relata a história que deu origem à Mnemotécnica, ou a Arte da Memória, desenvolvida, em princípio, por Simônides de Ceos, na Antiguidade, e que postula a memória como um lugar, um espaço habitado por imagens:

Durante um banquete oferecido por um nobre da Tessália chamado Scopas, o poeta Simônides de Ceos entoou um poema lírico em honra de seu anfitrião, mas incluiu uma passagem em louvor a Castor e Pólux. De forma mesquinha, Scopas disse ao poeta que só pagaria a metade da soma combinada pelo panegírico e que ele cobrasse a diferença dos deuses gêmeos, a quem havia dedicado a metade do poema. Um pouco mais tarde, Simônides foi avisado de que dois jovens o aguardavam do lado de fora, para falar com ele. Retirou-se do banquete mas não encontrou ninguém. Durante sua ausência, o teto do salão desabou, matando Scopas e todos os convidados sob os escombros; os corpos estavam tão deformados

que os parentes que vieram reconhecê-los para cumprir os funerais não conseguiram identificá-los. Mas Simônides recordava-se dos lugares dos convidados à mesa e assim pôde indicar aos parentes quais eram os seus mortos. Castor e Pólux, os jovens invisíveis que haviam chamado Simônides, haviam pago generosamente sua parte do panegírico, tirando-o do banquete pouco antes do desabamento (YATES, 2007, p. 17-18).

Simônides desenvolveu assim a sua “Arte da Memória”, baseado na convicção de que as imagens dos convidados em sua exata localização no espaço foram determinantes para a sua lembrança e identificação. Yates resume que “a arte da memória busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir lugares e imagens na memória”. A mnemotécnica foi amplamente desenvolvida na antiguidade pelos retóricos, como recurso para a elaboração, rememoração e proclamação de longos discursos, e tinha como princípio a manipulação das imagens pela memória, através da sua disposição ordenada em locais selecionados de uma arquitetura imaginada, criada para abrigar as imagens e para permitir que elas sejam acessadas trazendo à lembrança todas as informações nelas coadunadas (YATES, 2007, p. 11-18).

Simônides inferiu então, a partir da sua “experiência”,

[...] que pessoas que desejam treinar essa faculdade (da memória) precisam selecionar lugares e formar imagens mentais das coisas que querem lembrar, e guardar essas imagens nesses lugares, de modo que a ordem dos lugares preserve a ordem das coisas, e as imagens das coisas denotem as próprias coisas; e devemos empregar os lugares e as imagens assim como uma tábua de cera sobre a qual são inscritas letras (YATES, 2007, p. 18).

Acerca da relação entre as imagens mentais e o conhecimento obtido a partir da sua rememoração, Yates observa que a teoria de Aristóteles sobre a memória e a reminiscência – *De memoria et reminiscencia*, baseia-se na sua celebrada teoria do conhecimento exposta em seu *De anima*. As percepções obtidas através dos sentidos são trabalhadas pela faculdade da imaginação, e as imagens que são formadas neste processo se tornam o material do intelecto. A imaginação é, então, intermediária entre a percepção e o pensamento. Segundo Aristóteles, é a parte da

alma que produz as imagens que torna possível os processos mais elevados do pensamento, e é por isso que “a alma nunca pensa sem uma imagem mental”. A memória se configura assim como o conjunto de imagens mentais a partir de impressões sensoriais, mas com um elemento temporal adicionado, pois as imagens da memória provêm das coisas passadas (ARISTÓTELES apud YATES, 2007, p. 53-54).

Entre as diversas técnicas que o homem criou para reter e acessar as lembranças, as informações na memória, a partir dos pressupostos da mnemotécnica, Yates cita um curioso exemplo de mnemotécnica proposta por Alberto Magno, em que a imagem de um animal é utilizada para condensar ideias relacionadas às suas características físicas, e como uma imagem alegórica, que reúne diversos elementos significativos que irão sugerir o significado geral da ideia que pretende ser evocada:

E porque a reminiscência requer muitas imagens, e não uma única, ele recomenda que representemos para nós mesmos, por meio de semelhanças, e unamos em figuras aquilo que queremos reter e recordar (*reminisci*). Por exemplo, se queremos gravar as acusações contra nós em um processo, devemos imaginar um carneiro, com fortes chifres e testículos, vindo em nossa direção, no escuro. Os chifres trarão à memória nossos adversários e os testículos os depoimentos das testemunhas (MAGNO apud YATES, 2007, p. 93).

Yates explica que, provavelmente, Magno concebeu esse terrível carneiro, “que corre perigosamente no escuro”, como Áries, o signo do zodíaco, “e utilizava as imagens mágicas das estrelas para unir os conteúdos da memória” (YATES, 2007, p. 93). Independentemente das intenções de Magno ao atribuir significados específicos à imagem do animal, ou à suas partes, percebemos que a forma com que construiu a imagem a partir de partes significativas, assim como a forma com que propõe a sua interpretação, onde todas essas partes significativas devem ser ligadas para a descoberta, ou a lembrança, do significado geral ou do tema da imagem, é uma forma alegórica. Assim, os processos da memória, da recordação, através do qual relacionamos imagens para reconstituir um fato passado, ou um conteúdo qualquer, podem ser, em certa medida, alegóricos. Talvez por isto a

imagem da constelação de Áries tenha lhe sido útil para a criação de uma imagem que contém um significado obtido através da ligação das suas partes.

A imagem criada por Magno me remete às imagens que crio, que são como a imagem do dragão, “que se coaduna com a imaginação dos homens” e que o faz ressurgir em diferentes tempos e espaços, descrita por Borges em seu *Livro dos seres imaginários* (citado na introdução desta tese), porque me parece um bom modelo para pensar as questões da memória e da influência no meu trabalho. As coisas que se coadunam à nossa imaginação quando vemos certas imagens ou lemos certas histórias, já estiveram coadunadas à imaginação de outros homens de outros tempos e lugares, motivaram de alguma forma as suas criações e tornam a motivar as nossas. Essas imagens ressurgem de alguma forma no meu trabalho através da reelaboração de um imaginário nostálgico, que recria ou ressignifica imagens há muito tempo imaginadas e que como o dragão, apesar de familiares, ainda inquietam e causam estranhamento. E a sobrevivência dessas imagens postula a memória como um lugar, um espaço, particular e coletivo, a partir do qual as acessamos e atribuímos seus significados.

Para Santo Agostinho, a memória é pressuposto para tudo: a memória é o lugar das imagens e das articulações das imagens do presente com as do passado, e inclusive da imagem que ele concebeu para tentar compreender o tempo. A memória é figurada por Agostinho como um lugar, um “imenso palácio” a partir do qual ele realiza todas as possibilidades do seu pensamento:

Tudo isto realizo interiormente, no imenso palácio da minha memória. Ali eu tenho às minhas ordens o céu, a terra, o mar, com todas as sensações que neles pude perceber, com exceção das que já me esqueci. Ali me encontro comigo mesmo, e me recordo de mim e de minhas ações, de seu tempo e lugar, do estado de espírito em que estava, e dos sentimentos que me dominavam quando as praticava. Ali estão todas as lembranças do que aprendi pela crença ou pela experiência. Deste mesmo tesouro procedem as analogias formadas de acordo com minhas experiências pessoais, ou de acordo com as crenças que essas experiências me fizeram aceitar; ligo umas e outras com o passado, e, à luz desses conhecimentos, medito no futuro, nas ações, nos acontecimentos, nas esperanças, e tudo como se estivesse presente, [...] e enquanto o faço, tenho presentes as imagens das realidades que exprimo, saídas do mesmo tesouro da memória: sem elas, nada poderia dizer (AGOSTINHO, 2012, p. 285).

A memória é um lugar-comum dos discursos acerca do processo criativo, e ainda assim permanece uma questão em aberto, de difícil abordagem, e de difícil utilização, justamente porque é o lugar das nossas experiências e informações, que nem sempre são passíveis de uma organização racional, nem sempre são exprimíveis através do discurso. Sabemos que a memória é um pressuposto para a pesquisa de qualquer natureza, para a linguagem e para as imagens, já que “toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham” (BORGES, 2008, p. 148), através da memória, para o uso que fazemos das técnicas e tradições, e para como significamos a nós mesmos e ao mundo.

E geralmente, quando nos propomos a usar racionalmente a nossa memória, a contar uma história, narrar um processo passado, como me proponho nesta tese acerca do meu processo criativo, ela se apresenta como um poço profundo e escuro, do qual a luz do nosso precário pensamento racional só deixa entrever alguns fragmentos, como constatara, sensivelmente, E. H. Gombrich:

[...] E é assim que acontece com 'Era uma vez'. Não podemos ver onde termina. [...] O que nos leva rapidamente para o passado, e de lá para o passado distante. Mas você nunca vai alcançar o início, porque por trás de cada início há sempre um outro 'Era uma vez'. É como um poço sem fundo. Olhar para essa profundidade te deixa tonto? A mim sim. Então, ateie fogo a um pedaço de papel e solte-o nesse poço. Ele irá cair lentamente, cada vez mais profundamente. E, enquanto ele queima, irá iluminar as paredes do poço. Você pode vê-lo? Ele desce, desce... Agora ele está tão ao fundo, como uma minúscula estrela na escuridão profunda. Ele está ficando cada vez menor... e agora se foi. Nossa memória é como este pedaço de papel queimando. Podemos usá-lo para iluminar o passado.³

A imagem do passado como um poço profundo e escuro, do qual a luz do nosso precário pensamento racional só deixa entrever alguns fragmentos, pode

³ Tradução minha. Texto original: [...] And that's how it is with 'Once upon a time'. We can't see where it ends. [...] That gets us quickly back into the past, and from there into the distant past. But you will never reach the beginning, because behind every beginning there's always another 'Once upon a time'. It's like a bottomless well. Does all this looking down make you dizzy? It does me. So let's light a scrap of paper, and drop it down into that well. It will fall slowly, deeper and deeper. And as it burns it will light up the sides of the well. Can you see it? It's going down and down. Now it's so far down it's like a tiny star in the dark depths. It's getting smaller and smaller... and now it's gone. Our memory is like that burning scrap of paper. We use it to light up the past (GOMBRICH, 2005, p. 2).

servir, neste contexto, como uma imagem metafórica da pesquisa em poéticas visuais. Assim como o *goofus bird*, a pesquisa olha para trás, através da rememoração das suas etapas e vestígios, e procura através desses fragmentos reconstituir e ressignificar a narrativa da construção de um objeto que é resultado da articulação de um “pensamento racional e de um pensamento poético”, concebido entre a razão e o sonho, conforme proposto por Jean Lancri (2002), e que por isso não pode ser totalmente envolvido pelo discurso. Conforme o artista e pesquisador Flávio Gonçalves,

O artista/pesquisador se coloca como um observador implicado em seu objeto, com o dever de dele distanciar-se o suficiente para criar “espaço” para a observação e a interpretação, num vai e vem semelhante ao que exercita quando da fatura do seu trabalho. [...] Esse espaço é tencionado pela rememoração da experiência, pela autocrítica e, por conseguinte, pela invenção (GONÇALVES, 2009, p. 140).

A escrita do artista sobre o seu processo criativo mostra como se constrói a sua sensibilidade sobre as coisas, o que a caracteriza como uma escrita marcada pela subjetividade, revelando sua fragilidade como argumento para a pesquisa científica. Como alternativa a esta fragilidade, Gonçalves propõe que (2009, p. 143), “[...] cabe à “mente científica” do artista/pesquisador a construção de uma argumentação do frágil que possibilite reafirmar sua experiência como verdade”.

Como sabemos, a afirmação da experiência como verdade, como princípio gerador de conhecimento, envolve a rememoração como o meio possível de acessarmos um processo passado, para podermos compreendê-lo e criticá-lo à luz do presente, dando à reflexão crítica deste processo o estatuto de conhecimento. Mas isso não implica o conhecimento e a significação de um processo passado exatamente como ele se desenvolveu e com os seus significados e reflexões originais.

Não conhecemos exatamente o passado no momento em que era nosso presente, porque, como nos lembra Nietzsche, nele não estávamos presentes: “Nas experiências presentes, receio, estamos sempre “ausentes”: nelas não temos nosso coração – para elas não temos ouvidos”. (NIETZSCHE, 2009, p. 7) Por isso, Walter

Benjamin propõe em sua conhecida asserção que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência...” (1994, p. 224).

Para Benjamin, a abordagem dos processos passados só é possível através da alegoria como articulação de fragmentos, de memórias, de vestígios deste processo, como num trabalho de arqueologia onde o arqueólogo reconstitui um objeto soterrado pelo tempo a partir de seus fragmentos, dos seus vestígios escavados, das suas ruínas:

[...] [a memória] é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades ficaram soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois 'fatos' nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho (BENJAMIN, 1994, pg. 239).

Analisar discursivamente o processo de criação se revela como uma alegorização de como significamos as etapas deste processo, criando significados para coisas que no momento não percebemos como significativas, ou que transcendem nossa capacidade de significação. Como o processo, em relação ao meu trabalho, não se desenvolve de forma linear e constante, mas é atravessado por interrupções, retornos, desvios, abandonos e retomadas, as reflexões que resultam deste processo também se apresentam fragmentárias, e a escrita da tese implica na reorganização destes fragmentos de reflexões em uma forma significativa, que se pressupõe coerente, narrativa e reflexiva do processo como um todo.

Com uma atitude parecida com a do *goofus bird*, o *Angelus Novus* de Benjamin é uma imagem que descreve a atitude de todo aquele que procura

reconstituir um processo passado a partir da rememoração, dos seus fragmentos, escrevendo assim, na concepção de Benjamin, uma alegoria deste processo. Assim como o *goofus bird*, citado na introdução desta tese, o *Angelus Novus*, alegoriza nossa relação problemática com a rememoração:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu (BENJAMIN, 1994b, p. 223).

Benjamin propõe que “Na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos” (2004, p. 202). Esta tese é uma construção feita de fragmentos de reflexões que desenvolvi ao longo do tempo que durou a minha pesquisa, articuladas às reflexões de autores que são minhas referências, de pensamentos e imagens que esses autores criaram para significar conceitos com os quais procuro significar o meu trabalho e seu processo de criação. De modo que a tese pode ser pensada também a partir de seu caráter alegórico, como uma construção mediada pelo intelecto, que costura fragmentos de reflexões originadas de experiências passadas, para significá-las hoje. Mesmo que uma tese não seja em si uma alegoria, existe nela algo de alegórico, que revela como rememoramos as diversas etapas do processo criativo, os meios técnicos e significativos empregados na construção do trabalho, para a formalização de um discurso que se propõe a significar um processo de natureza complexa. De qualquer forma, a rememoração se afirma como o primeiro passo para a compreensão do percurso, para a sua reflexão crítica e possíveis desdobramentos, como sugere a alegoria da Prudência: “na recordação do passado, na ordenação do presente, na meditação do futuro”, e a alegoria do “conselho sábio”, na qual o passado fornece os precedentes, o presente propõe o problema, e o futuro prevê as consequências (PANOFSKY, 2001, p. 196).

1.5 Dürer e duas imagens da influência

Meu interesse pela gravura e pelas imagens narrativas, pela tradição das alegorias em torno do animal, despertou, de forma significativa, quando conheci as gravuras de Albrecht Dürer (1471-1528). Eu estava descobrindo a gravura na graduação em Desenho e Plástica na UFSM, como disciplina de apoio ao atelier de pintura no qual eu estava desenvolvendo meu projeto de graduação. Antes disso, eu associava a ideia de gravura à ilustração de livros infantis antigos, como muitas pessoas fazem ainda, como herança da relação histórica da gravura com o livro, impregnada no imaginário coletivo. O estudo da gravura me conduziu a descobrir um universo de imagens trabalhado por artistas que hoje percebo que realmente influenciaram o começo da minha prática, e que são minhas grandes referências: Albrecht Dürer (1471-1528), Pieter Brueghel, o Velho (1525-1569), Rembrandt (1606-1669), Goya (1746-1828), Gustave Doré (1832-1883), etc. E esse universo de imagens e narrativas que formam o meu imaginário foi construído primeiramente e principalmente através dos livros. Ainda antes disso, considero importante o fato de que muitas das imagens e impressões que compõem minhas lembranças e que são como pré-disposições aos meus interesses hoje, são provenientes da minha vivência na casa dos meus avós, com os animais típicos da “colônia” - vacas, cavalos, porcos, galinhas, o galo, as lebres e corujas, os trechos de mata misteriosa, o entardecer que hoje me parece muito nostálgico, e as histórias de assombração e de lobisomem que eram contadas lá. As lembranças deste lugar e tempo são também determinantes para a minha prática.

Uma das primeiras imagens que examinei com interesse especial durante minha formação no atelier de gravura, e cuja importância para minha formação possibilita hoje uma reflexão sobre o processo de influência na minha pesquisa, é a gravura de Dürer, *Adão e Eva* (1504) (Figura 48). A imagem que eu via em um livro era a reprodução em *offset* da imagem impressa resultante do processo da gravura em metal, cujo tema era uma narrativa conhecida, composta por imagens simbólicas onde todos os elementos - personagens humanos, natureza e animais – entre eles um curioso cabritinho sobre um rochedo distante no fundo da paisagem -, têm um significado, remetem a um texto ou uma tradição. Pareceu-me muito interessante

observar como uma imagem de tamanho tão pequeno poderia acumular uma profusão de elementos significativos, que embora familiares, eram também muito misteriosos, e surpreendentemente criados através de um processo tão difícil e com materiais tão resistentes, mas com tanta beleza e riqueza de detalhes que solicitavam muito tempo para ver, e o silêncio e a proximidade que são familiares à leitura.

As gravuras de Dürer me levaram à descoberta da história da gravura em relação ao livro, como matriz para ilustração, e seu papel primordial de difusão da imagem e do conhecimento, e conseqüentemente na formação do imaginário coletivo em torno de temas literários, o que motivou uma curiosidade especial pela técnica da gravura e pelos temas narrativos e alegóricos em torno do animal, principalmente quando eles aparecem em gravuras ou imagens relacionadas de alguma forma à literatura.

A gravura *Adão e Eva* se refere a uma narrativa Bíblica, e através da composição dos seus personagens e elementos deliberadamente articulados, propõe que interpretemos a imagem de acordo com o seu texto referencial, o que implica que conheçamos o texto Bíblico que narra a *Queda do Homem* (Gn III, I - XXIV). O reconhecimento da história narrada através da imagem e do papel desempenhado por cada personagem ou elemento estaria inscrito, conforme Panofsky, num primeiro e segundo níveis de interpretação, correspondentes à identificação das formas, e a atribuição dos seus significados e reconhecimento da fonte literária ou tradição que a imagem referencia.⁴

⁴ Em *Significado nas Artes Visuais* (2004), Panofsky estabelece as diferenças entre Iconografia e Iconologia considerando a abordagem da obra de arte enquanto objeto que associa forma e conteúdo e cuja interpretação envolve um amplo espectro de convenções e diversos níveis de identificação dessas convenções. Panofsky distingue então os três níveis de significação na obra de arte: O primeiro nível é a *Descrição pré-iconográfica*, que corresponde ao “tema primário” ou “natural”, onde os objetos e eventos, representados por linhas, cores e volumes constituem o mundo dos motivos e são identificados a partir da nossa experiência prática. O segundo nível, a *Descrição iconográfica*, correspondente ao “tema secundário ou convencional”, consiste na identificação dos temas de uma obra a partir da combinação de seus motivos artísticos com assuntos e conceitos; motivos portadores de significado convencional são chamados de *imagens*; já as combinações de imagens são chamadas “estórias e alegorias”. O tema secundário ou convencional é o objeto da *Iconografia*, ou seja, a identificação dos assuntos e conceitos manifestos nas imagens, estórias e alegorias e pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, conhecidos através de fontes literárias ou tradição oral. O terceiro nível de significação, *Significado intrínseco* ou *Conteúdo*, correspondente à *Análise Iconológica*, e é apreendido pela determinação dos princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica, e que estão condensados numa obra. Ou seja, a identificação da atitude de fundo, do ideal que condiciona o artista e é simbolizado na obra. As formas puras, motivos, imagens, estórias e alegorias, concebidas como manifestações de princípios básicos e gerais, são interpretados como “valores simbólicos” (p. 48 – 53).



Figura 48. Albrecht Dürer. *Adão e Eva*. 1504. Gravura a buril. 25,1 x 20 cm. Metropolitan Museum of Art.

O sistema de interpretação da obra de arte de Panofsky propõe como um terceiro nível de interpretação - a *Análise Iconológica*, a possibilidade de compreendermos através da imagem - da forma como seus elementos simbólicos se relacionam, da identificação de elementos que fogem às interpretações convencionais da época, e dos meios técnicos e formais empregados pelo artista -, uma certa postura em relação ao mundo que revela, além das suas influências e as tradições as quais seu trabalho remonta, suas experiências pessoais como fundamentadoras da sua prática.

Talvez os contemporâneos de Dürer vissem em *Adão e Eva* apenas a narrativa bíblica da Queda do Homem, com todos seus personagens, Adão e Eva, a serpente com a maçã, a Árvore da Sabedoria cujos frutos jamais deveriam ter sido provados, e alguns animais da criação no Jardim do Éden. Mas certos elementos não pertencem à tradição iconográfica da época e sua interpretação não se encontra no texto referencial, e, além disso, podem assumir um caráter de comentário do artista em relação ao tema representado, ou a alguma ideia subjacente, como proposto por Panofsky, ao sugerir que os contemporâneos de Dürer

[...] teriam compartilhado seu prazer em comparar a tensa relação entre Adão e Eva à relação entre o rato e o gato agachados na relva, e eles teriam apreciado o simbolismo que a maioria de nós julgaríamos como "acessórios pitorescos". Eles teriam entendido que a árvore à qual Adão permanece ligado, significa a Árvore da Vida e que a mesma diferença que existe entre ela e a figueira proibida, existe entre o sábio e benevolente papagaio e a diabólica serpente (PANOFSKY, 1955, p. 84).⁵

Este anacronismo iconográfico é identificado por Panofsky nos quatro animais que figuram em primeiro plano - um gato, uma lebre, um cervo e um boi, que representando mais do que espécies da Criação, remontariam à doutrina escolástica

⁵ Tradução minha. Texto original: "They would have shared his delight in paralleling the tense relation between Adam and Eve to that between a mouse and a cat crouching to spring, and they would have appreciated the symbolism of what most of us would be apt to dismiss as "picturesque accessories." They would have understood that the mountain ash, to which Adam still holds, signifies the Tree of Life and that the same contrast exists between it and the forbidden fig tree as between the wise and benevolent parrot and the diabolical serpent."

amplamente difundida no século XII, que associa a Queda do Homem à teoria dos “quatro humores” ou “temperamentos”. De acordo com esta doutrina cada animal representa um dos fluídos que regem o temperamento do homem e determinam suas qualidades morais: o gato representa a crueldade colérica, o coelho a sensualidade sanguínea, o boi a indiferença fleumática e o cervo a tristeza melancólica. Somente após ter provado do fruto proibido, oferecido pela mulher corrompida pela serpente maliciosa – a ambição, o homem teria se contaminado com o temperamento desses animais, tornando-se também cruel, luxurioso, preguiçoso e melancólico (PANOFSKY, p. 85).

Para Panofsky, através do imaginário e dos meios empregados por Dürer podemos entender como o próprio artista pensava o seu processo criativo e a relação do seu trabalho com as tradições anteriores a ele, assim como com a arte e o pensamento do seu tempo. Dürer pensava e declarava seu entendimento do seu processo criativo a partir de uma concepção que associa, por um lado, a intelectualidade e domínio técnico, e por outro uma concepção mística da influência no processo de criação e da função da arte. Conforme Panofsky,

Dürer foi o mais paciente observador de detalhes realistas e estava apaixonado pela mais “objetiva” de todas as técnicas, a gravura linear em cobre; ele também era um visionário, “cheio de imagens interiores”, para citar suas próprias e características palavras. Convencido de que o poder da criação artística era um “mistério”, que não pode ser ensinado, que não pode ser aprendido, que não pode ser explicado exceto pela graça de Deus e as “influências do alto”, ele também aspirava por princípios racionais (PANOFSKY, 1955, p. 12).⁶

Para Panofsky, as origens de Dürer e, principalmente, o fato de ele ter sido filho e aprendiz de ourives, foram determinantes para o aprendizado de pelo menos duas coisas que motivaram a sua prática como artista, principalmente no que se refere à sua relação com a gravura: primeiro, através da ourivesaria, ele adquiriu

⁶ Tradução minha. Texto original: “Dürer was the most patient observer of realistic details and was enamored of the most “objective” of all techniques, line engraving in copper; yet he was a visionary, “full of inward figures,” to quote his own characteristic words. Convinced that the power of artistic creation was a “mystery,” not to be taught, not to be learned, not to be accounted for except by the grace of God and “influences from above,” he yet craved rational principles”.

familiaridade com materiais e ferramentas que iria empregar mais tarde no seu trabalho com a gravura, como o metal e o buril; em segundo lugar, a formação do seu imaginário e interesse pela arte foi desperto também por seu pai, que tendo realizado seu aprendizado também em pintura nos Países Baixos com “grandes mestres”, foi um intermediário entre o filho e os “pais da pintura europeia moderna”.

A prática de Dürer, que começou em Nuremberg através da ourivesaria e dos conhecimentos intermediados pelo pai, foi amplamente influenciada pelos desenhos e gravuras dos alemães Martin Schongauer (1445-1491) e do Mestre Livreiro (Housebook Master, final do século XV), principalmente. Depois, como consequência das suas viagens de estudos, e do contato com o Renascimento Italiano, Dürer assumiu a responsabilidade de trazer para a arte do seu país seus ideais estéticos e filosóficos. Ao analisar como o Renascimento trouxe modificações ao pensamento e à obra de Dürer, Panofsky afirma que, antes de um processo de influência, essa modificação se deve a um conflito inato do artista, à sua “busca pelo universal” e sua “tendência à racionalização”, combinada à sua “concepção mística de inspiração” (PANOFSKY, p. 12). Entendemos assim que todo artista passa por um processo inicial de absorção de tradições, experiências, e da cultura da sua época, o que o levará, com o amadurecimento, a se posicionar particularmente em relação a esse universo de referências, através da sua prática (PANOFSKY, 1955, p. 3 - 5).

Panofsky propõe ainda que para entendermos a arte de Dürer e o percurso particular que a arte desenvolveu na Alemanha em relação aos padrões mais facilmente identificáveis em outras nações como a Itália (Renascimento de Barroco), a França (Rococó e Impressionismo) e a Inglaterra (Classicismo e Romantismo), precisamos considerar como característica própria da cultura germânica a “extrema subjetividade e individualismo, na religião, no pensamento metafísico e, sobretudo, na arte” (PANOFSKY, 1955, p. 3). Essa mentalidade predeterminada é expressa pelo próprio artista em relação ao seu trabalho: “Eu devo considerar a mentalidade Alemã. Quem quer construir alguma coisa deve insistir empregando um novo padrão de forma que nunca tenha sido visto antes” ⁷ (DÜRER apud PANOFSKY, 1955, p. 3).

Panofsky argumenta que graças ao individualismo alemão, a sua arte nunca alcançou a padronização necessária para que estilos fossem reconhecidos. Mas, por

⁷ Tradução minha. Texto original: "I have to take into consideration the German mentality. Whosoever wants to build something insists on employing a new pattern the like of which has never been seen before."

outro lado, a arte alemã é reconhecida por ter produzido uma iconografia específica e isolada dos padrões universais ou de um estilo coletivo, mas como “invenções próprias”. No século XV, o desenvolvimento da gravura e do livro impresso na Alemanha possibilitou a disseminação desses ideais particulares pelo mundo. Panofsky atribui à gravura, principalmente através de Dürer, a conquista pela Alemanha de grande poder e influência no campo das artes e como produtora de conhecimento. Dürer estabeleceu através das suas gravuras um novo padrão de perfeição gráfica, cuja influência perdurou por mais de um século, e que serviu de modelo para inúmeras outras gravuras, assim como para pinturas, esculturas, e formas de artes de caráter decorativo, não somente na Alemanha, mas em diversos países (PANOFSKY, 1955, p. 4).

Dürer é um bom modelo para pensarmos a influência da cultura de uma época, e as experiências e visão de mundo de um indivíduo, sobre o seu trabalho de criação, e por outro lado, para pensarmos sobre o poder de influência de uma linguagem, de um meio, para modificar padrões e formar uma cultura, um imaginário coletivo e uma visão de mundo particulares.

Assim como a gravura em metal, mas de forma mais abrangente, a xilogravura foi também extremamente popularizada através da obra de Dürer, não somente por seu processo menos laborioso do que a gravura em metal, ou pelo preço mais acessível da madeira em relação ao cobre, ou ainda por sua possibilidade de ampla difusão pela reprodução, mas por qualidades internas ao processo e ao resultado. As peculiaridades do meio influenciaram na questão da relação entre matéria, forma e conteúdo, assim como de “estilo”. Além de servir a propósitos ulteriores (como ilustrações de livros, emblemas, heráldicas), a técnica evoca antes a elaboração de elementos essenciais do que a elaboração de detalhes particulares. Ela suprimiu as variações individuais de “modelagem e textura” em favor de um “padrão linear simplificado”, e substituiu as diferenças tonais por “poderosos contrastes entre luz e sombra” (PANOFSKY, p. 49).

Ao explorar as possibilidades sintáticas da gravura, Dürer foi também um dos artistas responsáveis pela esquematização da técnica como linguagem, porque estabeleceu novos padrões formais e simbólicos para a gravura: um pensamento sobre a técnica do ponto de vista dos sentidos e efeitos que poderiam ser obtidos somente através da gravura, mesmo quando reproduzisse uma pintura. À

especificidade conquistada pela gravura através do trabalho de Dürer se deve a formação de um amplo imaginário impresso responsável pela fixação de imagens e concepções que influenciam o pensamento do homem – e não somente o artístico -, até os dias de hoje.

Para Panofsky, um grande exemplo do poder de influência de uma imagem, sobre as artes e sobre o pensamento filosófico, que ultrapassou fronteiras geográficas e sobrevive no tempo, é outra gravura de Dürer, *Melancolia I*, (1514) (Figura 49), cujo tema é também a influência.

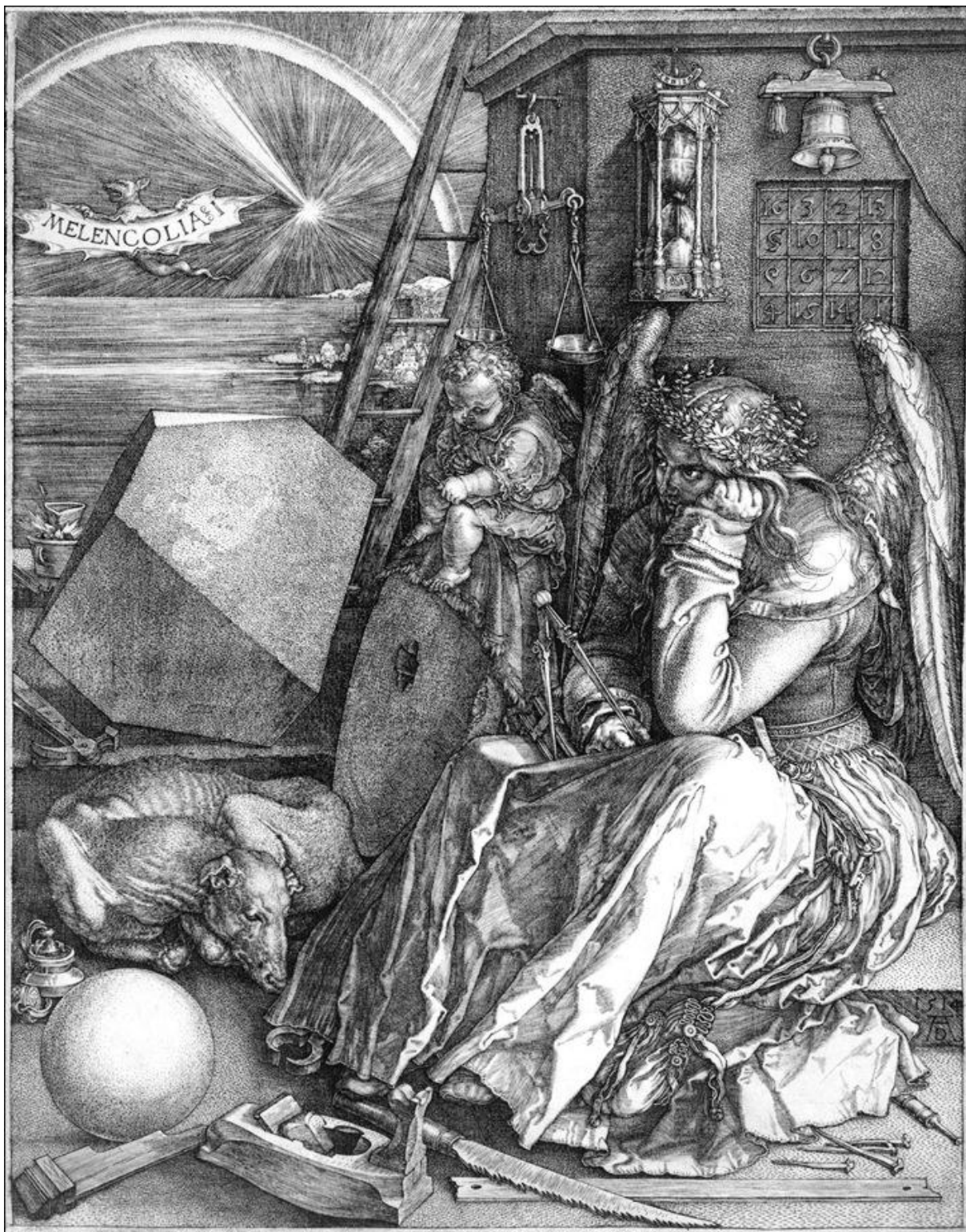


Figura 49. Albrecht Dürer. *Melancholia I*. 1514. Gravura a buril. 24 x 18,5 cm. Metropolitan Museum of Art.

No capítulo dedicado à gravura *Melancholia I*, do livro *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (1979), Panofsky, juntamente com Kibansky e Saxl, apresenta um estudo apontando as tradições iconográficas e literárias as quais cada elemento da gravura se refere. No contexto dessa reflexão, é interessante observar como Dürer combinou também nesta gravura imagens cujos significados remontam às teorias medievais dos temperamentos ou dos quatro humores, dos quais um é o melancólico, e ao mito de saturno como “Senhor da Melancholia”, que influi sobre o temperamento característico do “homem saturnino”, atribuído ao artista e ao intelectual. À influência paradoxal de Saturno era atribuída desde “a calma felicidade da sabedoria divina, à trágica agitação da criação humana” (PANOFSKY, 1955, p. 171). A figura central da gravura de Dürer evoca a tradição literária da antiguidade na qual Saturno é relacionado também à alegoria do tempo, sob a forma de um Saturno alado (PANOFSKY, 1979, p. 213).

Na *Melancholia I*, o humor melancólico é um tipo de influência de Saturno. Panofsky relata em seu estudo a evolução da relação entre o planeta Saturno e a teoria dos quatro temperamentos e a concepção da influência dos corpos celestes sobre todas as coisas no mundo. Saturno era um dos sete planetas dotados de poderes demoníacos, aos quais as diferentes classes de seres, homens, animais, plantas, minerais, as profissões, os eventos biológicos ou meteorológicos, assim como os negócios na vida cotidiana “pertenciam”, e que exerciam sua influência decisiva sobre o destino dos homens e sobre o curso de todos os eventos terrestres. O efeito desses planetas era reforçado ou enfraquecido segundo sua posição no firmamento em um determinado momento e conforme suas relações entre si (PANOFSKY, 1979, p. 132).

A iconografia de *Melancholia I* e a ideia de Saturno como senhor do tempo e do temperamento melancólico, está relacionada também à alegorias do tempo desenvolvidas na Antiguidade como, por exemplo, a imagem do monstro tricéfalo, cujas cabeças designam os períodos do tempo - passado, presente e futuro, e que na concepção de Giordano Bruno, preocupado com as “implicações metafísicas e emocionais da infinidade espacial e temporal”, configura-se também como uma “terrífica aparição”, onde o tempo é representado como “uma sequência infinita de

arrependimento fútil, sofrimento real e esperanças imaginárias” (PANOFSKY, 2001, p. 214-215).

Bruno cita a figura egípcia do monstro tricéfalo (citado nesta tese no capítulo *A Alegoria da Prudência: o passado, que fornece os seus precedentes...*) como alegoria dessa essência melancólica do tempo, em que as cabeças dos animais representando o passado, presente e futuro servem para “mostrar que o passado aflige a mente com as lembranças, o presente a tortura, ainda mais duramente, na realidade e o futuro promete, mas não traz melhorias”, designando um estado da alma para quem as três formas do tempo simbolizadas significam apenas “formas de sofrimento e desapontamento” (PANOFSKY, 2001, p. 215).

Walter Benjamin vê na *Melancolia I* uma alegoria da influência que chega através dos livros, e também como sentimento característico desse tipo de influência: “Na *Melancolia* de Albrecht Dürer, os instrumentos da vida cotidiana estão espalhados pelo chão. Neste contexto, os objetos aparecem como chaves de uma sabedoria enigmática, porque nos falta a relação natural e criativa entre eles”. Benjamin propõe que a *Melancolia I* de Dürer antecipa o drama trágico do Barroco porque nela se fundem “o saber de quem medita” e a “investigação do erudito”, característicos dos homens do período Barroco. Benjamin argumenta que, enquanto o Renascimento investiga o universo, o Barroco investiga as bibliotecas: “Tudo o que pensa ganha forma de livro” (BENJAMIN, 2004, p. 148).

Saturno era um dos sete planetas dotados de poderes demoníacos, aos quais todos os seres, homens, animais, plantas, minerais, e todos os eventos da vida cotidiana “pertenciam”, e que exerciam sua influência decisiva sobre o destino dos homens e sobre o curso de todas as coisas no mundo (KLIBANSKY, 1979, p. 132). Para o humanista Marsílio Ficino, o temperamento saturnino é típico do erudito humanista, e foi associado também ao temperamento do artista - ideia manifesta na irônica declaração de Michelângelo: “A minha alegria é a melancolia” (MICHELÂNGELO apud HANSEN, 2006, p. 147).

Assim se desenvolveu uma primeira concepção da influência na criação, significando uma relação de poder, da ação que uma coisa exerce sobre outra, modificando seu estado, ou determinando suas ações. A influência denotada na *Melancolia I*, a imagem do influxo dos astros distantes, atuando impiedosamente sobre o homem e suas ações, denota também a melancolia, ou a angústia do

homem que reconhece que seus pensamentos e ações sofrem influência, e manifestam ou ecoam a presença de seu influente. Esta concepção original da influência está, de certa forma, refletida no uso que geralmente se faz do termo para designar um processo de caráter negativo, associado às ideias de cópia, imitação ou plágio, e que corrobora com a ideia de que a influência deve ser evitada para que se possa criar o novo, presente no pensamento de muitos artistas e teóricos, unânime no pensamento do artista moderno, por exemplo, como expressa a recomendação de Cézanne: “Cuidado com os mestres influentes” (CÉZANNE apud GODOY, 2012, p. 5).

Em *A angústia da influência* (2002) Harold Bloom estuda o processo de influência na poesia, partindo da análise dos sentidos da *influência* na obra de Shakespeare. O primeiro sentido de influência presente na obra do poeta, como elemento significativo de sua obra, seria o da “teoria estelar da influência” ou o “fluxo dos astros sobre nossos destinos e personalidades”, cujo significado seria determinante para o seu segundo sentido, o de “inspiração”, ou da relação do artista com a tradição, ou com seus precursores (BLOOM, 2002, p. 76). Bloom comenta que a palavra “influência” recebeu o sentido de “ter poder sobre o outro” a partir do sentido do seu radical “influxo” e do sentido básico de “emanação ou força vinda das estrelas sobre a humanidade”. Desde a antiguidade, como sabemos, ser influenciado significava “receber um fluido etéreo que descia das estrelas sobre nós, um fluido que afetava nosso caráter e destino, e que alterava todas as coisas sublunares” (BLOOM, 2002, p. 76).

Como exemplo da concepção negativa da influência, como algo que deve ser evitado para que se possa criar o novo, Bloom cita a declaração amargurada de Oscar Wilde, sobre como o poeta sente a influência como um incômodo, uma angústia:

A influência é simplesmente uma transferência de personalidade, um modo de abrimos mão do que é mais precioso para nosso eu, e seu exercício produz uma sensação e, talvez, uma realidade de perda. Todo discípulo toma alguma coisa de seu mestre (WILDE apud BLOOM, p. 56).

O poeta W. Stevens também é citado por Bloom como um artista que vê a relação de influência de um ponto de vista negativo, ou, negando-a confusamente, embora perceba no seu trabalho relações com os trabalhos de outros autores, do passado:

Embora, claro, eu descenda do passado, o passado não é meu nem uma coisa marcada “Coleridge”, “Wordsworth”, etc. Não sei de ninguém que tenha sido particularmente importante para mim. Meu complexo realidade-imaginação é inteiramente meu, embora eu o veja em outros. [...] Mas um certo tipo de crítico gasta seu tempo dissecando o que lê em busca de ecos, imitações, influências, como se ninguém jamais fosse ele mesmo, mas sempre um composto de muitas outras pessoas (STEVENS apud BLOOM, p. 56-57).

Bloom constata nas palavras desses autores a ideia de influência como uma angústia, uma melancolia: “Essa opinião [...] constitui em si uma ilustração de uma das formas como a influência poética é uma variedade de melancolia ou princípio de angustia” (BLOOM, p. 58).

O processo de influência na criação analisado por Bloom depende em primeiro lugar do que ele chama “má leitura”, ou seja, “um profundo ato de leitura que é uma espécie de paixão por uma obra literária.” A principal característica da má leitura é a “idiosincrasia” ou “ambivalência”. (p. 24) A obra que surge desse processo de leitura idiosincrática seria então uma interpretação do seu precursor influente, seja para recriá-lo positivamente por citação ou evocação ou para negá-lo por oposição, desvio ou diferença.

O sentido específico de “influência poética”, como poder de orientar e modificar a criação, é entendido por Bloom a partir da apropriação, como um processo que sempre se dá do passado para o presente, ou melhor, do influente sobre o influenciado, onde este realiza “uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida, [...] ou perverso e deliberado revisionismo” (BLOOM, 2002, p. 80 - 94).

A minha angústia da influência reflete a necessidade de compreender de onde vêm as imagens, ou quais foram os artistas, ou as experiências responsáveis pela constituição do meu imaginário. No entanto, não compreendo a influência no meu processo criativo no sentido unilateral, de mera apropriação e revisionismo,

como criticado por Bloom. Interessa-me, sobretudo, compreender como meu trabalho articula um universo simbólico através do qual podem ser reconhecidas as minhas influências, não como cópia, como já exposto, mas como remissão, como reminiscência, como diálogo que meu trabalho propõe, a partir do seu tempo e contexto, com outras imagens, com o universo da cultura, considerando que este universo é constituído pelas coisas que eu mesma vi, que reconheço, assim como aquelas que não conheço, ou que não lembro. Ou seja, as influências conscientes, aqueles diálogos que partem das minhas intenções, e as inconscientes, aqueles diálogos que meu trabalho estabelece independentemente das minhas intenções.

Como contraponto à ideia de influência unilateral proposta por Bloom, em *Borges e a minha angústia da influência* (2003), Eco analisa o processo da influência tomando como exemplo as relações entre o seu trabalho e o de Jorge Luis Borges. Os casos de influência direta entre dois autores poderia se dar, segundo Eco, de duas formas: 1) A precede B cronologicamente, ou a influência de A sobre B; 2) A e B escreveram no mesmo período e influenciaram-se mutuamente. No entanto, em ambos os casos, a influência pode não ser reconhecida pelos autores. Eco avalia, por exemplo, se houve uma relação de influência entre Proust e Joyce. “Não houve; eles encontraram-se uma única vez e cada um disse do outro, mais ou menos: ‘É antipático, e pouco ou nada li daquilo que escreveu’” (ECO, 2003, p. 114).

Ao verificar a impossibilidade de influência direta entre autores que escreveram em épocas diferentes ou simultaneamente, Eco propõe um tipo de influência indireta, que se estabelece através da “cultura universal”, ou o “universo da enciclopédia” (p. 114). Assim, Eco identifica três tipos de relação com Borges em seu trabalho: 1) os casos em que estava consciente da influência; 2) os casos em que não estava consciente, mas que depois foi reconhecida a influência; 3) os casos em que ambos extraíram os mesmos motivos do universo da cultura, ou de uma cadeia de influências precedentes, de forma que “[...] não se pode atribuir a Borges aquilo que ele orgulhosamente sempre declarou ter colhido da cultura. Não por acaso, o denominamos ‘arquivista delirante’: não pode existir o delírio de Borges sem o arquivo sobre o qual ele trabalha” (p. 116). O próprio Borges acredita que cada escritor, ou artista, possui fatalmente um universo pessoal que determina o seu trabalho, e que esse universo é composto por “uma memória individual do coletivo”, da qual o artista é um mero “amanuense” (2009, p. 104-105).

Baxandall, em *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros* (2006) apresenta sua visão sobre o conceito de influência, especificamente no campo das artes visuais, acusando em princípio o que considera o uso impróprio do termo. Para Baxandall, o viés gramatical através do qual o termo é geralmente empregado induz à interpretação da influência como uma relação de poder que se dá somente do influente sobre o influenciado, ignorando as possibilidades dialéticas e os sentidos possíveis desta relação, assim como os outros agentes envolvidos, como a “cultura” ou a ideia de “enciclopédia”, discutidos por Umberto Eco e Jorge Luis Borges Borges.

A partir da análise das relações entre Cézanne e Picasso, Baxandall conclui que qualificar esta relação como uma ação de influência de Cézanne sobre Picasso implicaria em “[...] confundir referências muito diferentes e negar o elemento ativo e intencional do olhar de Picasso sobre Cézanne”. É preciso considerar que Picasso exerceu também uma ação determinante sobre Cézanne, reescrevendo a história da arte e colocando a obra de Cézanne no centro da tradição da pintura europeia. Picasso “[...] extraiu de Cézanne elementos determinados, aos quais deu um tratamento particular, compatível com sua intenção pessoal e com seu universo próprio de representação”, de forma que “nunca mais veremos Cézanne sem as alterações que nossa tradição deve ao trabalho realizado sobre sua obra pelas gerações que o sucederam” (BAXANDALL, 2006, p. 105).

De forma semelhante, Borges propõe a concepção da influência como uma via de mão dupla ao afirmar que “um grande escritor cria os seus próprios precursores. Cria-os e de certa forma os modifica” (2007, p. 79). Borges comenta ainda que no vocabulário crítico a palavra *precursor* tem uma conotação polêmica e de rivalidade. Mas, ao afirmar que “cada escritor cria seus precursores”, Borges postula que o trabalho de cada escritor modifica nossa concepção do passado, e consequentemente de futuro (2007, p. 130).

No artigo *Influência nas artes visuais: Análise crítica de seus principais estudos, usos e desusos* (2012), assim como em sua tese de doutorado, *Iberê Camargo: Influência é desenho* (2009), Vinícius Godoy analisa os usos e as tentativas de negação do conceito de influência nas Artes Visuais, a partir do uso da concepção de influência na relação entre artistas como Matisse e Picasso, que “revela um uso irrefletido desse conceito” baseado em um senso comum

preconceituoso da influência como algo negativo para a criação (GODOY, 2012, p. 1). A recusa ao conceito de influência é criticada por Godoy como resultante “de um tipo de utilização incorreta, irrefletida, não consciente, referente a um senso comum descontextualizado das discussões que, ao longo de um século, vêm sendo realizadas”, como as da literatura comparada, por exemplo (GODOY, 2012, p. 19).

Conforme Godoy:

Uma das características do conceito de influência é justamente sua capacidade de descrever um conjunto de relações que não estão necessariamente implantadas no horizonte intencional do artista influenciado ou de sua obra, dentro do panorama da escolha entre propósitos determinados. Ao contrário, a influência age, muitas vezes, através de mecanismos subterrâneos, inconscientes, se quisermos utilizar a terminologia psicanalítica, que vão de encontro às inclinações e aos intentos do agente (se assim não o fosse, não poderíamos, por exemplo, falar na influência sofrida por artistas que recusam as influências) (GODOY, 2012, p. 19).

Ao identificar o uso equivocado do termo influência para tratar das relações entre os artistas, Baxandall pondera que devemos considerar a influência sem negligenciar as transformações que o trabalho de um artista realiza sobre a tradição que articula (BAXANDALL, 2006, p. 189). E “a tradição”, conclui Baxandall, se constitui como “uma visão especificamente analítica do passado, que se relaciona de modo ativo e recíproco com um conjunto de aptidões e habilidades passíveis de serem adquiridas na cultura de quem tem tal visão” (BAXANDALL, 2006, p. 105).

De forma semelhante, a influência pressupõe o distanciamento e recriação de formas, técnicas, temas e elementos significativos, a partir do lugar e tempo em que são acessados. No entanto, tudo o que manipulamos hoje pressupõe uma tradição, uma história, um desenvolvimento que o tornou acessível, inteligível, manipulável.

Em *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2006), Didi-Huberman afirma que as imagens são “objetos temporalmente impuros” (isto é, complexos no sentido temporal, e não apenas no sentido psicológico). Didi-Huberman critica a concepção de Baxandall das *ferramentas mentais* como o equipamento cultural ou cognitivo do artista, ou o conjunto de saberes tradicionalmente constituídos que o artista manipula (BAXANDALL, 2006, p. 15).

Didi-Huberman concorda, no entanto, que cada artista, assim como o leitor da obra de arte, tem sua caixa de ferramentas, palavras, representações ou conceitos já formados e prontos para uso, mas acrescenta que estas ferramentas estão sempre em transformação. São ferramentas maleáveis que adquirem em cada mão e para cada material utilizado, uma forma, uma significação e um valor de uso diferentes (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 20 – 21). A influência está, neste sentido, implicada na atividade do artista porque este escolhe e trabalha com “uma série de recursos que lhe são oferecidos pela história de sua profissão” (BAXANDALL, 2006, p. 102), e que o artista acessa graças à tradição.

A discussão acerca da influencia como pressuposto para a criação, ou para qualquer atividade mediada pela cultura e pela tradição, me possibilita compreender o processo através do qual meu trabalho manifesta as minhas influencias, referencia ou dialoga com um universo de referencias. Meu trabalho manifesta, em diferentes níveis, as minhas influencias, na medida em que reporta a um imaginário do passado, ao qual eu tive acesso, em princípio, através da obra de artistas como Dürer, que foram decisivos na minha opção de desenvolver uma pesquisa acerca da técnica da gravura e dos elementos simbólicos veiculados por seu trabalho. Neste sentido, a influencia não pode ser entendida como apropriação, ou cópia, ou submissão a um poder unilateral. Acredito que seja evidente que meu trabalho não copia a obra de Dürer, mas dialoga com ela, e o diálogo se estabelece, habitualmente, como consequência de uma interrogação, de uma proposição. É uma reação crítica. Muitas das questões que meu trabalho propõe, consequentemente, refletem as questões que os trabalhos que me influenciaram me propuseram. No entanto, apesar de meu trabalho ser construído através de procedimentos técnicos semelhantes, e reportar a questões, a tradições, ao imaginário e as formas de ver o mundo atribuídas ao passado, sabemos que ele não pode ser interpretado a partir de parâmetros do passado, porque ele reflete os meus pensamentos e a minha visão de mundo hoje, e porque ele propõe a rememoração, ressignificação e novas formas de experiência a partir do presente.

Em *A necessidade da tradição: uma interpretação da poética de I. A. Richards*, Gombrich analisa as relações entre tradição e inovação no campo da criação artística. Tomando como paradigma a concepção de Richards, de que todo poeta trabalha com uma linguagem herdada dando-lhe novas formas, Gombrich

propõe que as tradições também estão implicadas no trabalho com o imaginário das artes visuais. Para o historiador, é um pressuposto para qualquer reflexão estética conhecer o lugar das convenções e tradições no processo de criação (GOMBRICH, 2012, p. 171).

Conforme Gombrich, Richards constata que o uso que fazemos da linguagem é um débito que temos com o passado, com a tradição na qual ela se desenvolveu, com os “inúmeros representantes de nossa espécie, que, cuidando dos significados, desenvolveram a Mente desconhecida do Homem” (RICHARDS apud GOMBRICH, 2012, p. 182). Por esse motivo, Gombrich assegura que o processo de influência está necessariamente implicado na criação artística, seja escrita ou visual, embora muitas vezes a discussão da influência tenha sido evitada ou erroneamente associada ao plágio, ou “como se estivessemos acusando um gênio de ter roubado ideias de um terceiro” (GOMBRICH, 2012, p. 182). Discutir a influência no processo de criação é, neste sentido, considerar o uso que fazemos das convenções que são herdadas, que aprendemos através das tradições.

A partir da consciência da tradição como pressuposto para a criação de qualquer espécie, Gombrich propõe que a busca pela novidade – “o objetivo que uniu as artes em muitos períodos históricos e que, por si só, lhe outorga o direito de reivindicar a criatividade”, está implicada na articulação: “assim como a linguagem ensina o poeta a articular suas experiências, as artes visuais servem como instrumentos para a descoberta de novos aspectos do mundo externo e interno” (p. 185-186).

A influência não é, necessariamente, uma relação mecânica e unilateral, como entendida na Antiguidade a partir da concepção do influxo dos astros sobre o homem. Parece-nos evidente que, como argumentara Godoy (2012, p. 17), na relação entre influenciador e influenciado, não apenas o influenciado sofre a ação como também a exerce, na medida em que sua obra, ao apresentar as influências, modifica o panorama histórico, teórico e crítico, propondo um diálogo com o seu influente.

A asserção de Giorgio Agamben, baseada na teoria da “sobrevivência” das imagens de Aby Warburg, de que “As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram” (2012, p. 63), me remete, mais uma vez, à imagem do dragão, que conforme nos

recorda Borges, há muito tempo sobrevive na imaginação dos homens, e ressurge transfigurado em diferentes tempos e culturas, mantendo-se, contudo, como imagem do desejo do homem de significar o mundo. Sabemos que o dragão de cada época ou cultura tem histórias, formas e significados diferentes, mas sua identidade de dragão permite que se estabeleça entre eles o diálogo, pontos de contato e afastamento, semelhanças e diferenças. Da mesma forma, sei que as imagens que crio dialogam com as suas imagens precedentes, e ainda, com suas imagens futuras – tanto dentro do contexto do meu imaginário em si, quanto com a cultura de um modo geral -, como podemos inferir do pensamento de Aby Warburg analisado por Agamben quando afirma que “A cada instante, cada imagem antecipa virtualmente seu desenvolvimento futuro e lembra seus gestos precedentes” (2012, p. 21).

Warburg propôs uma história das imagens como história das ideias, onde a partir da análise dos significados das imagens, chegaria-se a uma interpretação cultural das formas artísticas persistentes, sobreviventes. Warburg empregava como método a comparação de materiais iconográficos dos mais variados, utilizando as imagens como documentos para a reconstrução da cultura de um período. Foi esse método de trabalho que o levou a concepção do seu *Atlas Mnemosyne*, uma coleção de imagens dispostas em pranchas, lado a lado, em grupos que evidenciavam as relações, as passagens e mudanças entre determinados conteúdos artísticos, e constatando, sobretudo, a sobrevivência de formas, de imagens, ao longo do tempo e de diferentes contextos culturais (CALABRESE, 1986, p. 18).

Se uma imagem lembra o seu passado, os seus precedentes, e ainda propõe suas possibilidades futuras, a concepção da influência como processo dialético, que propõe a crítica do influenciado sobre o influente, me parece um pressuposto para pensar a constituição do meu universo de referências, os artistas e autores, com os quais meu trabalho dialoga. Compreendo que, num primeiro momento em minha formação, a obra de Dürer, e depois a imagem impressa e a literatura, de um modo geral, foram responsáveis, ou melhor, motivaram em grande medida os meus interesses, que se constituem hoje como um universo de referências para o meu trabalho. Neste sentido, foi necessário um processo de influência para que se constituísse um universo de referências, no qual as relações de influência não se dão, necessariamente, de forma direta, ou seja, as referências se referem, neste sentido, mais aos diálogos que meu trabalho propõe com outros trabalhos, do que a

uma possível influência que meu trabalho sofreria destes. Sabemos que, para um diálogo, é necessário que as duas partes se manifestem, proponham questões, exercendo assim uma ação sobre o outro, e motivando a sua reação, a resposta. Assim, entendo a influência como pré-requisito ao diálogo, mesmo não sendo, necessariamente, uma influência direta e consciente, mas uma influência indireta, exercida através da cultura, como propôs Borges, ou do “Universo da Enciclopédia”, como propôs Eco.

O meu universo de referências são os artistas, ou as obras de artes visuais e da literatura com as quais identifico o meu trabalho e minha forma de pensar e me relacionar com o mundo; são imagens, práticas e ideias que procuro conhecer e estudar, e que me ajudam a pensar sobre o meu trabalho e que, conseqüentemente, determinam minha concepção de arte e minha visão de mundo, influenciando a minha prática como artista, e provocando a minha resposta.

Os artistas com os quais procuro uma aproximação no âmbito prático, temático ou conceitual, assim como as referências literárias com os quais identifico meu trabalho, se configuram como um universo de influências e de confluências, no sentido de propor um “confronto produtivo” - como compreende Maria do Carmo Freitas Veneroso acerca do seu processo de criação e dos artistas com os quais se relaciona nesse processo. A artista cita o conceito de “paideuma”, concebido por Ezra Pound, para se referir à “sincronicidade existente entre diferentes autores que, como estrelas pertencentes a épocas diversas, habitam o mesmo universo” (FREITAS, 2004, p. 25), e que se estabelece na forma de afinidades não necessariamente explícitas no trabalho em si, mas nas questões processuais e nos conceitos envolvidos nesse processo. Neste sentido, entre as minhas principais referências estão artistas cujo processo de criação e tema proporcionam, em diferentes graus, possibilidades de comparação com a minha prática.

Ariano Suassuna relata um fato determinante na trajetória do artista Gilvan Samico (1928-2013), artista que considero como uma das minhas referências, que revela alguns aspectos sobre a questão da influência da tradição e do imaginário coletivo no processo de criação do artista. Trata-se de um conselho de Suassuna para Samico, evocado sempre por este artista quando relembra sua trajetória, manifestando a importância do olhar de Suassuna sobre a sua obra. Suassuna nos

conta que, no início da década de 60, foi procurado por Samico, que pediu-lhe orientação para seu trabalho em desenho, pintura, e principalmente xilogravura.

Foi então que eu lhe disse para mergulhar no universo mágico e poético do Romanceiro Popular Nordestino, universo que lhe daria, a meu ver – e o tempo mostrou que eu não estava errado – um rol inesgotável de temas a serem trabalhados em sua obra. [...] Ao longo dos anos seguintes, em várias oportunidades, Samico referiu-se a esse nosso primeiro encontro, demonstrando a generosidade do seu caráter e a ausência de vaidade com que sempre se pautou, nesse campo tão suscetível à incompreensões de toda ordem como é o campo da arte (SUASSUNA, 2011, p. 10).

O comentário de Suassuna critica a concepção equivocada de influência predominante no campo das artes - presente na ideia do “discípulo”, que segue ou imita um mestre ou uma tradição, como nas vezes em que Samico foi julgado “anacrônico e arcaico”. Para Suassuna, Samico, que sempre reconheceu suas influências, foi “mestre de si mesmo” por que seu trabalho é “recriação pessoal a partir da grandiosa tradição popular” (2011, p. 11). Suassuna, por sua vez, comenta o quanto a poética de Samico também “foi decisiva para o estabelecimento da poética do Movimento Armorial” (2011, p. 10).

Leal comenta que, a partir do conselho de Suassuna, Samico “assume os enredos do imaginário cordelista, cuja poética envolve uma infinidade de conflitos humanos e toda a simbologia do sagrado e do profano” (2011, p. 43). A obra de Samico passa a se alimentar do imaginário impregnado na memória coletiva através da literatura popular e erudita, das crenças e mitologias, de símbolos e alegorias, de tradições que são repetidas, transformadas e ressignificadas no seu trabalho. Samico identifica também a literatura erudita como uma das fontes do seu trabalho, juntamente com as tradições orais do fabulário nordestino e com o imaginário mítico da literatura de cordel, situando assim o seu universo de influências entre o que concebemos como um “museu imaginário” e, poderíamos acrescentar ainda, uma “biblioteca imaginária”.

O universo da imagem impressa, e a influência que ela exerce sobre seu trabalho são comentados pelo próprio Samico, conforme registrado por Leal:

Samico vai até uma estante e encontra um livro, é uma edição antiga de Dom Quixote. Abre o volume numa página aleatória e exibe uma de suas ilustrações. “Veja isto.” Ele aponta detalhes no desenho de Gustave Doré. ‘Você sabia que isto é xilogravura?’ (SAMICO apud LEAL, 2011, p. 39).

A obra de Samico é reconhecida pelo refinamento técnico e pelo caráter tradicional do processo artesanal empregado pelo artista na criação das suas xilogravuras. O padrão linear e simétrico desenvolvido por Samico reflete a dualidade entre a sofisticação técnica da gravura erudita, e a simplicidade técnica da xilogravura popular nordestina. Percebemos a influência da sintaxe linear e de refinamento técnico da xilogravura desenvolvida por artistas como Dürer e Doré, onde as diferenças tonais são obtidas pela justaposição de linhas paralelas e cruzadas, e por outro lado dos padrões de alto contraste e de planificação da xilogravura de cordel. Leal comenta ainda que, “À maneira dos artistas renascentistas”, Samico desenvolveu “instrumentos próprios de trabalho, partindo de necessidades observadas no exercício e no aprimoramento de suas técnicas, tornando-se um criador de seu próprio ‘maquinário’” (2012, p. 20). O artista desenvolve assim seu próprio método para responder a problemas intrínsecos à técnica, que ele sente que deve, conforme suas palavras, “solucionar graficamente, com a sinceridade do corte” (SAMICO apud LEAL, 2011, p. 39). Os depoimentos de Samico sobre o seu trabalho revelam como ele se posiciona em relação às suas referências, aos seus temas e à sua técnica, para a criação do que Leal identifica como sua “mitologia particular” (LEAL, 2011, p. 47).

Observamos, por exemplo, a integração entre a tradição e a atualidade, o popular e o erudito, o religioso e o profano, na gravura *A espada e o dragão*, (Figura 50) que nos fornece um exemplo da capacidade de transfiguração de uma tradição ao longo do tempo e das diversas culturas. O dragão é recorrente na obra de Samico, e aparece em gravuras como *Juvenal e o dragão*, de 1962, na qual Samico aborda o tema do dragão a partir da literatura de cordel. Quando questionado a respeito da persistência dos temas fantásticos na sua obra ao longo da sua trajetória, Samico responde: “Porque eu continuo acreditando em dragão!” (SAMICO apud LEAL, 2011, p. 35).



Figura 50. Samico. *A espada e o dragão*. 2000. Xilogravura. 93 x 48,7. Fonte: LEAL, 2011.

O dragão remonta a um imaginário arcaico, há muito tempo criado e reelaborado pelo homem em diversas culturas e épocas. Considerado uma divindade benéfica pela cultura oriental, incorporou simbologias cosmogônicas na antiguidade, e na cultura ocidental, principalmente na mitologia cristã, o dragão foi associado ao mal:

No Apocalipse de São João, fala-se duas vezes no dragão, “a velha serpente que é o diabo e é Satanás”. Analogamente, santo Agostinho escreve que o diabo “é leão e dragão; leão pelo ímpeto, dragão pela

insídia”. Jung observa que no dragão estão a serpente e o pássaro, os elementos da terra e do ar (BORGES, 2007, p. 76-84).

Recordemos que, no prólogo de *O livro dos seres imaginários* - uma compilação de muitos dos “estranhos entes engendrados, ao longo do tempo e do espaço, pela fantasia dos homens”, Borges constata que “Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo, mas em sua imagem existe alguma coisa que se coaduna com a imaginação dos homens, e assim o dragão surge em diferentes latitudes e idades” (BORGES, 2007, p. 09).

Ao construir seu trabalho a partir da reorganização de um imaginário conhecido, o artista associa, conforme proposto por Gombrich, “[...] o familiar ao não familiar. Trata os incidentes de hoje como se todos fizessem parte da narrativa antiga, como se nunca houvesse nada de realmente novo na Terra.” O artista recorre com frequência a esse “velho estoque” de metáforas, motivos e estereótipos – úteis tanto a um artista medieval quanto a um contemporâneo (2007, p. 343). Gombrich considera enfim que o conhecimento acerca do poder de influência das tradições é fundamental para compreendermos a função da repetição para a criação do novo:

Quanto mais nos conscientizarmos da enorme impulsão que move o homem no sentido de repetir o que aprendeu, tanto mais admiramos aqueles seres excepcionais que conseguiram quebrar o encanto e realizar um significativo avanço em cima do que outros conseguiram (GOMBRICH, 2007, p. 20).

É o que o artista Oswaldo Goeldi já teria dito quando refletia a respeito da relação entre tradição e inovação na gravura:

Fala-se muito hoje em inovações, em abrir caminhos, etc... Mas não se deve confundir experimentos técnicos com a verdadeira inovação. Todo artista realmente criador inova, e isso porque ele amplia seus meios técnicos na proporção de suas necessidades de expressão. Só essa inovação é legítima – a inovação que é ditada por uma necessidade interior (GOELDI apud GULLAR, in: BRITO, 2002, p. 208).

1.6 Entre o museu imaginário e a floresta de símbolos: o conjunto das minhas referências

1.6.1 A imagem impressa e o “museu imaginário”

A história da gravura em relação com a literatura e com o livro se impõe como um meio para que eu possa pensar sobre como o meu trabalho remete a formas e a imagens que constituem o meu universo de referências. Como comentei anteriormente, a descoberta da história da gravura despertou, ou talvez tenha vindo ao encontro do meu interesse pelas imagens narrativas, pelas diversas formas que associam imagem e texto, como a ilustração e a alegoria, para as quais sabemos que a gravura foi desde sua origem um campo privilegiado.

Do amplo universo de artistas que usaram a gravura como meio de relacionar imagem e texto, de evocar a origem literária da gravura, Goya é também uma das principais referências para o meu trabalho. Por um lado, pelas relações entre as imagens e as legendas que ele propunha em suas gravuras, pela forma como ele trabalhou a gravura em séries de imagens narrativas, e por outro, pela iconografia que relaciona homens, animais e híbridos em imagens que alegorizam comportamentos e valores, e que remetem às familiares fábulas onde o animal alegoriza o homem.

Hughes atenta para uma série de seis gravuras pertencentes aos *Caprichos*, na qual Goya satiriza as formas de educação e aprendizado de sua época na Espanha através da representação dos agentes da educação como animais – macacos e asnos. Nestas gravuras, Goya ridiculariza a incompetência e as pretensões intelectuais, artísticas e científicas de profissionais mal capacitados comparando suas ações aos esforços dos animais, como no caso em que um macaco pinta o retrato de um asno, evocando a ideia da arte como imitação – “o macaco da natureza” (p. 238 - 239). (Figura 51)

O diálogo que meu trabalho estabelece com o trabalho de Goya está vinculado ao imaginário e ao seu caráter alegórico. Goya expressa sua intenção alegórica ao criar imagens onde animais representam ações humanas, e ao criar seres imaginários, híbridos de animais ou de animais e humanos, em cenas em que

cada personagem e elemento visual ou textual estão articulados com o objetivo de evocar uma ideia geral a respeito de alguma coisa. Em um anúncio publicado pelo próprio artista acerca da universalidade das suas sátiras, a sua intenção alegórica é declarada: “A pintura (como a poesia) escolhe do todo os seus maiores opostos. E congrega as circunstancias e as características, que ocorrem na natureza em muitas pessoas diferentes, num único ser imaginário.” (GOYA apud HUGHES, 2007, p. 219).

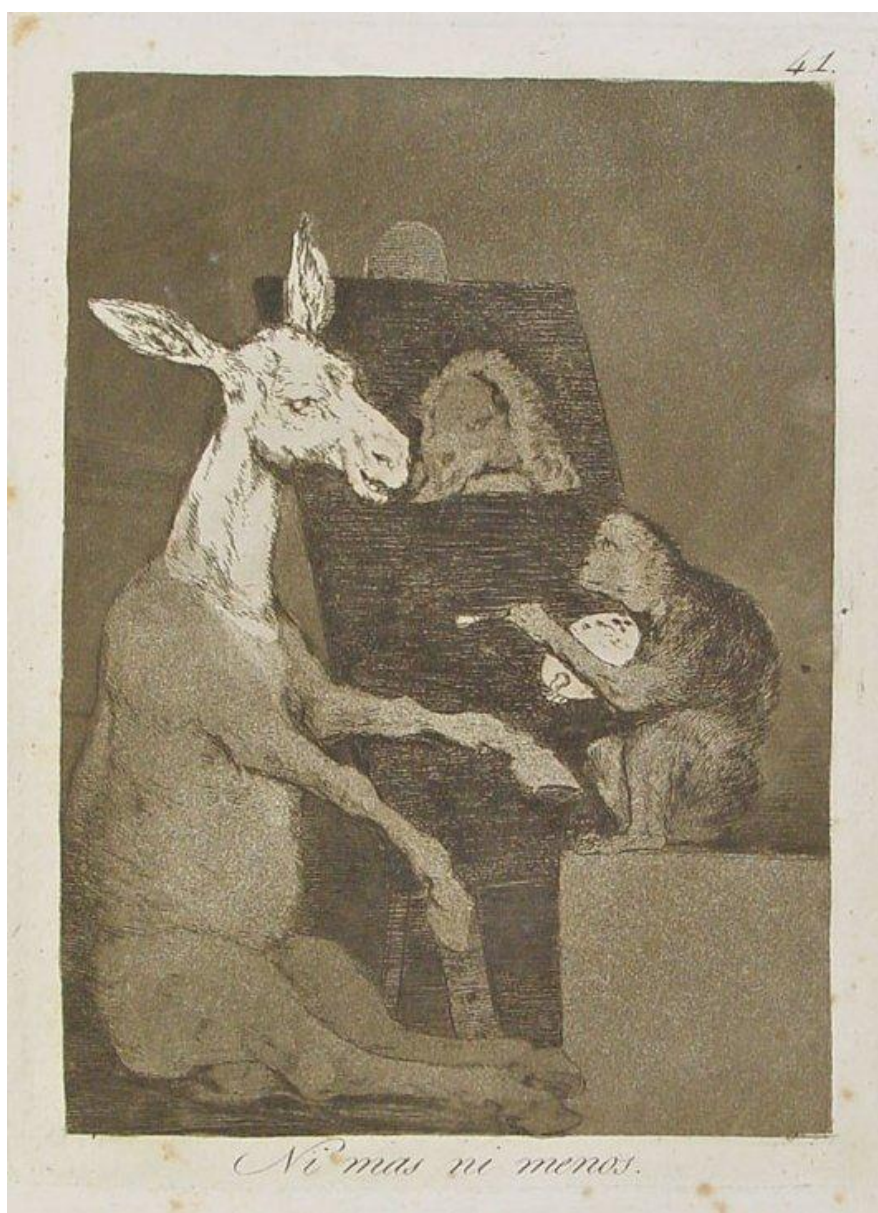


Figura 51. Goya, *Ni mas ni menos*, prancha 41 da série *Caprichos*, 1868, água-forte e água-tinta. Fonte: Hughes, 2007.

Como sabemos, a imagem do animal representando comportamentos humanos como nas gravuras de Goya, está enraizada no imaginário coletivo e as origens desta relação se perdem “na noite do tempo”. Através da tradição, o artista acessa esse imaginário, que exerce sobre o seu pensamento uma ação de influência, que provoca a sua reação e se manifesta em seu trabalho.

Em *Imaginário e Arte no período romântico* (2012), Gombrich faz uma análise de como a famosa série *Os desastres da Guerra* de Goya pode ter sido influenciada pelo imaginário impresso e dos panfletos de propaganda política popularizados principalmente durante o romantismo inglês. Partindo da observação da coleção de sátiras políticas do British Museum, Gombrich constata que, apesar de essas gravuras não serem normalmente vistas como arte, e sim como partes de um imaginário popular do passado, elas devem ser consideradas como objeto do historiador porque exerceram um papel fundamental na constituição do imaginário de muitos artistas e porque, apesar de “produções efêmeras”, encontraram reflexos na pintura do Romantismo e o seu simbolismo está enraizado no imaginário coletivo (GOMBRICH, 2012, p. 529).

Para Gombrich, as artes gráficas corresponderam imediatamente à tendência romântica e se tornaram o seu meio privilegiado, devido ao conservadorismo acadêmico que, ao impedir o movimento romântico de encontrar sua expressão total na “arte séria” da pintura, abriu espaço para a exploração desse imaginário fantasmagórico através da gravura, meio de caráter mais popular: “Ao contrário do artista reconhecido, o artista gráfico podia dar ao público o que esse queria, sem medo de infringir qualquer código real ou imaginário de bom gosto” (GOMBRICH, 2012, p. 531).

A reflexão de Gombrich revela como determinadas imagens ou temas foram amplamente desenvolvidos no universo das artes gráficas, devido à liberdade de experimentação de ideias que os artistas encontravam neste meio, e ao seu grande alcance e difusão popular, não só nas artes gráficas relacionadas ao romantismo, das quais parte sua análise, mas como um fenômeno observado em toda a história da gravura.

A sátira, amplamente difundida através da gravura a partir do final do século XVIII, tem como método a codificação através da associação de imagens que representam as ideias ou forças que o artista deseja simbolizar. Esse método

simbólico, de uso habitual na idade média, se tornou um paradoxo para o artista moderno que preconizava uma concepção realista da arte. Assim, os artistas desenvolveram uma forma de “racionalização do simbolismo” que seria justificado através da representação das “histórias alegóricas como sonhos ou visões reais”. O artista deixava claro que a imagem alegórica se tratava da representação consciente de um acontecimento sobrenatural ou de um sonho, desenvolvendo assim uma tradição que associa o real ao simbólico na arte, ou, o uso realista do simbólico. Gombrich comenta que “Há muitas gravuras do século XVI e XVII cujas aglomerações fantásticas de imagens incongruentes são explicadas como transcrições literais de presságios, visões e sonhos proféticos” (GOMBRICH, p. 533). Para Gombrich, foi principalmente esta característica da sátira que atraiu os artistas do Romantismo que encontraram na gravura um meio propício para a popularização das suas ideias. Neste contexto, surgiram novas formas de simbolizações, de novas associações de imagens com a intenção de alegorização:

As bizarras combinações de símbolos e as conglomerações mais grotescas de imagens já não eram simplesmente toleradas como uma licença perdoável de um meio de ilustração inferior. Poderiam ser adequadas para o gosto do período se fossem apresentadas como fantasmas, pesadelos e aparições. [...] Não era necessário que os caricaturistas descartassem métodos mais antigos, como alegoria, ilustração humorística e realismo alusivo. Porém, o novo espírito da era romântica lhes permitiu ir além dos limites estreitos dos emblemas e alegorias tradicionais, chegando ao campo da imaginação livre. O artista foi então autorizado a criar suas próprias imagens de forças espirituais e estados psicológicos” (GOMBRICH, p. 533).

Gombrich conclui que este foi o caso de Goya. A partir da análise do repertório das gravuras satíricas inglesas do final do século XVIII, Gombrich sugere uma possível influência desse imaginário sobre a obra de Goya, especialmente sobre as séries de gravuras como *Os caprichos* (1799) e *Os desastres da guerra* (1810-1815):

Goya buscava justificativas sociais para as suas visões fantásticas, vertendo-as no molde preexistente da arte satírica. [...] ele também

foi forçado a explorar a região crepuscular do grotesco a fim de camuflar seus comentários políticos como se fossem simples caprichos e sonhos de uma mente febril” (GOMBRICH, 2012, p. 534).

Para Gombrich, este é um exemplo de influência que demonstra que o estudo do imaginário popular de uma época pode beneficiar a compreensão da arte e do processo criativo do artista ao empreender uma comparação entre algumas gravuras satíricas inglesas que circularam na Espanha na época em que Goya começava a trabalhar em suas gravuras, Gombrich identifica afinidades de teor formal e temático, onde os episódios representados em ambas as séries de gravuras (Figuras 52 e 53) são caracterizados pelo terror:

[...] as distorções violentas do rosto das vítimas, o contraste eficaz entre as armas apontadas e as figuras ajoelhadas e resignadas, as formas simplificadas por meio das quais as massas de vítimas semelhantes são apresentadas enquanto a atenção fica concentrada na cena principal – tudo isso é recorrente em muitas variações nas pinturas e águas-fortes das cenas de guerra criadas por Goya (GOMBRICH, 2012, p. 535).



Figura 52. R. K. Porter. *Bonaparte Massacrando 3.800 homens em Jaffa*. 1803. Água-forte e aquarela. British Museum.



Figura 5338. Goya. *Não dá para Olhar*, prancha 27 de *Os Desastres da Guerra*. 1810-1820. Água-forte. British Museum.

A relação das gravuras satíricas do Romantismo com o imaginário simbólico proporcionou, na avaliação de Gombrich, a abertura necessária para que Goya pudesse registrar suas experiências pessoais em formas visuais e propor, a partir do seu trabalho, a ideia do artista como testemunha ocular que molda sua obra com base nas suas experiências. Para o historiador, as gravuras populares ofereceram a Goya, assim como a muitos artistas, “o ponto de cristalização para sua imaginação criativa”, desmistificando a ideia romântica do artista como gênio que cria a partir do nada. Até mesmo o maior dos artistas – conclui Gombrich –

[...] precisa de uma linguagem para trabalhar. Somente a tradição por ele encontrada pode lhe oferecer a matéria prima do imaginário, necessária para representar um evento ou “fragmento da natureza”. Ele pode reelaborar esse imaginário, adaptá-lo à sua tarefa, assimilá-lo às suas necessidades e muda-lo até que já não possa ser reconhecido. [...] Vendo dessa maneira, a importância do imaginário para o estudo da arte fica ainda mais evidente. Ao procurar os motivos, os métodos e os símbolos dessas produções modestas, além de estudar as pálidas reflexões da arte criativa, estudamos a natureza da linguagem, sem a qual a criação artística seria impossível (GOMBRICH, 2012, p. 536).

Ao construir seu trabalho a partir da reorganização de metáforas ou de um imaginário conhecidos, o artista associa, conclui Gombrich, “[...] o familiar ao não familiar. Trata os incidentes de hoje como se todos fizessem parte da narrativa antiga, como se nunca houvesse nada de realmente novo na Terra” (GOMBRICH, 2012, p. 342-343).

Da mesma forma, na concepção de Ivins Jr., não há dúvida de que as ilustrações feitas a partir da gravura para livros como o *Apocalipse*, de Dürer, ou as *Fábulas de La Fontaine* ilustradas pelas gravuras de Gustave Doré, formam parte da herança visual da cultura Ocidental. O autor chama a atenção para a importância de considerarmos que foram precisamente

[...] os livros ilustrados e as incontáveis séries de visões, alegorias, divindades, temas fantásticos e temas religiosos, [...] que constituíram a espinha dorsal da profissão da imprensa e que

facilitaram ao mundo a informação acerca das coisas neles representados (IVINS JR., 1975, p. 103).

Souriau (2010, p. 668) propõe que, além das funções didáticas, precisamos considerar o papel que a ilustração, ou o livro ilustrado através das mais diversas técnicas, e entre elas a gravura, desempenhou na constituição do imaginário da história da arte e da cultura, e como esse imaginário influenciou o trabalho de muitos artistas. O autor avalia como os manuscritos, entre eles o *Speculum Humanae Salvationis* e a *Bíblia dos Pobres*, com suas edições ilustradas com xilogravuras influenciaram pintores flamengos como Van der Weyden e Van Eyck, em cujos ateliers havia exemplares dessas obras.

O autor comenta que a proximidade da gravura em relação ao livro e como meio de ilustração se estabeleceu de maneira tão forte, que conseqüentemente passou-se a denominar, equivocadamente, como gravura a toda imagem impressa ou ilustrações de livros (2010, p. 622). “A ilustração desempenha um papel importante sobre o imaginário coletivo, graças a sua popularização no livro impresso” (SOURIAU, 2010, p. 668). E a partir do seu poder de influência sobre o trabalho de muitos artistas, Souriau analisa as funções da ilustração em livros, contrapondo-se à ideia de que a ilustração é uma arte menor subsidiária e subjugada ao texto:

A ilustração do livro tem uma posição importante no desenvolvimento das artes plásticas. A miniatura, por seu sentido de espaço, pela precisão do desenho, pela ciência dos agrupamentos, por sua observação minuciosa da realidade, pelo jogo de cores, contribuiu para o desenvolvimento da pintura e da escultura, [...] influenciando não somente os programas iconográficos dos escultores românticos e góticos, como têm constituído também autênticos repertórios de formas para todas as artes. As miniaturas [...] têm fascinado a imaginação dos artistas por suas cores e seus desenhos estranhos, que estão na origem de todas as figuras teratológicas (centauros, sereias,...) de inspiração pagã. [...] A ilustração do livro – em especial do livro poético - pode incitar no espectador-leitor um “delírio de imagens”: as imagens formais criadas pelo ilustrador se misturam com as imagens mentais provocadas pelo texto; e aquelas imagens formais engendram novas imagens mentais (SOURIAU, 2010, p. 668).

É neste sentido, proposto por Gombrich, Ivins Jr., Souriau e outros autores, que penso a gravura, assim como a ilustração a qual ela esteve ligada em sua origem, como meios de remissão histórica e de evocar essas imagens que habitam o imaginário coletivo, através do diálogo entre as imagens que crio e as imagens de outros tempos que elas evocam.

As gravuras de Dürer me levaram à descoberta da história da gravura em relação ao livro, como matriz para ilustração, e seu papel primordial de difusão da imagem e do conhecimento, e conseqüentemente na formação do imaginário coletivo em torno da imagem impressa. E esse conhecimento veio através do livro, ou do “museu imaginário”.

A concepção de “museu imaginário”, desenvolvida por André Malraux em *O museu imaginário* (2000), é interpretada por diversos autores a partir de dois princípios complementares: como um “conjunto de imagens”, ou como um “museu do imaginário” (SILVA, 2002). Primeiramente, André Malraux desenvolveu o conceito de “museu imaginário” para significar o conjunto das imagens de obras de arte que conhecemos através das reproduções em livros, mesmo sem nunca termos visto essas obras pessoalmente, onde o autor analisa as diferentes relações e percepções que a aproximação entre imagens de diferentes épocas e contextos através dessas reproduções nos proporciona: o diálogo que uma imagem estabelece com outras imagens de outras culturas e de outros tempos (MALRAUX, 2000). Conforme Manguel,

André Malraux [...] argumentou com lucidez que, ao situarmos uma obra de arte entre as obras de arte criadas antes e depois dela, nós, os espectadores modernos, tornávamo-nos os primeiros a ouvir aquilo que ele chamou de “canto da metamorfose” – quer dizer, o diálogo que uma pintura ou uma escultura trava com outras pinturas e esculturas, de outras culturas e de outros tempos. [...] A esse patrimônio de imagens reproduzidas [...], Malraux chamou “museu imaginário” (MANGUEL, 2001. P. 27 -28).

A concepção de museu imaginário como o conjunto das imagens que conhecemos através do livro, ou da reprodução técnica das imagens, corresponde à reflexão de Walter Benjamin sobre os efeitos da reprodutibilidade técnica da imagem sobre a nossa percepção da obra de arte e a formação do nosso imaginário cultural, exposta em seu *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1994).

No texto, Benjamin analisa como o sistema de produção capitalista provocou mudanças nas condições de produção e difusão das imagens e da cultura de forma geral, e como consequência, em conceitos como autenticidade, valor de tradição, criatividade, gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo, etc. (1994, p. 166) A reprodução técnica da obra de arte começou a se desenvolver efetivamente com a criação de técnicas de reprodução manual, especialmente com a xilogravura, quando o desenho tornou-se pela primeira vez reproduzível, em meados do século XIV, no ocidente. Em seguida, o desenvolvimento da imprensa por Gutenberg promoveu um avanço significativo no processo de reprodução e difusão da informação verbal e visual, veiculando através do livro todo tipo de texto e imagem obtidos através da impressão. O desenvolvimento da gravura em metal no século XV e da litografia no século XIX aprimoraram e ampliaram o sistema de reprodução e difusão de imagens, levando as artes gráficas a um mercado de produção massiva, servindo a todo tipo de informação e função, desde as mais populares como anúncios, rótulos, cartazes de toda espécie, até as produções artísticas independentes de qualquer função.

Com o surgimento da fotografia, em meados do século XIX, as técnicas de reprodução gráfica perderam gradativamente sua função de reprodução da imagem e seu espaço na imprensa, ficando relegadas unicamente à produção artística, ou melhor, como meio de criação de imagens independente de função utilitária. Com o aperfeiçoamento da fotografia, as técnicas artesanais de reprodução da imagem foram substituídas pela tecnologia da câmera escura, onde o principal agente humano de captação da imagem é olho. A velocidade e o caráter científico e documental desse processo de reprodução levou à aceleração da produção e difusão de imagens que a situou no mesmo nível da produção oral e escrita, e levou ao desenvolvimento do cinema que, por sua vez, chegou ao auge do seu aperfeiçoamento no final do século XIX, com a criação das técnicas de reprodução do som. Benjamin conclui que a principal vantagem da reprodução técnica em relação ao original é a possibilidade de difusão, o alcance que a reprodução permite.

A reprodutibilidade técnica da imagem possibilitou a aproximação da obra ao indivíduo, tornando possível que conheçamos obras de arte de todo lugar e época, primeiramente através da gravura, depois através da fotografia ou do registro do som e imagem em dispositivos variados (BENJAMIN, 1994).

A história da imagem impressa relata o processo através do qual ela se estabelece como a principal fonte de conhecimento e conseqüentemente de influência para o pensamento de qualquer natureza. Mesmo sem, ou antes de conhecermos integralmente as imagens que nos influenciam, elas nos estão acessíveis através da sua reprodução, do que outros já imaginaram ou procuraram significar, ou do “museu imaginário”.

Quando proponho que meu trabalho se alimenta deste “museu imaginário”, me refiro, então, às imagens que conheci através dos livros, especialmente as imagens de gravuras dos artistas que citei como minhas principais influências durante a minha formação, e às imagens que procuro conhecer hoje através dos livros e de meios como a internet e os museus virtuais, que disponibilizam um vasto banco de imagens, mas também às imagens da literatura, ou melhor, as imagens sugeridas pela leitura de autores que compõem meu universo de referências e experiências cotidianas.

1.6.2 A literatura como uma “floresta de símbolos”

“Em qualquer das páginas de qualquer um dos meus livros repousa um relato perfeito de minha experiência secreta do mundo”. (Alberto Manguel, *A biblioteca à noite*, 2006, p. 34)

Michel Foucault revela, no prefácio de *As palavras e as coisas* (2000), que seu livro,

[...] nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia -, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro (FOUCAULT, 2000, p. 9).

O texto de Borges que provocou o desconcerto de Foucault e que deu origem ao argumento de *As palavras e as coisas* cita uma certa enciclopédia chinesa que estabelece uma taxonomia fantástica, onde os animais são classificados segundo uma ordem insólita, incoerente com qualquer convenção, e que nos mostra os limites do nosso próprio pensamento pela “impossibilidade patente de pensar isso” (FOUCAULT, 2000, p. 9).

Borges menciona, em *O idioma analítico de John Wilkins*, o estranho sistema de classificação atribuído à enciclopédia chinesa intitulada *Empório celestial de conhecimentos benévolos*, onde estaria escrito que os animais se dividem em:

a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cachorros soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam feito loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar o jarrão, n) que de longe parecem moscas (BORGES, 2007, p. 124).

A influência que a obra de Borges, e a literatura de um modo geral, exerce sobre o meu trabalho pode ser comparada à influência que exerceu sobre o pensamento de Foucault: ela causa uma impressão, uma experiência que irá incidir sobre o pensamento e sobre a forma de ver o mundo, e que irá motivar a criação. Meu trabalho é marcado pela relação com a literatura, em seu processo que tem um fator que identifico como uma das suas “etapas”, que é a leitura – hábito que considero como uma fonte de conhecimentos, ideias e impressões que estão, de diversas formas, refletidos no meu trabalho: através das imagens “literárias” ou narrativas, dos enunciados dentro das imagens, dos títulos dos trabalhos, assim como da exploração de elementos simbólicos do livro, da aparência de livro ou de página de livro de alguns trabalhos, ou mesmo como uma ideia subjacente que partiu de uma impressão de uma leitura.

Neste sentido, como referências das minhas experiências com a literatura e de como estas experiências, às vezes, sugerem o primeiro passo para o meu processo criativo, ou então sugerem ideias para a reelaboração de um trabalho em processo, cito como exemplos os meus cadernos de anotações, que acompanham as minhas leituras e onde anoto trechos e ideias surgidas durante as minhas leituras, embora eu perceba agora que, muitas vezes, essas ideias não pareçam corresponder de forma direta aos textos lidos, mas se configuram como reminiscências, como impressões ainda vagas, como lembranças evocadas pela leitura, e mesmo como lembranças do meu trabalho, como se a leitura proporcionasse diálogos com o meus trabalhos. (Figura 54)

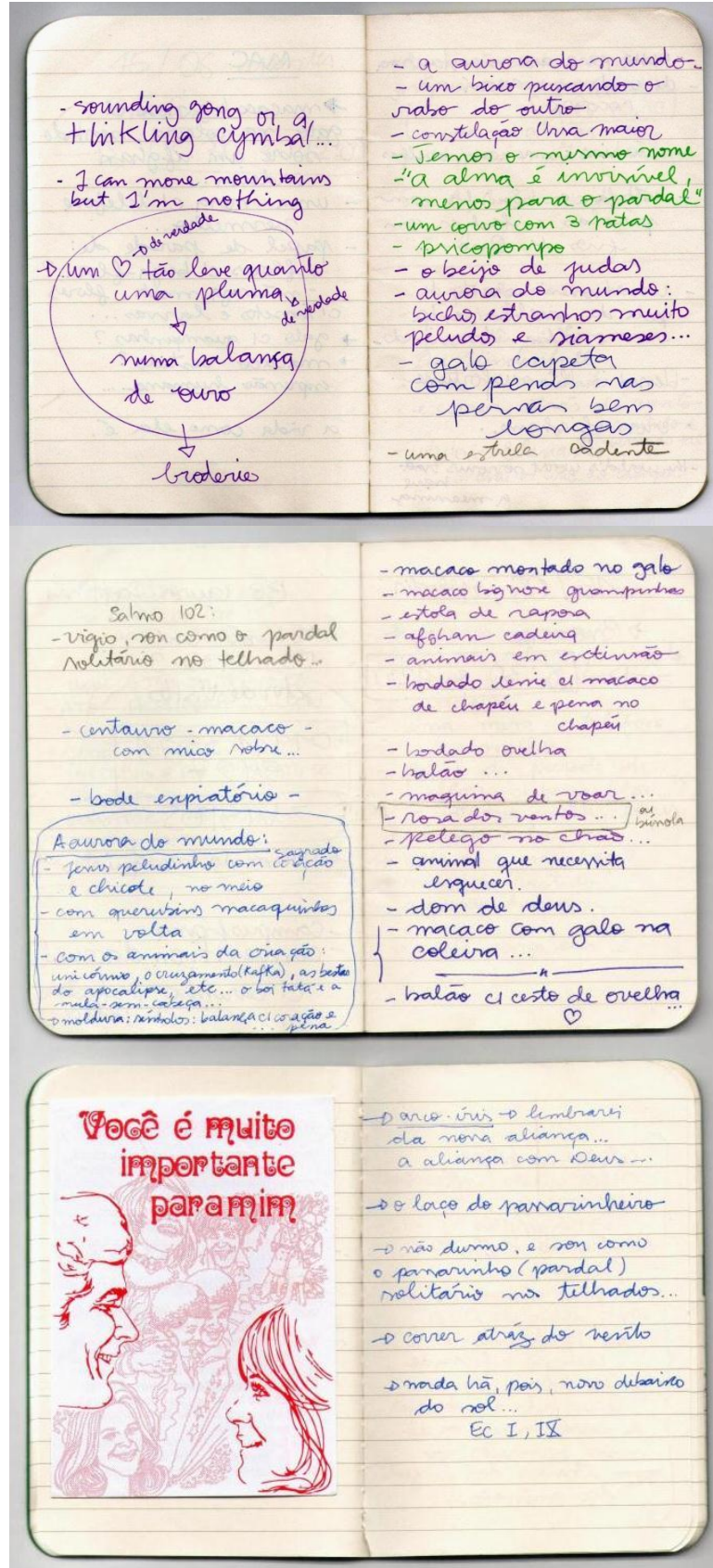


Figura 54. Nara Amelia. Cadernos de anotações de leituras. 2010/2014.

Sobre a influência da literatura no processo de criação, Borges constata que “[...] uma forma de felicidade é a leitura; outra forma de felicidade – menor – é a criação poética, ou o que chamamos de criação, mistura de esquecimento e lembrança do que lemos” (BORGES, 1999, p. 195), e explica, comentando concepções de Coleridge, como se formam as imagens (dos sonhos, e podemos acrescentar aqui, da arte) destinadas a explicar sentimentos que nos afetam durante a leitura: “En los sueños (escribe Coleridge) las imágenes figuran las impresiones que pensamos que causan; no sentimos horror porque nos oprime una esfinge, soñamos una esfinge para explicar el horror que sentimos” (BORGES, 2013, p. 209).

No texto *El sueño de Coleridge* (2013, p. 159) Borges descreve o processo através do qual a literatura, ou melhor, a leitura, produz impressões e, mediada pelo sonho, e eu acrescentaria aqui pela imaginação, gera imagens capazes de influenciar a criação:

El fragmento lírico *Kublai Khan* (cincuenta y tantos versos rimados e irregulares, de prosódia exquisita) fue soñado por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge en uno de los días del verano de 1797. Coleridge escribe que se había retirado a una granja en el confín de Exmoor; una indisposición lo obligó a tomar un hipnótico; el sueño lo venció momentos después de la lectura de Purchas, que refiere la edificación de un palacio por Kublai Khan, el emperador cuya fama occidental labró Marco Polo. En el sueño de Coleridge, el texto causalmente leído procedió a germinar y a multiplicarse; el hombre que dormía intuyó una serie de imágenes visuales, y, simplemente, de palabras que las manifestaban; al cabo de unas horas se despertó con la certidumbre de haber compuesto, o recibido, un poema de unos trescientos versos. Los recordaba con singular claridad y pudo terminar el fragmento que figura en sus obras. Una visita inesperada lo interrumpió y le fue imposible, después, recordar el resto. “Descubrí con no pequeña sorpresa y mortificación – cuenta Coleridge-, que si bien retenía de un modo vago la forma general de la visión, todo lo demás, salvo unas ocho o diez líneas sueltas, había desaparecido como las imágenes en la superficie de un río en el que se arroja una piedra, pero, ay de mí, sin la ulterior restauración de estas últimas” (BORGES, 2013, p. 159).

Borges resume então o processo de influência mediado pela leitura e pelo sonho de Coleridge: “[...] bástenos retener, por ahora, que a Coleridge le fue dada *en un sueño* una página de no discutido esplendor. Oyó una música; supo que la

música levantaba un palácio; vio erigirse el palácio y oyó las palavras del poema” (2013, p. 160).

A relação entre a literatura e a formação de imagens, ou as correspondências entre o que lemos e imaginamos, é discutida por Italo Calvino, no capítulo dedicado à *Visibilidade*, de suas *Seis propostas para o próximo milênio* (1994). Calvino investiga, por um lado, como se formam as imagens literárias, ou as imagens que surgem a partir da leitura de um texto, e por outro, como se forma um texto a partir de uma imagem, retomando em sua reflexão a problemática da prioridade da imagem visual ou da expressão verbal, que é, segundo o autor, “um pouco assim como o problema do ovo e da galinha” (CALVINO, 1990, p. 102).

A partir da concepção de Dante e de São Tomás de Aquino, de que “há no céu uma espécie de fonte luminosa que transmite imagens ideais, formadas segundo a lógica intrínseca do mundo imaginário, ou segundo a vontade de Deus”, e que está expressa em um verso do Purgatório (XVII, 25) – “chove dentro da alta fantasia”, Calvino analisa o processo de formação das imagens que precedem ou acompanham a imaginação verbal, ou “de onde provêm as imagens que ‘chovem na fantasia” (p. 98).

Calvino distingue dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva, e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. Para o autor, em ambos os casos, o processo de formação de imagens postula:

[...] o inconsciente individual ou coletivo, o tempo reencontrado graças às sensações que afloram do tempo perdido, as epifanias ou concentrações do ser num determinado instante ou ponto singular, [...] processos que, embora não partam do céu, exorbitam das nossas intenções e de nosso controle, assumindo a respeito do indivíduo uma espécie de transcendência (CALVINO, 1990, p. 102).

Calvino chama de imaginário indireto ao conjunto de imagens que a cultura nos fornece, seja ela cultura de massa ou outra forma de tradição, como a literatura e as artes visuais, e acredita que, além do imaginário indireto, diversos elementos concorrem para a formação da visualidade da imaginação literária:

[...] a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento (CALVINO, 1990, p. 110).

Ao reconhecer que na origem de seus contos havia sempre uma imagem, Calvino propõe que são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, assim como desenvolvem na imaginação do escritor o conto, ou o texto que trazem dentro de si: em torno de cada imagem escondem-se outras, formando um campo de analogias e contraposições. Calvino resume seu processo como a procura da unificação das imagens geradas espontaneamente com a intencionalidade do pensamento discursivo.

As citações de Borges (principalmente) no decorrer desta reflexão, indicam como meu processo de criação se desenvolve a partir de uma “visão de mundo” que tem como principal fonte de sensibilização a literatura e, como consequência, como esse universo literário motiva também o meu interesse pelos meios técnicos, materiais e simbólicos com os quais desenvolvo meu trabalho. Assim, o que sempre me pareceu a parte mais obscura do processo criativo, a origem das minhas motivações, o porquê das minhas escolhas técnicas e temáticas, identifico hoje também como débitos a alguns artistas e escritores, através dos quais minha imaginação se encheu de imagens e símbolos, metáforas e alegorias, de tradições e formas de significar o mundo que contribuíram para a constituição da minha própria visão de mundo, que justifica o meu trabalho.

Pensar em como a literatura impulsiona o meu processo de criação é atribuir à literatura um poder de ação, seja de transmissão de ideias, de valores e de conhecimento, ou como espaço de experiência, de afetividade e de imaginação. Sendo a minha visão de mundo formada principalmente pela literatura, pelas emoções e reflexões que a literatura suscita e pelo universo cultural, de imagens, mitologias, fábulas, crenças e tradições que alimentam o meu imaginário, ela forma o universo estético que propulsiona a minha poética. Neste sentido, a *literatura* tem um sentido mais amplo e envolve diversas formas em torno do que Antônio Candido relaciona à necessidade de “fabulação” do homem:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado (CANDIDO, 1995, p. 242).

Em uma época em que se lê cada vez menos, e em que as grandes narrativas, sejam elas escritas ou orais, são substituídas pelas informações sucintas, Italo Calvino afirma que a sua confiança no futuro da literatura consiste na certeza de que “há coisas que somente a literatura com seus meios específicos pode nos dar” (1994, p. 11), e com o intuito de demonstrar o caráter de bem necessário da literatura, Antônio Candido analisa como se forma a visão de mundo, ou a forma de organização do mundo suscitada pelos meios específicos da literatura:

Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a nossa visão de mundo. [...] A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples, como a quadrinha, o provérbio, a história de bichos, que sintetizam a experiência e a reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental (CANDIDO, 1995, p. 245 - 246).

Em *Literatura para quê?* (2012), Antoine Compagnon se dedica à reflexão sobre a importância da literatura contemporânea, ou, da “literatura em tempos em que se lê cada vez menos”, a fim de justificar o tempo dedicado pelas pessoas à leitura, seja por profissão ou por uma necessidade particular, subjetiva ou desinteressada. A preocupação de Compagnon é identificar “quais valores a literatura pode criar e transmitir ao mundo atual” e de que forma ela pode ser “útil

para a vida”, através de uma reflexão sobre “os usos e o poder da literatura” (2012, p. 22).

Considerando que “O artista tem um gosto e emoções que o mobilizam, uma visão de mundo em que os afetos precedem a criação” (PASSERON, 1997, p. 112), e que no contexto do meu trabalho, um destes gostos mobilizadores é a literatura, a interrogação de Compagnon, sobre a verdadeira pertinência da literatura para a vida, não somente como fonte de prazer, “mas também de conhecimento, não somente de evasão, mas também de ação” (2012, p. 29), coincide também com uma das minhas questões - a da literatura como um campo de influências para o meu trabalho.

A estas questões, Compagnon propõe respostas evocando diversos autores, escritores de ficção e de teoria literária. A verdade, conclui Compagnon citando Zola, é que a literatura diz muito mais sobre o homem e a natureza do que nos dizem as ciências. A literatura como exercício de reflexão e como experiência de escrita, responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo que nos ensina mais sobre a vida do que um longo tratado científico (COMPAGNON, 2012, p. 31).

Desde a *Poética*, Aristóteles defendia o conhecimento adquirido pela literatura entendida como imitação - a *mimesis*, traduzida hoje por representação ou ficção. A idéia de que a literatura deleita e instrui é fortalecida por Aristóteles através da noção de *catharsis* - a purificação das paixões pela representação, que tem como resultado a melhora da vida, privada e pública. Neste sentido a literatura “detém um poder moral”, através do qual ela “instrui deleitando”. Esta concepção da literatura e da arte, da representação, a partir do seu poder de instrução e deleite está presente de forma mais evidente ainda nas fábulas, representativas da teoria do *dulce et utile*, conforme proposto e aplicado por La Fontaine:

As fábulas não são o que parecem ser./ Nelas, o animal mais simples ocupa o lugar do mestre./ Uma moral nua traz o tédio;/ O conto transmite o preceito com ele./ Nesses tipos de fingimento é preciso instruir e deleitar,/ E contar por contar me parece pouca coisa (LA FONTAINE apud COMPAGNON, 2012, p. 38).

Assim, Compagnon recorda como a literatura tem o poder de nos revelar emoções que não poderíamos conhecer de outra maneira, ou que sem ela estariam esquecidas. A função da arte é, para Compagnon, justamente “fazer ver o que não percebemos naturalmente [...], nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência” (2012, p. 46). A arte e a literatura nos divulgam então o que, de certa forma, já estava em nós, mas que ignorávamos porque faltavam-nos as palavras, ou as imagens. Sobre esta suposta pré-disposição, inerente ao homem, despertada pela arte de um modo geral, Compagnon cita ainda Bergson:

À medida que nos falamos, aparecem-nos matizes de emoção que podiam estar representados em nós há muito tempo, mas que permaneciam invisíveis: assim como a imagem fotográfica que ainda não foi mergulhada no banho no qual irá ser revelada (BERGSON apud COMPAGNON, 2012, p. 47).

A atribuição da arte, ou melhor, das associações simbólicas que a arte propõe ou revela, ao fazer ver afinidades e correspondências entre as coisas, relações que não conseguimos perceber nas experiências cotidianas comuns, é a que propõe e alegoriza Charles Baudelaire em seu poema *Correspondências*, de 1857, (2006, p. 126), do qual citarei aqui as duas primeiras partes:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*⁸

⁸ “A natureza é um templo onde vivos pilares/Deixam filtrar não raro insólitos enredos;/O homem passa em meio a florestas de símbolos (tradução minha)/Que ali o espreitam com seus olhos familiares./Como ecos longos que à distância se matizam/Numa vertiginosa e lúgubre unidade,/Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,/Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam” (BAUDELAIRE, 2006, p. 127).

O poema de Baudelaire coaduna, conforme Umberto Eco, os principais ideais do Simbolismo, caracterizado como um movimento literário e artístico cuja poética impôs “uma visão da arte e uma visão do mundo”, e em cuja origem está a obra de Charles Baudelaire. O Simbolismo surge como uma necessidade de significação de um mundo – o mundo moderno mecanizado, industrial e mercantil -, em que as experiências individuais e a subjetividade são desencorajadas e substituídas pela informação objetiva, por esquemas genéricos que atrofiam a capacidade de imaginação do indivíduo. Conforme Eco, a grande questão proposta pelos precursores do simbolismo, como o foi Charles Baudelaire, era “Como recriar possibilidades de experiência mais intensa, mais verdadeira, mais impalpável e profunda?”. A resposta a esta questão parte do princípio de que há um “mundo secreto, um mundo de analogias misteriosas que a realidade habitualmente esconde e que só revela ao olhar do poeta” (ECO, 2004, p. 346). Nos dois primeiros trechos citados do poema estes ideais são claramente alegorizados.

Benjamin propõe, a partir do pensamento de Proust, que a única realidade existente para o indivíduo é “o mundo da sua sensibilidade”, a que se refere Baudelaire em seu poema *Correspondências*, e que este mundo define as suas experiências (BENJAMIN, 1994, p. 140). Benjamin constata a perda da capacidade de verdadeiras experiências do indivíduo moderno como resultado da extinção das tradições narrativas que davam sentido ao mundo, dos valores passados de geração em geração por meio das experiências comunicáveis que tinham seu lugar na literatura, ou nas narrativas de um modo geral. Conforme Benjamin, na substituição da antiga forma narrativa pela informação, reflete-se a crescente atrofia da experiência. A narração não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz). A narração integra os fatos à vida do narrador, para passá-los aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila (BENJAMIN, 1994, p. 107).

Em relação às afinidades e correspondências secretas que a “floresta de símbolos”, que seus símbolos “familiares” revelam, Benjamin observa que “Baudelaire introduziu na poesia, de forma memorável, o olhar carregado de distância como um olhar familiar” (BENJAMIN, 1994, p. 142). Essa familiaridade implica a memória *involuntária*. A partir da análise da obra de Proust, *Em busca do*

tempo perdido, Benjamin confronta as concepções de *memória voluntária* e *memória involuntária*. Em oposição à memória voluntária, aquela sujeita ao intelecto e aos “apelos da atenção” e onde o passado é evocado deliberadamente, a memória involuntária, segundo Benjamin termo forjado por Proust, associa na memória conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo através de um processo inconsciente, involuntário, desencadeado por uma experiência. Desta forma, “Só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’” (BENJAMIN, 1994, p. 108). Assim, Benjamin atribui à memória involuntária a capacidade de sediar as imagens que se agrupam em torno de um objeto de percepção. A aura formada por esse conjunto de imagens originadas da memória involuntária corresponde à experiência cristalizada no objeto (p. 137).

A relação intrínseca da imagem com a memória é proposta por Benjamin também em seu conceito de *experiência*. Benjamin diferencia o conceito de *vivência* como fatos isolados que se acumulam na lembrança, do conceito de *experiência* como fatos que implicam em uma tradição coletiva e/ou particular, ou seja, fatos ou dados que confluem na memória. Através da *memória involuntária*, os acontecimentos transformados em experiência e os conteúdos do passado individual entram em conjugação com o passado coletivo num processo de *confluências mnemônicas*, que acarreta em uma profusão ilimitada da memória onde, por exemplo, uma imagem evoca outra imagem, um texto evoca outro texto, gerando interpretações múltiplas da obra de arte (BENJAMIN, 1994).

Na “floresta de símbolos” de Baudelaire, “Cores e sons, imagens e coisas referem-se uns aos outros, revelando afinidades e consonâncias misteriosas”, onde “o poeta torna-se o decifrador dessa linguagem secreta do universo”, e sua ação consiste em “conferir às coisas, por força da poesia, um valor que antes não tinham”.

E através da experiência com a leitura, esse processo de remissões e de associações singulares dos conteúdos da memória, “[...] as ressonâncias infinitamente múltiplas de cada lembrança em contato com as outras”, (BENJAMIN, 1994, p. 44), é descrito por Gombrich como uma associação, muitas vezes insólita, entre bibliotecas conscientes e inconscientes:

[...] a biblioteca de nossa consciência desperta é completada por uma biblioteca depositada em um sótão sombrio, onde livros e páginas soltas estão empilhados de forma confusa. [...] pois em vez de bibliotecários bem-treinados, criaturas endiabradas estão se divertindo ali, reunindo textos ou palavras a seu bel-prazer, de acordo com sons, por exemplo, ou imagens ou situações emocionais (GOMBRICH, 2012, p. 201-202).

Em *A cidade das palavras*, Manguel afirma que “Ler é uma operação da memória por meio da qual as histórias nos permitem desfrutar a experiência passada e alheia como se fosse a nossa própria” (2008, p. 19), e também as experiências sensoriais despertadas pela leitura, que corroboram o significado do livro como detentor de um tipo de experiência e como símbolo do conhecimento do mundo nele contido: “Como todo leitor sabe, uma página impressa cria seu próprio espaço de leitura, sua própria paisagem física, na qual a textura do papel, a cor da tinta, a visão do conjunto adquirem, às mãos do leitor, sentidos específicos que dão tom e contexto às palavras” (MANGUEL, 2008, p. 70). Conforme acrescenta Didi-Huberman, a experiência com a literatura, com as formas narrativas, e com a arte de um modo geral, é mediada por essa “memória que se percorre como quem se perde em uma floresta de símbolos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 150).

O “museu imaginário” e a “floresta de símbolos”, que identifico como os dois grandes campos referenciais do meu trabalho, são espaços mutuamente correspondentes, onde imagens originam a textos e textos sugerem imagens. Esta correspondência mútua entre as artes visuais e a literatura é manifesta no meu trabalho, tanto a partir do meu processo criativo mediado pelas minhas influências, quanto a partir da sua significação, ou da evocação desses “arquivos da memória”. É destes campos, de tudo o que já vi e que já li, e das associações entre estes arquivos da memória – o “museu imaginário” e a “floresta de símbolos” –, que vêm as imagens.

2. POR QUE A GRAVURA?

No primeiro capítulo desta reflexão, procurei responder à questão *De onde vêm as imagens?* em relação ao meu trabalho, propondo a sua caracterização como um universo simbólico constituído a partir da articulação de um imaginário particular e um coletivo, e da sua relação com as concepções de “museu imaginário” e “floresta de símbolos”, referentes às artes visuais – especialmente ao universo da imagem impressa, e à literatura – as ficções, as narrativas fantásticas, as mitologias e fábulas, como os dois grandes campos de influência sobre a minha “visão de mundo”, e conseqüentemente sobre o meu trabalho - os meios técnicos, temáticos e simbólicos com os quais trabalho.

A segunda pergunta que norteou esta pesquisa é “Por que a gravura?”. A resposta a esta questão está, de certa forma, contida na minha reflexão sobre a primeira questão, na medida em que proponho que a minha formação, as minhas primeiras experiências com a arte e as minhas influências foram determinantes para as minhas escolhas técnicas, materiais e temáticas. No entanto, permanece como questão que precisa ser respondida, ou pelo menos, refletida, quando se refere sobre quais seriam as qualidades da gravura, e somente dela, que me parecem fundamentais para fazer o que eu faço e que me levaram a optar pela gravura e não por outro meio para a construção do meu trabalho; ou ainda (este é um questionamento que significativamente sempre partiu muito mais dos outros, do que de mim mesma) qual seria a razão de eu dedicar tanto tempo e esforço, e submeter meu trabalho aos frequentes erros e frustrações de um processo artesanal e demorado, que requer extrema precisão em seus processos químicos e ainda a imposição de relativo esforço físico contra a matéria resistente do metal, em seus processos de gravação e de impressão, e cujos resultados são mais incertos do que previsíveis, sendo que eu “poderia” realizar meu trabalho de outra forma, com outros meios, mais rápidos, eficientes, e menos complexos.

Em princípio, estas questões sugerem uma ideia negativa da gravura como técnica rudimentar e obsoleta no mundo contemporâneo, no qual as formas de produção cultural são, em sua maioria ou de alguma forma, mediadas por tecnologias que abreviam o tempo e reduzem ou até anulam o trabalho artesanal

empregado na sua produção. No entanto, estas qualidades artesanais, os procedimentos manuais, a demanda de tempo e o dispêndio material da gravura, que seriam negativas sob este ponto de vista, me parecem justamente positivas na medida em que propõe formas de experiência e de significação particulares, questionando nossa relação com as tradições, com o passado, com valores como tempo e memória, questões que estão implicadas na nossa relação com o presente, com as formas como as percebemos hoje.

Partindo dessas indagações, procuro refletir nesta parte da tese sobre as qualidades da gravura que considero interessantes para o meu trabalho, tanto no que se refere às suas qualidades formais e sensoriais, quanto às questões históricas, conceituais e simbólicas que ela envolve.

Nesta parte da tese, procuro refletir também sobre as diversas etapas do processo de construção do meu trabalho, a partir dos seus outros procedimentos, como o desenho, a apropriação e a inserção sobre as gravuras de elementos posteriores à impressão, como a aquarela e a douração, os bordados e as montagens destes elementos em formas que exploram a aparência de página de livro ilustrada, e à simulação do envelhecido, ou do antigo. Em grande medida, muitas das questões que permeiam a minha reflexão sobre a gravura estão presentes também nos outros procedimentos que utilizo em meu processo, como a questão da memória da tradição, da artesanidade e do tempo empreendido do trabalho, da remissão ao passado.

2.1 Etapas do processo, do desenho à impressão

A minha prática envolve a criação de imagens através da gravura em metal – principalmente das técnicas da água-forte, buril e ponta-seca. Este processo tem um percurso que parte de um desenho preparatório, passa pela gravação desse desenho no metal e pela criação de séries de gravuras que evidenciam certa identidade formal pela qualidade linear ou gráfica das imagens.

Num primeiro momento, o desenho feito com grafite e nanquim é o meio pelo qual crio as imagens que serão transpostas para a gravura. É importante observar que as ideias para a maioria das imagens são desenvolvidas em um processo que demanda muito tempo, e começam com pequenos esboços e anotações de textos, ou seja, as imagens são inicialmente descritas em blocos de anotações, como mostrei no capítulo *A literatura como uma “floresta de símbolos”*, e neste espaço vão sofrendo modificações até se tornarem coerentes com a ideia que pretendo evocar.

A partir das anotações básicas descritivas de uma ideia, desenvolvo o desenho por etapas, num processo relativamente demorado e sujeito a constantes revisões, acrescentando e modificando elementos, observando e aproximando formalmente o projeto à sintaxe linear característica da técnica da água-forte. (Figuras 55, 56 e 57) As imagens nascem, assim, fragmentadas, como elementos separados, que depois serão articulados para a construção do projeto definitivo da imagem que será gravada. Neste processo, são necessárias constantes revisões, adaptações dos desenhos como fragmentos ao tamanho da matriz, pré-definido, e por este motivo, os desenhos são refeitos muitas vezes antes de se tornarem projetos definitivos.

Empreendo o desenho nesta etapa do processo a partir de seu caráter aberto e fluido, como o momento em que é possível cometer erros e grandes mudanças no projeto, em contraste com o caráter definitivo que a gravura impõe. Neste sentido, o esboço, como a primeira etapa prática do meu processo de criação, pode ser pensado como “[...] parte de um processo que está constantemente em desenvolvimento na mente do artista; em vez de fixar o fluxo da imaginação, a mantém em movimento”, conforme constatara Gombrich, ao analisar o papel dos esboços na obra de Leonardo Da Vinci. (GOMBRICH, 2012, p. 217)

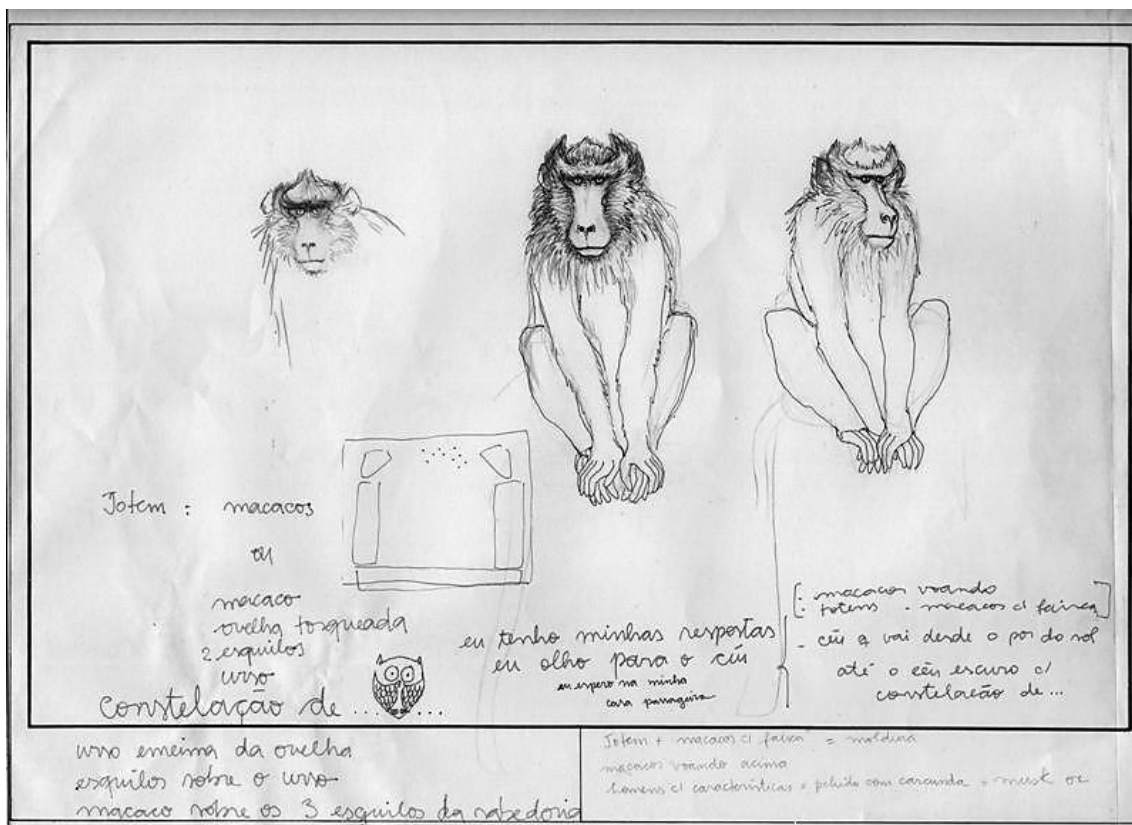


Figura 39. Nara Amelia. Página de bloco de desenho com as primeiras anotações sobre uma imagem a ser desenvolvida, 2011, 21 cm x 30 cm.

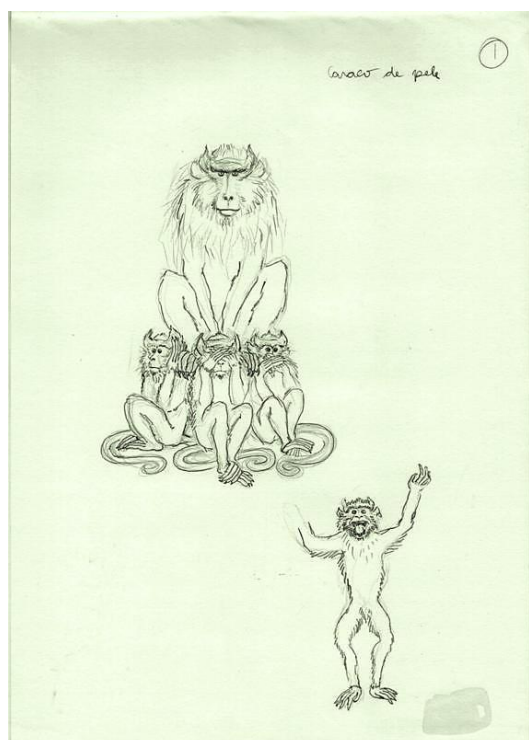


Figura 56. Nara Amelia. Desenho a grafite, 2011, 30 cm x 21 cm.

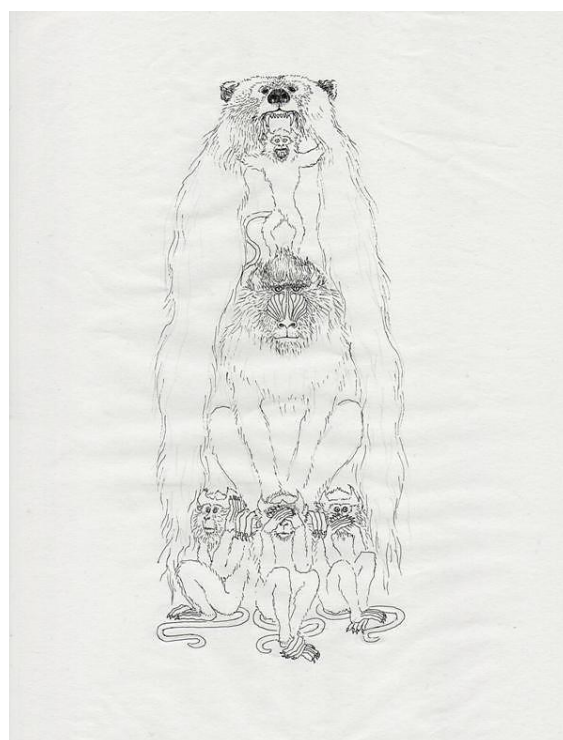


Figura 40. Nara Amelia. Desenho a nanquim, 2011, 30 cm x 21 cm.

Conforme Souriau, o desenho é, por princípio, “qualquer obra inscrita sobre um suporte de duas dimensões que representa plasticamente uma essência, um conceito ou um pensamento, ou representa as aparências do nosso mundo”. (2010, p. 441) Se considerarmos a etimologia do termo desenho, que vem do latim *designo* e “segundo a norma renascentista do *disegno*, literalmente o desígnio”, como esclarece o artista e pesquisador Paulo Gomes (2005, p. 63 - 64), temos uma concepção do desenho como “a intenção da representação gráfica ou desenho preparatório”. Assim, o desenho preparatório na minha prática surge como um *desígnio*, como uma “ideia, um pensamento, uma determinação da vontade, precedida de reflexão”, e que se torna um projeto, um plano para a execução da gravura.

Por outro lado, o desenho não significa somente um meio de realizar projetos para a gravura. O meu trabalho é permeado pelo desenho como desígnio, como projeto, mas também como linguagem com um fim em si, com suas qualidades particulares, que entendo que não podem ser reproduzidas pela gravura, apesar de reconhecer certas semelhanças entre as linguagens, certa proximidade entre as formas lineares, gráficas. (Figura 58)



Figura 41. Nara Amelia. *Mercê*. 2010. Desenho feito com esferográfica sobre página de caderno e costura. 21 cm x 30 cm.

Alguns desenhos são expostos ao lado de gravuras, em montagens, como parte do trabalho. Também há os desenhos feitos sem a intenção de serem projetos para gravuras, mas que são gravados posteriormente, ou tornam-se referências para uma imagem que será gravada, passando por modificações e adequações à linguagem da gravura e à minha intenção no momento. Assim, alguns desenhos são inteiramente ou parcialmente retomados em projetos para gravuras, e muitos são recorrentes, participam da concepção de diferentes gravuras, ainda que modificados. (Figuras 59 e 60)

Nesta etapa do processo, o desenho se estabelece como primeira forma de tornar visível uma ideia, e mesmo os desenhos feitos como trabalhos em si, sem a intenção de subsidiar uma gravura, evidenciam certa semelhança com os trabalhos criados a partir da gravura. Sem estar certa de que estas semelhanças são causas ou consequências, reconheço um padrão de trabalho que confere uniformidade à minha prática como um todo, através de qualidades que envolvem desde aspectos mais evidentes – como os temas, o imaginário, os materiais, os tamanhos relativamente pequenos, o trabalho pródigo em detalhes e a aparência de envelhecido –, mas que também pode ser inferido de questões não tão evidentes, mas que atravessam o processo como um todo, e que estão relacionadas à forma de trabalhar através de gestos repetitivos, contidos e precisos, de certa homogeneidade, equilíbrio ou ainda simetria na distribuição dos elementos que compõem as imagens, e de um caráter de acabado, de fechamento do trabalho, presente nas imagens em si, mas também na forma como os trabalhos são montados e moldurados, em sua maioria em formatos de livro aberto, e em caixas, como uma forma de encerrar uma ideia no espaço do trabalho.

Penso que a aspiração ao acabamento que permeia meu trabalho e que me leva muitas vezes a gravar os desenhos, pode estar relacionada ao meu interesse pela gravura como uma forma de fixar, de estabelecer, de dar um acabamento definitivo ao desenho que me parece incompleto, em processo, frágil, carente de uma forma definitiva, e que de certo modo se assemelha à proposição de Oswaldo Goeldi sobre a relação entre o seu desenho e a sua gravura: “Comecei a gravar para impor uma disciplina às divagações que o desenho me levava. Senti necessidade de dar um controle à essas divagações” (GOELDI apud GULLAR, 2002, p. 210). A gravura seria uma forma de aperfeiçoar, de acabar, de fixar, de gravar

definitivamente e conservar a imagem aparentemente frágil do desenho, gravar e imprimir uma imagem de um processo acabado.



Figura 42. Nara Amelia. *O caminho para o meu coração*. 2010. Lápis de cor sobre papel. 30 x 49 cm.

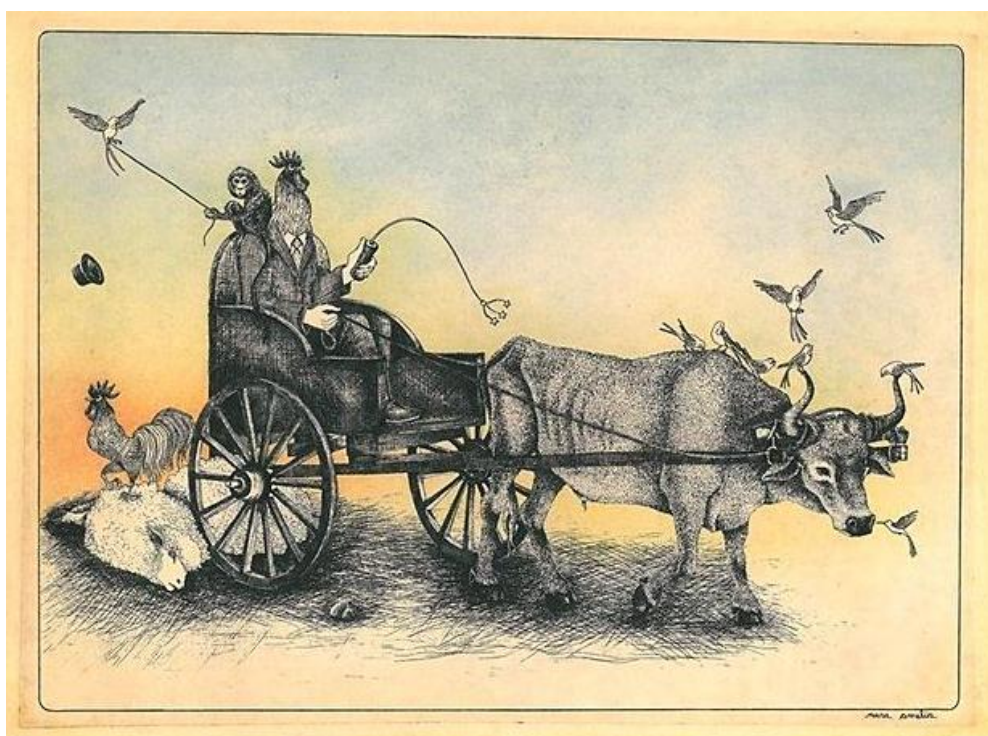


Figura 60. Nara Amelia. *O caminho para o meu coração*. 2011. Água-forte, aquarela e lápis de cor. 22 cm x 30 cm.

Depois da elaboração dos desenhos como projetos, as imagens são gravadas e impressas em papéis próprios para gravura ou em papéis e páginas apropriados de livros ou cadernos antigos. Após a impressão, algumas gravuras passam por um processo de aquarela que simula o envelhecimento do papel; também são coloridas com lápis de cor ou aquarela, e essas inserções de cor se concentram especialmente no fundo, enquanto horizonte ou ambiente, e pontualmente, em alguns elementos ou objetos.

O processo de criação dos trabalhos envolve ainda a inserção de desenhos e bordados, e a montagem que combina esses elementos reproduzindo a aparência da página de livro ilustrada, muitas vezes acondicionadas em caixas forradas com pelego de ovelha, e sempre explorando o aspecto envelhecido e de materiais desgastados pelo tempo, num processo de simulação do antigo. (Figura 61)



Figura 61. Nara Amelia. *Gentileza*. 2011. Água-forte, aquarela, bordado, tecido imitação de pele de ovelha e madeira. 24 cm x 35 cm. Fotografia: Fábio Del Re.

2.2 Documentos de trabalho: apropriações e coleções

O conjunto de desenhos, como desígnios, como projetos e como trabalhos em si, se caracterizam como registros do meu pensamento criativo, ou como propõe Flávio Gonçalves, como “documentos de trabalho” que na minha prática constituem o conjunto de materiais e referências que fazem parte do meu processo de criação e que contribuem para a minha reflexão sobre ele. Na concepção de Gonçalves, os documentos de trabalho são todo “material de caráter privado que testemunha o momento de instauração de uma ideia”, como “apontamentos, imagens, objetos e outros materiais que participam do processo criativo dos artistas”, e que “revelam a persistência (ou a recorrência) de ideias ou temas, de formas ou modos de agir”.⁹ Gonçalves observa que,

Tendo em vista que os documentos de trabalho participam em momentos distintos do processo de criação em arte (existindo de antemão, produzidos durante a elaboração dos trabalhos e gerados a partir de trabalhos já prontos), eles são elementos subsidiários à obra, sendo capazes de auxiliar na leitura do contexto poético, prático e conceitual da geração desta.¹⁰

A partir da reflexão sobre os procedimentos, os materiais e referências envolvidos no meu processo de criação, identifico três tipos de documentos de trabalho recorrentes na minha prática: 1) os materiais de apropriação: que se manifestam materialmente ou visualmente no trabalho; 2) os documentos de processo: registro de etapas, apropriações e materiais que influenciam, mas não são evidentes no trabalho; e 3) o universo de referências: constituído pelos artistas e autores, pelas influências e confluências entre a minha prática e a prática de outros artistas.

Os materiais que coleciono e dos quais me aproprio na criação e na montagem de alguns dos meus trabalhos são constituídos por páginas ou mesmo

⁹ Texto da exposição *Documentos de trabalho*, realizada na Pinacoteca do Instituto de Artes/UFRGS, de 22 de agosto a 15 de setembro de 2000.

¹⁰ Flávio Gonçalves. Apresentação da Disciplina Documentos de Trabalho 2011/2. Manuscrito inédito.

partes de livros antigos, usadas como suporte para impressão, ou que de alguma forma são adaptadas à montagem dos trabalhos; papéis especiais de diversas origens; cadernos, postais, “santinhos”, álbuns, flores secas, etc.; linhas, tecidos e paninhos para bordados, e também as peles de animais e peles sintéticas que as imitam, e que são usados nas montagens dos trabalhos, como suportes ou como forrações de molduras.

Um fator determinante da utilização dos materiais apropriados no meu trabalho é a qualidade de antigo da maioria desses materiais, a sua carga intrínseca, marcas que eles trazem da sua origem e da passagem do tempo. Esses materiais são procurados em sebos e antiquários, provêm do meu ambiente familiar, ou de encontros inesperados. Mas sempre são identificados a partir de algumas características em comum, como os vestígios que trazem do seu uso anterior ou do seu antigo dono, o caráter de velho, desgastado ou marcado pelo tempo, e ainda a relação com um universo de tradições antigas, formas artesanais e domésticas, e estéticas do passado. (Figura 62)



Figura 62. Nara Amelia. Fotografia de caixa com materiais de apropriação, desenhos e bordados.

Iclea Cattani define o processo de apropriação nos trabalhos de artes visuais como a justaposição de elementos do cotidiano ou de fragmentos de outras obras, deslocados de seu contexto original e inseridos em outro, criando sobreposições de sentidos que ocorrem *entre* os elementos (2007, p. 30). O artista e pesquisador Paulo Gomes descreve seu processo a partir da ideia de *comentário* como resultado dessa relação de sobreposição de elementos com carga significativa inerente, apropriados de universos diferentes. Sobre o processo de apropriação em seu trabalho, Gomes comenta que

Antes de decidir estabelecer este ou aquele discurso plástico, a ação primeira é sempre o ato de escolher e guardar os objetos (uso esta palavra para abarcar a totalidade dos elementos que constituem meu universo iconográfico). Posso mesmo dizer que meus trabalhos surgem de uma relação longamente estabelecida com estes objetos, que me freqüentam e participam ativamente do meu universo antes de se constituírem obras. [...] A esta operação mecânica segue-se a ação de associá-lo a um outro objeto ou texto, ou ainda a trabalhá-lo de outro modo, estabelecendo assim o que intitulo de *comentários* (GOMES, 2003, p. 50-51).

Compartilho com o artista Paulo Gomes a consideração do processo de apropriação de materiais por suas qualidades intrínsecas, e que identifico por suas relações com os meus interesses. Eu procuro especificamente por materiais que tenham marcas do passado, porque minha intenção é me apropriar deste potencial de evocar ou remeter ao passado, e criar um objeto ou uma visualidade de uma coisa que existe há muito tempo, e que inserido no contexto do trabalho e em relação com outros elementos e imagens possa produzir uma sensação de anacronismo, no sentido de “criar uma nova história para esse passado a partir da posse da coisa apropriada”, conforme proposto por Flávio Gonçalves.¹¹ (Figura 63)

¹¹ Flávio Gonçalves. *Fragmentos e transportes imperfeitos: Algumas estratégias de construção de imagens*. Manuscrito inédito apresentado na disciplina Documentos de Trabalho 2011/1, PPGAVI/UFRGS.



Figura 63. Nara Amelia. Fotografia de gavetas com materiais de apropriação e trabalhos em processo.

Os documentos de processo são também constituídos pelos vestígios de cada etapa do processo de criação das imagens - os esboços, projetos, desenhos, bordados, imagens de referência e anotações. Neste tipo de documentos, estão inclusos os desenhos de observação feitos a partir de imagens pesquisadas em livros ou bancos de imagens – *internet*, e que têm a finalidade de estudo para a elaboração dos desenhos. Quando tenho em mente a imagem que quero criar, quando ela é ainda um desígnio, procuro imagens que possam me subsidiar, como modelos para estudo e para a composição do desenho preparatório. Nestes casos, procuro imagens de referência e construo as minhas imagens a partir da observação desses referenciais.

A tecnologia é também uma ferramenta de pesquisa que uso constantemente e que me dá subsídios para a criação das minhas imagens. A pesquisa de imagens na *internet* é uma forma de conhecer o passado e de ter acesso a um amplo estoque de imagens que não estão acessíveis em livros e, também, uma forma de criar uma coleção. Através desta ferramenta de pesquisa, crio um banco de imagens que uso para exercitar o desenho de observação. A internet se configura, assim, como um “museu imaginário virtual”, uma forma de povoar o imaginário, de aguçar a curiosidade e proporcionar relações entre tempos, culturas e contextos diferentes. Mesmo quando não buscamos determinadas imagens, elas se impõem através um processo associativo misterioso, revelando também possibilidades de aproximações e afinidades estranhas. (Figura 64)

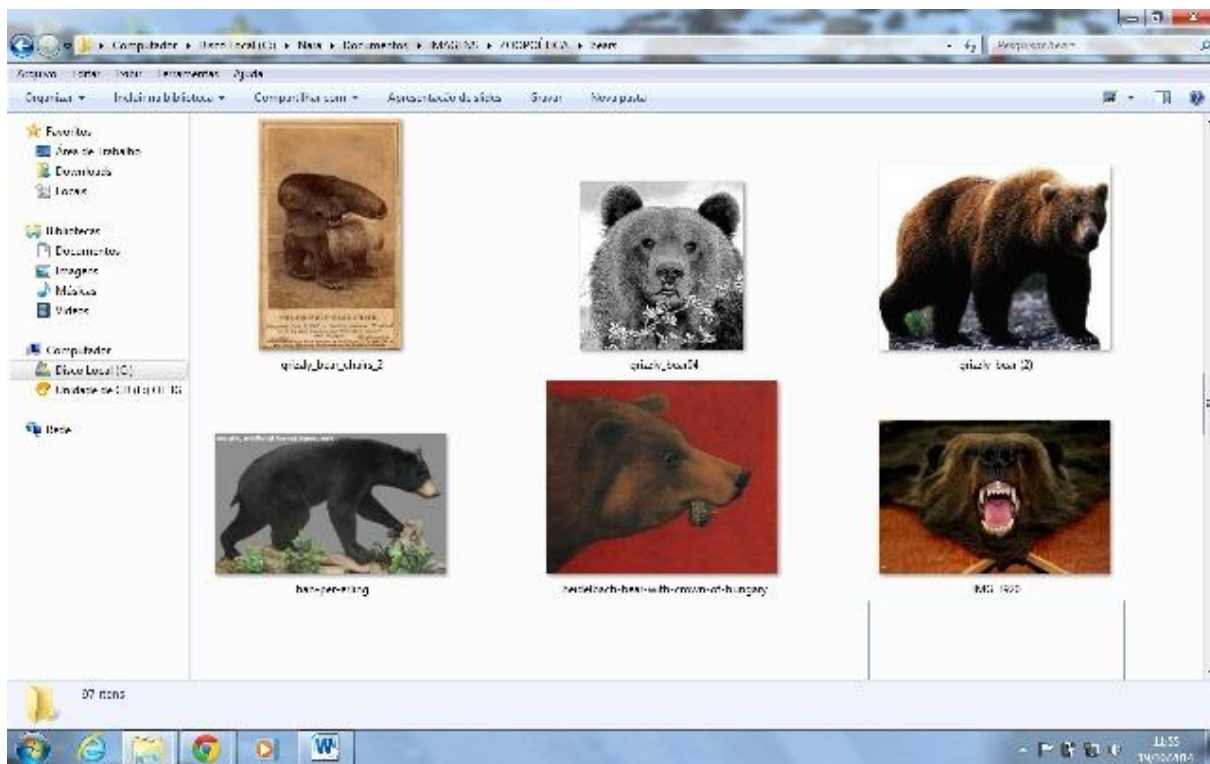


Figura 43. Nara Amelia. Banco de imagens coletadas na internet.



Figura 44. Imagem apropriada.



Figura 45. Nara Amelia. Desenho a partir da imagem apropriada.

Esses materiais colecionados, mais do que material de trabalho, são documentos das minhas inclinações, do gosto pelo antigo e por um imaginário e universo simbólico relativo ao passado, da visão de mundo que determina em grande medida a minha prática. As caixas e as gavetas que acondicionam esses materiais são como uma reserva a qual recorro constantemente em busca de um suporte ou um elemento para um trabalho, mas muitas vezes o objetivo é só olhar, porque eles já são objetos “prontos”, plenos de significados e de qualidades estéticas, e são como relíquias. Neste sentido, os materiais apropriados se constituem como uma coleção.

A coleção está, como propõe Benjamin, na origem da constituição de um universo simbólico pelo artista, porque é uma forma de classificar, dispor, organizar e significar as coisas no mundo. O artista cria em torno de si um universo composto por imagens, símbolos, materiais e procedimentos que associa segundo uma lógica particular, relativa ao seu modo de ver o mundo e de como ele percebe ou propõe afinidades entre as coisas. Retornando à imagem do *goofus bird*, que “constrói o ninho ao contrário”, segundo uma ordem orientada por necessidades particulares, podemos relacioná-la à reflexão de Benjamin acerca dos pássaros como colecionadores: “É importante o lado fisiológico do ato de colecionar. Não deixa de ver, ao analisar este comportamento, que o ato de colecionar adquire uma evidente função biológica na construção dos ninhos pelos pássaros” (BENJAMIN, 2009, p. 244).

A coleção, por seu caráter fragmentário, e pelas afinidades que seus componentes evidenciam, é a primeira etapa da construção da alegoria no meu processo de trabalho. Benjamin descreve como o colecionador se apropria e transforma o objeto colecionado, propondo novas significações através da sua relação com os outros objetos da coleção, e caracterizando a coleção como uma forma de organização e de significação do mundo:

Pode-se partir do fato de que o verdadeiro colecionador retira o objeto de suas relações funcionais. Esse olhar, porém, não explica a fundo esse comportamento singular. [...] de tal modo que o colecionador consegue lançar um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano, e o qual deveria ser melhor comparado ao olhar de um grande fisiognomista. Entretanto, o modo como este olhar

se depara com o objeto deve ser presentificado de maneira ainda mais aguda através de uma outra consideração. Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. [...] Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste [...]. Tudo isso, os dados “objetivos”, assim como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma das suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo [...] (BENJAMIN, 2009, p. 241).

Benjamin acrescenta que enquanto o colecionador “reúne as coisas que são afins” e “consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo”, o alegorista “desliga as coisas colecionadas do seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar seu significado”. O objetivo do colecionador é completar a sua coleção. O fragmentário, que é evitado pelo colecionador, é o material de trabalho do alegorista,

[...] para quem as coisas representam apenas verbetes de um dicionário secreto, que revelará seus significados ao iniciado, nunca terá acumulado coisas suficientes, sendo que uma delas pode tanto menos substituir a outra que nenhuma reflexão permite prever o significado que a meditação pode reivindicar para cada uma delas (BENJAMIN, 2009, p. 245).

Neste sentido, penso no universo simbólico que envolve meu trabalho como uma coleção, constituída pelos elementos materiais, pelo conjunto das imagens - os elementos icônicos e textuais, e também pelos procedimentos técnicos recorrentes. Estes elementos passam por um processo de classificação e de organização como um repertório de símbolos, de fragmentos significativos que funcionam como “verbetes de um dicionário secreto”, que articulo alegoricamente para a construção do meu trabalho, e para a proposição de significados.

Em *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas* (2004), Maria Esther Maciel reúne ensaios cujo tema predominante é, conforme sua própria descrição, “o uso criativo dos sistemas de classificação do mundo por parte de escritores, cineastas e artistas contemporâneos” (MACIEL, 2004, p. 9).

Maciel identifica a obra de muitos artistas como sistemas taxonômicos que propõem a subversão da “lógica burocrática que define o uso dos sistemas legitimados de organização do mundo” (MACIEL, 2004, p. 15). Este sistema subversivo, ou particular, de ordenação do mundo é evidente na obra de Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), que para Maciel, representa mais do que um projeto estético ou produto de uma inquietação intelectual, e que pode ser descrito como o conjunto do registro de todas as suas experiências, ou como o próprio artista afirmou, “o registro de minha passagem sobre a terra”, o que me faz pensar em seu trabalho como um esforço, que surge de uma necessidade íntima e inelutável, de reunir e organizar “o conjunto de todas as coisas do mundo que, segundo ele, seria apresentado a Deus no dia do Julgamento Final” (MACIEL, 2004, p. 17).

No sistema de classificação de Bispo do Rosário, como na coleção descrita por Benjamin, as coisas coexistem e são associadas, aproximadas segundo afinidades particulares, e revelam, conforme Maciel, “as afinidades subterrâneas entre as coisas” (2004, p. 18), ou mesmo as semelhanças invisíveis que estão “[...] por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas” (FOUCAULT apud MACIEL, 2004, p. 18). Maciel propõe então a apropriação do objeto pelo colecionador como um processo no qual o objeto, abstraído de seu contexto de origem, “desloca sua temporalidade para a espacialidade de um repertório fixo, no qual a história é substituída pela classificação” e neste processo, “o contexto de origem do objeto é abolido em favor da lógica sincrônica da coleção” (MACIEL, 2004, p. 19).

Ao analisar este processo de recontextualização proposto pelas coleções a partir do trabalho de Bispo do Rosário, Maciel observa que, neste caso, fica evidente uma outra forma de significação dos objetos apropriados, que neste novo contexto estipulado pela coleção e pela forma de ordenação imposta pelo artista, conferem ao objeto uma metalinguagem, ou seja, os objetos desvinculados da sua função original e subjetivizados pela apropriação do artista, “passam a dizer muito mais do seu contexto do que quando ocupavam simplesmente o espaço utilitário de suas funções imediatas” (MACIEL, 2004, p. 19).

O meu trabalho, assim como o trabalho de Bispo do Rosário, manifesta as suas recorrências, as repetições de técnicas, de modos de ordenação dos seus elementos em formas organizadas, e do seu imaginário, instaurando assim um universo simbólico com um repertório coeso, um conjunto de saberes, de experiências e anseios.

Alguns dos meus trabalhos, especialmente os bordados, são criados a partir de motivações que, em princípio, não me parecem as mesmas que me levam a construir um trabalho com o objetivo de ser mostrado. Os bordados geralmente são feitos de forma independente e depois são associados aos trabalhos em algumas montagens. Eles resultam do meu gosto por esta atividade artesanal e da curiosidade de experimentar as imagens desenhando com linha no tecido. Essas operações no contexto do meu trabalho têm o potencial de reportar a outros tempos e culturas, de evocar memórias e afetos e também de reforçar a atmosfera anacrônica e de estranhamento dada pela montagem e pela relação desses elementos entre si.

Talvez esta impressão de trabalho doméstico e desinteressado que tenho em relação aos meus bordados seja reforçada pelo fato de que, quando são expostos, são sempre em contiguidade com outros trabalhos, associados às gravuras em montagens, ou como componente de uma série. Os bordados, como objetos criados em um contexto mais íntimo, quando vinculados a outros trabalho e expostos, parecem evidenciar valores simbólicos que relacionam o seu contexto de origem e sua tradição como atividade característica do ambiente doméstico e do universo feminino, ao contexto imposto por sua exposição como objeto de arte e pelas relações com os outros trabalhos. Acredito que os bordados acrescentam um caráter memorialista e autobiográfico ao meu trabalho. Algo que fale de maneira mais próxima das relações de afetividade, de apreço e cuidado com algumas imagens, de modo semelhante à impressão que tenho de alguns desenhos, que me parecem frágeis, mais frágeis do que as imagens gravadas. As imagens bordadas são também, quase sempre, gravadas e impressas, assim como faço com os desenhos, e estas diferenças, ou semelhanças marcadas por diferenças, que resultam da repetição de imagens através de meios diferentes, têm o potencial de promover aproximações, diálogos que me interessam. (Figuras 68, 69 e 70)



Figura 68. Nara Amelia. Bordado em processo. 2011. 15 x 10 cm.



Figura 69. Desenho em processo feito com lápis de cor sobre página de livro



Figura 70. Nara Amelia. *Preciso ter um coração de ouro.* 2012/2013. Montagem com trabalhos feitos a partir de gravuras, materiais apropriados, douração e bordados.

2.3 A gravura como prática memorial e a impressão como meio de repetir e constituir um imaginário

O pensamento sobre a gravura é – e sempre foi, marcado pela relação entre tradição e inovação. Se, por um lado, testemunhamos uma ampla discussão sobre a gravura em relação com as mais recentes tecnologias, e sob novos parâmetros de criação e significação, por outro lado, são muitas as poéticas e as reflexões acerca da gravura como forma que evoca a memória dos seus procedimentos e das suas tradições.

A gravura tem sido amplamente discutida a partir do seu caráter memorial e anacrônico, principalmente a partir das reflexões de Georges Didi-Huberman acerca da impressão ¹². A imagem impressa traz em sua materialidade e em sua visualidade a memória de um saber-fazer muito antigo e, seja qual for a sua natureza, “[...] a impressão é um gesto técnico, e a técnica é uma questão de tempo, de memória...” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 11).

No meu trabalho, a imagem impressa, como resultado de uma série de procedimentos técnicos, parece coadunar a memória do seu processo de criação, e a memória do seu desenvolvimento como linguagem, da sua história e do seu papel como formadora do imaginário cultural propagado através da impressão, que alimenta a imaginação do homem, e conseqüentemente, as suas condutas criativas, como propus no capítulo *A imagem impressa e o “museu imaginário”*.

A percepção ou reconhecimento de uma imagem impressa evoca as especificidades da linguagem, o processo através do qual aquela imagem foi criada, a memória da matriz onde a imagem foi gravada, a tinta e o papel que veiculam a imagem gravada na matriz. Esse reconhecimento se dá principalmente através das marcas que a impressão deixa no papel – as marcas da borda da matriz que registram a sua pressão contra o papel, as marcas do relevo da tinta transportada do sulco para o papel, e no caso do meu trabalho, as marcas originais da placa de metal não previamente polida, anteriores à gravação.

¹² Didi-Huberman emprega a palavra impressão para se referir, não somente à gravura, mas aos diversos tipos de marca que o homem produz em meios materiais através de alguma forma de gravação, marca, contato ou pressão, considerando que o termo é usado para designar tanto os processos quanto os seus diferentes resultados (DIDI-HUBERMAN, 1997).

Estas qualidades formais evocam outras de sentido poético, ou simbólico, que não dependem somente da linguagem, mas também das imagens criadas através da linguagem: a memória do livro impresso, da ilustração, a memória coletiva em torno do imaginário difundido pela literatura ilustrada, a memória das fábulas, dos mitos, das tradições narrativas, todas as formas para as quais a gravura foi, como sabemos, o primeiro meio técnico e material de multiplicação, de difusão.

A imagem gravada na minha prática parte de um desenho prévio, e se assemelha ao desenho do ponto de vista gráfico, linear, do procedimento de desenhar sobre a superfície da matriz, e da consideração do papel como suporte, também característico do desenho. No entanto, apesar dessas semelhanças, para mim está claro que a gravura não representa apenas uma forma de multiplicar um desenho, ou uma imagem. Um desenho, quando gravado e impresso, se transforma em outra coisa, suscita outras formas de percepção e de significação, próprias da gravura.

Como comentei anteriormente, na minha reflexão sobre as semelhanças e diferenças que percebo entre os desenhos e as gravuras no meu trabalho, a gravação dos desenhos e sua impressão se impõem como uma necessidade de fixar as imagens, de dar a elas uma forma mais duradoura, tanto pelo caráter de marca resistente e “definitiva” produzida na matriz, quanto pela possibilidade de multiplicar a imagem, tornando-a mais resistente e propícia a sobreviver no tempo através da sua repetição, da sua proliferação, e ainda, no contexto do meu trabalho, da sua reiteração e estabelecimento como elemento de um vocabulário, como símbolo.

Os desenhos como projetos, como anotações de ideias, e mesmo quando “acabados”, me parecem provisórios, e a gravura oferece a possibilidade de tornar esses desenhos que são frágeis, sozinhos, em imagens múltiplas e duradouras. A necessidade de gravar e imprimir uma imagem num suporte perene, de torná-la múltipla, de fixar uma percepção, ideia ou impressão passageira ou imaterial, e de torná-la uma marca duradoura, revela um dos paradigmas da impressão, como discutido por Didi-Huberman (1997, 2008), e como sugere o próprio significado etimológico do termo.

O termo impressão, originado do latim *impressio*, que significa pressão sobre, aplicação, marca, tem também uma conotação de fugacidade, o que evidencia certa

ambiguidade quando comparado à impressão como marca duradoura. Segundo o dicionário, o termo significa, de modo geral:

1. Ação ou efeito de imprimir. 2. Encontro de um corpo com outro. 3 Efeito, sinal ou vestígio desse encontro. 4. Ação dos objetos exteriores sobre os órgãos dos sentidos. 5. Efeito de uma ação exterior sobre um corpo. 6. Abalo, agitação, comoção produzida no espírito. 7. Ideia recebida. 8. Processo de reproduzir mediante pressão no papel, pano, couro, ou outro material, dizeres e imagens de forma ou gravura tipográfica. 9. O modo como se faz esse processo. [...] ¹³

Souriau observa que, no uso habitual do termo, *impressão* significa uma marca na sensibilidade, uma maneira de sentir, uma espécie de percepção global, de tonalidade de conjunto, qualitativa e subjetiva. Uma impressão pode conter alguma ideia intelectual, mas é captada de maneira sincrética e sempre com matiz afetiva. Se por um lado, a impressão é passageira, fugidia, e registra “o sabor próprio de um determinado momento de nossa vida”, por outro lado, apesar de pertencer ao instante, uma impressão pode ser revivida com sua tonalidade individualizada. É o caso da memória afetiva, que faz reviver a essência qualitativa e afetiva singular de um momento do passado que nos causou uma impressão. Portanto, a impressão pode ser entendida como um “abstrato afetivo da qualidade global própria de um instante” (SOURIAU, 2010, p. 677).

Neste sentido, meus desenhos como projetos, e as anotações de ideias e de pensamentos motivados por leituras, que identifico como primeiro passo para a criação das imagens que serão gravadas, se configuram como registros das minhas impressões sobre as coisas, que são, por se tratarem de primeiras impressões, de natureza afetiva, pois exteriorizam, como uma memória artificial e na medida do possível, as afecções das coisas sobre a minha sensibilidade. No entanto, apesar de ser marca de um instante e ser causada por uma comoção, por uma afecção produzida por causas externas sobre a sensibilidade, a impressão pode ser revivida, evocada e transformada de fugaz em permanente, pois está, ainda que temporariamente, impressa na memória, como propôs Souriau, e sendo assim, pode

¹³ Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa [em linha]. Consultado em 01/10/2014. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=impress%E3o>

ser exteriorizada e se tornar uma marca duradoura, ou mesmo indelével, uma ideia fixa que mobiliza o processo criativo, conforme propõe a reflexão de Nietzsche: “Algumas ideias devem se tornar indeláveis, onipresentes, inesquecíveis, fixas, para que todo o sistema nervoso e intelectual seja hipnotizado por essas ideias fixas” (NIETZSCHE, 2009, p. 46).

O texto no qual Nietzsche discute a relação entre a memória e o esquecimento como forças opostas e necessárias à manutenção da vida e da saúde mental do homem me causou uma forte impressão, pois estas questões permeiam a minha poética e as minhas reflexões, e ainda influenciou de modo mais direto na criação de um dos meus trabalhos, ou melhor, sugeriu o título e conseqüentemente se tornou um elemento significativo da gravura *Animal que pode prometer*, de 2011. (ver Figura 5 na página 30)

Transcrevo aqui um trecho do texto ao qual me refiro:

[...] Criar um animal que pode *fazer promessas* – não é esta a tarefa paradoxal que a natureza se impôs, com relação ao homem? Não é este o verdadeiro problema do homem?... O fato de que este problema esteja em grande parte resolvido deve parecer ainda mais notável para quem sabe apreciar plenamente a força que atua de modo contrário, a do *esquecimento*. Esquecer não é uma simples *vis inertiae* (força inercial), como creem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual poderíamos chamar “assimilação psíquica”), do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou “assimilação física”. Fechar temporariamente as portas e janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviais a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de *tabula rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo, sobretudo para as funções e os funcionários mais nobres, para o reger, prever, predeterminar (pois nosso organismo é disposto hierarquicamente) – eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho *presente*, sem o esquecimento. [...] Precisamente esse animal que necessita esquecer, no qual o esquecimento é uma força, uma forma de saúde *forte*, desenvolveu em si uma faculdade oposta, uma memória, com cujo auxílio o esquecimento é suspenso em determinados casos – nos casos em que se deve prometer: não sendo um simples não-mais-poder-livrar-se da impressão uma vez recebida, não a simples indigestão da palavra uma vez empenhada, da qual não conseguimos dar conta, mas sim um ativo não-mais-*querer*-livrar-se,

um prosseguir-querendo o já querido, uma verdadeira *memória da vontade* [...] (NIETZSCHE, 2009, p. 43 - 44).

Nietzsche propõe a memória como um lugar no qual as impressões instantâneas que afetam o homem ficam registradas, gravadas através de um processo doloroso e que envolve certa violência, e que remete, no contexto da minha reflexão, ao processo de gravar uma imagem no metal por meio de gestos e ferramentas que sulcam, rasgam, ferem, ou com produtos corrosivos que, como o fogo, destroem lentamente o metal, alteram a matriz, deixando marcas irreversíveis, inesquecíveis.

Este processo se assemelha, poeticamente, à *mnemotécnica* - técnica de imprimir imagens em lugares na memória, referida no capítulo *Alguns pressupostos metodológicos: a memória como lugar da pesquisa e a alegoria como a forma da sua escrita*, desta tese, que Nietzsche identifica como uma das mais terríveis e inquietantes formas que o homem desenvolveu para não esquecer as suas impressões fugidias acerca do mundo:

Como fazer no bicho-homem uma memória? Como gravar algo indelével nessa inteligência voltada para o instante, meio obtusa, meio leviana, nessa encarnação do esquecimento? Esse antiquíssimo problema, pode-se imaginar, não foi resolvido exatamente com meios e respostas suaves; talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua *mnemotécnica*. “Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória” – eis um axioma da mais antiga (e infelizmente mais duradoura) psicologia da terra (NIETZSCHE, 2009, p. 46).

No prefácio de *A Arte da Memória*, Frances Yates sintetiza que a *mnemotécnica* – a arte da memória, busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir lugares na memória, e nestes lugares imprimir imagens (YATES, 2007, p. 11), e no decorrer de toda a sua reflexão, tanto Yates quanto outros autores citados em seu estudo, usam a palavra impressão para se referir à fixação de imagens na memória.

Conforme Yates, as formas artificiais de memória, aquelas criadas, provocadas, evocadas, fundamentam-se também em *lugares* e *imagens*. Um *locus* é um lugar facilmente apreendido pela memória, como uma casa, um canto, um lugar imaginário qualquer, ou mesmo um suporte de papel, de madeira, de cera, de metal... As imagens gravadas nestes lugares são as formas, símbolos daquilo que queremos nos lembrar (YATES, 2007, p 23).

Aristóteles já teria comparado o processo de impressão de imagens na memória com o processo de “imprimir um selo na cera com um sinete” e a imagem impressa, com um retrato pintado, “cuja duração descrevemos como memória”. Para a reflexão sobre a duração das coisas impressas na memória, Aristóteles se refere às qualidades intrínsecas dos materiais nos quais as imagens são impressas, como pressupostos para a sua duração:

Algumas pessoas, devido à idade ou a alguma doença, não terão memória, mesmo em presença de um forte estímulo; é como se um estímulo ou um selo fossem impressos em água corrente. Nelas, o desenho não é impresso, ou porque elas estão gastas como velhas paredes de construções, ou devido à resistência daquilo que deverá receber a impressão. Por essa razão, os muito jovens e os idosos têm memória fraca; eles estão em constante transformação, o jovem devido ao crescimento e o velho por sua decadência. Por motivo semelhante, nem os muito vivazes e nem os de espírito vagaroso têm boas memórias; os primeiros são muito sentimentais e os segundos muito austeros; nos primeiros a imagem não permanece, aos segundos ela não impressiona (ARISTÓTELES apud YATES, 2007, p. 54).

As reflexões de Nietzsche e de Aristóteles, que são impressionantes, podem ser pensadas como metáforas do paradigma memorial da impressão, permitindo que eu relacione a gravura e a impressão, no meu trabalho, como formas de gravar e imprimir as imagens (que, por sua vez, resultam das minhas impressões sobre as coisas), em suportes que irão lhes conferir maior duração, e estes suportes de gravação e impressão são, de certa forma, lugares da memória, concebidos para que as imagens durem no tempo, não sejam esquecidas.

Quando me pergunto que tipo de percepção e experiência suscita o conhecimento de como uma imagem foi feita, ou melhor, como uma impressão foi

obtida, no contexto do meu trabalho, a primeira resposta que tenho é: a memória. Mas como este conhecimento, de como isto é feito, implementa a impressão de uma memória?

As marcas de gravação e de impressão suscitam este caráter memorial da gravura, do seu processo, da sua função de multiplicação, e da sua história. De modo geral, fazer uma impressão significa produzir uma marca pela pressão de um corpo sobre uma superfície. A impressão, que remonta às primeiras marcas deixadas pelo homem, como as suas pegadas, passa pelas marcas de sua mão nas paredes das cavernas, se desenvolve como processo mecânico de reprodução da imagem a partir do século XIV, e depois como linguagem artística, é compreendida por Georges Didi-Huberman como um processo de caráter “imemorial e anacrônico.” A sua invenção, a primeira impressão está “perdida na noite do tempo”, mas é, sobretudo, a *sobrevivência* de uma técnica extremamente primitiva (1997, p. 23).

Conforme Didi-Huberman, uma conotação frequente da impressão é o seu caráter duradouro, de um gesto que produz uma marca que perdura, uma marca durável (1997, p. 23). Neste sentido, a impressão de uma imagem gravada em um suporte material rígido, que se torna uma matriz, sobre outro suporte que duplica e se torna múltiplo da imagem gravada, é uma forma de fixar, de evitar o desaparecimento da imagem através da sua multiplicação. Para Didi-Huberman, esse duplo, a imagem impressa, traz em sua materialidade a memória de um saber-fazer muito antigo, que registra a necessidade de fixar, de produzir uma imagem perdurável.

A impressão nos questiona a partir da sua duração, da sua extraordinária longevidade – sua *sobrevivência*, como têm proposto Warburg. [...] Esse efeito de sobrevivência é um trabalho da memória conduzida constantemente pelo artista a cada decisão formal, a cada fase de sua invenção processual (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 11).

Apesar de ser habitualmente caracterizada como forma rudimentar e antiquada, para Didi-Huberman, a impressão, independente do meio pelo qual se criou, é “Um dispositivo técnico que comporta elementos de complexidade temporal, simbólica e corporal...” (1997, p. 24). Neste sentido, os procedimentos para

obtenção de uma impressão como a gravura, podem ser pensados como procedimentos de resistência, de memória, ou, podemos pensar na gravura como um “grande estereótipo técnico”, como dispositivo que quase nunca precisou ser modificado por uma mudança estrutural, e que continua, desde a sua origem, como meio eficaz. No entanto, esta resistência não deve ser confundida com rudimentaridade, no sentido de *Rudis*, rude, não trabalhado. A impressão pode ser simples e fácil de obter, mas ela não é rudimentar porque ela é trabalhada, complexa, não apenas nos seus procedimentos, mas por que suscita a complexidade em seus resultados, em sua materialidade, na memória do seu processo e em suas formas de percepção e significação:

Fazer uma impressão produz um tecido de relações materiais que dão lugar a um objeto concreto (por exemplo, uma imagem impressa), mas que engajam também todo um conjunto de relações abstratas, mitos, fantasmas, conhecimentos (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 26).

Desta forma, a gravura como processo de geração de uma impressão, e a própria impressão, não se caracterizam como formas rudimentares e obsoletas, mas antes, como formas anacrônicas. Didi-Huberman relaciona o anacronismo da impressão com a noção de “imagem dialética” de Walter Benjamin, onde “o passado encontra o presente num relampejar”; imagem na qual passado e presente se desvendam, se transformam, se criticam mutuamente para formar o que Benjamin denominou uma *constelação*, uma configuração dialética de tempos heterogêneos. As impressões aparecem, elas mesmas como coisas anacrônicas, como presente reminescente visual e tátil de um passado que não cessa de trabalhar, de transformar o substrato onde imprime sua marca (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1997, p.17).

Didi-Huberman observa que as primeiras formulações do anacronismo como metodologia para uma história da arte, foram feitas por Aby Warburg. Em um ensaio sobre o retrato florentino do século XV, Warburg introduz na noção da Renascença – compreendida como um retorno à pureza antiga, uma impureza fundamental justamente ligada aos procedimentos de impressão relativos à moldagem. Warburg

viu, nos retratos pintados por Domenico Ghirlandaio (1449-1490), “o frio gesso das máscaras funerárias romanas, o barro cozido dos etruscos e a cera votiva das devoções medievais”. Esses elementos de “impureza” identificados no Renascimento impõem ao historiador uma necessidade de complexificar e questionar os modelos históricos de evolução, de transmissão e de progresso da arte. Nestas imagens “impuras”, “todos os tempos se esbarram e se contradizem”, propondo um novo modelo de temporalidade que Warburg denomina *sobrevivência* (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 17).

O ponto de vista anacrônico, diferentemente do historicismo tradicional, traz à tona como, em uma impressão, o imemorial de um *saber-fazer* encontra uma prática atual para formar um relampejar, uma constelação, a “imagem dialética” de um objeto anacrônico. A impressão, enquanto atividade anacrônica, articula o tempo em dois sentidos: o tempo longínquo, e o instante presente. Desta forma, a primeira questão levantada pelo anacronismo da impressão reporta às relações entre a técnica e o tempo (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.16 - 22).

A gravura, e a impressão, se estabelecem no meu trabalho como meios eficazes para a criação de efeitos formais desejados, e como recursos cujas qualidades formais, expressivas e simbólicas, suscitam a remissão ao seu processo de obtenção, e à sua história. Como imagem que conjuga passado e presente, uma impressão traz em torno de si seu universo significativo, as suas imagens relativas, aquelas que sobrevivem através dos arquivos da memória, como, no contexto do meu trabalho, o universo de imagens que a gravura veiculou no passado, através da sua função como matriz para ilustração literária, por exemplo. Neste sentido, compartilho com a concepção da artista Maria do Carmo Freitas (2004, p. 28) que identifica a sua opção pela gravura e a apropriação de papéis antigos em seu trabalho como mote para a evocação dos efeitos do tempo sobre a matéria, relacionando a ação do tempo tanto à carga significativa intrínseca desses materiais, quanto aos procedimentos da gravura que evocam a sua memória processual e histórica. Em uma reflexão semelhante, o artista Rubem Grilo argumenta que a remissão pela gravura ao universo literário se dá através da memória que ela suscita, das imagens que

[...] criam um pano de fundo que permite trabalhar com questões que pertencem ao universo gráfico, do qual a gravura é parte intrínseca. [...] O artista invoca ainda os resíduos visuais da sua origem que se manifestam, inconsciente ou indiretamente enquanto qualidades da linguagem da gravura, seja no uso da escrita na gravura, ou na forma de estruturação do espaço (GRILO, 1999, p. 116).

Esta memória do universo literário que a gravura evoca pode ser inferida também do tipo de relação que se estabelece entre o artista e os seus materiais e procedimentos de trabalho, por uma proximidade e intimidade que sugerem semelhanças entre o gravador e o escritor, como propõe Paul Valéry. No texto *Pequeno discurso aos pintores gravadores* (2004), onde reflete sobre as semelhanças entre o trabalho do gravador e o do escritor ao aproximar gravura e literatura, Valéry fala de um prazer de fazer, pelo qual se cria uma segunda natureza: “[...] prazer estranho, atravessado de tormento, na busca do qual não faltam obstáculos, dúvidas, amargura e desespero”:

[...] aproximo em espírito nossas duas artes; descubro, na gravura, como na escrita literária, uma maneira de intimidade estreita entre a obra que se forma e o artista que a ela se aplica. A prancha (ou a pedra) é bastante comparável à página que se trabalha: uma e outra nos fazem tremer; uma e outra estão diante de nós, à distância da *visão clara*; abraçamos o conjunto e o detalhe num mesmo olhar; o *espírito*, o *olho* e a mão concentram sua espera sobre essa pequena superfície em que jogamos nosso destino... Não está aí o cúmulo da intimidade criadora que conhecem identicamente o gravador e o escritor, cada um grudado a sua mesa, à qual faz comparecer *tudo o que sabe e tudo o que vale?* (VALÉRY, 2004, p. 182).

A gravura nasce com um fim muito próximo ao do livro e esteve ligada a todo processo histórico e evolutivo das técnicas de impressão e difusão do conhecimento. No entanto, hoje a reprodutibilidade da gravura não se evidencia mais como causa ou função, mas como efeito, e a sua artesanidade é tomada como valor estético, simbólico e ético – de resistência.

A minha opção pela gravura não é justificada apenas pela possibilidade de multiplicação da imagem, mas pela exploração da gravura como uma linguagem com possibilidades formais e significativas singulares, que nenhum outro meio

poderia oferecer. O meu interesse é pelas qualidades gráficas e também históricas e simbólicas da gravura, através do resgate da técnica tradicional e da reelaboração de um universo iconográfico e estético do qual a gravura faz parte, estabelecendo relações arcaicas e evocando essas tradições.

Já que a multiplicação da imagem através da gravura no sentido tradicional não me interessa, não faço Edições ou Tiragens fechadas, enumeradas e assinadas de acordo com o padrão, como é estabelecido pelas convenções originais da gravura. Entendo que essas convenções foram estabelecidas originalmente por uma necessidade de regularização do comércio da gravura, e depois ou ainda hoje, como forma de controlar ou restringir o número de impressões de uma matriz, a fim de suprir uma necessidade de valorização da gravura de acordo com o número de impressões existentes.

Por outro lado, a qualidade multiplicável da gravura me permite experimentar a impressão em suportes diferentes, com cores diferentes, e o trabalho posterior à impressão. A qualidade de múltiplo da gravura me interessa a partir da possibilidade de imprimir a mesma matriz sobre diferentes suportes, o que me possibilita também a inserção de cor através de aquarela ou lápis de cor, a inserção de desenhos, bordados, costuras, colagens e a experimentação desses elementos em montagens, em associações diferentes. A qualidade do múltiplo amplia as possibilidades do meu trabalho, proporciona diferentes tratamentos e associações, instaurando também a possibilidade de cada impressão ser como um dos elementos significantes em um sistema simbólico, articulados de diferentes modos em diferentes combinações. (Figuras 71 e 72)



Figura 71. Nara Amelia. Impressões e montagens diferentes a partir da mesma gravura. 2014.

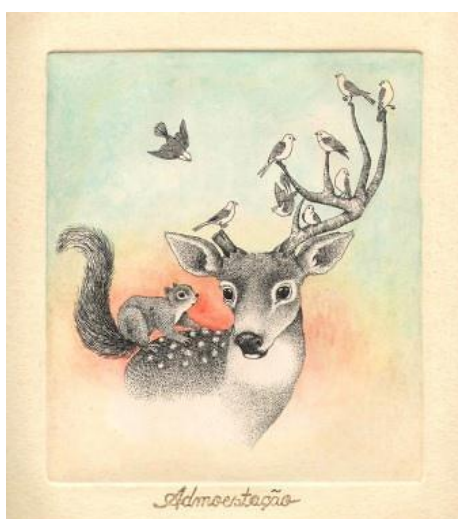


Figura 72. Nara Amelia. Impressões e montagens diferentes a partir da mesma matriz. 2013.

Ao comentar sobre o processo de criação das gravuras de Evandro Carlos Jardim (1935), o também gravador Claudio Mubarac (1959) constata a repetição de imagens, tanto de desenhos “repetidos” em gravuras, quanto das imagens gravadas, apagadas e regravadas através de diferentes procedimentos técnicos numa mesma matriz, mas em diferentes associações, criando uma espécie de circularidade do imaginário do artista. Mubarac verifica também neste processo de repetição a memória da gravura como meio de repetir e de constituir um imaginário:

É como se a repetição entrincheirasse o pensamento num terreno circular, habitado pelo infinito das figuras, propiciando ao imaginário uma maturação lenta, diante do excessivamente povoado, aproximando o desenho de sua origem pulsativa, do que se copia para conservar, trazendo para o desenho uma longa e sutil sucessão de aporias. [...] A gravura de estampa tem a memória e o pulso de todas as práticas de que teve que se ocupar: torna-se, num só tempo, um campo exploratório de trânsito dessas figuras e emanção de suas técnicas construtivas (MUBARAC, 2005, p. 20).

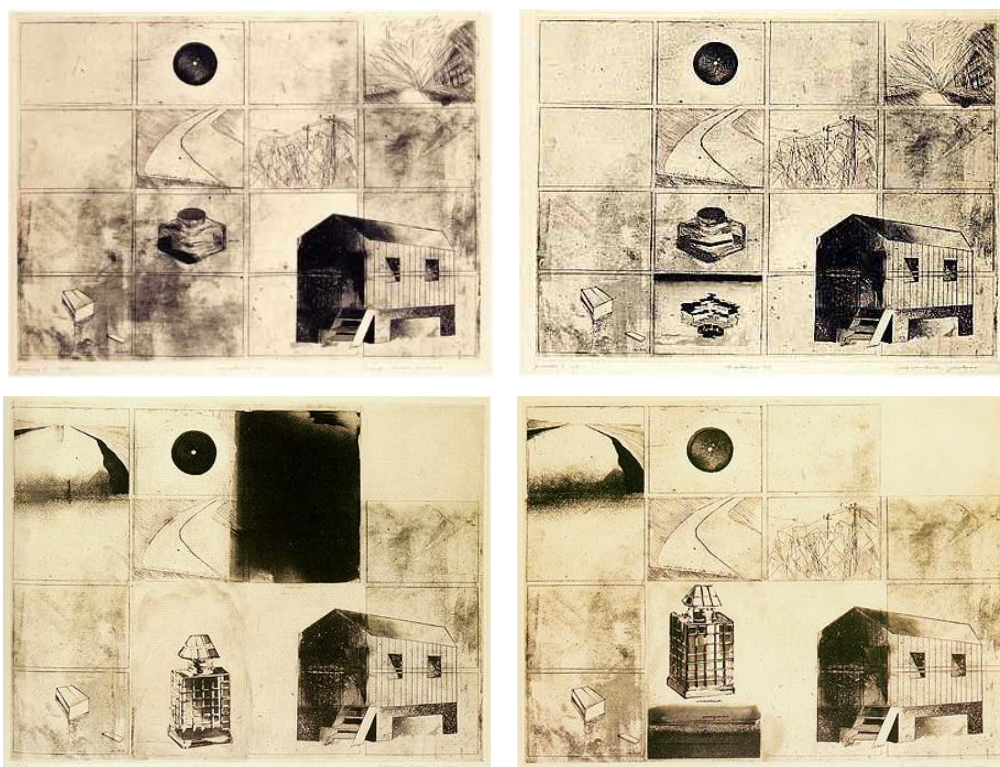


Figura 73. Evandro Carlos Jardim. *Figuras Jacentes* (4 estados de uma mesma prancha). 1988. Água-forte e água-tinta. 48,5 x 64 cm. Acervo: Banco Itaú.

As reflexões de Mubarac acerca do trabalho de Jardim são pertinentes também em relação ao seu próprio trabalho, que é mediado pela circularidade, pela evocação da memória processual e histórica da gravura em suas impressões, pela “auto alimentação”, ou seja, as repetições de imagens que se constituem como elementos de seu universo simbólico, e pelas articulações desses elementos simbólicos em diferentes associações, em diferentes trabalhos.

Tadeu Chiarelli analisa a série *A dança de morte*, de 2004, em que Mubarac cria uma série de variações nas impressões a partir das mesmas imagens gravadas. Partindo da reprodução de uma escultura de Elna Borch Erlöst (1869-1950), *La Mort* - uma imagem alegórica da morte -, Mubarac cria uma fotogravura que imprime em um processo em que associa a outras impressões, como imagens de radiografias obtidas pelo mesmo processo de fotogravura, crânios e esqueletos obtidos por processos que misturam a fotogravura com água-forte, buril e ponta-seca. (Figura 72)

Chiarelli constata que o universo imagético de Mubarac e os jogos proporcionados pelas relações entre essas imagens têm implicações simbólicas e alegóricas, a partir da forma como o artista articula suas imagens como elementos de um vocabulário onde cada nova associação propõem novos significados, mas também a partir da apropriação e ressignificação de imagens nas suas montagens. A imagem da morte, da qual Mubarac se apropria e que tem um significado convencional determinado por seus elementos simbólicos constitutivos, é descrita por Cesare Ripa em seu tratado de iconologia de 1593, que sintetiza como poetas, escultores e pintores deveriam representar a morte ¹⁴, assim como outros conceitos e ideias abstratas. Mubarac se apropria de uma imagem alegórica tradicional, e a relaciona com outras imagens que constituem um universo simbólico convencionalizado

¹⁴ **Morte.** Mulher pálida, com os olhos cerrados, vestida de negro... Ou então, porque, como o sono é uma morte breve, assim a morte é um longo sono, e nas letras sacras frequentemente se toma pela Morte o próprio sono. Camilo de Ferrara, pintor inteligente, pinta a morte com a ossatura, músculos e nervos todos dilacerados, vestida com um manto de brocado de ouro, porque retira dos poderosos e outros as riquezas, e dos miseráveis e pobres, as privações e dores. Corou esse pintor a caveira com uma guirlanda, para mostrar seu imperial poder sobre todos os mortais. [...] Pode-se também figurar com uma espada na mão num ato ameaçador, e na outra com uma chama de fogo, significando que a morte talha e divide o mortal do imortal, e com a flama queima todas as potências sensíveis, tolhendo o vigor aos sentidos, e o corpo, reduz a cinza e fumaça. [...] Seria fundado na autoridade da Escritura Sacra que devíamos pintar a morte... não somente como a pintam comumente com a foice na mão esquerda, mas também com um gancho na mão direita porque, se com a foice se sega o feno e as ervas baixas, que estão perto da terra pelos quais vêm a significar as pessoas baixas, e pobres, assim com o gancho, que se adota para atirar ao chão aqueles frutos que estão nos ramos altos das árvores, e que parecem que estão seguros de quaisquer danos, significam os ricos, e aqueles que estão colocados em dignidade, e que estão com todas as comodidades possíveis (CHIARELLI, 2004, p. 07).

pelo artista, como um vocabulário particular, que compõem sua poética. Desta relação nascem novas possibilidades de interpretação e, articulando imagens apropriadas com seu imaginário particular, o artista cria “[...] novas tramas de fios urdidos no passado”. Conforme Chiarelli, através das suas apropriações e do imaginário veiculado em seu trabalho, “[...] o artista faz remissões à tradição da estampa, não apenas àquela da gravura ‘artística’, mas, igualmente, à estampa usada como canal de informação, durante séculos a serviço da transmissão de todo tipo de conhecimento” (CHIARELLI, 2004, p. 07).

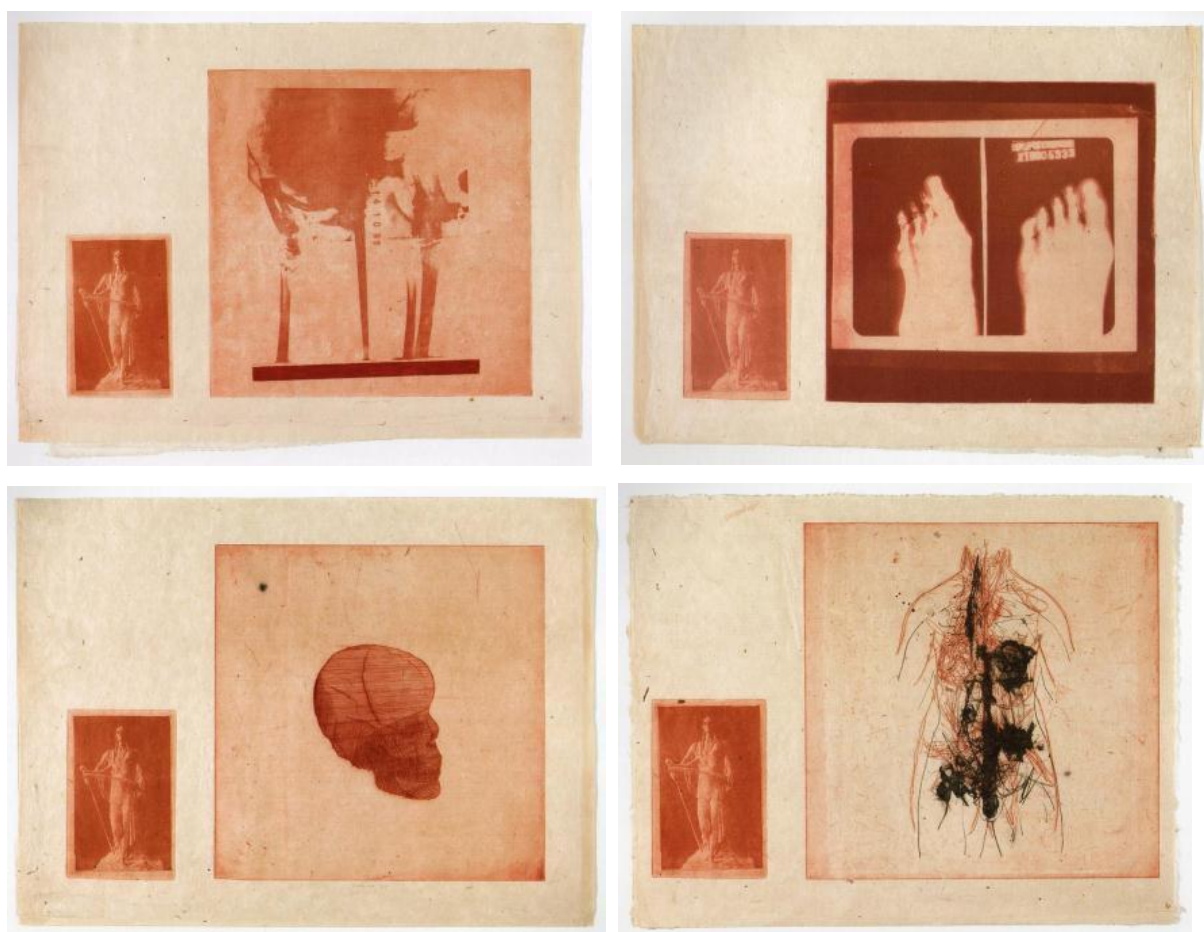


Figura 75. Claudio Mubarac. *A dança da morte* (políptico). 2004. Fotogravura, ponta-seca e buril, 2 impressões. 38 x 51 cm (cada). Coleção do artista.

O próprio artista reflete sobre as suas cuidadosas escolhas técnicas e materiais em relação aos seus procedimentos e às suas impressões, como meios

definitivos, ou definidores do potencial significativo dos trabalhos: “A escolha dos materiais para realizar a estampa é tão importante quanto a das matrizes. Suportes, tintas e métodos são embalsamamentos e depositários das figuras” (MUBARAC, 2006, s/p).

Este pensamento reflete o entendimento de que a gravura, assim como toda linguagem, é como um canal que condiciona, altera e oferece a mensagem de acordo com o conjunto de procedimentos, formas e sentidos estabelecidos tanto por sua tradição quanto por seu uso no contexto específico do trabalho de cada artista. Como observado por Ivins Jr., a gravura tem uma linguagem que atua como um filtro, “que marca e esquematiza as mensagens emitidas” (1975, p.5). Podemos então pensar a gravura como um meio cujas características materiais e formais transformam a mensagem, através de uma sintaxe específica, e também podemos pensar na gravura como um meio canalizador de informações, a partir da memória das imagens e tradições às quais ela remonta.

Neste sentido, e conforme foi referido em relação aos procedimentos de repetição nos trabalhos de artistas como Jardim e Mubarak, percebo que a gravura, na minha prática, se constitui como uma forma de repetir um imaginário, de me apropriar de imagens e tornar imagens em símbolos, através da sua reiteração dentro do meu universo simbólico.

Mas também compartilho com estes artistas a ideia da gravura como uma prática de resistência, e como forma de reivindicar uma memória cultural, experiências diferentes com o tempo e com a imagem, com os processos de produção de objetos simbólicos, com a tradição. A memória se evidencia como forma de reter, repetir e reproduzir conteúdos passados, através de um processo circular, de retorno sobre o mesmo, como se voltar às mesmas imagens fosse uma forma de propor um resgate poético do tempo.

2.4 Imagens e palavras

Esta reflexão resulta das questões levantadas pela atribuição de títulos aos meus trabalhos, e pela inserção de palavras e enunciados nas imagens - questões que envolvem as relações entre imagem e texto nos âmbitos visual e discursivo, e que se inserem no campo interdisciplinar das correspondências entre artes visuais e literatura.

Apesar de sempre partir de imagens, ainda que de imagens mentais, um componente fundamental da minha poética é o texto, que além de ferramenta de criação dos projetos na forma de apontamentos e descrições de ideias para imagens, está presente no meu trabalho nos títulos e nos enunciados inscritos nas imagens. Dispostos como legendas, os textos funcionam tanto como imagem inscrita, ou seja, como forma visual e significativa, desempenhando um papel estrutural na composição da imagem, mas também como títulos que nomeiam as imagens e como chaves que sugerem significados, ou direcionam a sua interpretação.

Dar um título a uma imagem é um processo que implica diversas formas de articulação entre imagem e texto, que vão desde as relações de correspondências entre ambos, como as relações descritivas, denominativas ou didáticas comuns à ilustração, até as relações de tensão ou discordância entre o enunciado verbal e a representação icônica com a qual se propõe a articulação. Consideremos como princípio que a imagem não é necessariamente só imagem, e pode ser também texto assim como o texto pode ser também imagem. Uma imagem encerra um texto, um modelo denotativo, descritivo ou narrativo, assim como a palavra é imagem, é visível antes de ser signo convencional. Ambos são imagem e ambos, em relação ou individualmente, se desdobram em outras imagens e textos. Deste amplo campo de desdobramentos, me interessa discutir o tipo específico de relação entre imagem e título, ou enunciado, em articulações que desafiam a função denominativa ou didática, considerando suas implicações para as possibilidades de interpretação, ou para a construção de sentido na obra de arte.

Cada um dos modos de produção de sentido em questão, o visual e o verbal, são dotados de estruturas e meios próprios, o que garante sua autonomia e

especificidade enquanto campos de ação com processos e produtos diferenciados. As possibilidades de relacionamentos entre os dois campos remonta à discussão acerca das relações de correspondências entre artes visuais e literatura, que é sem dúvida uma das mais antigas e constantemente revistas, desde a Antiguidade, com a *Poética* de Aristóteles (1966), e ainda anteriormente, nas analogias entre a escrita e a pintura com o *Fedro*¹⁵ de Platão, no qual já se reconhece a subjetividade da leitura poética como fator comum em ambas as artes.

Conforme Aguinaldo José Gonçalves (1994, p. 27), a sistematização da aproximação entre artes visuais e literatura tem seu momento privilegiado com a *Arte Poética* de Horácio, que cria uma teoria para as artes visuais de acordo com aquela criada para as artes literárias, em um conhecido texto que diz que “Um poema é como um quadro” - em latim, *ut pictura poesis*, embora essa relação tenha ganhado mais força com a proposição de Simônides, registrada por Plutarco: “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante”. Nesse sentido, as reflexões sobre as duas artes se orientavam na direção da comparação entre os meios, distintos em signos naturais para a representação icônica e signos artificiais para a representação verbal, através dos quais se comunicam imagens e aspectos da realidade. Em seu estudo, Gonçalves parte dessas proposições ao longo da história na tentativa de compreensão da “natureza do poético” e de sua manifestação na arte, até a identificação de uma estrutura comum entre as linguagens artísticas.

No que se refere à comparação entre as linguagens artísticas, de um modo mais amplo, em *A Correspondência das Artes* (1983), Souriau se propõe a investigar as qualidades comuns em todas as formas de arte, no sentido de estabelecer analogias estruturais através da metodologia da Estética Comparada - disciplina que procura confrontar, observar e anotar as similitudes e oposições que podem ser relacionadas nas diversas formas e tratamentos da arte. Conforme Souriau, cada linguagem traz consigo recursos próprios e insuficiências, e trata seus assuntos de modos particulares. O autor reconhece a necessidade de considerarmos “cada arte em seu idioma próprio e estabelecer com paciência e cuidado o léxico das traduções. E registrar como intraduzível aquilo em que se esvanece efetivamente a essência artística da obra pela tradução numa outra arte.” (p. 5-7) Para Souriau, um

¹⁵ “Não posso deixar de sentir, Fedro, que a escrita é infelizmente como a pintura; pois as criações do pintor têm a atitude da vida, e no entanto, se lhes fizermos uma pergunta, elas conservam um silêncio solene” (PLATÃO Apud BORGES, 2000, p. 133).

dos aspectos que caracteriza as semelhanças entre a literatura e as artes plásticas é o emprego de meios simbólicos de evocação, como a alegoria. Assim como uma imagem, a literatura nos oferece um universo de coisas cujo modo de presença é diferente da presença concreta da obra: “do livro aberto, saem, como de uma caixinha, personagens, paisagens, acontecimentos, muito diversos do próprio livro” (SOURIAU, 1987, p. 125). A reflexão de Souriau se estende a todo tipo de imagem, texto ou enunciado, já que, como nos recorda Manguel (2001, p. 6), “[...] a imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem”.

As influências mútuas entre a literatura e as artes visuais sempre existiram e suscitaram abordagens comparativas, como as dos autores citados, tanto nos casos em que uma buscou na outra seus motivos e temas, quanto nos casos em que uma esclarece a outra, e ainda nos casos em que o artista ou autor associa os dois códigos para compor sua obra. Neste último caso, não se trata mais de apontar os elementos visuais veiculados pelo texto ou os elementos discursivos pela imagem, mas de investigar as possibilidades de articulação de elementos visuais e verbais para a construção de uma poética interdisciplinar que relacione as áreas considerando suas especificidades e a qualidade das relações que se estabelecem entre elas.

Foucault argumenta que a separação entre as artes visuais e as literárias vigorou do século XV ao século XX, a partir do princípio de incompatibilidade entre representação plástica, que implica semelhança, e referência lingüística, que a exclui: “Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença” (1988, p. 39), de modo que os dois sistemas jamais poderiam se fundir, ou quando se relacionassem, seria por subordinação de um pelo outro – ou a imagem regrada pelo contexto verbal, como a ilustração, ou o texto subordinado ao contexto da imagem, como explicação desta. O autor discute as relações entre imagem e enunciado em seu livro *Isto não é um cachimbo* (1988), a partir de duas pinturas de Magritte intituladas *La trahison des images* (1828-29) e *Les deux mystères* (1966), nas quais figuram a imagem de um cachimbo com o célebre enunciado “*Ceci n’est pas une pipe*”, sendo que na primeira o cachimbo e o enunciado estão dispostos num mesmo plano indiferente, sem limites de especificação, e na segunda ambos estão dispostos em um quadro emoldurado que está disposto em um cavalete que está sobre o chão, e

acima do quadro paira a imagem de um outro cachimbo, igual ao do quadro, porém maior. (Figuras 75 e 76)



Figura 75. René Magritte. *La trahison des images*. 1928-29, Óleo sobre tela. 62,2 x 81 cm. Los Angeles Country Museum.

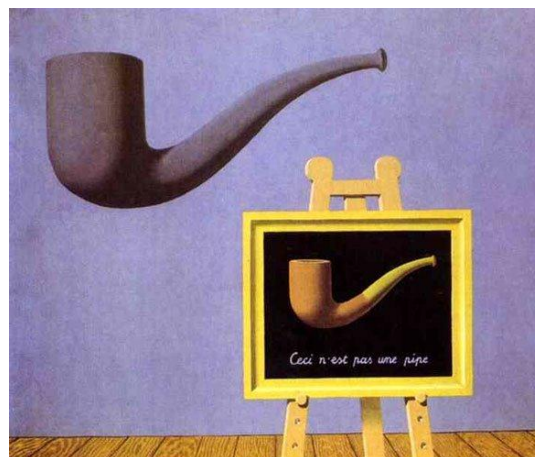


Figura 76. René Magritte. *Les deux mystères*. 1966. Óleo sobre tela. 65 x 80 cm. Bruxelas, Galerie Isy Brachot.

Para Foucault, as duas versões desconcertam o espectador, porém, a segunda multiplica as incertezas por indicar que se trata do quadro de um pintor: obra acabada que traz um enunciado que a comenta ou explica, mas que, no entanto, não é exatamente nem título nem um simples elemento pictórico. A aparente contradição entre a imagem e o enunciado – Foucault deixa claro que somente pode haver contradição entre dois enunciados -, não é, na sua concepção, o fator que provoca maior estranheza:

Desconcerta o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho (como no-lo convidam o demonstrativo, o sentido da palavra cachimbo, a semelhança da imagem) e ser impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória (p. 21).

A questão proposta por Foucault a partir da obra de Magritte é: “A que se refere a frase escrita no quadro?”. Diante da questão, Foucault propõe, ao longo do

texto, diversas formas de relação entre imagem e enunciado, cita as relações funcionais e complementares como a legenda, o título, a ilustração, a denominação, e também as substituições e assimilações substanciais de um meio pelo outro, as dissociações, e, como no caso do objeto de seu estudo – a pintura de Magritte, as formulações que contestam ao mesmo tempo o nome da imagem e a própria referencia do texto, que pervertem e inquietam todas as relações tradicionais da linguagem e da imagem e fazem emergir uma ampla rede de significações. (1988, p. 34) Para Foucault, a pintura de Magritte se configura ainda como um “caligrama desfeito”. Com o tríptico papel de 1) compensar o alfabeto, 2) repetir sem o recurso da retórica e 3) prender as coisas na armadilha da dupla grafia, o caligrama, em sua tradição milenar, “aproxima o texto e a figura, compõe com linhas que delimitam a forma do objeto juntamente com aquelas que dispõe a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e faz dizer ao texto aquilo que o desenho representa” (p. 22). (Figura 77)

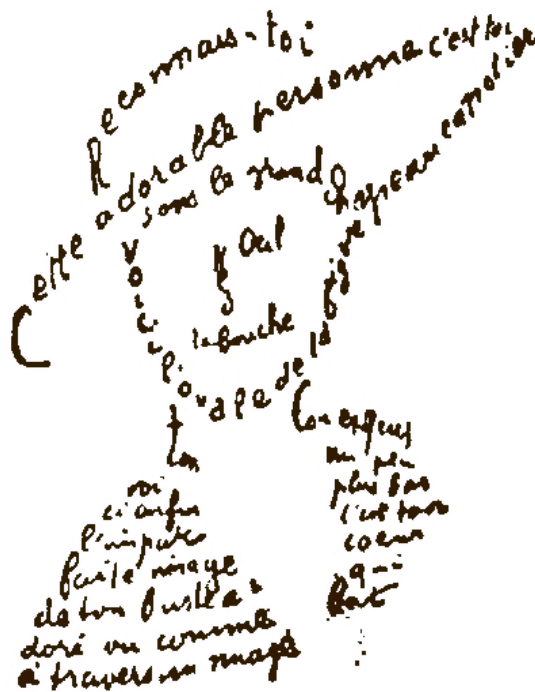


Figura 77. Guillaume Apollinaire. *Calligrammes*. 1918. Fonte: <http://www.guillaume-apollinaire.fr/>

Foucault propõe que no caso de *Ceci n'est pas une pipe*, o caligrama foi desfeito no sentido de que o texto volta ao seu lugar natural – “em baixo: lá onde

serve de suporte para a imagem, onde a nomeia, a explica, a decompõe, a insere na seqüência dos textos e nas páginas do livro. Torna a ser legenda” (p. 24).

Apesar de enfatizar o princípio de distribuição da página ilustrada, Foucault compreende que a pintura de Magritte remete aos princípios da ilustração apenas aparentemente. Por um lado, o autor considera o fato de que as próprias palavras são desenhos, primeiro porque estão inseridas separadas da imagem, mas no plano da pintura, e segundo porque as palavras conservam sua derivação do desenho, da linha, e seu estado de coisa desenhada: são imagens antes de ser texto, ou nos termos de Foucault, “texto em imagem”. Por outro lado, o autor avalia o texto de Magritte como duplamente paradoxal: porque empreende nomear o que é evidente, uma forma conhecida, e o faz negando. Para o autor, esse estranho jogo vem justamente do caligrama, que diz duas vezes a mesma coisa. Além da separação da imagem e da palavra, o “caligrama desfeito” proposto por Foucault tem outras implicações. Com seu enunciado, Magritte contradiz a simples correspondência da imagem com sua legenda:

Magritte reabriu a armadilha que o caligrama tinha fechado sobre aquilo de que falava. [...] Sobre a página, de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação. O caligrama reabsorveu esse interstício; mas, uma vez reaberto, ele não o restitui; a armadilha foi fraturada sobre o vazio: a imagem e o texto caem, cada um de seu lado, segundo a gravitação que lhes é própria. Eles não têm mais espaço comum, mais lugar onde possam interferir, onde as palavras sejam suscetíveis de receber uma figura, e as imagens, de entrar na ordem do léxico (p. 33).

Gombrich, em uma discussão relativa, no texto *Image and Word in Twentieth-Century Art* (2000), aborda a relação entre imagens e palavras, entre trabalhos de arte e suas legendas ou títulos, no âmbito das discussões acerca desses cruzamentos na arte do século XX. O autor propõe uma demonstração do embate entre imagem e palavra a partir da pintura de 1928-29 de Magritte intitulada

Phantom Landscape (Paisagem Fantasma). Há um conflito óbvio entre a palavra escrita “montagne” e a imagem naturalista de uma mulher, pois uma imagem naturalista cria em torno de si um espaço virtual, enquanto toda palavra escrita é concebida para se destacar contra uma superfície neutra. A palavra não está escrita na face, mas na pintura; parece uma intrusão pairando em algum lugar do nosso campo de visão. Como contraponto, Gombrich argumenta que há muitos meios nos quais uma imagem pode acomodar uma palavra escrita, e cita como exemplo pinturas de Metzinger, onde não há qualquer conflito entre a paisagem espacial e a palavra inserida nela, porque nestes casos a palavra é parte da representação (GOMBRICH, 2000, p. 162). (Figuras 78 e 79)

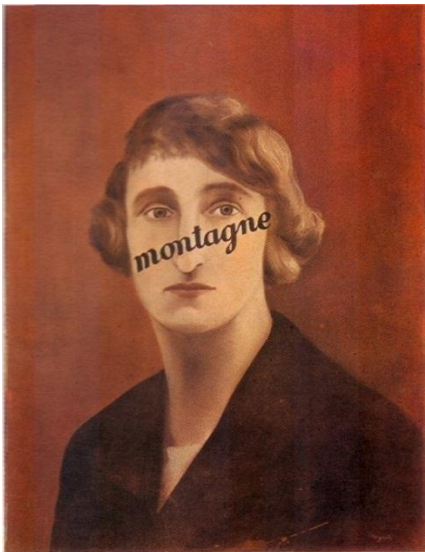


Figura 78. René Magritte. *Phantom Landscape*. 1928-29. Coleção Particular.



Figura 79. Jean Metzinger. *Nature Morte au Potiron Et Bouteille de Rhum*. 1917. Coleção Particular.

Quando se detém na reflexão acerca das relações entre a imagem, ou a obra de arte, e o título atribuído a ela, Gombrich considera que designações como assunto ou tema são enganosas quando se limitam a repetir em palavras o que mostram as imagens. Conforme o autor, ao contrário das imagens, a linguagem pode fazer aquela distinção vital que os filósofos têm colocado em pauta desde Platão: a distinção entre universal e particular. (p. 167) Em outros termos, a

linguagem pode especificar, enquanto que a imagem não. Gombrich enfatiza o fato de que as imagens são concretas, vívidas e inesgotavelmente ricas em qualidades sensoriais, enquanto a linguagem é abstrata e puramente convencional. Em sua análise das relações específicas entre imagem e título nas pinturas de Magritte, Gombrich propõe que foram a estas características convencionais das palavras que Magritte quis chamar a atenção através das “espirituosas” legendas dadas às suas imagens. O autor cita como exemplo a pintura *The key of Dreams* (1930), em que Magritte legenda uma mala de viagem com “le ciel” (o céu); uma folha, “la table” (mesa); uma faca de bolso, “l’oiseau” (pássaro), e uma esponja de esponja (l’éponge). (Figura 80)



Figura 80. René Magritte. *A chave dos sonhos*. 1930. Óleo sobre tela. 38 x 55 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, Alemanha.

A respeito de *Ceci n'est pas une pipe*, as palavras de Magritte, assim como uma legenda, formam uma declaração; a imagem não, porque nenhuma imagem pode ser o equivalente a uma declaração verbal, como já considerado por Foucault. Gombrich explica que, considerando que toda percepção acontece em um contexto

de memória e expectativa, nós sempre interpretamos o que nos vemos, mesmo uma nuvem ou uma mancha de tinta. E acontece que para nós a palavra “cachimbo” é redundante porque nós reconhecemos cachimbos. No entanto, em um contexto onde não temos os conhecimentos culturais relativos à imagem ou à intenção de comunicação do artista, os títulos e legendas atribuídos, assim como os diversos tipos de palavras e enunciados inseridos nas imagens, servem como instruções, sejam eles anedóticos, descritivos ou poéticos.

Neste caso, avalia Gombrich, o título foi atribuído com a intenção de influenciar a disposição mental do espectador. O resultado dessa relação não está definido nem pela imagem nem pelo enunciado, mas pela interação entre ambos, mediada por nossa memória, conhecimentos culturais e experiências pessoais, conforme conclui Gombrich:

Percepção é sempre uma transação entre nós e o mundo, e a idéia de que nós poderíamos ou deveríamos sempre perceber uma imagem sem preconceitos ou expectativas que derivam de conhecimentos ou experiências anteriores se assemelha à exigência de que deveríamos fazer um fluxo de corrente elétrica a partir do pólo positivo sem ligar o fio com o pólo negativo. A imagem é um pólo, o título muitas vezes provê o outro, e se o conjunto funciona, algo novo irá emergir que não é nem a imagem nem as palavras, mas o produto da sua interação.¹⁶

Apesar da interpretação da obra que relacione imagem e texto, como explica Gombrich, ser produto da interação entre ambos, mediada por convenções e experiências particulares, Foucault propõe que esta relação é regulada por uma hierarquia. Mesmo ocupando um mesmo espaço, o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma só vez - sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma. Conforme os termos de Foucault:

¹⁶ Tradução minha. Texto original: “Perception is always a transaction between us and the world, and the idea that we could or should ever perceive an image without the preconception or expectations we derive from prior knowledge and experience would resemble the demand that we should make an electric current flow from the positive pole without connecting the wire with the negative pole. The image is one pole, the title often provides the other, and if the set-up works, something new will emerge which is neither the image nor the word, but the product of their interaction” (GOMBRICH, 2000, p. 169-170).

[...] Acontece ao texto de o livro ser apenas um comentário da imagem, e o percurso sucessivo, pelas palavras, de suas formas simultâneas; e acontece ao quadro ser dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações (1988, p. 40).

De fato, imagem e palavra não são dados simultaneamente e nossa percepção se dá de um para outro, num percurso que envolve espaço e tempo. Este é um aspecto relevante do processo de criação de obras de arte que, como no meu trabalho, associam imagem e texto, no que se refere ao estabelecimento dessa hierarquia: se a imagem origina o texto, título ou enunciado, ou se o texto sugere a imagem.

O estudo de Foucault acerca das relações entre imagem e enunciado nas pinturas de Magritte, avalia a superioridade da imagem em relação ao enunciado que, por sua vez, desempenha o papel de contestação da imagem e de sua interpretação convencional. Segundo Foucault, a distância entre a imagem e seu título, ou ainda, a emergência da imagem acima da horizontalidade das palavras nas obras de Magritte em sua relação aparentemente aleatória, assegura a complexidade e a desautomatização da função de titulação. Foucault cita o próprio Magritte para compreender o tipo de articulação que o artista estabelece entre as pinturas e seus títulos: “Os títulos são escolhidos de tal maneira que impedem de situar meus quadros numa região familiar que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de se subtrair à inquietação” (MAGRITTE apud FOUCAULT, 1988, p. 47). Mas este fato obviamente não desabilita para a interpretação o leitor que não conhece a fonte dos elementos referenciais da imagem e/ou do título. Nesta relação imagens e enunciados são dispostos de maneira que se estabeleça entre eles um diálogo, sem a subjugação de um meio pelo outro, mas uma interferência mútua na elaboração de sentidos. Conforme esclarece Magritte em outra declaração:

Os títulos dos quadros não constituem explicações; nem os quadros ilustram os títulos. A relação entre quadro e título é poética: esta relação serve apenas para registrar certas características dos objetos tal como são habitualmente ignoradas pela nossa consciência, mas das quais temos às vezes um pressentimento quando confrontados com acontecimentos extraordinários sobre os quais a nossa razão

não conseguiu ainda lançar luz (MAGRITTE apud PAQUET, 2006, p. 23).

Ao tomar como objeto de sua reflexão a pintura de Magritte, Foucault evidencia que a relação entre a imagem e a palavra na obra do artista revela mais do que a separação entre signos linguísticos e elementos plásticos, mas também o jogo de desautomatização do pensamento e da linguagem a fim de proporcionar inquietação, e de que o olhar encontre, “[...] como se estivessem perdidas em meio às coisas, palavras que lhe indicam o caminho a seguir, que dão nome à paisagem que está sendo percorrida” (FOUCAULT, 1988, p. 40).

Quando penso na atribuição de títulos, ou na inserção de enunciados em meus trabalhos, considero a possibilidade de uma relação, assim como em Magritte, de desautomatização, ou, de comentário entre ambos, conforme a proposta de Paulo Gomes: na relação de comentário, imagem e texto são dispostos de maneira que se estabeleça um “diálogo crítico entre as partes”. Não se caracteriza no comentário a subjugação de um meio pelo outro, mas uma iluminação mútua na elaboração de sentidos (2007, p. 275). O artista argumenta que o termo *comentário* para designar essa relação dialética entre elementos visuais e textuais, articulados em um mesmo trabalho lhe parece apropriado também do ponto de vista etimológico, onde o termo designa, a partir do latim *commentari* que por sua vez é originário de *comminisci*, imaginar.

Comentário, por sua vez, explica interpretando e ou anotando, trata de falar sobre, falar maliciosamente sobre algo ou alguém. Também, conforme a raiz latina de *comentarium*, pode ser adjetivado na forma comentício, ou seja, inventado ou imaginado (p. 85-87).

Considerando a função tradicional da legenda, do latim *legenda*, coisa para ler (SOURIAU, 2010, p. 737), a relação que proponho quando insiro uma inscrição em uma imagem pressupõe que o texto seja lido, e seja tomado como elemento significativo, como parte da imagem. A articulação entre ambos, e a disposição desses elementos em um trabalho de arte evoca a tradição das correspondências entre artes visuais e literatura. Além do conteúdo enunciado, o aspecto das

inscrições é parte importante da articulação entre imagem e texto que proponho, cuja aparência enfatiza a semelhança com os caracteres tipográficos e com a configuração formal e estética comuns aos livros ilustrados. A configuração da imagem com a inscrição de uma suposta legenda, logo abaixo e na horizontalidade, evoca a tradição ilustrativa que pressupõe que um texto acompanhe a imagem na página, que se constitui como componente do livro, ou de uma obra literária.

No entanto, a relação de comentário mútuo entre imagem e enunciado que proponho em meu trabalho se situa num plano diferente do nominativo, didático ou explicativo. Em princípio, as relações entre imagem e texto no meu trabalho podem não ser evidentes, podem suscitar o estranhamento e a incompreensão. Se considerarmos, no entanto, que lemos as imagens e os textos a partir dos nossos conhecimentos e de uma série de convenções pré-estabelecidas, a articulação entre ambos pode revelar as suas “afinidades eletivas”. Compartilhando a ideia de Borges (2000, p. 122) de que as palavras, assim como as imagens são símbolos para memórias partilhadas e que por isso só podemos aludir ao sentido sem jamais especificá-lo, pensar no uso das palavras em relação com as imagens implica numa dupla articulação que, quando não caracteriza uma reverberação ou extensão, tende a culminar em enigma, sem necessariamente propor uma resposta unívoca, mas como poesia, que não requer nenhuma forma de discurso paralelo.

Como comentei em outros momentos desta reflexão, as inscrições nas gravuras, os textos dentro e fora das imagens, como os títulos, são como chaves, são elementos significativos e são também imagens, propostas para interpretação. O título ou a inscrição de um texto em uma imagem pode ser um ponto de partida para a sua significação, ou pode ser tomado como uma pista, uma chave para a sua interpretação, para a busca de um sentido. Independentemente do posicionamento que tomamos acerca da relação de preponderância entre imagem e texto, a sua relação postula o diálogo, a passagem de um elemento a outro, na busca de um sentido a partir da sua complementaridade.

Os títulos não procuram revelar o significado do enigma, a essência por trás da imagem, mas são elementos que atuam na significação da imagem, como qualquer dos seus outros elementos, e que indicam, se não o seu significado, pelo menos o seu modo de construção e proposta de significação, a alegoria.

2.5 A imaginação nostálgica: o passado como experiência e ficção

[...] necessitamos descanso de *uma* coisa sobretudo: do “hoje”. Nós veneramos o que é tranquilo, frio, nobre, passado, distante, tudo aquilo em vista do qual a alma não tem de se defender e se encerrar – algo com que se pode falar sem elevar a voz (NIETZSCHE, 2009, p. 91).

Como tenho comentado no decorrer das minhas reflexões, identifico no meu trabalho a proposição de remissão ao passado, através da recriação de formas, da ressignificação de elementos simbólicos, temas e tradições, ou seja, da apropriação de uma estética surgida e tradicionalmente concebida como pertencente ao passado, através de uma “lógica de articulação de forma e sentido”, onde o passado não se estabelece apenas como tema, como imagem, mas como “campo semântico e cognitivo”, conforme observa Clarissa Diniz a respeito das construções estéticas em torno do passado evidentes na arte contemporânea (DINIZ, s/d. p. 41).

Esse processo de evocação do antigo é potencializado pelo conjunto de procedimentos técnicos e formais - reconhecidos na impressão, na apropriação e na construção alegórica das imagens, e nas motivações e influências que constituem o meu universo de referências. Neste processo, a apropriação como operação presente na reutilização dos suportes de outras origens para impressão ou montagem do trabalho, é também uma ferramenta de criação das imagens e de recriação da aparência de antigo. Porém, não reconheço no meu processo de criação das imagens uma forma direta de apropriação, mas a apropriação de um imaginário de outra época, ou seja, a apropriação indireta seguida da recriação de um universo estético e cultural pertencente ao passado. O meu trabalho parte do desenho de criação, mas as imagens criadas remetem a esse imaginário que faz parte da memória artística e literária que quero evocar nos meus trabalhos. As imagens que desenho, com algumas exceções em que a apropriação se dá de forma mais direta, não existem como tal, mas remetem a um universo de imagens.

A “imaginação nostálgica” pode ser entendida no contexto do meu processo de criação como uma imaginação, no sentido de faculdade ou de processo, que tem como objeto um *imaginário* do passado, ou seja, a imaginação como processo

criativo se apropria de um imaginário inscrito na memória coletiva, através de um processo de recriação dessas imagens, de forma que elas evoquem a sua origem na cultura visual ou literária de determinado período do passado e do antigo atemporal, de modo geral. Desta forma, podemos entender também que me aproprio de um imaginário do passado.

Com o objetivo de analisar a concepção de imaginário a partir da sua revisão e revalorização durante a segunda metade do século XX, Belinsky distingue os conceitos de *imaginação* e de *imaginário* em seu estudo *Lo Imaginario: Un Estudio*, de 2007. Conforme Belinsky, o termo *imaginação* deriva do latim *imaginatio* e se define como a faculdade de representar imagens. Esta faculdade pode limitar-se a evocar, como um mecanismo de reprodução, objetos já vistos ou percebidos, ou então formar imagens de objetos nunca antes percebidos ou compor, a partir deste conjunto, novas combinações de imagens, conforme a já citada reflexão de Baudelaire: “A imaginação [...] decompõe toda a criação e, com os materiais recolhidos, e dispostos segundo regras cuja origem não podemos encontrar senão no mais profundo da alma, ela cria um mundo novo, produz a sensação do novo” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2009, p. 335).

Já o termo *imaginário* deriva do latim *imaginarius*, e é introduzido na linguagem desde o final do século XV como adjetivo e significando *irreal* ou *fictício*. Sua utilização como substantivo é recente, significando *domínio da imaginação*. Com esta diferenciação, a *imaginação* se estabelece como *faculdade* e o *imaginário* como seu *âmbito* (BELINSKY, 2007, pg. 12 – 13).

Após traçar uma breve história do desenvolvimento das concepções de imaginação e imaginário no Ocidente, Belinsky se detém nos estudos de Bachelard onde os conceitos coexistem e onde o imaginário adquire consistência a partir do cruzamento de uma epistemologia científica e uma teoria estética. Bachelard propõe a concepção de *função imaginarizante*, como atividade que produz um desdobramento de certas produções como mitos, sonhos e criações poéticas, e onde o imaginário como função e processo tem prioridade sobre a imaginação enquanto faculdade. Assim, Bachelard acentua o aspecto *poético* e criativo do imaginário. O próprio Bachelard define a *função imaginarizante* como *função do irreal*. Para o autor, enquanto a função do real atua para integrar o indivíduo às normas sociais e culturais estabelecidas, a função do irreal potencializa a

subjetividade criadora, ligando o indivíduo à sua realidade interior. Assim, no campo da criação poética, Bachelard observa que o imaginário é superior à imagem, já que o valor da imagem é determinado pela magnitude de sua *auréola imaginária*, que pode ser entendida como sua capacidade de remeter, produzir e se relacionar a outras imagens (BELINSKY, 2007, p. 17).

Para Belinsky, um dos maiores legados da concepção de imaginário proposta por Bachelard é o seu caráter arqueológico que supõe “[...] uma arquitetura de signos, traços ou imagens que resultam da sedimentação de experiências passadas e do horizonte a partir do qual essas experiências são consideradas.” Neste sentido, o sistema arqueológico do imaginário atua reordenando os dados de experiências anteriores, propondo novas interpretações e se estabelecendo como uma matriz para a emergência do novo. Conseqüentemente, a *função imaginizante* se apresenta como “memória que aguarda seu retorno à luz”, não como mera recuperação do passado, mas como apropriação e reconstrução a partir do contexto em que se processa essa função.

De uma perspectiva semelhante, partindo da concepção de que as imagens são construções baseadas nas informações obtidas em experiências visuais anteriores, Laplantine diferencia o que considera como os dois principais campos teóricos em torno do imaginário. As teorias funcionalistas, estruturalistas, hermenêuticas, fenomenológicas e cognitivistas enfatizam o nível consciente sobre o inconsciente, nas quais “os símbolos são esquemas de ações intencionais produzidas nas interações entre os homens em uma dada situação social ou no interior de um discurso.” Neste campo teórico se insere a psicanálise freudiana, que, apesar de fundamentada na noção de inconsciente, considera os símbolos e o imaginário a partir dos significados contidos na história individual e coletiva. Para Freud, os indivíduos produzem seus sonhos coletivos (mitos) e sonhos pessoais utilizando imagens que são registros transfigurados e sublimados de suas experiências individuais (LAPLANTINE, 2003, p. 6).

O imaginário, como mobilizador e evocador de imagens, utiliza o simbólico para exprimir-se e existir e pressupõe a capacidade imaginária. O imaginário é então a faculdade na qual a imagem como produto da percepção é transfigurada e deslocada, criando novas relações inexistentes no real. Laplantine constata que a representação imaginária está carregada de “afetividade e de emoções criadoras e

poéticas”. Neste processo, o imaginário mobiliza o que Laplantine denomina “imagens primeiras”, ou seja, as imagens dos objetos da realidade tais como são percebidos e inscritos na nossa consciência, e através do processo da imaginação reconstrói e transforma o real. Assim, o imaginário cria e estabelece correlações entre os objetos de maneira improvável, sintetizando ou fundindo essas imagens, como no procedimento da montagem (2003, p. 8 - 9). Em suma, o imaginário apóia-se no real, e através de um processo arqueológico traz à tona as imagens de outros tempos, para transfigurá-las e deslocá-las, criando novas relações, e novas imagens que trazem em sua memória as suas origens.

O desejo de simular esteticamente, tematicamente e simbolicamente o passado numa operação de verossimilhança dos materiais empregados no meu trabalho é de natureza afetiva, porém, o que me interessa não é remeter a acontecimentos vividos ou criar um trabalho autobiográfico, mas explorar um imaginário coletivo evocado pelas imagens e pelas construções formais: pela aparência de envelhecido, pela aparência de ilustração literária e pela memória processual da gravura em sua relação original com o universo literário, mas também pela iconografia que relaciona seres originários de fábulas, bestiários e mitos que evocam certa familiaridade e estranhamento, ou que remonta ao “há muito tempo conhecido”, “há muito tempo familiar”, conforme observado por Freud (2010).

Em uma reflexão a respeito do interesse da arte em resgatar e recriar artefatos do passado, Tarkovsky conta que o jornalista soviético Ovchinnikov escreveu a respeito do Japão:

Considera-se que o tempo, *per se*, ajuda a tornar conhecida a essência das coisas. Os japoneses, por exemplo, têm um fascínio especial por todos os sinais da velhice. Sentem-se atraídos pelo tom escurecido de uma velha árvore, pela aspereza de uma rocha ou até mesmo pelo aspecto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por um grande número de pessoas. A todos esses sinais de uma idade avançada eles dão o nome de *saba*, que significa, literalmente, “corrosão”. *Saba*, então, é um desgaste natural da matéria, o fascínio da antiguidade, a marca do tempo, a pátina [...] (OVCHINNIKOV apud TARKOVSKY, 2002, p. 66 – 67).

Para Tarkovsky, e a partir do exemplo dos japoneses, pode-se dizer que o tempo é a matéria de que é feita a arte, o que justifica o imaginário artístico e literário, a memória coletiva, a concepção de imagem dialética e a experiência como fatores intrínsecos à criação artística.

O conjunto de formas e procedimentos que atuam na evocação do passado no meu trabalho se reúne, assim em torno da “imaginação nostálgica”, que pode então ser entendida como um processo que projeta (um trabalho de arte) para o futuro a partir de recursos do passado, ou ainda, “um paradoxo espaço-temporal que condensa passado e futuro, memória e desejo, nostalgia e utopia.” Angela Prysthon identifica na cultura contemporânea uma relação indelével com o passado, com a memória e com a nostalgia, que se manifesta nas apropriações, coleções, relíquias, mementos, arquivos, etc. Para a pesquisadora, a nostalgia, concebida originalmente como patologia, assume na arte e cultura contemporâneas um papel de dominante estético (PRYSTHON, s/d. p. 9).

Conforme David Lowenthal (1998, p. 36), o conceito de nostalgia surgiu no século XVII para designar uma enfermidade com sintomas explícitos e muitas vezes mortais. Diagnosticada e cunhada pela primeira vez em 1688, pelo médico Johannes Hofer, a nostalgia, do grego *nostos* = regresso à terra natal, e *algos* = sofrer ou penar, era já nesses tempos algo comum. As pessoas afetadas pela nostalgia enfraqueciam e até pereciam. Há relatos de que os mercenários suíços, considerados as primeiras vítimas da nostalgia, sofriam de uma profunda saudade das amadas paisagens alpinas ao ouvir, por exemplo, uma melodia pastoril que lhes parecia familiar. Essa música obcecava a quem a levasse dentro de si,

[...] como uma imagem do passado ao mesmo tempo definida e inacessível. [...] O incessante soar dos sinos das vacas nas alturas alpinas fez com que os suíços fossem especialmente vulneráveis ao dano que ocasiona ouvir o som de chocalhos. Para proteger-se da nostalgia, os soldados suíços foram proibidos de tocar, cantar ou até assoviar melodias alpinas (LOWENTHAL, 1998, p. 37).

Apesar da origem da concepção de nostalgia estar associada a uma enfermidade, a algo negativo e nocivo para quem a sente, o conceito de nostalgia é

desdobrado e empregado pelos teóricos do pós-modernismo e se insere nos debates mais recentes sobre estética e cultura contemporâneas.

Um dos primeiros teóricos a perceber e teorizar a manifestação da nostalgia nas obras de arte e na cultura popular contemporâneas foi Fredric Jameson. Para Jameson a nostalgia, enquanto “reificação do passado através da recuperação de artefatos culturais” é um efeito do pós-modernismo, uma condição cultural causada pela ascensão do capitalismo multinacional, e é caracterizada pelo pastiche e pela esquizofrenia (JAMESON, 1991).

Vera Dika (2003, p. 2) observa que o aspecto mais crucial do pastiche, conforme descrito por Jameson, é o seu impacto na nossa percepção da história. O uso do pastiche, como imitação de estilos do passado sem o escárnio ou riso da paródia, assinala a nossa incapacidade de representar nosso próprio tempo e de nos localizarmos na história. Além da confusão temporal, Jameson também nota um senso superficial perturbador e uma perda de sentido nos trabalhos de arte contemporâneos, que ele descreve como “esquizofrenia”, uma qualidade que torna os significantes de produtos culturais (a superfície da imagem, o som na música, ou as palavras na literatura) densos, “apenas” materiais, e por isso, incapazes de transmitir seu significado pleno. Jameson vê na nostalgia pelo estilo ou pelo modo como certas épocas foram eternizadas, um sintoma de esvaziamento histórico e da incapacidade de nossa época de se pensar historicamente, que na arte se manifesta como um retorno ingênuo, uma regressão.

Em oposição ao pensamento de Jameson, Linda Hutcheon propõe o conceito da “presença do passado” no pós-modernismo como uma reavaliação crítica do passado, e não somente um retorno nostálgico esvaziado de sentido. A autora explica que *Presença do Passado* foi o título dado à Bienal de Veneza de 1980, quando foi institucionalmente reconhecido o pós-modernismo na arquitetura, na qual a novidade estava justamente em sua “paródia histórica - que mostra como a arquitetura tem repensado o rompimento purista do modernismo com a história” (HUTCHEON, 1988, p. 20).

Para a autora, a presença do passado em muitas formas culturais pós-modernas reflete uma reavaliação crítica da história, através de um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, e não como um simples retorno nostálgico. No contexto do pós-modernismo as formas estéticas e formações sociais do

passado são problematizadas pela reflexão e reelaboração crítica (HUTCHEON, 1988, p. 21). A autora considera reducionista e ingênua a crença de que qualquer revivescência do passado seja uma nostalgia sentimental ou um saudosismo. O pós-modernismo confronta e contesta qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro: não sugere uma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. A isso se dá o nome de “presença do passado”.

Para Hutcheon, o passado como referência não é enquadrado nem apagado, mas incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos, e diferentes. Esta operação, segundo a autora, caracteriza a *paródia*, não no sentido da imitação ridicularizadora dos padrões que se originam das teorias de humor do século XVIII, mas como “repetição criticamente distanciada que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1988, p. 45-47). A partir do exame da arquitetura pós-moderna, a literatura, o cinema, as artes visuais e a música, a autora propõe que o olhar que essas formas culturais direcionam ao passado estético e histórico não se dá de forma aleatória ou sem princípios, mas refletem, através da ironia e do jogo, a seriedade dos objetivos pós-modernos: a *paródia irônica*. Nesse sentido, a ironia é identificada como um dos aspectos mais importantes da arte contemporânea que reelabora formas e conteúdos do passado explorando seu potencial auto-reflexivo.

De um ponto de vista semelhante, Ângela Prysthon observa nas manifestações da nostalgia na arte contemporânea um potencial utópico: “É como se a utopia, engendrando suas narrativas redentoras (ou o avesso, a distopia, ao criar seus apocalipses), apontasse o espaço futuro da nostalgia, revelasse o sentido prospectivo da memória” (s/d, p. 10). Nesse sentido, a nostalgia por um passado e memória muitas vezes inventados, pode revelar um anseio utópico que reside na capacidade de mobilizar o passado crítica e afetivamente como espaço de resistência cultural.

A imaginação nostálgica se desdobra na simulação do passado, no sentido de reproduzir materiais envelhecidos, plasticamente, de atribuir o valor de velho ao trabalho, e da ficcionalização do passado, no sentido de “*modelar*”, “*fabricar*”, “*de inventar*” e de “ *fingir*”, conforme a concepção de Souriau (2010, p. 578) Ao definir a nostalgia como um “*lamento por uma terra distante*”, Souriau esclarece que a fonte

da nostalgia não postula necessariamente um território real ou material, e atenta para a possibilidade de “se experimentar a nostalgia de um lugar imaginário, ao qual a obra de arte confere uma existência tão intensa quanto se existisse materialmente” (2010, p. 833).

A partir dessa identificação da ficcionalização do passado com a criação de uma estrutura composta e materializada por procedimentos e imagens que conferem existência a um “lugar imaginário”, ou seja, a uma idéia, passo a relacionar o meu trabalho com a alegoria, considerando as relações que ele propõe com as manifestações tradicionais e contemporâneas da alegoria na arte.

Em “As Origens da Obra de Arte”, Heidegger afirma que “O trabalho de arte é, com certeza, uma coisa que é feita, mas ele diz alguma outra coisa além da simples coisa que ele mesmo é, *allo agoreuei*. O trabalho torna pública alguma outra coisa além dele mesmo; ele manifesta alguma outra coisa: é uma alegoria” (HEIDEGGER apud OWENS, 2004, p. 120).

A concepção da arte como alegoria e da alegoria como uma aparência que encarna uma ideia, se relaciona com a análise de Bloch acerca do potencial utópico da arte: “A aparência artística não é mera aparência, mas uma significação envolta em imagens, designável somente mediante imagens, do que foi impulsionado para frente”, e através da sua capacidade de propor sentidos que ultrapassam a sua aparência, a arte se efetiva como “um laboratório de possibilidades efetivadas” (BLOCH, 2005, p. 212 – 213). Com uma perspectiva semelhante, Jameson propõe que o alegórico expressa uma sensibilidade, manifesta em nossos dias, “em relação às quebras e rupturas, ao heterogêneo, à diferença em vez da identidade, às faltas e falhas em vez das tramas bem urdidas e progressões narrativas triunfais [...]” (JAMESON, 2006, p. 184).

Essa sensibilidade para o heterogêneo, para a abertura dos significados da obra de arte, postula que a interpretação alegórica tenha como pressuposto o princípio da horizontalidade, reconhecendo a impossibilidade de interpretação no sentido tradicional do conceito de alegoria, e efetivando a leitura da obra a partir da dialética caracterizada pelo movimento constante de um elemento ao outro, no qual cada elemento confrontado com os outros tem seu valor e significado modificados, atualizados (JAMESON, 2006, p. 184 - 185).

Como desdobramento do conceito tradicional de alegoria, Craig Owens aponta para a possibilidade de pensarmos a arte contemporânea a partir da identificação de sua estrutura alegórica que evidencia o seu potencial crítico de evocar “outro significado na forma de sua apresentação.” No texto “*O impulso alegórico: Sobre uma teoria do pós-modernismo*”, Owens investiga como a alegoria determina a estrutura de trabalhos de arte, e aponta como uma das principais características da alegoria o seu “imaginário apropriado”, através do qual o artista reivindica o significado cultural, interpreta e anexa outro significado à imagem. Para este autor a apropriação resgata imagens de seus contextos e fixa (no objeto construído a partir da apropriação) a lembrança da “nossa distância da história que produziu essas imagens.” Como resultado, essas imagens aparecem estranhamente incompletas, como enigma deve ser decifrado, como alegoria (OWENS, 2004, p. 115).

Ao lado da apropriação, Owens destaca como procedimentos alegóricos da arte a discursividade, a hibridização, a acumulação, a manipulação e transformação de fragmentos significativos – a montagem, que caracterizam a alegoria como um “amalgama do presente e do passado”. Como exemplo da mentalidade alegórica do artista, Owens cita a reflexão de Benjamin sobre Baudelaire, que teria sido motivado pela atração por gravuras alegóricas de Paris feitas por Charles Meyron, onde o antigo e o moderno eram superpostos, explicitando o desejo de “preservar alguma coisa que já morrera ou que estava para morrer”. A partir das reflexões de Benjamin, e dos seus procedimentos marcados pela apropriação, Owens atribui à alegoria a capacidade para resgatar do esquecimento aquilo que ameaça desaparecer, reconhecendo como suas referências as imagens do passado (OWENS, 2004, p. 119).

É justamente a partir do seu potencial de resgatar imagens do passado através da apropriação, e de propor novos significados a partir da estrutura dialética da montagem, que reconheço meus trabalhos como alegorias. É dentro deste universo de referências do passado e confluências do presente, que desenvolvo meu trabalho, pensando nas possibilidades de diálogo entre a arte contemporânea e a história da arte e da literatura, através do apelo a um imaginário coletivo e à valorização de processos e formas artesanais e estéticas que reportam a outro tempo, e evocam imagens e narrativas antigas. Por outro lado, penso na

reconstrução alegórica do passado no meu trabalho a partir do seu potencial crítico, que além de propor múltiplos significados na forma de sua apresentação, proporciona a sensibilidade para uma experiência diferenciada do tempo, seja do tempo representado ou simulado, ou o tempo empregado na criação dos trabalhos através dos processos reconhecidamente lentos, relativos aos processos artesanais pré-industriais. Neste sentido, o passado, no meu trabalho, se estabelece como campo de resistência.

Em *Experiência e Pobreza*, Benjamin observa em nosso tempo o empobrecimento da experiência como valor ou conhecimento transmitido através das histórias, seja na forma concisa dos provérbios, ou na forma das narrativas orais ou literárias. Para Benjamin, o desenvolvimento da técnica sobrepondo-se ao homem no mundo capitalista moderno, acarretou em uma nova forma de miséria, que ele identifica com a desmoralização das experiências e a consequente perda de valores transmissíveis através de uma memória ou palavra comuns. Com isto, todo o nosso patrimônio cultural perde o seu valor, já que a experiência é a responsável por vincular-nos a esse patrimônio.

Essa pobreza se manifesta também no desaparecimento dos vestígios, ou na incapacidade do homem de deixar vestígios da sua existência no seu ambiente que é agora como o vidro, “um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa” (BENJAMIN, 1994, p.117). As condições de vida modernas sob o impacto do capitalismo e o ritmo de mudança das condições de vida demasiado rápido, levaram à destruição das comunidades humanas e das tradições narrativas, criando um abismo entre as gerações e empobrecendo as relações entre as pessoas e entre as pessoas e a memória.

Diante da impossibilidade das experiências tradicionais na sociedade moderna, Benjamin, referindo-se a Proust, identifica na arte uma forma “sintética” de experiência, que propõe uma forma de experiência compartilhada através de uma memória particular que evoca uma memória comum, universal.

No prefácio de *Magia e Técnica, Arte e Política*, Gagnebin comenta sobre a importância que Benjamin atribui ao artesanato como forma de recuperação de experiências. Em *O narrador* Benjamin conta que o intercâmbio de experiências encontrou as melhores condições com o sistema corporativo medieval de produção artesanal, que associou nas oficinas dois tipos arcaicos fundamentais representados

pelo camponês sedentário e pelo marinheiro viajante: “No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Assim, foi em torno das mais antigas formas de trabalho manual que se teceu a rede das tradições narrativas de intercâmbio de experiências.

Para Benjamin, o artesanato – como a mais antiga forma de “coordenação da alma, do olhar e da mão” (1994, p. 221), é a forma que melhor representa a comunidade perdida entre a vida e a experiência, porque seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do trabalho industrial, permitem o acúmulo progressivo de diversas experiências:

O ritmo do trabalho artesanal se inscreve em um tempo mais global, tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo para contar. Finalmente, de acordo com Benjamin, os movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que transforma, têm uma relação profunda com a atividade narradora: já que esta também é, de certo modo, uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra (GAGNEBIN, 1994, p. 11).

O processo industrial empobrece e abrevia o tempo de trabalho do homem. Por outro lado, o artesão cultiva em seu trabalho um acúmulo de causas, procedimentos e experiências, cujos limites temporais só seriam estabelecidos quando atingida a perfeição. A respeito dessa qualidade do mundo dos artífices comparada às coisas perfeitas encontradas na natureza, Benjamin cita Paul Valéry:

Antigamente o homem imitava essa paciência. [...] Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... – todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado (VALÉRY apud BENJAMIN, 1994, p. 206).

Os procedimentos da gravura, da impressão, dos bordados e costuras, e a reelaboração de formas e de um imaginário antigos, ou que estão entranhados na memória coletiva, suscitam o valor de tradição e de resistência que provêm do trabalho artesanal. Essas formas e valores evocam memórias, emanam familiaridade e conseqüentemente estranhamento por parecerem anacrônicas, como um “saber que vem do longe temporal contido na tradição”. Anico Herskovits escreve a respeito da ideia de resistência como uma qualidade da técnica da gravura:

A xilogravura, técnica ancestral de todas as gravuras, não parece adequada à época que vivemos, de muita pressa e pouco tempo para reflexão. [...] A história nos mostra que os conhecimentos acumulados pelas civilizações não se eliminam, ao contrário, somam-se. [...] Nessa nossa civilização, eminentemente visual, verificamos que, de períodos em períodos, artes, técnicas e experiências aparentemente esgotadas, ressurgem repletas de novas ideias e conceitos (1986, p. 7).

Quando proponho que meu trabalho alegoriza o passado, quero dizer que seus procedimentos e temas recuperam artefatos do passado e reproduzem estéticas e recursos do passado que exploram valores morais e afetivos postulados pela experiência e pela tradição: os objetos e relíquias do passado que são vestígios de experiências, as narrativas nas formas de estórias, mitos, fábulas, provérbios, que são tradicionalmente passados das gerações mais antigas para as mais jovens. O trabalho não é autobiográfico e o afeto não é, apenas, pelo que foi vivido ou experimentado, mas pelo que se gostaria de ter vivido, pelo que se conhece como quem olha para o passado como algo muito valioso que foi esquecido, ou como lembra Benjamin a respeito do olhar que o homem moderno, mediado pela tecnologia, dirige ao passado, “[...] como nossos telescópios, aviões e foguetes transformam os homens antigos em criaturas inteiramente novas, dignas de serem vistas e amadas” (1994, p. 117).

2.6 A montagem como procedimento alegórico

A montagem está implicada no meu processo de criação na composição das imagens, na associação dos seus elementos constitutivos em um mesmo plano ou espaço, e também na junção e sobreposição de imagens gravadas, papéis de apropriação, desenhos, bordados, costuras e tecidos, na proposição de um espaço de articulação de todas essas partes que formam o trabalho. A montagem é, por um lado, a operação que possibilita que eu combine todos os elementos materiais e procedimentos técnicos na construção do meu trabalho. Por outro lado, a montagem é também uma forma de propor a sua significação, na medida em que coloca em relação esses elementos formais e significativos, através de um processo de caráter heterogêneo, interdisciplinar e anacrônico, que conjuga diferentes procedimentos, materiais, formas, tempos e significados.

A concepção de *montagem* que será analisada neste texto e a partir das questões suscitadas por meu trabalho, tem sua origem no procedimento da fotomontagem, e nas teorias do cinema de autores como Sergei Eisenstein (2002) e Andrei Tarkovsky (2002). O conceito de montagem se relaciona com o método dadaísta e surrealista da *colagem*, e é retomado por autores como Georges Didi-Huberman (1998; 2004; 2006) e Benjamin Buchloh (2003) para pensar a estrutura da imagem, e também como método de abordagem que prioriza o anacronismo como ferramenta de criação e de interpretação da obra de arte, a partir de concepções que reportam à teoria da *Alegoria* e da *Imagem dialética* de Walter Benjamin (1994) e à *Iconologia do Intervalo* de Aby Warburg. (2005, 2009).

No contexto do meu processo criativo, entendo o princípio da montagem como a reunião de materiais, procedimentos e imagens, que articula em um mesmo trabalho sentidos, áreas de conhecimento e formas estéticas oriundos de contextos e épocas diferentes. Tomando como pressupostos para a criação dos meus trabalhos a impressão, a apropriação, o desenho, a aquarela, a relação entre imagem e texto, os bordados e costuras e a douração, a montagem é o meio através do qual combino esses elementos em suportes referentes ao livro ou à página de livro. Esses procedimentos tem como resultado imagens alegóricas, construídas a partir da articulação de um imaginário particular com um imaginário coletivo,

conforme definido por Souriau (2010, p. 672), como “o conjunto de imagens, ficções ou lendas transmitidas de geração para geração através das formas culturais”, como a arte e a literatura, e conforme a concepção de memória coletiva através dos “arquivos da memória” propostos por Aby Warburg.

Além de estabelecer o método de criação das imagens e da estrutura de cada trabalho em si, a montagem é também o meio pelo qual organizo algumas séries de trabalhos que são dispostos em contiguidade, como um conjunto cujo sentido é formado pela inter-relação entre as partes. Portanto, esta reflexão compreende a montagem como método de composição e como método de disposição dos trabalhos. (Figura 81)



Figura 81. Nara Amelia. *Paisagem moralizada* (políptico). 2011. Gravura em metal, aquarela e bordado montados sobre páginas de livros.

Em princípio, a montagem pode ser compreendida como um procedimento comum a toda forma de arte, considerando que o processo de criação é marcado pela escolha e associação de materiais, técnicas, elementos formais e significativos, para a criação de um objeto de arte específico. Souriau define a montagem como a “ação de juntar as partes inicialmente separadas para formar um todo”, de forma que “as partes entrelaçadas influenciem umas sobre as outras” (2010, p. 796-797). Este é um dos princípios básicos da montagem - que prevê a justaposição de elementos diferentes e a inter-relação das partes que compõe o todo, o que torna a montagem relativa à *assemblage*, à citação, à colagem, procedimentos comuns às artes plásticas, à literatura, à música e ao cinema, formas nas quais a montagem se estabelece como procedimento, como conceito e como estética.

O método da montagem surgiu como procedimento da fotomontagem utilizada por artistas das vanguardas nas primeiras décadas do século XX. George Grosz, citado por Buchloh, descreve o seu processo e a sua intenção a partir da montagem:

Sobre um pedaço de cartão colamos uma mistura de anúncios de faixas para hérnias, canções escolares e comida para cães, de etiquetas de *Schnaps* e garrafas de vinho e de fotografias de periódicos ilustrados. Pretendíamos utilizar imagens para manifestar ideias que os sensores nunca nos haviam permitido expressar verbalmente (GROSZ apud BUCHLOH, 2003, p. 88).

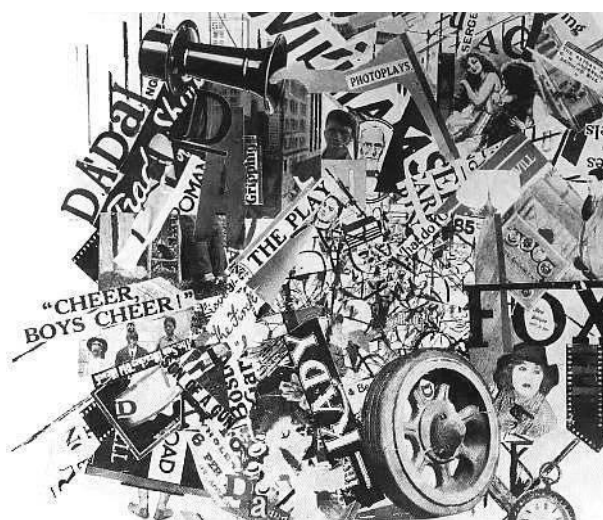


Figura 82. George Grosz e John Heartfield. *Life and Work in Universal City, 12:05 Noon*. 1919. Colagem sobre papel.

Simultaneamente ao uso da montagem e colagem pelos artistas dadaístas e surrealistas, o cinema utilizava o método da montagem para compor seus filmes. Um dos primeiros a utilizar o método foi o cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948), que define o princípio da montagem como a junção de imagens, detalhes ou fragmentos que portem uma coerência e permitam a construção do todo, e aponta como o principal objetivo da montagem, assim como de toda arte, “a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação [...]” (EISENSTEIN, 2002, p. 12-14). Para este autor a montagem é a arte de expressar e de significar, através da relação de dois planos justapostos que origina uma ideia ou produz um sentido que não está presente em nenhum dos dois planos separadamente. No entanto, a associação dos dois planos não elimina as qualidades específicas de ambos, apenas as coloca em tensão para a criação de um terceiro plano (EISENSTEIN, 2002).

Fica claro, a partir desses artistas, que a montagem tem sua origem na necessidade de produzir um significado específico através da associação de elementos significativos primeiramente separados, ou seja, selecionados, coletados e justapostos em um mesmo plano ou contexto. Neste sentido, a montagem se estabelece como um procedimento alegórico, ou seja, uma combinação de elementos com a intenção de expressar uma ideia ou significado específico, de acordo com a concepção clássica de alegoria - do grego *allós* = outro e *agourein* = falar, que significa "dizer o outro", dizer *b* para significar *a*, ou seja, a alegoria é um procedimento construtivo que associa elementos significativos através da montagem, para representar ou personificar abstrações (HANSEN, 2006, p. 7).

Buchloh observa que, desde as primeiras décadas do século XX, paralelamente ao surgimento das técnicas de montagem nas artes plásticas, no cinema e na literatura, muitos autores e artistas começaram a teorizar sobre a montagem a partir do seu processo criativo, como Grosz e Eisenstein, enquanto Walter Benjamin propunha a montagem como método histórico dialético e como procedimento alegórico da arte moderna (BUCHLOH, 2003, p. 89).

No texto *A crise do romance* (1994), Walter Benjamin analisa a montagem como princípio estilístico do livro de Alfred Döblin, *Alexandersplatz*, de 1929. Döblin constrói seu texto através da montagem de diversos elementos, como observa Benjamin: “[...] material impresso de toda ordem, histórias escandalosas, acidentes,

sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o romance, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades [...]” (1994, p. 56).

Para Buchloh, a partir da teoria da alegoria de Benjamin, podemos inferir que a montagem é um método alegórico marcado pela apropriação, sobreposição e fragmentação, que expõe uma relação dialética implícita entre seus elementos internos. Benjamin descreve o procedimento alegórico mediado pela montagem e associação de elementos diversos cujo resultado pode ser um enigma:

O alegorista pega uma peça aqui e ali do depósito desordenado que seu saber põe à sua disposição, coloca-a ao lado de uma outra e tenta ver se ambas combinam: aquele significado para esta imagem ou esta imagem para aquele significado. O resultado nunca pode ser previsto, pois não existe uma mediação natural entre os dois (BENJAMIN, 2009, p. 414).

No sentido exposto por Benjamin, a montagem se relaciona com a colagem surrealista, como um procedimento poético de subversão da realidade através da associação de elementos díspares em um mesmo plano ou contexto, colocando-os em tensão e atribuindo a essas relações funções metafóricas ou alegóricas. As inúmeras possibilidades de relações entre elementos através da montagem ou colagem possibilitam a criação do universo fantasioso ou onírico objetivado pelos surrealistas. Conforme Souriau, a colagem evidencia a abertura para o que Max Ernst denominou o “novo desconhecido” (ERNST apud SOURIAU, 2010, p. 301), suscetível de uma multiplicidade de interpretações. Ao serem justapostas em um mesmo espaço as imagens se alteram, desorganizando a realidade aparente e inaugurando novas relações entre convenções e valores pré-concebidos num processo de desautomatização.

A série de colagens de Max Ernst, *Une semaine de bonté ou Les sept elements capitaux* (Uma semana de bondade ou Os sete elementos capitais), realizadas entre 1933-34, reúne um conjunto de cinco livros-colagens, impressos e publicados em edição limitada. Os “romances-colagem” de Max Ernst, como propõe Annateresa Fabris no ensaio *Os Folhetins Perversos de Max Ernst* (2010), foram construídos através da colagem, a partir da apropriação, recorte e reorganização de

imagens oriundas de periódicos, ilustrações de romances populares, catálogos comerciais e técnicos, livros de divulgação científica, relatos de viagens, memórias, ou seja, imagens de caráter popular e de ampla veiculação. Os livretos são organizados de modo que cada um é composto por colagens que exploram um tema específico, identificado pela cor da capa, pelo título do livro, pela atribuição de “palavras-chave”, que sugerem o tema abordado nas colagens, e pela citação de trechos de textos literários surrealistas, como epígrafes. O quarto livreto, por exemplo, *Quarta-feira*, tem uma capa de papel azul Royal, e apresenta na capa os seus elementos-chave: “*Élément: Le Sang; Exemple: Oedipe*”, e traz a epígrafe: “*Grand Dieu, la terre préservez de jamais porter de tels monstres. Aucune histoire n’a prouvé qu’il y en eut jamais de la sorte. Par le soin de l’autorité, nul n’y sera plus exposé. (Complainte de Peyrebeille. On le nome aussi Maman par erreur. Paul Éluard*”.¹⁷

Nas colagens do livreto correspondente à *Quarta-feira*, o exemplo do elemento sangue é Édipo, remetendo, conforme o editor da reedição impressa pela Dover Publications (1976), ao mito do casamento que “violou o mais terrível tabu associado à consanguinidade”. A epígrafe de Éluard, com sua referência à “mamãe”, se relaciona também com a lenda de Édipo, e foi extraída de um *lamento* (*complainte*), um tipo de balada popular que relata um crime notório ou uma catástrofe. *Complaintes*, que costumavam ser impressos em cartazes e cantados por cantores de rua que vendiam os cartazes, eram os equivalentes em versos das ilustrações que Ernst usou em *Une semaine de bonté*. As figuras de destaque nas páginas dessa série têm cabeças de pássaros, e a esfinge, muitas vezes associada a Édipo, também está presente entre os personagens das colagens (1976, p. 7). (Figura 83)

Ernst se apropria assim de um imaginário veiculado pela literatura popular, extrai essas imagens do contexto de relação com um texto literário e as reorganiza a partir da sobreposição, aproximação e hibridação, através da colagem desses elementos sobre um suporte que explora a mesma configuração de ilustração de onde as imagens foram apropriadas. Neste sentido, meu processo de criação se aproxima do processo das colagens de Ernst. De certa forma, ele se apropria,

¹⁷ Tradução minha: Elemento: Sangue; Exemplo: Édipo. “Grande Deus, preserve a terra de jamais ter tais monstros. Nenhuma história jamais provou que houvesse qualquer tipo. Pelos cuidados das autoridades, ninguém mais será exposto.”

manipula e reinsere este imaginário transfigurado no universo da literatura, das formas narrativas populares, mitológicas e, sobretudo, no contexto do Surrealismo.

A organização das colagens é orientada, aparentemente, pelo caráter onírico e de livre associação entre imagens, elementar para os artistas surrealistas. No entanto, percebemos que os elementos associados revelam certas “afinidades eletivas”, conforme proposto por Magritte, ao evidenciar as correspondências entre os elementos simbólicos visuais e as palavras-chaves, como os *Elementos* e *Exemplos* que envolvem significativamente cada série, que se configura como um conjunto mais ou menos coerente, como episódios de uma narrativa. Ernst teria identificado, talvez, entre o imaginário veiculado em seu material de apropriação, a sobrevivência de imagens que reportam a formas tradicionais arcaicas, mitológicas, e teria se apropriado dessas semelhanças em suas montagens, atualizando-as. As imagens apropriadas de diferentes contextos, repetidas em suas colagens como personagens ou ambientes de uma narrativa, assumem o caráter de símbolos e passam a atuar ambigualmente, como significantes dentro do universo simbólico de cada série ou livro, e ao mesmo tempo, remetendo ao universo simbólico da literatura popular de onde foram apropriadas.

Fabris empreende, neste sentido, uma análise dos romances-colagem de Ernst considerando a sua articulação com a literatura de fins do século XVIII e XIX – o romance negro e a literatura fantástica. Fabris comenta a análise de Siegfried Giedion acerca das fontes literárias das colagens de Ernst, para quem “o livro representa um nome simbólico para o século XIX”, sendo responsável pela configuração de uma mistura de vulgaridade e fantasia no imaginário popular (FABRIS, 2010, p. 155). Ernst lança mão de um imaginário popular, de imagens estereotipadas obtidas através da xilogravura, para referir e recriar símbolos e mitos que habitam a memória coletiva, que são evocados, no entanto, para significar o seu mundo e o seu tempo. Para Fabris, as narrativas ambíguas e elípticas de Ernst manifestam uma visão crítica da sociedade do século XIX:

De domingo a sábado, a semana concebida por Ernst é uma sequência de violências, torturas, brutalidades e catástrofes, colocadas sob o signo de uma cor, de um símbolo e de um elemento. Evocados implicitamente no título, os sete pecados capitais são o pano de fundo da narrativa sincopada, na qual se entremeiam atos de avareza, gula, inveja, ira, luxúria, orgulho e preguiça. Das quatro

substâncias consideradas componentes do universo físico pela ciência antiga – água, ar, terra e fogo –, o artista só retém a primeira e a quarta, chegando ao número sete com cinco elementos de sua criação: barro, sangue, negrume, visão e desconhecido” (p. 163-164).

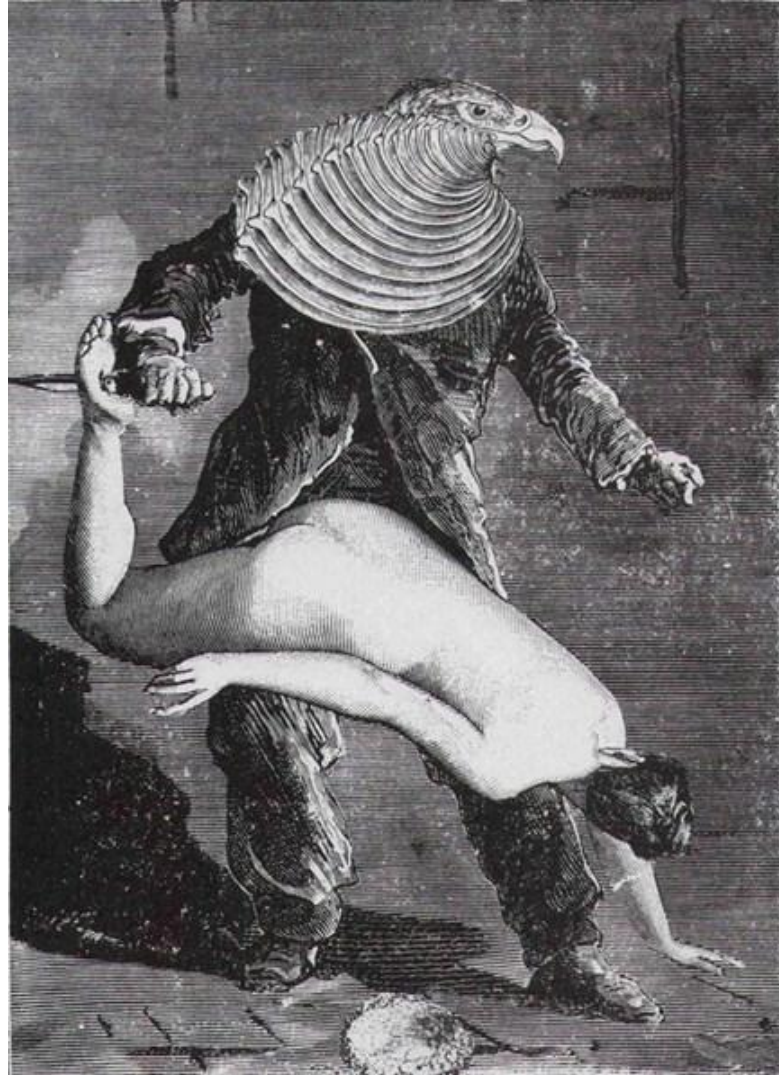


Figura 83. Max Ernst. Prancha 141 da série *Une Semaine de bonté*, 4º livro, Quarta-feira, Elemento: Sangue, Exemplo: Édipo. 1934. Colagem sobre papel.

As colagens de Ernst são uma referência para o meu trabalho, na medida em que meu processo de criação parte de um imaginário coletivo difundido através da literatura ilustrada, principalmente da imagem impressa, daquele “museu imaginário” e “floresta de símbolos” através dos quais acessamos e reorganizamos um imaginário, um universo simbólico composto por mitos, símbolos, fábulas, imagens

de caráter popular e erudito. A colagem em Ernst e a montagem no meu trabalho permitem a reorganização deste imaginário e a concepção do estranho familiar, como resultado do “deslocamento e ressignificação de imagens e símbolos sociais conhecidos e que nas suas combinações se configuram como monstruosidades que sustentam certa familiaridade” (FABRIS, 2010, p. 165).

A montagem neste contexto se caracteriza como um procedimento anacrônico, pois manipula a memória, conjugando tempos, passado e presente, e de caráter alegórico, já que articula elementos para a proposição de um significado ou concepção abstrata, como o estranho proposto em meu trabalho, e como os temas propostos por Ernst em suas séries.

A partir de uma análise de Fredric Jameson acerca da alegoria na arte contemporânea, podemos inferir que a montagem, como procedimento alegórico, expressa uma sensibilidade ao estranho também no que se refere “[...] às quebras e rupturas, ao heterogêneo, à diferença em vez da identidade, às faltas e falhas em vez das tramas bem urdidas e progressões narrativas triunfais [...]” (JAMESON, 2006, p. 184). Essa sensibilidade para o heterogêneo, para a abertura dos significados da obra de arte, postula que a interpretação alegórica tenha como pressuposto o princípio da *horizontalidade*, reconhecendo a impossibilidade de interpretação no sentido tradicional do conceito de alegoria, e efetivando a leitura da obra a partir da dialética caracterizada pelo movimento constante de um elemento ao outro, no qual cada elemento confrontado com os outros tem seu valor e significado modificados, atualizados.

A montagem se estabelece como procedimento alegórico essencialmente aberto, na medida em que organiza seus elementos internos de maneira que possam conjugar múltiplos significados de acordo com o movimento da relação entre suas partes, e principalmente com a disposição do espectador. Eisenstein entende a dinâmica da montagem a partir da consideração da memória e das experiências do espectador: “Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas esse processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador” (EISENSTEIN, 2002, p. 21). O processo da montagem é determinante também na experiência do espectador com a obra, porque o inclui no processo criativo. Ainda conforme Eisenstein, na leitura ou interpretação de uma obra feita através da montagem,

O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

A montagem proporciona, então, que o espectador conheça os meios através dos quais a imagem foi criada, e tome o método da montagem, da inter-relação entre as partes, também como sugestão para a interpretação da obra. É nesta relação dialética entre o autor, ou artista, a obra e o espectador que reside a função dialética primordial da montagem. A montagem, como estrutura aberta, inacabada, se realiza como pensamento, como “forma que pensa” através da interação com o espectador que,

[...] a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas da sua fantasia, a partir da urdidura e trama das suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social – cria uma imagem a partir da orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender, a sentir o tema do autor” (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

A obra criada a partir da montagem coloca em diálogo elementos materiais, técnicas e significados de diferentes tempos, épocas, culturas, e ainda articula a memória e as experiências do artista, as suas “ferramentas mentais”, ou o “equipamento cultural ou cognitivo do artista” e da mesma forma, as “ferramentas mentais” do espectador. A montagem, tanto como obra quanto como o processo de recepção da obra, se configura assim como um conjunto de elementos heterogêneos, que conjuga tempos heterogêneos. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 168) Esse confronto de imagens e procedimentos de diferentes origens e tempos pode ser pensado através do princípio da montagem como método interpretativo proposto por Didi-Huberman (2004,2006), baseado no pensamento de Aby Warburg (1866-1929), que analisa a obra de arte a partir do seu anacronismo, ou seja, a interpretação da obra de arte deve considerar o confronto de ideias, as relações

surpreendentes e inesperadas entre elementos díspares ou distantes, de culturas e tempos diferentes e ainda a experiência e a memória do espectador.

O pensamento de Warburg propõe uma abordagem transdisciplinar da obra de arte, com o objetivo de uma compreensão mais ampla do objeto artístico e conseqüentemente da história da arte, através da “[...] ampliação das fronteiras metodológicas da nossa História da Arte, tanto no que se refere ao seu âmbito material quanto ao espacial” (WARBURG, 2005, p. 434). Warburg propôs uma história das imagens como história das ideias, onde a partir da análise dos significados das imagens, chegaria-se a uma interpretação cultural da forma artística. Warburg utilizava como método a comparação de materiais iconográficos dos mais variados, utilizando as imagens como documentos para a reconstrução da cultura de um período. Foi esse método de trabalho que o levou a concepção do seu *Atlas Mnemosyne*, uma montagem de imagens dispostas em pranchas, lado a lado, em grupos que evidenciavam as relações, as passagens e mudanças entre determinados conteúdos artísticos (CALABRESE, 1986, p. 18).

A “ciência” proposta por Warburg se caracteriza como uma “iconologia do intervalo” expressa na estrutura do seu *Atlas Mnemosyne*, através do método da montagem como forma que se opõe aos esquemas lineares tradicionais da abordagem histórica e crítica da arte, e onde cada imagem é compreendida em relação ao conjunto de todas as imagens, com o todo (AGAMBEN, 2009, p.137). O conjunto de imagens de diferentes contextos históricos e culturais, justapostas em uma montagem, se configura como uma montagem de tempos heterogêneos, ou como uma temporalidade anacrônica, na medida em que propõe a dialética entre o passado e a memória intrínseca de cada imagem com o presente a partir do qual está sendo abordada.

Em *Diante do tempo* (2006), Didi-Huberman propõe a abordagem da imagem a partir da montagem como método anacrônico e dialético. Para o autor, estar diante da imagem é estar diante do tempo, porque a imagem propaga diferentes tempos e relações com outras imagens através da *memória involuntária*, reconfigurando o presente continuamente. (2006, p. 11) Na perspectiva da montagem como estrutura e como método de abordagem da imagem, Didi-Huberman propõe a consideração dos conceitos de *memória involuntária* e *imagem dialética* de Benjamin, através dos quais “o passado encontra o presente num relampejar” (BENJAMIN apud DIDI-

HUBERMAN, 1997, p.17). Na dialética da imagem, passado e presente se desvendam, se transformam, se criticam mutuamente para formar o que Benjamin denominou *constelação*, uma configuração dialética de tempos heterogêneos, como presente reminescente visual e tátil de um passado que não cessa de trabalhar, de transformar o substrato onde imprime sua marca. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.17).

A montagem como criação dialética e a partir do seu potencial crítico proporciona que as coisas sejam vistas de outra maneira, diferente da que estamos habituados a ver, percebendo na relação entre seus elementos os contrastes, rupturas, tensões e correspondências. No seu processo de significação, a montagem produz uma *dialética*, como em uma colisão de palavras e imagens: “[...] as imagens se chocam entre elas para que surjam as palavras, as palavras se chocam entre elas para que surjam as imagens, as imagens e as palavras entram em colisão para que visualmente tenha lugar o pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 205).

Em *Imagem-montagem ou imagem-mentira* (2004), Didi-Huberman analisa o valor de conhecimento da imagem a partir da sua qualidade de montagem. O autor parte da análise de filmes que documentam o holocausto através do recurso da montagem cinematográfica, para questionar o estatuto de verdade, de totalidade da imagem única em contraposição à multiplicidade de imagens confrontadas através da montagem. Didi-Huberman começa sua reflexão declarando que a eficácia da montagem em detrimento da imagem única, nos casos analisados, se dá por que “o valor de conhecimento não poderia ser intrínseco a uma única imagem, assim como a imaginação não consiste em uma regressão passiva a uma só imagem”. Ao contrário, o processo da montagem trata de “colocar o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações na obra” (2004, p. 179). A imaginação, para o autor, reflete a construção e a montagem de formas plurais através da sua relação mútua, e se estabelece como uma “faculdade científica” relativa à da imaginação, designada por Baudelaire, como a capacidade de perceber “as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e analogias” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2009, p. 330).

Didi-Huberman afirma que toda montagem surge da impossibilidade da descrição de uma realidade. Nas imagens analisadas, especialmente nos casos dos

registros documentais da destruição do homem pelo homem, Didi-Huberman propõe que somente através de séries ou montagens, artistas como Callot, Goya, Picasso, entre tantos, “trituraram o irrepresentável em todos os sentidos para que deixasse escapar algo mais do que o puro silêncio” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 185). Essas séries onde as imagens são montadas e dispostas como um conjunto, ou ainda a montagem como estrutura da própria imagem, resultam de uma necessidade do artista de representar, ou dar a ver, uma ideia para a qual uma única imagem não é suficiente. Conforme Didi-Huberman,

[...] a própria noção de imagem – tanto em sua história como em sua antropologia -, se confunde com a tentativa incessante de *mostrar o que não pode ser visto*. Não se pode “ver o desejo” como tal, mas os pintores o têm encarnado para mostrá-lo; não se pode ver “ver a morte”, mas os escultores têm modelado o espaço como a entrada para uma tumba que “nos olha”; não se pode “ver a palavra”, mas os artistas têm construído suas figuras e outros tantos dispositivos enunciativos; não se pode “ver o tempo”, mas as imagens criam o anacronismo que nos mostra-o em ação; (2004, p. 197).

Em oposição ao que o autor define como uma “absolutização da imagem”, a “multiplicação e a conjunção das imagens, por mais incompletas e relativas que sejam”, proporcionam outras possibilidades de articulações entre as imagens através da montagem e associação, “para mostrar, *apesar de tudo*, o que não pode ser visto.” (p. 198)

Um pensamento relativo está presente em *Esculpir o tempo* (2002), em que Andrei Tarkovsky (1932-1986) comenta a importância do procedimento da montagem nos seus filmes para criar uma obra coesa, coerente com a ideia que o artista quer expressar. Para Tarkovsky, é evidente que toda forma de arte envolve a montagem na medida em que envolve seleção e ajuste entre partes e peças. (p. 135) Para o autor, tanto no cinema como em todas as artes, a montagem é regida por um padrão intrínseco das partes que serão combinadas, e cabe ao artista procurar as qualidades essenciais do seu material e produzir as articulações necessárias: a natureza essencial das partes se manifesta através da montagem. (p. 136) Ao contrário da proposição de Eisenstein de que através da montagem, dois elementos geram um terceiro elemento diferente, porém relativo a ambos, Tarkovsky

argumenta que “a montagem não gera nem recria uma nova qualidade; o que ela faz é evidenciar uma qualidade já inerente aos quadros que ela une” (p. 141).

A montagem surge para Tarkovsky a partir da necessidade de dar forma àquilo que o artista deseja expressar. Uma das questões mais importantes da obra de Tarkovsky é o tempo, elaborado através da montagem como junção de elementos temporais diferentes, que “perturba a passagem do tempo, interrompe-a e simultaneamente dá-lhe algo de novo” (p. 144). A montagem funda uma dialética através das articulações poéticas entre as partes, a partir do que Tarkovsky descreve como uma “dinâmica da revelação”, como uma “espécie de lampejos súbitos de iluminação – como os olhos cegos que começam a enxergar; não em relação às partes, mas ao todo, ao infinito àquilo que não se ajusta ao pensamento consciente” (2002, p. 44). Em outros termos, propostos por Didi-Huberman, “O que não pode ser visto, então, é necessário que seja *montado*, a fim, se possível, [...] de dar a *conhecer apesar de tudo* aquilo que continua sendo impossível de ver totalmente, aquilo que segue sendo inacessível como um *todo*” (2004, p. 203).

Podemos então pensar a montagem, como princípio do processo de criação em artes visuais, como um procedimento alegórico que relaciona dialeticamente elementos heterogêneos, anacrônicos. A obra de arte, resultante desse processo, como um objeto determinado por seus procedimentos, é um objeto onde diversos materiais, tempos e significados entram em colisão ou se fundem uns aos outros. As imagens são “objetos temporalmente impuros” (complexos no sentido temporal, e não apenas no sentido material ou técnico) e sendo assim, a história da arte, tendo a imagem como centro da sua investigação, deve repensar a sua metodologia considerando essa temporalidade anacrônica do seu objeto. O anacronismo, na concepção de teóricos como Warburg, Benjamin, e Didi-Huberman, é necessário e fecundo quando o passado não é suficiente, e quando a *eucronia* não dá conta das ferramentas mentais do artista, e do historiador. Na análise da obra de arte, tanto em sua interpretação quanto em sua abordagem histórica, deve-se considerar a *memória*, ou seja, as manipulações do tempo que fazem do artista um ser também anacrônico, e conseqüentemente a sua obra.

Pensar a montagem como procedimento de criação significa atribuir a este processo o valor do anacronismo, essencialmente implicado na dialética da imagem

através da conjugação de tempos diferentes, e da ação da memória (DIDI-HUBERMAN, 2006).

A dificuldade ou ainda a impossibilidade de comunicarmos determinadas ideias e concepções abstratas através da imagem, ou de qualquer forma de linguagem, pode ser compensada através da montagem como o método que melhor reflete a pluralidade de elementos envolvidos na criação, na interpretação, e na historiografia da arte, ou como uma forma de criar e conhecer.

No meu trabalho, a montagem se estabelece como procedimento alegórico, cujo princípio está ancorado na articulação de elementos significativos para a proposição, ou melhor, sugestão de um significado ou ideia geral, ainda que não de forma fechada, ou definitiva, como nas formas alegóricas tradicionais. Cada parte do trabalho é como uma peça de um conjunto mutuamente implicante, uma chave para a sua leitura, para a sua significação, e a montagem é o meio através do qual essas partes são aproximadas, sobrepostas, interligadas, incorporadas umas às outras.

A meu ver, a gravura *A natureza como ambiente da clausura* (2012), (Figura 84) entre todos os meus trabalhos, evidencia de forma mais clara o procedimento da montagem como o meio através do qual compus a imagem a partir de imagens pré-existentes, ou melhor, de imagens concebidas separadamente. A imagem da cadeira de pele de urso foi feita a partir de uma imagem apropriada, como mostrei na reflexão acerca da apropriação no capítulo *Documentos de trabalho: apropriações e coleções*. Ela traz de sua origem, do contexto cultural e estético do qual faz parte, elementos de estranheza das relações entre homem e animal, entre cultura e natureza, ou ainda da perversão da natureza pelo homem, por exemplo. Esta imagem sugeriu as aproximações com os outros elementos do trabalho, ou seja, ela revelou afinidades com outras imagens que fazem parte do meu imaginário, que eram ainda desígnios, projetos, ou que já estavam presentes em outros trabalhos: como os macacos acorrentados e os macacos de circo incomodamente humanos que sustentam as bandeirolas anunciando o “espetáculo”, o urso submisso, o troféu de caça de cabeça de carneiro com chifres deformados, a raposa sorrateira, os papéis de parede que envolvem o ambiente artificial, cultural, com imagens de animais sugestivamente simbólicos, e o texto que diz que a natureza é, conforme Benjamin, “o mundo da clausura” (*Verschlossenheit*), e propõe o pensamento da natureza como a esfera do obscuro, do estranho, da noite, daquilo

que não pode ser, nunca, completamente revelado ao homem (AGAMBEN, 2002, p. 149).

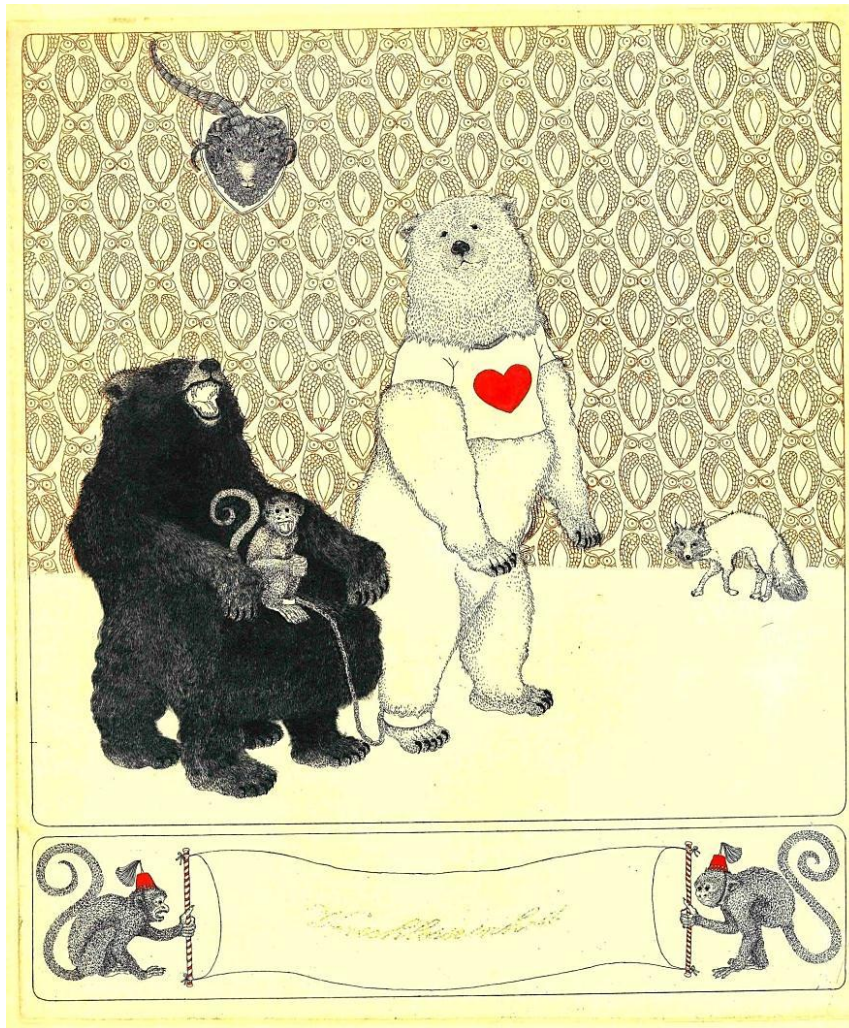


Figura 84. Nara Amelia. *A natureza como ambiente da clausura* da série *Sonhos são como bolhas de sabão*. 2012/2013. Água-forte, ponta-seca, aquarela, douração. 35 x 30 cm. Fotografia: Fabio Del Re.

Todos estes elementos foram concebidos separadamente, e seus significados são sugeridos pelos conhecimentos que temos das tradições, de concepções de culturas e tempos diferentes, das nossas experiências e ideias que temos sobre o mundo, revelando seu caráter anacrônico, interdisciplinar e aberto. A montagem torna possíveis os “reencontros” entre as coisas afins, revela as suas estranhas afinidades, aspectos misteriosos do mundo que se apresentam numa atmosfera de

sonho, de estranheza, e torna possível criar uma imagem que se aproxime reflexivamente daquilo que não nos é permitido conhecer através de uma única imagem ou inferir em cada um dos seus elementos separadamente. Ela propõe a possibilidade de pensarmos acerca das coisas que não nos é permitido conhecer plenamente, claramente, e como no caso do meu trabalho em questão, torna possível criar uma imagem que se aproxime significativamente ou poeticamente, da natureza – como mundo da clausura.

3. ALEGORIAS DO ESTRANHO?

3.1 O animal como portador de mensagens



Figura 85. Nara Amelia. *Ressentimento* da Série *Paisagem moralizada*. 2011. Água-forte, aquarela, bordado. 27 x 37 cm. Fotografia: Fabio Del Re.

O trabalho intitulado *Ressentimento*, que faz parte da série *Paisagem moralizada*, de 2012, foi construído, assim como todos os meus trabalhos, através da articulação de elementos técnicos, materiais e simbólicos que são recorrentes na minha prática. A imagem do galo vestindo pele de ovelha, que foi também tema de um desenho e de um bordado, é uma impressão obtida através da técnica da água-forte, e aparece em diferentes montagens, impressa sobre diferentes suportes, e

com diferentes configurações do céu feitas com aquarela e lápis de cor. Esta impressão foi feita sobre uma página naturalmente envelhecida, apropriada de um livro relativamente antigo, e a montagem que recria a forma de um livro aberto, é também feita da sobreposição de páginas de cadernos escolares antigos. Estas sobreposições de papéis são fixadas através da costura com uma linha dourada, num processo que remete à encadernação artesanal do livro. Na página esquerda, está bordada a palavra “vocação”, também com fio dourado. A montagem está confortavelmente (me parece) disposta em uma moldura que se parece com uma caixa de madeira, que tem as bordas forradas com um tecido que imita a pele com lã de ovelha.

Para mim, todos esses elementos são familiares, têm o potencial de evocar memórias, tanto as particulares, relativas às minhas experiências pessoais, quanto às de caráter coletivo, como a memória do livro manufaturado, da história da gravura como matriz para ilustração e como meio de propagação de um imaginário fabuloso, de tradições “antigas e esquecidas” como os bordados, as costuras e encadernações feitas à mão, mas, principalmente, evoca a memória da proposição do animal - da imagem do galo vestido com a pele da ovelha, assim como a própria pele da ovelha que envolve o trabalho -, como significante, como símbolo, como portador de uma mensagem que “deve” ser desvelada.

O repertório de imagens com o qual desenvolvo meu trabalho tem as relações entre homem e animal, oriundas do universo visual e literário, como tema, e o animal – e formas animalizadas, como o principal personagem, associado a homens, e híbridos de homens com animais, objetos e ambientes naturais e artificiais, palavras e textos. Em termos gerais, meu trabalho propõe relações entre natureza e cultura. Mas, sobretudo, penso nos meus personagens como portadores de significados, de atributos morais ou psicológicos, como “sofredores” de sentimentos talvez identificáveis, e como portadores de mensagens.

Se por um lado esta ideia me parece temporalmente deslocada, ou seja, me remete a outros tempos ou culturas, em que as relações entre homem e animal eram diferentes de agora - aos tempos em que o sentido do animal não se reduzia à razão ou à ecologia, a um passado arcaico, quando o animal portava mensagens para o homem -, por outro lado, ela permanece como motivo para criação, e está inserida também no pensamento de artistas, escritores e teóricos contemporâneos,

onde o animal é abordado a partir da sua alteridade e estranheza, e como tema capaz de evocar essas relações arcaicas e “perdidas” entre o homem e o animal, mas que está no cerne da sua separação, da distinção entre humanidade e animalidade.

Há um consenso no universo teórico acerca das representações do animal na arte, de que o animal foi, justamente, o primeiro tema tratado pelo homem na arte e o primeiro meio simbólico usado pelo homem para registrar e significar suas experiências no mundo. As pinturas mais antigas feitas pelo homem são representações de animais em paredes de cavernas e em rochas em Altamira na Espanha, e em Lascaux, na França, datadas de 15000 – 10000 anos a.C. Gombrich afirma que essas pinturas onde figuram bisões, mamutes, cavalos, podem ser consideradas “as mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens” (2009, p. 42). O animal foi por muito tempo a principal fonte de alimentação e vestuário do homem primitivo, sem por isso ser reduzido à mera fonte de subsistência. Os mesmos animais que o homem confrontava na caça encarnavam as forças vivas que dominavam a natureza. Assim, antes de ser alimento, o animal ocupou a imaginação do homem como portador de mensagens e promessas (LÉVÊQUE, 1985, p. 18).

Bataille propõe que a data de nascimento do homem de Lascaux, ou do *Homo Sapiens* – considerado o mais próximo do que somos hoje, coincide com a data de nascimento da arte (2003, p. 27). Podemos inferir do pensamento de Bataille o papel decisivo do desenvolvimento da linguagem metafórica, ou especialmente do desenvolvimento da arte, para a distinção do homem e do animal. Conforme Bataille, o Homem de Lascaux, com suas imagens de animais, e de seres híbridos de humanos e animais, e ainda de seres imaginários como o unicórnio gravado na entrada da caverna de Lascaux, é “o símbolo das eras que conheceram a passagem da besta humana ao ser separado que somos” (BATAILLE, 2003, p. 31).

Esta separação do homem e do animal está latente, conforme Bataille, no constante confronto entre a humanidade e a bestialidade, que é oriunda do olhar do homem sobre o animal, que estabelece critérios como “dignidade”, característica do homem que tem a capacidade de imaginar esta atitude, como contraponto a suposta “indignidade” dos animais que se comportam como bestas, mas que,

paradoxalmente, por não conhecerem a dignidade, não podem ser indignos (BATAILLE, 2003, p. 33).

A constatação de Bataille demonstra como, desde as suas primeiras representações, o animal foi abordado a partir das concepções do homem sobre si mesmo e a partir de suas semelhanças e diferenças em relação ao animal, ou seja, como símbolo, metáfora ou alegoria do humano ou das relações do homem com a natureza. Berger (2010, p. 8) observa a partir do ensaio *As Origens da Linguagem*, de Rousseau, que a própria linguagem começou com metáforas: a linguagem figurada foi a primeira a nascer e se a primeira metáfora construída pelo homem foi a partir de um animal, é porque a relação básica entre homem e animal era metafórica. Para Berger, é a existência da linguagem que permite ao homem reconhecer o animal como o outro, comparar-se ao animal e assim reconhecer a si mesmo como homem. Como consequência, é a falta de linguagem do animal, o seu silêncio, que garante a sua distância, sua distinção do homem (BERGER, 2010, p. 7). O que distinguiu o homem dos animais foi então a capacidade humana de pensamento simbólico, capacidade primordial para o desenvolvimento da linguagem. Neste sentido, as construções simbólicas a partir e em torno do animal demonstram que desde os primórdios da linguagem o homem procurou usar representações de animais para registrar suas experiências no mundo, para figurar as coisas para as quais a linguagem escrita ou falada era insuficiente, e ainda para significar os eventos do mundo que o pensamento lógico ou racional não poderia explicar, como a própria humanidade:

Para os Nuer do sul do Sudão, [...] todas as criaturas, incluindo o homem, viviam juntos em harmonia num único campo. A discórdia começou quando a Raposa persuadiu o Manguço a jogar uma clava no rosto do Elefante. Iniciou-se uma briga e os animais se separaram; cada um seguiu seu próprio caminho e eles começaram a viver como hoje, matando um ao outro. O Estômago, que vivia inicialmente uma vida independente nos arbustos, entrou no homem de forma que agora ele sempre tem fome. Os órgãos sexuais, que também viviam separados, juntaram-se aos homens e às mulheres, fazendo com que eles se desejem constantemente. O Elefante ensinou ao homem como fazer farinha do milho, de forma que a sua fome só seria satisfeita com trabalho incessante. O Rato ensinou ao homem como procriar e à mulher como parir. E o cão trouxe o fogo ao homem (BERGER, 2010, p. 7 - 8).

O desenvolvimento da filosofia na antiguidade também propunha o animal como alegoria de concepções abstratas. No seu *Fedro*, após constatar que a caracterização da alma humana implicaria em “um longo e divino discurso”, Platão propõe a sua descrição por meio de um discurso de menores proporções - um “discurso humano”, através de uma “breve imagem” que relaciona alguns elementos muito significativos. Platão compara então, alegoricamente, a alma humana a uma carroça guiada por um cocheiro e puxada por dois cavalos alados de temperamentos (e aparências) claramente opostos (PLATÃO, 2000, p. 58): um dos cavalos é de “boa raça”, é branco, tem um corpo harmonioso e uma postura altiva, olhos negros e límpidos e temperamento gentil; o outro cavalo é negro, torto e disforme, tem olhos cinzentos e temperamento insolente, e tem “orelhas muito peludas” (PLATÃO, 2000, p. 73-74). Platão lança mão de “um discurso humano”, uma imagem - a convenção da alegoria, e especialmente, a imagem, o comportamento, os atributos físicos e supostamente psicológicos dos animais, para falar do que é da ordem do “divino”. Também na antiguidade ficaram amplamente conhecidas as fábulas de Esopo, que converteu o animal em personagens de suas narrativas moralizantes. Até então, os animais eram tema de ficções e mesmo a sua apreensão científica era permeada pela criação poética.

Conforme Maciel, um dos primeiros estudos sistematizados acerca do animal foi a *Historia dos animais*, escrita por Aristóteles, “na qual os animais foram tratados como animais, a partir de uma abordagem minuciosa que conjuga pesquisa, esforço taxonômico e imaginação criadora”. A *História dos animais* de Aristóteles inaugura a tradição enciclopédica que influenciará a *História Natural* de Plínio, o Velho, e os bestiários que proliferarão na Europa na Idade Média (MACIEL, 2008, p. 10-11). Mesmo com uma intenção científica e com base na observação, como expressa a estruturação do texto em partes que abordam a anatomia, a reprodução, os costumes e forma de vida, a *História dos animais* evidencia, constantemente, uma atribuição simbólica aos animais e a referência a textos ficcionais e tradições de caráter mítico, como nas partes em que Aristóteles distingue os animais pelo caráter, que “[...] difere segundo os casos pela covardia, doçura, valentia, mansidão, inteligência e estupidez. De fato, o caráter das ovelhas é, como costuma dizer-se, bobão e estúpido [...]” (1990, p. 484), e na descrição da inimizade do leão com o fogo, em que faz referência à Homero: “São certas também as lendas que dele se

contam, a saber, que teme enormemente ao fogo, como o próprio Homero assinalou na composição poética que diz ‘tições diante dos quais temem apesar de sua natureza feroz.’” (ARISTOTELES, 1990, p. 546) Donado identifica o caráter ficcional de muitas considerações de Aristóteles acerca dos animais, ao apontar para elementos “não-científicos” da sua escrita como:

[...] a excepcional importância atribuída ao número 7 e a existência de uma hierarquia social, [...] a ideia aristotélica de que o baixo existe somente em função do alto, de onde surge a convicção de que o homem é o único ser que tende para o alto, para as regiões divinas e superiores, enquanto os animais tendem para baixo (DONADO in ARISTOTELES, 1990, p. 25).

Maciel (2008, p. 11) observa que a *Historia dos animais* se caracteriza assim como uma fusão entre taxonomia e a ficção, marcando uma das principais tradições de abordagem do animal a partir de informações bibliográficas, observações empíricas, referências mitológicas e suposições do próprio autor, que iriam influenciar, durante muito tempo, as representações e interpretações dos animais e inclusive dos seres fantásticos, monstruosidades e aberrações da natureza.

Mari Del Priore, no livro *Esquecidos por Deus: Monstros no Mundo Europeu e Ibero-Americano (séculos XVI-XVIII)* (2000), apresenta um detalhado estudo sobre a história das representações monstruosas que povoaram as artes e a literatura deste período. A autora comenta que, durante a Idade Média, o restrito universo dos períodos romano e gótico ocidentais, concebia o “resto” do mundo como terra incógnita e dominada por seres bestiais, incivilizados, que nutriam as mitologias, as superstições, as fábulas, e tomavam forma através da arte e da literatura (DEL PRIORE, 2000, p. 17). Muitas destas visões e concepções estabelecidas no período medieval acerca dos monstruosos habitantes das terras distantes são heranças do olhar dos gregos sobre a Índia, como explicita, por exemplo, o pensamento de Plínio, o Velho, que já em 77 d.C. descrevia as “maravilhas” avistadas na Índia pelos viajantes Ctésias e Megastenes. A *História Natural* de Plínio, o Velho, é um dos principais textos fundadores do imaginário que será reescrito, ampliado e ressignificado principalmente a partir da Idade Média, e durante os períodos

posteriores, sofrendo modificações de acordo com o “espírito da época” (DEL PRIORE, 2000, p. 18-22).

Del Priore observa que Santo Agostinho foi um dos primeiros a perceber e a refletir sobre a importância dos monstros no imaginário das populações. Ele questionava a razão da existência desses monstros, prodígios e portentos, na Criação, e postulava que eles existiam com o objetivo de instruir, de mostrar alguma coisa ao homem:

Eles mostravam (*monstra=monstrare*), manifestavam (*ostenta=ostentare*), prediziam (*portenta=pra-ostendere*) e anunciavam (*prodigia=pro-dicere*) antecipadamente tudo o que Deus ameaçara realizar futuramente no tocante aos corpos humanos. [...] Esta etimologia é aceita por Santo Agostinho na medida em que ele não via nos monstros mais do que a expressão da vontade de Deus (DEL PRIORE, 2000, p. 23).

Umberto Eco explica que o pensamento místico e teológico da época precisava justificar a presença de tais monstros na criação, e o fez através da tradição do *simbolismo universal*, onde as coisas sobrenaturais são vistas de modo alusivo e simbólico – *aenigmaté* –; assim, infere-se que cada ser mundano, animal, vegetal ou mineral, tem uma significação moral, que nos ensina sobre virtudes e vícios, onde “[...] cada criatura desse mundo, como em um livro ou em uma imagem, é para nós como um espelho da vida e da morte, de nosso estado atual e do nosso destino futuro” (ECO, 2004, p. 145).

Imputados do papel de instruir e portar mensagens para os homens, os monstros, os híbridos e seres fabulosos, mas também os animais da realidade, compreendidos (ou incompreendidos) como exemplos dos desígnios misteriosos de Deus através da Criação, passaram a figurar nos bestiários que misturavam “erudição enciclopédica e o pensamento religioso” para dar um novo sentido, alegórico, a esses seres. Conforme Del Priore, “Passou-se então a considerar os monstros como prodígios morais numa época em que uma interpretação alegórica do mundo se erigia em sistema de pensamento” (DEL PRIORE, 2000, p. 28). Os textos bíblicos invocam os animais como portadores das mensagens de Deus para os homens, como postula Jó no capítulo XVII, versículos 7 e 8, quando instrui aos seus amigos a procurarem nos animais os desígnios de Deus:

Mas pergunta agora às bestas,
E cada uma delas te ensinará;
E às aves dos céus, e elas te farão saber.
Ou fala com a terra, e ela te instruirá;
Até os peixes do mar te contarão.
(Jó XVII, 7-8)

Virgínia Naughton apresenta, em *Bestiário Medieval* (2005), uma compilação dos numerosos manuscritos medievais, compreendidos entre o século X e XIII, que são agrupados sob a designação de Bestiários. Naughton descreve, introdutoriamente, como se desenvolveram os bestiários e como se estabeleceram os padrões de descrição e classificação dos animais da realidade e os criados pela imaginação do homem, desde a Antiguidade, a partir de textos como a *Historia dos animais* de Aristóteles e a *História Natural*, de Plínio, o Velho. Assim se constituiu um âmbito de significação do animal cujas descrições de hábitos, significados e alegorias, formam parte do domínio do “maravilhoso”, e expressam o imaginário de uma época cujos ecos persistem em nosso mundo ainda hoje (NAUGHTON, 2005, p. 13).

O bestiário constitui um dos tópicos alegóricos fundamentais da Idade Média, e a partir de sua leitura é possível reconstruir as relações que o homem medieval mantinha com a natureza, e ao mesmo tempo, nos permite localizar sua posição no esquema geral das coisas criadas. Junto a esta zoologia simbólica, deve ser colocada também aquela medicina imaginária, cuja base de sua credibilidade e ampla aceitação surgia, assim como nos bestiários, da combinação de algumas observações empíricas com propósitos morais e religiosos, totalmente dentro de uma profusa e abundante “*imageria*” (NAUGHTON, 2005, p. 18).

O bestiário se caracterizou, no contexto epistemológico medieval, mais do que como um compêndio de zoologia, como um veículo dos símbolos cristãos, onde as “virtudes” dos animais eram significadas com o propósito de ilustrar, sobretudo, princípios doutrinários, e onde o mundo era “lido” conforme a sua origem divina, presente na criação. Neste contexto, a alegoria era uma forma de tornar explícita a imanência do divino nas coisas, por meio das correspondências e proximidades semânticas que tem com elas (NAUGHTON, 2005, p. 19).

Os bestiários propunham assim, alegorias dos princípios morais cristãos. No Bestiário de Oxford, por exemplo, (Figura 86) há um capítulo sobre a natureza do leão, que é interpretado como uma alegoria de Cristo. Na parte superior, a figura do animal exposto de um modo monumental, poderia sugerir a ideia de que sua força se sustenta em sua formidável caixa torácica, aludindo simbolicamente à figura de Cristo, enquanto que sua garupa delgada simbolizaria a natureza humana. A cauda realçada do leão indica que o animal a usa para apagar seus rastros, em alusão ao mistério da Encarnação de Cristo. Abaixo se representam outras duas características pontuais que atribuíam aos leões na época: dormir com os olhos abertos (a natureza humana de Jesus dormia na cruz, mas sua divindade vigiava); e o leão que ressuscita ao terceiro dia, com rugidos ou soprando, a cria que a leoa pariu morta (depois de sua crucificação, Cristo descansou três dias no sepulcro antes de ressuscitar) (WALTHER; WOLF, 2005, p. 152).

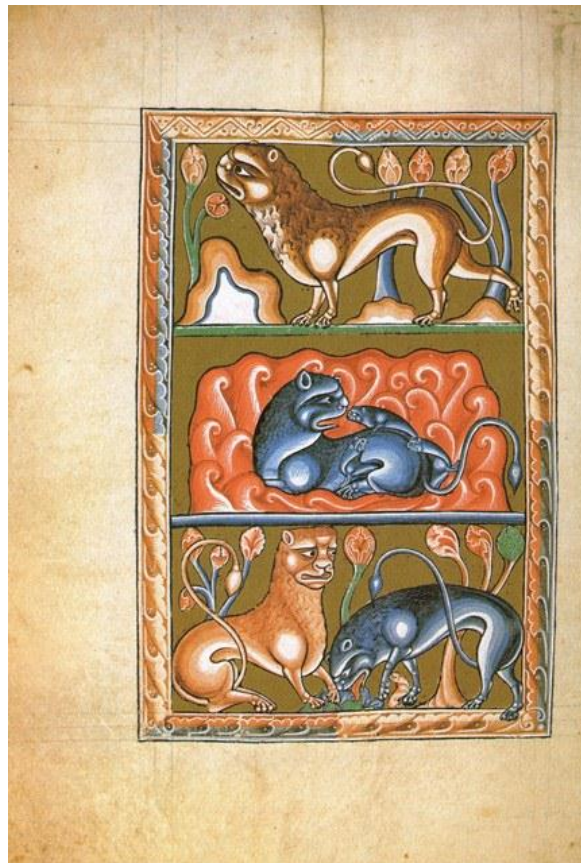


Figura 86. Página de um Bestiário sobre o Leão. 1210. Oxford, Bodleian Library.

Enquanto durante a Idade Média a natureza e os seres fabulosos e monstruosos compunham a Criação e eram interpretados como amostras da bondade de Deus para com os Homens, no período seguinte, a Idade Clássica passou a considera-los como símbolos da “ameaça do Mal”. Neste novo contexto, determinado pelo desenvolvimento da imprensa e pela profusão das informações recolhidas pelas viagens de explorações ao Novo Mundo, houve uma proliferação de tratados e espécies de enciclopédias de pretensões científicas sobre a natureza que acolheram e catalogaram inúmeros seres fabulosos, monstros e criaturas míticas tanto do passado, como também as oriundas das conquistas de novas terras distantes. Neste contexto começaram a se desenvolver as representações naturalistas dos animais (DEL PRIORE, 2002, p. 43-44).

O *Rhinoceros* (1515) (Figura 87) de Albrecht Dürer (1471-1528) evidencia o pensamento da época, ao representar o animal estrangeiro, oriundo de terras distantes e nunca visto (pessoalmente) pelo artista, mas apenas lido ¹⁸, através de uma imagem que associa a observação naturalista à imagem mítica do animal, ainda impregnada dos ideais medievais que o associavam ao mítico unicórnio. Panofsky observa que, enquanto as imagens do rinoceronte criadas por outros artistas a partir das descrições procuravam ser mais realistas em relação à aparência do animal, Dürer criou uma imagem de uma criatura ainda mais bizarra que a real, ao representar “fantasticamente” a sua pele como uma espécie de armadura, coberta por lâminas, escamas e conchas (PANOFSKY, 1955, p. 192). Rawson salienta que a maior parte das investigações de Dürer acerca de animais estranhos e de fenômenos da natureza teve como meios privilegiados o desenho e a gravura, através dos quais o artista combinava a sua “intensa e particular visão do mundo com o desejo de conhecer os princípios fundamentais da natureza” (RAWSON, 1977, p. 128).

¹⁸ Conforme Rawson (1977, p. 127), e Panofsky (1955, p. 192), Dürer criou o seu *Rhinoceros* a partir de descrições, que chegaram à Alemanha na época, de animais exóticos que haviam sido desembarcados em Lisboa em Maio de 1515. Provavelmente Dürer tenha recebido uma carta com uma descrição e um esboço do rinoceronte. Um extrato desta carta está preservado no desenho a partir do qual a gravura foi feita.

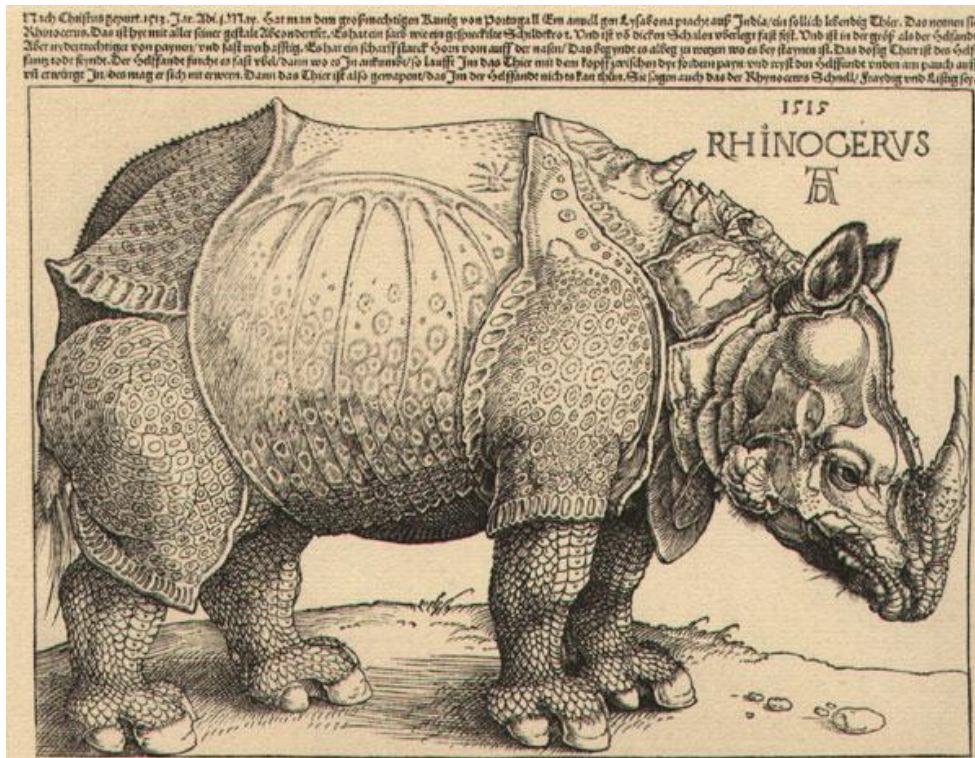


Figura 87. Albrecht Dürer. *Rhinoceros*. 1515. Xilogravura. 21,2 x 29,7 cm. Fonte: RAWSON, 1977, p. 127.

Neste mesmo contexto de exploração naturalista/mítica do animal, o humanista Ulisse Aldrovandi (1522-1605) escreveu a sua *Historia monstrorum*, que além de reunir todas as “informações zoológicas, históricas, culturais e mitológicas possíveis sobre cada animal”, ainda incluía e discutia as “raças monstruosas”. Para Aldrovandi, esses monstros não eram “puros presságios”, nem tinham o papel de mostrar qualquer coisa, mas para compreendê-los, era necessário considerar o conjunto das “causas físicas, de mudanças na história da Europa e das descobertas geográficas e climáticas”. No entanto, seu pensamento científico envolvia o fantástico. Ele constatava, por exemplo, que os sátiros e centauros não eram monstros da Criação, mas apenas “demônios que tomavam esta aparência para enganar os homens”, conforme Del Priore (2002, p. 49). (Figura 88)



Figura 88. Página com texto e ilustração da *Historia Monstrorum* de Aldrovandi. Fonte: gallica.bnf.fr/Bibliothèque Nationale de France.

Em *As palavras e as coisas*, Foucault comenta que a forma de significar o animal nos tratados entre os séculos XVI e meados do XVII, era a sua história, que era uma mistura da razão científica com uma visão espiritual ou simbólica do mundo:

[...] a História era o tecido inextricável e perfeitamente unitário daquilo que se vê das coisas e de todos os signos que foram nelas descobertos ou nelas depositados: fazer a história de uma planta ou de um animal era tanto dizer quais são seus elementos ou seus órgãos, quanto as semelhanças que se lhe podem encontrar, as virtudes que se lhe atribuem, as lendas e as histórias com que se

misturou, os brasões onde figura, os medicamentos que se fabricam com sua substância, os alimentos que ele fornece, o que os antigos relatam dele, o que os viajantes dele podem dizer. A história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo. A divisão, para nós evidente, entre o que vemos, o que os outros observaram e transmitiram, o que os outros enfim imaginam ou em que crêem ingenuamente, a grande tripartição, aparentemente tão simples e tão imediata, entre a *Observação*, o *Documento* e a *Fábula* não existia. E não porque a ciência hesitasse entre uma vocação racional e todo um peso de tradição ingênua, mas por uma razão bem mais precisa e bem mais constringente é que os signos faziam parte das coisas, ao passo que no século XVII eles se tornam modos da representação (FOUCAULT, 1999, p. 175 – 176).

Leonardo da Vinci (1452-1519) também elaborou o seu bestiário, com descrições de animais da realidade e imaginários, e compôs suas fábulas articulando observação científica e ficção. José Colaço Barreiro, organizador do livro *Leonardo da Vinci, Bestiário, fábulas e outros escritos* (2005), comenta que da Vinci recusava, em suas investigações e criações, o puro saber escolástico e a construção de teorias invioláveis que pudessem responder a todas as questões de modo rigorosamente racional. Colaço considera o Bestiário de da Vinci como uma evidência de que o seu espírito científico sempre se nutriu da fantasia. Luigi Malerba, citado por Colaço, sugere que:

Para um artista-cientista como Leonardo a natureza não é só um território de severas investigações e de aventureiras explorações, mas o lugar onde encontram cidadania, juntamente com as anatomias humanas e as centelhas solares, também os sonhos, as miragens, o maravilhoso, o bizarro, os monstros, os espíritos secretos e todas as contradições que submetem a dura prova a razão quando não está apoiada na imaginação. [...] A realidade supera-se a si mesma e, com a sua inesgotável pesquisa sobre a natureza, Leonardo propõe-nos folha-a-folha o projeto de sua fantástica enciclopédia pessoal (MALERBA apud COLAÇO, 2005, p. 10-11).

No bestiário de Leonardo da Vinci, diferentemente dos bestiários medievais, o animal não referencia, especificamente, a valores Cristãos. Parece-me que da Vinci

procura, por um lado, constatar nos animais as semelhanças com o comportamento dos homens, usando-os como metáforas de atributos humanos, como na breve e definitiva descrição da abelha: “A abelha pode-se comparar à falsidade, porque tem o mel na boca e o veneno no cú” (DA VINCI, 2005, p. 38). Por outro lado, da Vinci procura situar os animais da sua observação e os animais imaginários, num lugar que lhes seja próprio, inapreensível pela razão, um lugar poético, como na descrição do camaleão, por exemplo:

Este vive de ar, e está à mercê de todas as aves; e para ficar mais a salvo, voa por cima das nuvens até encontrar o ar tão fino que não possa sustentar pássaro que o persiga. A esta altura só chega quem pelos céus é autorizado, e aí voa o camaleão (DA VINCI, 2005, p. 23).

As associações entre homem e animal por da Vinci também foram investigadas em seus desenhos, e são recorrentes nos seus esboços fisiognomônicos, onde o artista exercia a deformação da cabeça humana acentuando sua semelhança com determinados animais. Baltrušaitis observa que, embora considerasse a doutrina fisiognomonista sem base científica, nos seus escritos são encontradas sentenças como: “os que têm as partes do rosto com grande relevo e profundidade são pessoas animais” (DA VINCI apud BALTRUŠAITIS, 1999, p. 25).

Em *Aberrações: ensaios sobre a lenda das formas* (1999), Baltrušaitis nos recorda que as associações entre o homem e o animal vêm de uma tradição muito longa, e que desta identificação surgiram os primeiros deuses e fábulas, o que interveio nas primeiras tentativas de conhecimento científico do mundo através do sistema que identifica a natureza moral dos seres através das aparências físicas. No sistema fisiognomonista, método que associa “análises técnicas complicadas e uma erudição mitológica e histórica incontestável”, busca-se a perscrutação das tendências ocultas no homem através dos sinais que sua natureza revela em seu semblante: a forma dos olhos, do nariz, da testa, da boca, enfim, onde a composição dos seus traços físicos revela seu caráter e seu “gênio”, através da identificação da sua semelhança com os animais que simbolizam determinado temperamento.

Baltrušaitis comenta ainda que estas concepções levaram a cabo inúmeros estudos, por cientistas, artistas, filósofos e adivinhos, que procuravam no corpo do homem suas tendências profundas, numa atmosfera de pensamento mítico/ científico “propícia à propagação dos sistemas fabulosos em que o homem, seu caráter e seu destino se revelam através de indícios misteriosos, das semelhanças com os animais e da configuração do céu” (BALTRUSAITIS, 1999, p. 18-20).

O sistema fisiognomista postulava que:

Situadas em regiões nitidamente delimitadas, todas as faculdades, todas as inclinações, o amor, a vaidade, o orgulho, a aspereza, a tendência para matar, o sentido das palavras, lêem-se no seu relevo. A imagem moral é como que registrada na disposição das saliências, das cavidades, dos planos da caixa craniana. As aproximações com a fauna são a base do método (BALTRUŠAITIS, 1999, p. 63).

Giambattista della Porta (1541-1615) foi o primeiro a sistematizar e publicar, em 1586, um tratado que reúne metodicamente um vasto número de modelos para análise fisiognomônica - a *Fisiognomonica Humana*. A base para esta ciência foi o *zoomorfismo*, e a tese proposta no tratado de della Porta é baseada em três premissas fundamentais: “1 – Cada espécie de animais tem sua figura que corresponde a suas propriedades e paixões; 2 – os elementos dessas figuras encontram-se no homem; 3 – o homem que possui os mesmos traços tem, por conseguinte, um caráter análogo” (BALTRUŠAITIS, 1999, p. 21). Della Porta aplicou o seu método na análise aproximando as características atribuídas histórica e mitologicamente a determinados animais, ao suposto caráter dos homens:

[...] Platão tem o nariz alto com narinas que sorvem o ar, assim como a testa, larga, o que denota, segundo Adamantios e Polemon, naturalidade e bom senso. Em Sócrates, o nariz achatado de cervo revela a luxúria. [...] Os narizes em forma de bico de pássaro mudam de significado segundo sejam de corvo ou perdiz (impudência), de galo (luxúria), de águia (generosidade). Os que têm lábios finos, duros e inchados perto dos caninos, como os porcos, desprezam a honra e têm alma mesquinha (BALTRUŠAITIS, 1999, p. 23-24).

Baltrušaitis observa que o conjunto das ilustrações do tratado de fisiognomonia de della Porta foi responsável pela fixação de uma iconografia do homem, ou, “do animal dentro do homem”, cujos princípios e formas permaneceram imutáveis durante séculos. Muitos artistas durante muito tempo utilizaram elementos do método fisiognomônico para a criação e caracterização de seus personagens, como Ticiano, que introduziu a análise fisiognomônica num sistema alegórico filosófico e literário em pinturas como, por exemplo, (a já citada) *Alegoria da prudência*, e Rubens que procurava em seus personagens semelhanças secretas com os animais, com uma preocupação mais voltada para a anatomia e proporção dessas semelhanças.

A partir da teoria de Descartes sobre a fisiologia e a classificação das paixões, Charles Le Brun (1619-1690) renovou os antigos tratados e desenvolveu um novo método fisiognomônico em seu *Traité de l'expression* (1678), onde os estudos sistemáticos sobre o homem, suas expressões faciais e qualidades físicas em relação com seu temperamento e qualidades morais, prosseguem com um caráter mais próprio e científico, mas, como observa Baltrušaitis, “a sombra do animal permanece ao fundo” (1999, p. 35). A teoria de Descartes propunha que a interpretação das paixões do homem teria como princípio uma fisiologia das paixões, onde “um certo ar ou vento muito sutil”, contido nas cavidades do cérebro, e que o filósofo denominava “espíritos animais”, se manifestavam na alma do homem, e em suas feições. Considerando a proposição de Descartes, de que há no cérebro um lugar dos espíritos animais, Le Brun desenvolve o seu método no qual a cabeça do homem, como o lugar dessa glândula que contém o mundo animal, é a sede da alma e por isso é o melhor lugar para perscrutar o caráter do homem através das suas expressões faciais. Com Le Brun, a fisiognomonia baseada nas proposições científicas de Descartes adquiriu um status acadêmico e passou a ser desenvolvida em função dos novos conhecimentos modernos. No entanto, como observa Baltrušaitis, mesmo baseada na anatomia cartesiana das paixões, a fisiognomonia contribuiu para “a ressurreição de uma humanidade fabulosa”, onde as formas mitológicas “são repensadas e reconstituídas tendo-se em mente as ciências positivas em que os próprios signos seculares são reavaliados no espírito da época” (BALTRUŠAITIS, 1999, p. 47).



Figura 89. Charles Le Brun. *Homens – águia*. Esboço fisiognomônico. Século XVII. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

Porém, a retomada de uma teoria antiga e a sua integração a correntes inovadoras, como a proposta por Le Brun, só teve seu reconhecimento efetivo a partir do fim do século XVIII e metade do século XIX, que, conforme Baltrusaitis, foi o período que, desde a Idade Média, assistiu à maior propagação do “tema do animal contido no homem”, em forma de alegorias, emblemas e fábulas, nas caricaturas políticas em que animais comportam-se como homens, ou que representam homens com cabeças de animais, e em trabalhos como os dos artistas Grandville (1803-1847) e Daumier (1808-1897), que perscrutam em suas caricaturas, que têm como base a fisiognomonia, a bestialidade dos homens.

Por outro lado, também no contexto do pensamento cartesiano desenvolveram-se as culturas da *Historia Natural* e dos *Gabinetes de Curiosidades*, que correspondem, conforme Baltrušaitis, a uma nova concepção e sentimento em relação à vida e a natureza (1999, p. 50). Apesar do desenvolvimento da pesquisa

científica sobre os animais e a natureza de um modo geral, o elemento do sobrenatural era ainda frequentemente ligado aos registros naturalistas, durante os primeiros anos do século XVII. Fenômenos e animais estranhos eram registrados como portentos, como presságios da natureza acerca do mundo. Rawson comenta que os homens desta época eram, em geral, fascinados por cometas, estrelas e fenômenos estranhos, que eles acreditavam serem presságios. Reis e príncipes coletavam estranhos tesouros, fósseis, peles, rochas e conchas, envolvendo-os em coleções preciosas. O Imperador Rodolfo II (1552-1612), por exemplo, tinha um famoso zoológico e um *Wunderkammer* fabuloso (RAWSON, 1977, p. 130).

No texto *Bestiários latino-americanos* (2004), no qual analisa os relatos fantásticos dos viajantes europeus sobre a fauna do chamado Mundo Novo, Maciel propõe que a significação fantástica ou monstruosa do animal nestes relatos não era apenas contaminada pelas reminiscências das descrições fantásticas dos bestiários medievais, mas resultavam também de uma “insuficiência epistemológica”. Conforme Maciel, os sistemas taxonômicos conhecidos na época não ofereciam subsídios científicos capazes de identificar, nomear e categorizar “a alteridade radical dos animais latino-americanos”, recém-descobertos (MACIEL, 2004, p. 49-50). O saber da época era, conforme Maciel a partir do proposto por Foucault em *As palavras e as coisas*, constituído pela articulação de um “saber racional, noções derivadas de práticas de magia e de toda uma herança cultural, cujos poderes de autoridade a redescoberta de textos antigos havia multiplicado” (FOUCAULT apud MACIEL, 2004, p. 50).

Neste contexto, as tentativas de compreensão e significação do animal associavam por um lado, um conhecimento zoológico científico em formação, e por outro, o conteúdo fabuloso e mitológico que ainda encontrava espaço nas significações do que era novo, estranho, e extraordinário, formando assim uma forma de conhecimento do animal que era, como observa Maciel,

[...] um compósito de descrições precisas, de classificações arbitrárias, citações, fábulas relatos mitológicos, observações possíveis e impossíveis sobre a utilidade dos animais tanto para os experimentos da medicina quanto para as práticas de magia (MACIEL, 2004, p. 50).

No começo do século XVIII, período conhecido como o ápice da *Ilustração* e da *Enciclopédia*, naturalistas como Linneo (1707-1778) e o Conde de Buffon (1707-1788) propunham a constituição de uma nova ciência acerca da vida animal, uma *zoologia*, cujo principal método seria a taxonomia - a ciência da classificação das espécies, a partir de uma rigorosa observação, dissecação e coleção, libertando a ciência de toda mitologia. Buffon realiza uma cuidadosa catalogação do mundo natural, segundo os princípios da ilustração, da clareza, da organização e aplicação prática do conhecimento (IMPELLUSO, 2005, p. 8). Foucault cita, por exemplo a crítica de Buffon à “obsoleta” *História das serpentes e dos dragões*, de Aldrovandi:

Buffon, um dia, estranhará que se possa encontrar em um naturalista como Aldrovandi uma mistura inextrincável de descrições exatas de citações relatadas, de fábulas sem crítica, de observações concernindo indiferentemente à anatomia, aos brasões, ao *habitat*, aos valores mitológicos de um animal, aos usos que dele se podem fazer na medicina ou na magia. E, com efeito, quando nos reportamos à *Historia serpentum et draconum*, vemos o capítulo “Da Serpente em Geral” desenvolver-se segundo as seguintes rubricas: equívoco (isto é, os diferentes sentidos da palavra *serpente*), sinônimos e etimologias, diferenças, forma e descrição, anatomia, natureza e costumes, temperamento, coito e geração, voz, movimentos, lugares, alimentação, fisionomia, antipatia, simpatia, modos de captura, morte e ferimentos pela serpente, modos e sinais de envenenamento, remédios, epítetos, denominações, prodígios e presságios, monstros, mitologia, deuses aos quais é consagrada, apólogos, alegorias e mistérios, hieróglifos, emblemas e símbolos, adágios, moedas, milagres, enigmas, divisas, signos heráldicos, fatos históricos, sonhos, simulacros e estátuas, usos nos alimentos, usos na medicina, usos diversos. E Buffon diz: “Que se julgue, a partir disso, que porção de história natural se pode encontrar em toda essa miscelânea de escrita. Tudo isso não é descrição, mas lenda” (FOUCAULT, 1999, p. 54).

Foucault comenta em seguida que, de toda forma, seja científica ou ficcional, a apreensão da natureza, assim como de tudo no mundo que o homem tenta apreender, é, sobretudo, um processo de apreensão pela linguagem, uma espécie de compilação, e eu acrescentaria de montagem alegórica, de tudo o que foi visto, ouvido, falado, escrito, imaginado, significado através da linguagem. Foucault observa que,

Com efeito, para Aldrovandi e seus contemporâneos, tudo isso é *legenda* — coisas para ler. Mas a razão disso não está em que se prefira a autoridade dos homens à exatidão de um olhar não-prevenido, mas em que a natureza, em si mesma, é um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas. Quando se tem de fazer a *história* de um animal, inútil e impossível escolher entre o ofício de naturalista e o de compilador: o que é preciso é recolher, numa única e mesma forma do saber, tudo o que foi *visto* e *ouvido*, tudo o que foi *contado* pela natureza ou pelos homens, pela linguagem do mundo, das tradições ou dos poetas. Conhecer um animal, ou uma planta, ou uma coisa qualquer da terra, é recolher toda a espessa camada dos signos que puderam ter sido depositados neles ou sobre eles; é reencontrar também todas as constelações de formas em que eles assumem valor de insígnia. [...] O próprio Aldrovandi contemplava meticulosamente uma natureza que era, toda ela, escrita (FOUCAULT, 1999, p. 54).

Todas essas formas de abordagem do animal pela arte e pela literatura ficcional, assim como pelo pensamento filosófico e científico, revelam que o animal sempre esteve e permanece no pensamento do homem, situado num lugar estável da imaginação. O animal é representado alegoricamente desde os mitos primitivos, na constituição das divindades zoomórficas de diversas culturas, passando pelos bestiários medievais onde a caracterização dos animais propõe valores morais para o homem, pelos tratados fisiognomonistas onde o caráter do homem é determinado por sua semelhança física com os animais, pelas fábulas protagonizadas por animais e caracterizadas por narrativas com finalidades moralizantes, pelos tratados que procuravam definir o animal através da escrita da sua história, e enfim, pela zoologia que procura definir e catalogar o animal dentro dos limites da ciência, diferenciando-o do homem pelo viés da hierarquia proposta pela oposição entre humanidade e animalidade, ou, cultura e natureza, onde o homem está acima e deve subjugar a natureza. Mas, permanecem, principalmente através da arte e da literatura, as formas que procuram restituir ao animal, ou à relação entre homem e natureza, algo como um sentimento de familiaridade e estranhamento ao mesmo tempo, oriundo de uma convivência imemorial mediada pelas simbologias e pela afetividade.

Os animais suscitam e protagonizam narrativas, representam valores de diversas naturezas, criticam e satirizam o comportamento humano, portam

mensagens destinadas ao homem, que são sobre o homem, já que atribuídas pelo homem. Seja qual for a sua forma de significação, o animal comporta ou sugere um texto, como foi há muito tempo proposto por Aldrovandi citado na reflexão de Foucault.

O entrecruzamento da imagem e do texto no âmbito das formas visuais e literárias que têm o animal como tema, se estabelece então como um campo de referências para o meu trabalho, e é neste campo que eu busco informações e experiências que de formas diferentes e em momentos diferentes estão implicadas no meu processo de criação, onde as imagens que eu crio se relacionam com as imagens que eu vejo ou com os textos que eu leio e com as imagens que estes textos suscitam. Esta relação de influência pode ser inferida, também, dos títulos e textos inseridos nos meus trabalhos. (Figura 90)

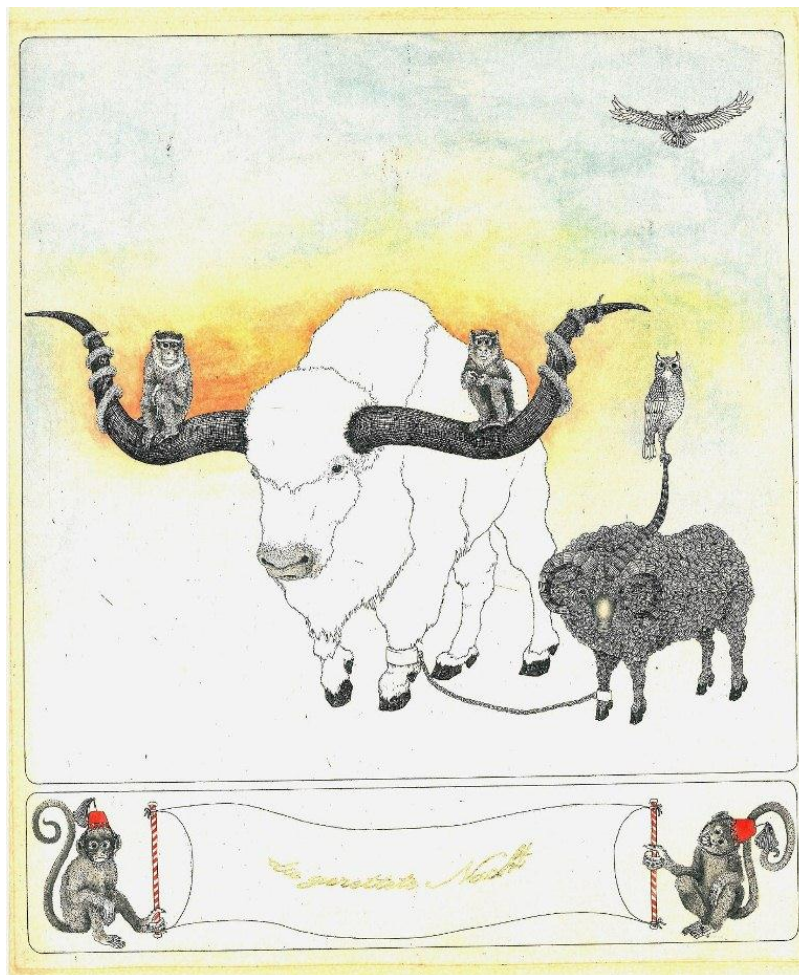


Figura 90. Nara Amelia. *A noite salva (die gerettete Nacht)*, da série *Sonhos são como bolhas de sabão*. 2012. Água-forte, aquarela, douração. 35cm x 30cm. Foto: Fábio Del Re.

Agamben (2002, p. 149 – 153) analisa alguns textos de Benjamin sobre a relação entre o homem e a natureza, ou entre a natureza e a história. O primeiro é uma carta a Rang ¹⁹, na qual Benjamin escreve sobre a sua concepção da “noite salva”. Para Benjamin, a natureza como mundo da clausura (*Verschlossenheit*) (legenda inscrita em outra gravura, referida no capítulo *A montagem como procedimento alegórico*) e da noite, é oposta à história como esfera da revelação (*Offenbarung*). Mas, conforme Agamben, Benjamin acrescenta à esfera oculta da natureza, também as obras de arte. Benjamin define as obras de arte como “modelos de uma natureza que não espera nenhum dia e, portanto, nenhum dia do juízo, como modelos de uma natureza que não é nem cenário da história nem do habitar do homem: a noite salva (*die gerettete Nacht*)” (BENJAMIN, apud AGAMBEN, 2002, p. 150).

O aspecto oculto, fechado, salvo pela noite, da natureza, na concepção de Benjamin, não pode ser revelado, e as ideias, (e eu acrescentaria aqui as obras de arte ou as imagens, especialmente as imagens dos animais), que “como estrelas ‘resplandecem somente na noite da natureza’, recolhem a vida das criaturas não para revelá-la, nem para abri-la à linguagem humana, mas para restituí-la à sua clausura e ao seu mutismo” (AGAMBEN, 2002, p. 150). Agamben observa que o pensamento de Benjamin propõe a comparação entre a relação do homem moderno com a natureza com a relação do homem antigo com o cosmos. Enquanto para o homem antigo esta relação tinha seu lugar na “embriaguez”, para o homem moderno, esta relação é mediada pela técnica, mas não no sentido comum da técnica como domínio do homem sobre a natureza. Conforme Benjamin,

Dominar a natureza, ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica. Mas, quem confiará em um mestre que, armado com um chicote, indica o sentido da educação no domínio das crianças por parte dos adultos? Não é a educação, quem sabe, em primeiro lugar, o ordenamento indispensável da relação entre as gerações e, portanto, se desejamos falar de domínio, não tanto o domínio das crianças, mas antes da relação entre as gerações? O mesmo ocorre com a técnica: não é domínio da natureza, mas domínio da relação entre natureza e humanidade. É verdade: os homens como espécie se encontram há milênios no final de sua evolução; mas a humanidade como espécie está apenas nos seus princípios (BENJAMIN apud AGAMBEN, 2002, p. 152).

¹⁹ Florens Christian Rang (1864-1924). Carta datada de 9 de dezembro de 1923. (AGAMBEN, 2002, p. 149)

Agamben compreende que para Benjamin, o “domínio da relação entre natureza e humanidade” significa que “nem o homem deve dominar a natureza e nem a natureza, ao homem”, que não pode mais definir a si mesmo através da oposição à natureza, ou, conforme Agamben, “produzir o humano através da suspensão e da captura do inumano” e que, portanto, esta relação permanece num estado de suspensão, na “noite salva”. Esta imagem da “noite salva” evoca, para Benjamin, “a imagem incerta desta vida que somente se emancipou de sua relação com a natureza sob a condição de perder seu próprio mistério” (AGAMBEN, 2002, p. 152 - 153). A questão da animalidade inerente ao homem, assim como de qualidades morais ou psicológicas humanas, ou comportamentos humanos atribuídos aos animais me parece relativa, no contexto do meu trabalho, à concepção quase hegemônica na nossa cultura que vê o homem como um ser que conjuga natureza e cultura, ou, como propõe Agamben, “o homem tem sido sempre pensado como a articulação e a conjunção de um corpo e de uma alma, de um vivente e de um logos, de um elemento natural (o animal) e de um elemento sobrenatural, social ou divino” (2002, p. 35).

Quando eu relaciono meu trabalho com pensamentos extraídos das minhas leituras acerca do animal, como estes de Benjamin, da “noite salva”, e da “natureza como o mundo da clausura”, por exemplo, não o faço com a intenção de ilustrar o meu pensamento, por que meu trabalho tem um princípio de ordenação, onde as imagens, quase sempre, são construídas antes e independentes dos títulos ou dos enunciados que insiro nos trabalhos. Por outro lado, reconheço que as imagens são alimentadas por minhas leituras, e esta ordem poderia ser, mesmo inconscientemente, inversa, o que me coloca novamente diante da questão da influencia da literatura sobre o meu imaginário, ou do meu imaginário sobre as minhas escolhas de literatura... Mas creio que minhas imagens trazem, provavelmente de uma forma mais ingênua, e com certeza afetuosa, o meu entendimento dessas relações entre humanidade e animalidade, e a minha experiência com a leitura desses autores.

Borges transcreve no seu *Livro dos seres imaginários* (2007), um texto de Franz Kafka, chamado *Um cruzamento*, que transcrevo também aqui, por ser muito importante para o meu trabalho, por se tratar de uma referência e de um dos meus textos preferidos e sempre relidos, e que me ajuda a pensar no que eu faço, nas

hibridações que eu proponho como tentativas de revelar ou ao menos sugerir significados ocultos nas articulações aparentemente insólitas entre as coisas, e de significar os fenômenos da natureza ou do mundo que não consigo conceber senão por imagens híbridas, alegóricas, e os sentimentos estranhos e a sensação de familiaridade e de inquietante estranheza que nos provocam certas imagens, leituras e situações:

Tenho um animal curioso, metade gatinho, metade cordeiro. É uma herança de meu pai. Em meu poder ele se desenvolveu por completo: antes era mais cordeiro que gato. Agora é meio a meio. Do gato tem a cabeça e as unhas, do cordeiro o tamanho e a forma; de ambos, os olhos, que são esquivos e faiscantes, a pele suave e ajustada ao corpo, os movimentos ao mesmo tempo dançarinos e furtivos. Deitado ao sol, no vão da janela, vira um novelo e ronrona; no campo corre como louco e ninguém o alcança. Foge dos gatos e quer atacar os cordeiros. Nas noites de lua, seu passeio favorito é a canaleta do telhado. Não sabe miar e tem horror de ratos. Passa horas e horas de tocaia diante do galinheiro, mas jamais cometeu um assassinato.

Alimento-o com leite; é o que lhe cai melhor. Sorve o leite em grandes goles entre seus dentes de animal de rapina. Naturalmente é um grande espetáculo para as crianças. A hora da visita é aos domingos pela manhã. Sento-me com o animal sobre os joelhos, e todas as crianças da vizinhança me rodeiam.

Formulam-se então as perguntas mais extraordinárias, que nenhum ser humano pode responder: por que existe só um animal assim, por que seu possuidor sou eu e não outro, será que antes já houve um animal semelhante, e o que acontecerá depois de sua morte, será que se sente só, por que não tem filhos, como se chama, etc. Não me dou ao trabalho de responder; limito-me a exibir minha propriedade, sem maiores explicações. Às vezes as crianças trazem gatos; uma vez chegaram a trazer dois cordeiros. Contrariando suas esperanças, não se produziram cenas de reconhecimento. Os animais se olharam com mansidão com seus olhos animais e se aceitaram mutuamente como um fato divino. Sobre meus joelhos, o animal ignora o temor e o impulso de perseguir. Aninhado contra mim, é como melhor se sente. Apega-se à família que o criou. Essa fidelidade não é extraordinária; é o reto instinto de um animal que, embora tenha na Terra inúmeros laços políticos, não tem um único consangüíneo, e para quem o apoio que encontrou em nós é sagrado.

Às vezes tenho de rir quando ele resfolega ao meu redor, enreda-se nas minhas pernas e não quer se afastar de mim. Como se não lhe bastasse ser gato e cordeiro, também quer ser cachorro. Uma vez – isso acontece com qualquer um – eu não via como sair de dificuldades econômicas, estava a ponto de acabar com tudo. Com essa idéia na cabeça, me embalava na poltrona de meu quarto com o animal sobre os joelhos; tive a idéia de baixar os olhos e vi

lágrimas gotejando sobre seus grandes bigodes. Eram dele ou eram minhas? Será que esse gato com alma de cordeiro tem orgulho de um homem? Não herdei muita coisa de meu pai, mas vale a pena cuidar desse legado.

Tem a inquietude dos dois, do gato e do cordeiro, embora sejam inquietudes muito diferentes. Por isso seu couro o aperta. Às vezes salta para a poltrona, apóia as patas da frente em meu ombro e aproxima o focinho do meu ouvido. É como se falasse comigo, e de fato vira a cabeça e me olha respeitoso para observar o efeito de sua comunicação. Para agradá-lo, faço de conta que entendi e movo a cabeça. Ele salta para o chão e brinca ao meu redor.

Talvez a faca do açougueiro fosse a redenção para esse animal, mas devo recusá-la porque ele é uma herança. Por isso terá de esperar até que seu alento acabe, embora às vezes me olhe com razoáveis olhos humanos, que me instigam ao ato razoável (KAFKA apud BORGES, 2007, p. 67).

Ao ler este texto me pergunto o que o animal teria sussurrado ao ouvido do seu “dono”. Qual seria a sua mensagem para o homem?

Para Benjamin, as histórias alegóricas de Kafka oferecem reflexões intermináveis, mesmo quando não conseguimos identificar no seu cerne uma lição, uma mensagem ou uma doutrina específica. Essas histórias alegóricas, que Benjamin chama de parábolas, não podem ser lidas no sentido literal, ou seja, não conhecemos a doutrina contida nos ensinamentos dos personagens humanos e animais de Kafka. No entanto, apesar de não identificada plenamente, as histórias aludem a essa doutrina, “constituem os resíduos dessa doutrina e a transmitem” (1994, p. 148).

Gagnebin comenta a partir do texto de Benjamin “Franz Kafka. A Propósito do décimo aniversário de sua morte” (1994, p. 137), que a obra de Kafka, considerado por Benjamin o maior narrador moderno, representa uma experiência única, que é justamente a perda da experiência, a desagregação da tradição e o desaparecimento do sentido primordial. Em suas parábolas Kafka nos conta “que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos” (1994, p. 18).

O texto de Kafka me lembra do eterno empenho do homem em encontrar para si e para o mundo um sentido, em apreender o animal e a diferença ou monstruosidade que ele representa, pelo viés da comparação entre sua humanidade e suposta consciência de si mesmo e a bestialidade e ignorância do animal; a sua história e a história da sua evolução e separação do animal; a sua capacidade de

memória e linguagem articulada e a sua forma de se relacionar com o mundo, com o espaço e o tempo, como talvez tenha sentido Dahlmann, o personagem do conto de Borges que pensava, enquanto alisava o pelo negro de um gato, “[...] que aquele contato era ilusório e estavam como que separados por um vidro, porque o homem vive no tempo, na sucessão, e o mágico animal, na atualidade, na eternidade do instante” (BORGES, 2008, p. 30). Nas vinculações entre a humanidade e a animalidade, através das mitologias, das artes e da literatura, de “trechos de histórias e de sonhos” que parecem não dar conta de qualquer sentido, como constatara Benjamin, estão significadas a curiosidade e a dificuldade de sondagem do que é próprio dos animais, e dessas vinculações provém a inquietante estranheza, talvez como reconhecimento de estranhas semelhanças, de mensagens obscuras, e da nostalgia de um passado compartilhado.

3.2 O estranho “há muito tempo conhecido, familiar...”

[...] Do capim, alto, aquele surgiu.

Foi e – preto como grosso esticado pano preto, crepe, que e quê espantoso! – subiram orelhas os cavalos. Touro mor que nenhuns outros, e impossível, nuca e tronco, chifres feito foices, o bojo, arcabouço, desmesura de esqueleto, total desforma. Seu focinho estremeceu em nós, hausto mineral, um seco bulir de ventas – sentíamos sob as coxas o sólido susto dos cavalos. Olhos – sombrio e brilho – os ocos da máscara. Velho como o ser, odiador de almas. Deteúdo tangível, rente, o peito, corpo, tirava-nos qualquer espaço, atônitos em fulminada inércia, no mesmo ar e respirar. De temor, o cavalo ressona, ronca, uma bulha nas narinas, como homem que dorme. Aquilo rodou os cornos. Voltava-se e andou, com estreitos movimentos, patas cavando fundo o tijuco: peso, coisa, o que a estarrecer. Sozinho ia beber, no brejo inferior, minuciosamente. Era enorme e nada. Reembrenhou-se.

[...] Remoto, o touro, de imaginação medonha – a quadratura da besta – ingenerado, preto empedernido. Ordem de mistérios sem contorno em mistérios sem conteúdo. O que o azul nem é do céu: é de além dele. Tudo era possível e não acontecido.

[...] Errático, a retrotempo, recordava-se sobre nós o touro, escuro como o futuro, mau objeto para a memória.

[...] Empatara-nos, aquele, em indisfarce, advindamente; perseguia-nos ainda, imóvel, por pavores, no desamparadeiro.

O touro?

[...] Mesmo nem nos maleficiara - com nenhum agouro, sorvo de sinistro – o estúrdio bronco monstro. De onde vem então o medo? Ou este terráqueo mundo é de trevas, o que resta do sol tentando iludir-nos o contrário. Fazia cansaço, no furto frio de nossas sombras. Tirávamos passo (ROSA, 2009, p. 102-105).

Para mim, este trecho de Guimarães Rosa narra uma situação em que o sentimento, ou o aturdimento do estranho é provocado pela aparição de um animal, e pelas memórias, meio particulares, meio coletivas e arcaicas, e impressões obscuras que a imagem do animal - há muito tempo conhecido, familiar -, suscita.

No ensaio *Das unheimliche*, de 1919, traduzido como *O Inquietante* (2010), Freud analisa as impressões, os efeitos que certas imagens, objetos ou situações provocam, a partir do seu caráter inquietante, angustiante, e até mesmo, perturbador. Freud começa por contextualizar sua investigação no campo da estética, ou melhor, entre a psicanálise e “um âmbito particular da estética”, definida por ele como “teoria das qualidades de nosso sentir” (FREUD, 2010, p. 329). Para Freud, “o inquietante” é um desses domínios particulares da estética, pois refere-se

a um sentimento dependente do objeto que o desperta através dos nossos sentidos, ou seja, uma impressão dos sentidos. Freud considera, no entanto, como prerrogativa para este sentimento, uma determinada “susceptibilidade”, que varia de pessoa para pessoa, tornando o inquietante um sentimento dependente de fatores subjetivos e da memória, das experiências pessoais de cada um.

Freud estabelece a metodologia da sua pesquisa acerca do inquietante a partir de dois caminhos: primeiro, ele analisa a evolução dos significados atribuídos à palavra de origem alemã *unheimlich*, e depois analisa um conjunto de referências, principalmente da literatura, que citam o *unheimlich* ou que evidenciam a intenção de provocar o efeito ou a impressão do inquietante nos leitores. Freud antecipa o resultado da sua análise afirmando que os dois caminhos da sua investigação levaram-no à conclusão de que o inquietante “remonta ao que é há muito tempo conhecido, ao bastante familiar”. A esta conclusão, segue a investigação sobre em que condições aquilo que nos é familiar pode tornar-se inquietante (FREUD, 2010, p. 331).

Conforme Freud, a palavra alemã *unheimlich* designa, através do acréscimo do sufixo *un*, o oposto de *heimlich*, que significa “doméstico, autóctone, familiar”, sendo natural a conclusão de que algo seria inquietante justamente por não ser familiar. No entanto, ao constatar o inquietante também no âmbito das coisas que são conhecidas, familiares, Freud sente a necessidade de “ir além da equação inquietante=não familiar” (2010, p. 332).

Ao constatar que não existe em outros idiomas uma palavra correspondente ao *unheimlich*, Freud analisa a significação da palavra na língua alemã, principalmente em sua relação com a palavra *heimlich*, e o seu uso em diversos campos das atividades humanas. *Heimlich* significa, principalmente, “pertencente a casa, familiar, caro e íntimo, aconchegado, etc.” Em relação aos animais, por exemplo, designa o animal “domesticado, que se aproxima confiantemente às pessoas” mas também os animais que não são “nem selvagens, nem domesticados” ou os animais selvagens, “de modo que são criados *heimlich* e habituados aos seres humanos” (p. 333). Apesar do caráter de domesticidade relativo ao *heimlich* nestas primeiras significações, Freud aponta para outras, que revelam um lado oposto ao confortavelmente doméstico, ou contraditório, o caráter velado do seu significado: “oculto, mantido às escondidas, de modo que outros nada saibam a respeito,

dissimulado” (p. 335). Este sentido do *heimlich*, segundo Freud, estaria mais próximo ao sentido do *unheimlich*, que designa, como seu antônimo, algo “incômodo, que desperta angustiado receio”, e que vem ao encontro da definição do poeta Schelling, citado por Freud: “*Unheimlich* chama-se a tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu” (SCHELLING apud FREUD, 2010, p. 337).

Após analisar as várias significações que o *heimlich* pode ostentar, Freud conclui que está especialmente em uma dessas definições, a que coincide com o *unheimlich*, a chave para compreendermos o sentimento do inquietante: o que é *heimlich*, pode ser também *unheimlich*, e esta ideia está contida na novidade sugerida pela concepção de Schelling, de que algo que já fora familiar e que fora “esquecido”, possa reaparecer e causar o sentimento inquietante: “*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (p. 338). Em relação ao oculto, “*heimlich* é agregado a um verbo expressando ocultamento”, e usado para significar um sentido do conhecimento “místico, alegórico: sentido *heimlich*, *mysticus*, *divinus*, *occultus*, *figuratus*.” Em seguida, *heimlich* é “algo subtraído ao conhecimento, inconsciente (...), fechado, impenetrável à exploração” (p. 339). “Portanto” - conclui Freud, “*heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (p. 340).

Em sua análise do tema do duplo na literatura como motivador de uma “inquietante estranheza”, Freud relaciona este sentimento à evolução da vida psíquica, do homem primitivo ao homem contemporâneo. O autor argumenta que “o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu”, e cita como exemplos a concepção da “alma imortal” como duplo do corpo, expressa na cultura do antigo Egito através da “arte de construir uma imagem do morto em material duradouro.” Com a superação desta fase, destas crenças, o duplo passa de familiar e confortável para algo familiar, porém, inquietante (FREUD, 2010, p. 352 - 353). Desta forma, “O caráter do inquietante pode proceder apenas do fato de o duplo ser criação de um tempo remoto e superado, em que tinha um significado mais amigável. O duplo tornou-se terrível, tal como os deuses tornaram-se demônios após o declínio de sua religião” (HEINE citado por FREUD, 2010, P. 354 – 355).

O inquietante surge então a partir do familiar, como resultado de uma “regressão a um tempo em que o Eu ainda não se delimitava nitidamente em relação ao mundo externo e aos outros”. Freud atribui a possibilidade do estranhamente inquietante à sobrevivência no inconsciente humano da “antiga concepção do animismo, que se caracterizava por preencher o mundo com espíritos humanos, [...] e a atribuição de poderes mágicos cuidadosamente graduados a pessoas e coisas estranhas”.

Parece que todos nós, em nossa evolução individual, passamos por uma fase correspondente a esse animismo dos primitivos, que em nenhum de nós ela transcorreu sem deixar vestígios e traços ainda capazes de manifestação, e que tudo o que hoje nos parece “inquietante” preenche a condição de tocar nesses restos de atividade psíquica animista e estimular sua manifestação (FREUD, 2010, p. 359).

Assim, vinculando o inquietante com a repressão, retornamos à concepção de Schelling, de que o inquietante é algo muito familiar à psique, que foi reprimido, e que deveria permanecer oculto, mas que retorna, não importando se originalmente era carregado de outro afeto. (p. 360) Desta forma, Freud delimita a origem do inquietante no “há muito tempo conhecido”, no “familiar reprimido”, sendo o sufixo *un*, a marca dessa repressão. Para Freud, nós, ou nossos ancestrais primitivos, já tomamos essas possibilidades por realidades. Hoje, “superamos” tais formas de pensamento, mas não estamos totalmente seguros das nossas novas convicções, e as velhas ainda subsistem dentro de nós. “Quando acontece algo em nossa vida que parece trazer alguma confirmação às velhas convicções abandonadas, temos a sensação do inquietante” (p. 369).

Manguel comenta que o estranhamento ou angústia que o homem sofre diante do animal, e diante da representação da animalidade no homem, remonta a questões muito antigas e ambivalentes, como propõe também outro estudo de Freud, *O Homem dos Lobos*, sobre um jovem perturbado por um sonho com uma árvore cheia de lobos brancos olhando para ele através da janela do seu quarto. A análise de Freud deste caso propõe que os terrores animais do seu paciente resultavam de antigos medos não superados, assim como no sentimento da

inquietante estranheza, investigado no seu *unheimlich*, e que através das imagens oníricas, das ficções e contos de fadas, o homem expressa seus temores arcaicos (MANGUEL, 2001, p. 120 – 122).

Didi-Huberman observa que Freud situa a “inquietante estranheza” em um “domínio particular da estética [...] que escapa às formulações clássicas da teoria do belo”, e que se define como um lugar paradoxal, correspondente ao caráter “estranho” e “singular” da imagem aurática benjaminiana. Assim, a inquietante estranheza freudiana seria, nos termos de Benjamin, “uma trama singular de espaço e de tempo”. Conforme Didi-Huberman, a palavra *unheimlich* é uma palavra do âmbito do olhar (é o *suspectus* latino) e do lugar (é o *xénos*, o estrangeiro, em grego); mas é sobretudo, “uma palavra cuja ambivalência acabará sendo analisada nos termos fortemente temporais do que ‘remonta ao há muito tempo conhecido, há muito tempo familiar’” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 228).

Didi-Huberman argumenta que esse poder de remontar ao passado se relaciona às concepções freudianas de *ideia fixa* e *repetição*, através do “retorno inquietante das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 229). Conforme Didi-Huberman,

Freud se aproxima da definição benjaminiana da aura como “única aparição de uma lonjura, por mais próxima que esteja”, quando retém na *unheimliche* o caráter, já observado por Schelling, de uma visualidade sentida como a aparição estranha, única, de algo “que devia permanecer em segredo, na sombra, e que dela saiu” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 230).

A proposição de Freud acerca da “inquietante estranheza” como produto da aparição de algo há muito tempo familiar, conhecido, mas nunca plenamente conhecido, e que se acreditava superado e esquecido, assim como a leitura proposta por Didi-Huberman a partir da evocação da concepção da aura e memória de Benjamin, postulam claramente a memória como um lugar privilegiado para o efeito do estranho. O estranho articula passado e presente, pois é a partir do presente que se manifestam as imagens ou situações que evocam memórias muito antigas, ou que reportam à relação primordial entre homem e animal, como observado por Berger:

Os animais entraram pela primeira vez na imaginação do homem como mensageiros e promessas. [...] Antes da separação entre homem e animal pela civilização, os animais constituíam o primeiro círculo em torno do homem e se encontravam juntamente com o homem no centro do mundo, e no centro do mundo de cada homem (BERGER, 2003, p. 9).

O que diferenciou e separou homem e animal foi o desenvolvimento da linguagem. A capacidade unicamente humana de pensamento simbólico é, como analisa Berger, a característica que possibilita ao homem pensar sobre o animal, contrapondo-se a ele. No entanto, o animal continua em sua essência, misterioso e inapreensível mesmo pela linguagem e pela razão. Sendo as primeiras metáforas criadas pelo homem a partir de imagens e qualidades de animais, a linguagem que separa o homem do animal surgiu de sua relação com ele.

Conforme Berger, até o século XVII, o antropomorfismo foi um elemento fundamental da relação entre homem e animal, se constituindo como um resíduo da sua relação metafórica primordial. Com Descartes houve uma ruptura teórica decisiva com o antropomorfismo. Descartes estabeleceu o dualismo que separa homem e animal, reduzindo o animal, desprovido de alma, a uma função física e mecânica. Um século depois, o zoólogo Buffon, embora utilizando o método mecanicista para classificar os animais, os descreve com certa ternura que lembra as suas concepções primordiais relativas ou próximas ao homem, evidenciando, conforme Berger, certa *nostalgia* dos animais. Embora os animais tenham sido marginalizados pela cultura, eles permanecem primordiais no imaginário do homem como símbolos, e se manifestam através dos sonhos, das brincadeiras infantis, nos contos, nas superstições, e na própria linguagem metafórica que nos recorda sua origem animal (BERGER, 2003, p. 16-17).

No capítulo *Los rostros del tiempo*, de seu estudo *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general* (1982), dedicado à identificação e aos significados dos arquétipos animais e dos símbolos teriomórficos, Durand aborda as representações animais, desde as primitivas até as atuais, evidenciando a universalidade e permanência da imaginação em torno do animal ao longo do tempo. Durand parte do pressuposto de que os símbolos animais

têm sobrevivido às pressões culturais através da transmigração e da assimilação de diferentes formas e significados.

Para Durand, as representações de animais são, entre todas as imagens, as mais familiares e frequentes, desde a nossa infância. O autor nos recorda que a metade dos livros infantis é consagrada aos temas e personagens animais que veiculam mensagens e se incutem na imaginação através de suas qualidades teriomórficas. Essa orientação teriomórfica da imaginação se forma como uma camada tão profundamente entranhada que a experiência prática e o pensamento racional não podem sobrepor completamente, por que o imaginário animal tem na imaginação um lugar resistente às experiências práticas e à razão. O encantamento produzido em nós pelas representações fabulosas de animais não são, segundo o autor, as inovações que nos trazem, mas sim a confirmação de antigas lendas e mitos animais. O animal fabuloso é então o objeto de uma assimilação simbólica, na medida em que “[...] testemunha a universalidade e a pluralidade de sua presença tanto em uma consciência civilizada quanto nas mentalidades primitivas” (DURAND, 1982, p. 64).

Apesar de a civilização da razão ter privado o animal de seus significados, e o situado num passado cada vez mais distante, o nosso tempo experimenta uma espécie de nostalgia em suas representações e pensamentos em torno do animal. Os significados transfigurados pelo tempo podem tornar o que no passado fora familiar, hoje motivo de inquietante estranheza, como o animal que fora, num passado distante, próximo ao homem, compartilhando o mesmo mundo de impressões mais imediatas, e visto como parte do mistério do mundo, como mensageiro dos deuses, como fornecedores de alimento para a manutenção da vida fisiológica e psicológica ou espiritual.

Em *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*, (1991) Mircea Eliade propõe a investigação sobre as formas através das quais o pensamento simbólico, expresso através das imagens do mundo e dos mitos arcaicos, sobrevivem no mundo contemporâneo através da *imaginação* e das nostalgias do passado que determinadas imagens e formas poéticas despertam. Para o autor, o simbolismo está presente em todos os lugares do pensamento. Eliade constata na redescoberta do simbolismo pelos pesquisadores das ciências humanas, principalmente graças à psicanálise, a afirmação da concepção do

“símbolo como modo autônomo de conhecimento”, e da “importância do simbolismo para o pensamento arcaico e, ao mesmo tempo, o seu papel fundamental na vida de qualquer sociedade tradicional” (1991, p. 5).

Conforme Eliade, o pensamento simbólico, consubstancial ao ser humano, é anterior à linguagem e à razão discursiva. O animal, como vimos, foi o primeiro a partilhar com o homem o universo simbólico, onde o mundo e a natureza eram significados simbolicamente, e miticamente. O símbolo revela certos aspectos da realidade – “os mais profundos”, que não podem ser revelados pelo conhecimento racional ou científico. Desta forma, as imagens, os símbolos e os mitos em torno do animal não são criações irresponsáveis da mente humana, mas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: “revelar as mais secretas modalidades do ser”. Por isso, o estudo e o reconhecimento das produções simbólicas do homem nos permite melhor conhecer o homem, “o homem simplesmente”, aquele que ainda não se compôs com as condições da história, por que, ainda conforme Eliade, “cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à História” (1991, p. 8-9).

Eliade afirma que, mesmo historicamente condicionado, o homem pode reintegrar-se à sua parte “não-histórica”, através das imagens, dos símbolos, dos sonhos e devaneios, e das imagens das suas nostalgias: “Escapando à sua historicidade, o homem não abdica da qualidade de ser humano para se perder na “animalidade”; ele reencontra a linguagem e, às vezes, a experiência de um “paraíso perdido” (p. 9). Eliade constata, como um ressurgimento do mito na cultura contemporânea, que...

Começamos a compreender hoje algo que o século XIX não podia nem mesmo pressentir: que o símbolo, o mito, a imagem pertencem à substância da vida espiritual, que podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas que jamais poderemos extirpá-los. [...] Veríamos como, humildes, enfraquecidos, condenados a mudar incessantemente de emblema, eles resistiram a essa hibernação, graças sobretudo à literatura (ELIADE, 1991, p. 7).

As produções simbólicas do homem contemporâneo em torno do animal, a literatura, as artes, de um modo geral, coadunam, através de novos sistemas simbólicos com sintaxes e semânticas particulares, essas imagens do mundo e formas mitológicas do passado. É interessante observar como se desenvolveu essa transfiguração dos mitos em torno do animal, e o seu deslocamento de uma esfera mais prática e imediata das sociedades humanas, para a esfera das produções simbólicas sem uma finalidade prática, a da ficção, da arte e da literatura. No entanto, Eliade observa que nas produções simbólicas atuais, especificamente as que tratam das relações do homem com a natureza, e ainda que destituídas de uma finalidade explícita, revelam

[...] a sobrevivência subconsciente, no homem moderno, de uma mitologia abundante e, na nossa opinião, de um valor espiritual superior à sua vida 'consciente'[...] A mais pálida das existências está repleta de símbolos, o homem mais "realista" vive de imagens. [...] os símbolos jamais desaparecem da atualidade psíquica: eles podem mudar de aspecto; sua função permanece a mesma. Temos apenas de levantar suas novas máscaras (1991, p. 12 – 13).

O pensamento de Eliade a respeito da transfiguração dos símbolos corresponde, em certa medida, ao pensamento de Aby Warburg acerca da sobrevivência das imagens. Agamben explica que para Warburg, as imagens transmitidas pela memória histórica possuem uma vida especial, que ele chama de vida póstuma, *sobrevivência* (*Nachleben*). A sobrevivência das imagens se dá através de uma operação da memória, através da qual "(...) o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível" (AGAMBEN, 2012, p. 37).

No seu livro *Paisagem e Memória*, de 1996, Simon Schama caracteriza a pesquisa de Aby Warburg a partir do seu método transdisciplinar e anacrônico, que considera o objeto da história da arte ou da cultura, como uma imagem alegórica, formada a partir da montagem de elementos formais, de significados, de memórias e de tempos heterogêneos, conforme discutido no capítulo *A montagem como procedimento alegórico*. A natureza da obra de arte, ou da imagem alegórica, estaria

na conjugação de todos esses elementos e na identificação das suas relações com o passado, que se manifesta através da sobrevivência e da permanência dos símbolos e mitos primordiais através dos tempos. Schama observa que, para Warburg, o mito era um vetor da sensibilidade histórica. Em suas pesquisas, Warburg descobrira que por trás dos paradigmas do classicismo, havia uma “energia primordial” que, embora periodicamente suprimida pelo discurso racional, se manifestava a partir de suas “fontes profundas”, tragando a civilização. Warburg se dedicou, em seus primeiros estudos sobre Botticelli, a demonstrar os processos por meio dos quais o mito e a magia primitivos evoluíram para um repertório de símbolos expressos na arte renascentista (SCHAMA, 1996, p. 217).

Warburg apontou assim a conexão entre os rituais e mitos primitivos e a condição moderna, a partir do que chamou de “arquivo da memória”, através do qual os tipos simbólicos primitivos universais resistem na cultura ocidental. Assim, a pesquisa de Warburg acerca da “vida póstuma das antiquilhas” (*Nachleben der Antike*) se centrou na identificação e classificação dos símbolos herdados da antiguidade e transmitidos ao longo de gerações, formando um repertório de símbolos universais (SCHAMA, 1996, p. 219 - 220).

Assim como na ideia de que “Deus está nos detalhes”, a ciência de Warburg procurava nas peculiaridades, nos detalhes e motivos discrepantes os sinais da sobrevivência da antiguidade na cultura. Schama esclarece que o método da pesquisa iconológica de Warburg considerava a relação entre a modernidade e a história não oficial, a antiguidade dos mitos e símbolos primitivos, e era aberto e não convencional. Conforme Schama, Warburg propunha que:

Não se poderia explicar adequadamente uma metáfora não convencional, um motivo estranho e recorrente (como uma árvore falante) com ociosas invocações de “antecedentes históricos” ou um dicionário mecânico de emblemas. Rastrear esse motivo até as fontes arcaicas, percorrendo todas as mutações e permutações de forma e significado através do tempo, não só levaria às profundas ligações entre passado e presente, como ainda, em algum ponto do caminho, mostraria sua importância cultural e cognitiva para a apreensão humana. Isso não era apenas história da arte ou da cultura. Era a busca da verdade, revelada não só num vasto plano metafísico platônico, mas também como um mosaico multicolor, formado com peças distintas de nossa natureza, do qual poderá emergir uma imagem coerente (SCHAMA, 1996, p. 220).

Schama acrescenta que, embora se reconheça a evolução da cultura ocidental a partir do abandono dos seus mitos primordiais e das relações arcaicas entre homem e animal, a nossa cultura ainda assim é constituída a partir de um amplo depósito de mitos e tradições, e é neste sentido que a arte manifesta “[...] a possibilidade de mitos e magias se fazerem sentir, obstinadamente, envoltos em formas simbólicas” (SCHAMA, 1996, p. 215).

Como comentei nos capítulos anteriores, compreendo o meu trabalho, a minha experiência como artista, como uma prática simbólica, ou seja, como uma atividade que envolve a articulação de um universo simbólico. Um dos principais paradigmas do meu trabalho, ou da minha reflexão sobre ele, é a consciência de que os símbolos que manipulo têm uma história, vêm de uma tradição, embora transfigurados pelo tempo e por minha manipulação, e evocam essa história, as suas atribuições anteriores, através daquilo que Warburg denominou “arquivos da memória” das imagens. Este paradigma da memória é muito importante para a minha reflexão, por que é através dele que proponho o estranho como produto do “há muito tempo conhecido, familiar...”. Certamente, não são todas as coisas há muito tempo conhecidas e familiares que evocam o estranho, mas no contexto do meu trabalho, percebo que esta é uma relação pertinente, no que se refere ao tema do animal, ou melhor, à proposição do animal como símbolo, como portador de mensagens.

3.3 Alegorias do estranho

“No coração da floresta alguma coisa que se manteve irreversivelmente estranha, impenetrável, resistente...” (SCHAMA, 1996, p. 63).

Meus trabalhos, como já observado, propõem alegorias do estranho, onde, como na gravura intitulada *Portador de marcas (Merkmalträger)* de 2012, a conjugação de todos os elementos - a relação insólita e até mesmo incômoda entre os animais representados: um veado que porta muitos esquilos mortos, espetados em suas galhadas desmedidas, sob um céu azul, e a configuração da imagem como uma página de livro ilustrada, ou como um emblema onde uma legenda (*Merkmalträger*) inscrita em uma espécie de estandarte sustentada por dois macacos, horizontalmente e logo abaixo da imagem -, caracteriza uma composição onde todas as partes atuam como significantes para a (suposta) comunicação do significado do trabalho como um todo. Este é um dos princípios da alegoria, e neste sentido, a imagem é como “uma composição em que todos os elementos funcionam como uma palavra secreta que o espectador é instigado a decifrar, como se deslindasse uma charada” (MANGUEL, 2001, p. 61). (Figura 91)

No entanto, o meu trabalho não propõe alegorias no sentido tradicional, como uma convenção com um significado específico, fechado, e referente a um texto, a um conceito, ou como ornamentação de um discurso. A alegoria, no meu trabalho, é um processo, um meio de criar imagens a partir da articulação de elementos que atuam como símbolos (no sentido já exposto de referentes), mas cujo significado não pretende ser determinado, nem relacionado a uma concepção ou texto pré-existentes.



Figura 91. Nara Amelia. *Portador de marcas* da série *Sonhos são como bolhas de sabão*. 2012/2013. Água-forte, ponta-seca, aquarela, douração. 35 x 30 cm. Fotografia: Fabio Del Re.

Os elementos dos meus trabalhos, os personagens humanos e animais, os da realidade e os imaginários, não têm um significado pré-definido, não estão (nos limites dos meus conhecimentos) citados em dicionários de símbolos, ou como personagens de mitos ou fábulas. As imagens que crio são como um depósito de todas as minhas referências, algumas conscientes e refletidas, outras que se manifestam como ideias vagas e recorrentes, como imagens que revelam estranhas semelhanças com impressões e pensamentos estranhos. No entanto, reconheço que eles coadunam em torno de si outras imagens e outros significados possíveis,

por que são portadores de marcas, de memórias, de significados transfigurados pelo tempo e pelo seu uso em diferentes tradições e lugares, por que convocam aquele “arquivo da memória” proposto por Warburg.

A alegoria, como uma montagem de elementos fragmentários, heterogêneos e anacrônicos, no sentido de exposto por Benjamin, Owens, Buchloh, etc., me parece o meio mais apropriado para caracterizar o que eu faço - a associação de elementos materiais, técnicos e simbólicos, que reportam a diferentes referências tradições, formas e tempos, com a finalidade de significar, ou sugerir, ideias, impressões, sentimentos, relacionados de alguma forma ao – “há muito tempo conhecido, familiar” – estranho. Apesar da configuração alegórica, a aparência de enigma para ser decifrado, a alegoria no meu trabalho se refere mais à forma de produção, ao procedimento da montagem, ao modo de associação e ao modo de interpretação, do que à forma alegórica tradicional que corporifica uma ideia pré-definida. De outro ponto de vista, a aparência de ilustração literária, a visualidade da página de livro, as relações propostas entre a imagem e o texto como legenda, podem suscitar a ideia de narrativa, de fábula, com um enredo e desfecho com finalidade moralizante. Estes aspectos não definem meu trabalho como ilustração, nem como fábula, nem como alegoria no sentido tradicional já exposto, mas são referências às tradições, estéticas e sentidos aos quais meu trabalho reporta, e que correspondem às mais diferentes formas que o homem criou como meio de responder à necessidade de significar o mundo, a natureza, o animal – tudo aquilo que lhe é familiar, há muito tempo conhecido, mas estranhamente inquietante.

Comentando sobre o livro de Plutarco, *Sobre Ísis e Osíris*, quinto livro das *Obras Morais*, acerca da história e dos prodígios dos antigos deuses egípcios, representados geralmente com atributos animais, e da crença na sua relação direta com os fenômenos da natureza, Schama constata que “Plutarco sabia muito bem que os mitos não explicavam essas maravilhas naturais, nem eram explicados por elas. Antes, constituíam as formas poéticas por meio das quais se simbolizavam intrinsecamente tais mistérios” (SCHAMA, 1996, p. 262).

Penso na alegoria, no meu trabalho, como mais uma dessas formas poéticas intrincadas por meio das quais o homem procura, ao longo do tempo, significar os mistérios do mundo, aquilo que lhe é estranho, e no meu trabalho, especificamente,

as relações inquietantes entre homem e animal, entre cultura e natureza, e entre experiências particulares e experiências coletivas transformadas em tradições.

Bataille constata a impossibilidade de abordarmos certos mistérios, como o animal, a partir de uma linguagem comum, de apreendermos o animal a partir da nossa razão, ou de nós mesmos:

Nada, para dizer a verdade, nos é mais inacessível do que essa vida animal da qual somos resultantes. Nada é mais estrangeiro à nossa maneira de pensar do que a Terra no seio do universo silencioso, não tendo nem o sentido que o homem dá às coisas, nem o não-sentido das coisas no momento em que desejaríamos imaginá-las sem uma consciência que as refletisse (BATAILLE, 1993, p. 12).

Como sabemos, Bataille distingue a animalidade da humanidade pelo princípio da imanência, que pode ser caracterizada como uma forma de imediatismo e como uma relação de pertencimento, ou de participação do animal no mundo: “[...] todo animal está no mundo como a água no interior da água” (BATAILLE, 1993, p. 11). Sobre o olhar do homem, cuja consciência da sua humanidade se dá por oposição à animalidade, Bataille afirma que: “[...] a vida animal, a meio caminho de nossa consciência, nos propõe um enigma mais inquietante” (p. 12). Assim, o olhar do homem sobre o animal se revela como um espelho, que o opõe e ao mesmo tempo aproxima de sua ancestralidade perdida:

O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, num certo sentido, eu a conheço: é a minha. É também o que para mim está mais longinquamente oculto, o que merece este nome de profundidade, que quer dizer precisamente o que me escapa. Mas é também a poesia... [...] mas não é sempre, e nunca de todo, redutível a essa espécie de realidade inferior que atribuímos às coisas (BATAILLE, 1993, p. 13).

Consciente do caráter paradoxal do pensamento em torno do animal, que quer dizer, talvez acerca de nós mesmos como um espelho, aquilo que nos escapa, Bataille sugere a “mentira poética”, como a forma possível de abordar o animal: “[...]”

a maneira correta de falar dele só pode ser abertamente poética, já que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível” (BATAILLE, 1993, p. 12).

O texto *O animal que logo sou (A seguir)*, (2002), resulta de uma aula ministrada por Jacques Derrida, e inicialmente intitulada *O animal autobiográfico*. Derrida começa seu discurso propondo uma incômoda situação em que se encontra nu diante de um gato que o observa, segundo seus termos “apenas para ver”. Ao postular que o animal diante dele pode também olhá-lo, e ter também seu ponto de vista sobre ele, Derrida propõe que o olhar que o animal retorna ao homem manifesta-se como um “olhar cujo fundo resta sem fundo, [...] ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro” e ainda que o olhar desse outro, talvez por corresponder a um olhar investido de humanidade, revela uma “proximidade insuportável”. O olhar do homem sobre o animal é intermediado por um abismo de incompreensão e lhe mostra, conforme Derrida, “os confins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa anunciar-se a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar” (DERRIDA, 2002, p. 30-31).

Fábio Landa, tradutor de *O animal que logo sou*, comenta que o texto “guarda uma proximidade com a poesia ‘como experiência’”. Derrida aborda nesse texto a noção de “animalidade” e as ideias associadas a esta questão numa rede de conexões que se estende desde a epistemologia, metafísica e ética, à literatura, conforme seus próprios termos e invocando a obra literária de Kafka, uma *zoopoética* (2002, p. 22).

Nesta esfera poética, Derrida desenvolve seu pensamento acerca do animal e das implicações dessas questões para o pensamento do homem em torno de si mesmo. Ao se perguntar sobre a razão de seu mal-estar de estar nu diante do animal, Derrida conclui, a partir dos filósofos que invoca em sua reflexão, que é próprio dos animais e é o que os diferencia do homem estarem nus sem o saber, e que, portanto, sem consciência de sua nudez, também não têm a consciência do bem e do mal. Neste ponto sua reflexão se converte sobre o que ele designa como as atribuições humanas do animal, no sentido das qualidades que o homem, “prepotentemente”, atribui ao animal. Ele invoca o discurso em que Montaigne zomba da “impudência humana sobre o próprio dos animais”, da “presunção” e da “imaginação” do homem quando este pretende, por exemplo, saber o quê se passa

na cabeça dos animais. Sobretudo, quando pretende lhes conferir ou lhes recusar algumas faculdades (DERRIDA, 2002, p. 19-20).

Ao questionar como o homem pode pensar o animal - o que lhe é estranho e inapreensível, e ao constatar a insuficiência da linguagem para abordar o animal, a sua incapacidade de se aproximar do seu referente quando este é o outro, o estranho, Derrida propõe que, “[...] o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia” (2002, p. 22). Para Derrida, o animal que, apesar de sua “instituível singularidade”, a nossa cultura fez depósito de uma “imensa responsabilidade simbólica”, consiste em “uma existência rebelde a todo conceito” (DERRIDA, 2002, p. 26). Derrida propõe assim que a melhor ou única forma de abordar o animal através da linguagem é a poesia como espaço de indeterminação, que expressa “uma espécie de conhecimento, um saber alternativo (e plausível) sobre o que escapa à representação, à apropriação figurativa”. Conforme Maciel, a abordagem poética em torno do animal funda “uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não-humano se torna viável” (MACIEL, 2010, p. 17).

No contexto da sua reflexão acerca do pensamento poético como o pensamento possível acerca do animal, o termo *zoopoética* é originalmente empregado por Derrida para se referir à presença de animais nas poéticas literárias de kafka (DERRIDA, 2002, P. 18). Já Maria Esther Maciel relaciona o termo à investigação do tema do animal na literatura - a *zooliteratura*, considerando o habitual entrecruzamento do texto com imagens. Os estudos acerca do tema envolvem desde as primeiras manifestações do animal na literatura com Esopo (620-560 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C), Plínio o Velho (23-79 d.C), passando pelos bestiários medievais, pelos relatos de viajantes do séc. XVI, os bestiários modernos e contemporâneos, e as representações de animais, híbridos e seres fantásticos nos diversos meios visuais e literários (MACIEL, 2008, P. 9).

Maria Esther Maciel comenta que, no âmbito das *zoopoéticas*, ou das *zooliteraturas*,

[...] podemos encontrar desde a sondagem fantasiosa (e por vezes erudita) do comportamento e dos traços constitutivos dos bichos de várias espécies, realidades e irrealidades, passando por abordagens que buscam antropomorfizá-los e convertê-los em metáforas do

humano, até discussões éticas em torno das controversas relações de poder que os homens têm mantido com eles ao longo dos tempos. [...] neste caso, cada animal – tomado em sua insubstituível singularidade – passa a ser visto como um sujeito dotado de inteligência, sensibilidade, competências e saberes diferenciados sobre o mundo (MACIEL, 2006, p. 18-19).

As *zoopoéticas* do passado e do presente, através das imagens visuais e literárias, transformam os animais - “tomados como o estranho por excelência”, em “signos vivos daquilo que sempre escapa à nossa compreensão” (MACIEL, 2008, p. 9-10). E, sendo assim, o conjunto dessas formas poéticas de abordar o mundo se caracterizam como imagens, que teriam, conforme Eliade, “[...] o poder e a missão de *mostrar* tudo o que permanece refratário ao conceito” (ELIADE, 1999, p. 16). No entanto, compreendo, em relação às imagens que crio, que as imagens, envolvendo as criações poéticas visuais e literárias em torno do animal, permanecem como imagens, irredutíveis a um conceito, a um discurso unívoco, como sugere Eliade:

[...] as Imagens são, por suas próprias estruturas, multivalentes. Se o espírito utiliza as Imagens para captar a realidade profunda das coisas, é exatamente por que essa realidade se manifesta de maneira contraditória, e conseqüentemente não poderia ser expressada por conceitos. [...] É então a Imagem em si, enquanto conjunto de significações, que é verdadeira, e não uma única das suas significações ou um único dos seus inúmeros planos de referências. Traduzir uma Imagem na sua terminologia concreta, reduzindo-a a um único dos seus planos referenciais, é pior que mutilá-la, é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento (ELIADE, 1999, p. 11-12).

E mesmo na condição de instrumento de conhecimento, estas imagens propõem antes um conhecimento poético e intuitivo das coisas, do que um conhecimento unívoco. E este conhecimento poético pode ser inferido do estranhamento e da inquietação intelectual que estas imagens suscitam, como proposto por Freud, retomando a sua discussão acerca da inquietante estranheza, que seria suscitada por uma “[...] incerteza intelectual, resultante da impossibilidade de esclarecimento de uma situação, o que não impossibilitaria a impressão do todo, mas talvez sua compreensão” (FREUD, 2010, p. 350).

A alegoria se configura então como uma imagem em que elementos – técnicos, materiais e simbólicos, referentes a múltiplos contextos, são aproximados num processo de proposição de diálogo, se interpenetram, criticam e ressignificam mutuamente. Tarkovsky sugere que, na arte, as coisas indizíveis são significadas, muitas vezes, por um processo de substituição: “Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto; para falar do infinito, mostra o finito. Substituição... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem. [...]” (2002, p. 42).

Nas alegorias do estranho, imagens, mitos, símbolos se interpolam - o animal para significar o homem, a humanidade para significar a animalidade, a natureza para significar a cultura, e o comportamento do homem para significar o animal, e o estranho para significar o “há muito tempo familiar”, e o familiar para significar o estranho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *pinnacle grouse* tinha só uma asa, que lhe permitia voar apenas numa direção, dando infinitamente a volta num morro cônico. A cor da plumagem variava conforme a estação e conforme a condição do observador (BORGES, 2007, p. 100).

Esta tese é o resultado das minhas investigações em torno das questões que partiram do meu trabalho, que estão implicadas em seus processos de criação e de significação, e que são representadas pelas três principais questões que nortearam a minha investigação e que organizam a estrutura do texto em três capítulos: 1. *De onde vêm as imagens?*, 2. *Por quê a gravura?*, e 3. *Alegorias do Estranho?*.

No primeiro capítulo, *De onde vêm as imagens?*, apresento uma reflexão sobre a origem do meu imaginário a partir das minhas influências e referências, e sobre as relações de diálogo que meu trabalho estabelece com a memória, com tradições alegóricas, visuais e literárias, que procuram significar o mundo através do animal. Ao identificar o meu trabalho como uma prática simbólica, ou melhor, como a articulação de um universo simbólico para a proposição de significados, constato que o modo através do qual este universo simbólico é articulado é alegórico, e assim a alegoria se estabelece como modo de construção e como proposição de interpretação dos meus trabalhos, considerando a relação entre todos os seus elementos para a sua significação como um todo.

No segundo capítulo da tese, procurei refletir sobre as minhas escolhas técnicas e formais, especialmente *Por quê a gravura?*, partindo da reflexão sobre as características da gravura como linguagem e das suas qualidades expressivas e significativas como propriedades determinantes para a construção e para a significação do meu trabalho. Procurei identificar as principais questões e conceitos envolvidos no meu processo criativo a partir da descrição e reflexão sobre cada etapa deste processo: os desenhos como desígnios, como projetos e como desenhos com fim em si mesmos; a apropriação e a coleção como fontes de imagens; a gravura como prática memorial e como meio de constituir um imaginário; as relações possíveis entre imagens e enunciados e a proposição das inscrições e títulos como símbolos e como chaves para a significação dos trabalhos; a

imaginação nostálgica como paradigma da apropriação e recriação de um imaginário do passado; e a montagem como procedimento alegórico de articulação de todos esses elementos técnicos, materiais e simbólicos.

No terceiro e último capítulo, *Alegorias do Estranho?*, procurei refletir sobre as minhas escolhas temáticas - sobre o animal como tema e como portador de mensagens, de significados, e sobre as questões suscitadas pelas relações entre homens e animais, natureza e cultura, que meu trabalho propõe. A partir da identificação das origens arcaicas do imaginário em torno do animal como forma de significar o mundo, proponho a sua relação com o estranho, ou com o efeito “estranhamente inquietante” suscitado pela aproximação de imagens “há muito tempo conhecidas, familiares”.

No decorrer desta reflexão, procurei definir a alegoria, em relação ao meu trabalho, como um modo de significação que têm como princípio de construção a montagem, através da articulação de procedimentos técnicos, de materiais e de formas simbólicas. Procurei também refletir sobre a qualidade alegórica desta reflexão, que articula fragmentos, reflexões acerca de um processo passado, com a intenção de significá-lo como um todo.

Alegorias do Estranho é, portanto, uma proposição que implica as diversas etapas do meu processo criativo: começando pelas minhas intenções de significar, de transpor determinadas ideias em imagens a partir da manipulação de um imaginário nostálgico ancorado nas relações entre homem e animal; passando pelos procedimentos de criação das imagens – a gravura e o desenho, e pelos procedimentos de caráter alegórico – a apropriação e a montagem de elementos materiais e simbólicos através de associações de caráter particular; e chegando ao estranho como possível efeito dessas articulações.

Mas esta proposição encerra uma dúvida (e a partir desta uma hipótese), indicada pelo sinal da interrogação, e pela sensação de uma contradição latente, presente na expressão que associa um procedimento notoriamente convencional - a alegoria, com um motivo “inquietante”, que é da ordem do obscuro e que não pode ser traduzido ou expresso plenamente pela linguagem comum – o estranho.

O artista e pesquisador Jean Lancri propõe que uma tese em artes visuais tem como pressuposto o entrecruzamento de uma produção plástica com uma produção textual, e que a pesquisa em artes visuais deve partir “do *meio* de uma

prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância”, ou seja, dos questionamentos que a prática, com todas as suas implicações de caráter sensível e conceitual, suscita (LANCRI, 2002, p. 18-20). A parte conceitual da pesquisa se define assim através do uso operacional dos conceitos. “Um conceito é operacional”, conforme Lancrri, “quando permite relacionamentos que seriam impossíveis efetuar sem ele”, ou ainda, especificamente no campo da pesquisa em artes visuais, quando permite ao artista “chegar a produções que não existiriam sem ele” (2002, p. 28-29). No entanto, a utilização dos conceitos numa pesquisa em artes visuais é diferente da sua utilização em pesquisas de outras áreas do conhecimento, por que sua manipulação no campo das artes pode acomodar contradições e desdobramentos.

Conforme Lancrri, a pesquisa em arte reflete o seu objeto no entrelaçamento da razão e do sonho, e no uso específico que faz dos conceitos, através do entrecruzamento entre a atividade proliferadora do sonho e a atividade depuradora da razão no processo criativo, atividades presentes também na construção de uma tese em artes visuais. O processo de criação teria assim dois momentos: inicialmente, a entrega “ao sonho, à emoção, à livre associação das formas, das matérias, dos objetos, dos conceitos”, como um “exercício do onirismo marcado pelo selo da proliferação formal e conceitual desenfreada”; e depois, “o exercício da razão controladora, da regra, [...] um exercício marcado pelo selo da depuração em todos os níveis” (LANCRI, 2002, p. 31).

A proposição do meu trabalho como *Alegorias do Estranho* corresponde, portanto, à proposição de Lancrri acerca da qualidade ambígua do processo criativo. No meu processo de trabalho, identifico essa ambiguidade na relação que proponho entre a alegoria, como o âmbito da racionalidade, e o estranho, como o âmbito do sonho. A alegoria, neste processo, é um modo racional, deliberado, de significar aspectos irracionais, relativos ao sonho, ao obscuro, ao estranho.

Esta investigação procurou aproximar-se do seu objeto, que são obras de artes visuais, cercando-o por seus entornos e espaços de articulação com outras áreas do conhecimento, principalmente com outros trabalhos de artes visuais e de literatura que são minhas referências, que compõem o conjunto dos meus afetos e que formam a visão de mundo que meu trabalho manifesta.

Esta tese se caracteriza então como um recorte, ou melhor, como uma montagem espaço-temporal, como uma alegoria que articula fragmentos de

reflexões acerca de um processo passado e presente ao mesmo tempo. Ela procura sistematizar, como um todo, o pensamento possível em torno de um processo de caráter especial, intuitivo e consideravelmente obscuro, e com este fim, articula ideias, conceitos, histórias, imagens, literaturas, um universo de referências heterogêneo e interdisciplinar, mas que revela, no entanto, as suas “afinidades eletivas”, que se estabelece como um conjunto de referências aproximadas reflexiva e afetivamente, pela visão de mundo que manifestam, como uma coleção de formas e sentidos que me ajudam a criar e a pensar sobre o que eu faço.

Estas são as considerações finais acerca de uma pesquisa que se desenvolveu durante quatro anos, e que intercalou a produção prática de obras de artes visuais, e a reflexão teórica sobre o seu processo de produção. A possibilidade de refletir sobre as diversas etapas do meu processo criativo, seus procedimentos, elementos materiais, formais e simbólicos, tornou possível a identificação das suas repetições, alterações e permanências, e das questões conceituais e poéticas envolvidas neste processo, mas também, me possibilitou a constatação de que destas reflexões surgem, constantemente, novas questões, muitas dúvidas e angústias pela, talvez momentânea, impossibilidade de respondê-las imediatamente e neste espaço de reflexão.

O *goofus bird*, o animal nostálgico citado no começo desta tese, me ajudou a compor uma imagem alegórica do processo criativo – a construção do ninho ao contrário como um processo que remete à construção de um arcabouço, uma estrutura que se caracteriza como um universo simbólico sobre o qual se desenvolve o trabalho, através de associações particulares, estranhas –, e da pesquisa em poéticas visuais que busca compreender este processo – o voo para trás que o pássaro empreende “para saber onde esteve”, como o retorno sobre os próprios passos para identificar desde o passado a trajetória, as etapas, o caminho que me trouxe até o presente desta reflexão.

Para concluir esta etapa da minha formação, cito outro animal estranho, oriundo da coletânea de seres imaginários que se coadunam com a imaginação dos homens para significar o mundo, compilada por Borges: o *pinnacle grouse*, pássaro que, por sua natureza e como sugere seu nome, voa infinitamente em círculos em torno do cume de uma montanha que, como sabemos, é o ponto mais alto – e mais evidente quando observado a distância –, de um aglomerado de matéria, feito do

acúmulo e da sobreposição de camadas e que é sustentado por uma estrutura densa, construída por um processo que se desenrola no tempo e no espaço.

O pássaro que paira eternamente em torno do cume desta montanha me remete ao universo simbólico, ao conjunto das memórias, das imagens relativas, dos significados que pairam, infinitamente, em torno de um objeto de arte que, por seu caráter denso, polissêmico e aberto, é circundado por esta cadeia flutuante de significados. Os matizes da significação, de uma das muitas significações possíveis, dependem do ponto de vista de quem o olha, da sua condição, seu lugar e tempo naquele determinado momento em que se volta para ver.

A imagem do *pinnacle grouse* e do seu estranho comportamento me recorda também algumas das minhas percepções a respeito desta tese como produto das minhas reflexões acerca de questões que circundam o meu trabalho, e que resultam das minhas inclinações, do meu ponto de vista em determinado momento. E, sendo assim, reconheço que estas questões ou a forma como as abordei nesta tese poderiam ter sido outras e, no entanto, são inevitavelmente o resultado de um cruzamento de condições, espaços e tempos determinados.

Manguel conclui no final do seu livro *Lendo Imagens* (2001), que, como todos os seus livros, “este parece feito de páginas ausentes” (p. 315), e cita as diversas e inúmeras questões que estão ausentes da sua reflexão, pelos motivos que todos que propomos uma pesquisa delimitada pelo tempo, e por nossas possibilidades dentro deste determinado tempo e contexto, conhecemos. Ao optar por determinadas questões, as que me pareceram mais importantes no momento, foi necessário abrir mão de outras, e assim definir um ponto de vista, entre os possíveis, um caminho de leitura, um sentido de articulação dos símbolos para a significação do todo que é a obra de arte e que se pretende que seja a sua reflexão sobre ela contida numa tese.

Finalizo esta tese com a sensação, por um lado, de dever cumprido, e por outro, de falta e com novas questões em aberto. No entanto, reconheço que este seja, possivelmente, um dos principais atributos da arte: não revelar um significado, uma verdade unívoca, oculta em suas formas, mas provocar a dúvida, suscitar questões, propor a movimentação de pensamentos, de conceitos e formas de ver o mundo e o próprio universo da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: BARTHOLOMEU, Cesar (org.). Dossiê Warburg. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, Ano XVI, Nº 19, p. 118-143, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Lo Abierto: El Hombre y el animal**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARISTÓTELES. **De anima**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis. **Aberrações: Ensaio sobre a lenda das formas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- BARREIROS, José Coulaço (org.). **Leonardo da Vinci: Bestiário, fábulas e outros escritos**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- BATAILLE, George. **Lascaux o el nacimiento del arte**. Córdoba: Alción Editora, 2003.
- BATAILLE, George. **Teoria da Religião**. São Paulo: Ática, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. Correspondências In: **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1857.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BELINSKY, Jorge. **Lo Imaginario: Un Estudio**. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. Animais como metáfora. In: **Animais escritos - Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, Nº 1332, p. 6 – 9, setembro/outubro 2010.

BERGER, John. Por qué miramos a los animales. In: **Mirar**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BÍBLIA. Português. 1999. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BLOCH, Ernst. **O princípio Esperança - Volume I**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2005.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: Uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luis. A muralha e os livros. In: **Outras Inquisições**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

BORGES, Jorge Luis. **Libro de sueños**. Barcelona: Debolsillo, 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Nove ensaios dantescos e A memória de Shakespeare**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. O Livro. In: **Obras completas de Jorge Luis Borges, Volume 4**. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. **Sobre os sonhos e outros diálogos**. São Paulo: Hedra, 2009.

BRAUNE, Fernando. **O surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

BREHM, Margrit. **Marianna Gartner**. Berlin: Galerie Haas & Fuchs, 2007.

Brites, Blanca, TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

BRITO, Ronaldo. **Goeldi**. Rio de Janeiro: S. Roesler: Instituto Cultural The Axis, 2002.

BRUNO, Giordano. **Os vínculos**. São Paulo: Hedra, 2012.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Procedimientos alegóricos: apropiación y montage en el arte contemporáneo. In: PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge. **Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1986.

CALVINO, Italo. Visibilidade. In: **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. Global: São Paulo, 2012.

CASTRO, Claudia. Benjamin, a tragédia e o trágico. In: **Walter Benjamin: Arte e Experiência**. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

CATTANI, Iclea. (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. Arte de tempos sombrios. In: CHIARELLI, Tadeu, et al. **Objetos Frágeis: a gráfica de Claudio Mubarac**. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2006.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

COELHO, Teixeira. **Dentro do traço, mesmo**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEL PRIORE, Mary. **Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano: uma história dos monstros do Velho e do Novo Mundo (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante El tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagen-montaje o imagen-mentira. In: **Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto**. Barcelona: Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L’empreinte**. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La Ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

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

DIKA, Vera. **Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia**. Los Angeles: Cambridge University Press, 2003.

DINIZ, Clarissa. Sementes e urubus: o “passado” como espaço estético vivenciável para além dos tempos. In: **Revista Tatuí**, Recife, Nº. 5. p. 41-49, s/d.

DURAND, Gilbert. Los rostros del tiempo. In: **Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general**. Madrid: Ed. Taurus, 1982.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ERNST, Max. Qual é o mecanismo da colagem? In: CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ERNST, Max. **Une semaine de bonté: A surrealistic novel in collage by Max Ernst**. New York: Dover Publications, 1976.

FABRIS, Annateresa. Os folhetins perversos de Max Ernst. In: **Anuário de Literatura** – Revista da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, vol. 15, Nº. 1, p. 154-175, 2010.

FLETCHER, Angus. **Allegory: the theory of a symbolic mode**. New Jersey: Princeton University Press, 2012.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FREITAS, Maria do Carmo. **Maria do Carmo Freitas: Depoimento**. Belo Horizonte: C/Arte, 2004.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: **Obras Completas Volume X**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GODOY, Vinícius Oliveira. **Iberê Camargo: Influência é Desenho**. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

GODOY, Vinícius Oliveira. Influência nas artes visuais: Análise crítica de seus principais estudos, usos e desusos. In: **Tabuleiro de Letras**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade do Estado da Bahia, Nº 05, Dezembro de 2012.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GOMBRICH, E. H. **A little history of the world**. New Haven: Yale University Press, 2005.

GOMBRICH, E. H. A necessidade da tradição: uma interpretação da poética de I. A. Richards. In: WOODFIELD, Richard (org.). **Gombrich Essencial: textos selecionados sobre arte e cultura**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GOMBRICH, E. H. A psicologia e o enigma do estilo. In: **Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, E. H. Image and Word in Twentieth-Century art. In: **Topics of our time: Twentieth-century issues in learning and in art**. London: Phaidon, 2000.

GOMBRICH, E. H. Imaginário de Arte no período romântico. In: WOODFIELD, Richard (org.). **Gombrich Essencial: textos selecionados sobre arte e cultura**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GOMES, Paulo César Ribeiro. **Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual**. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

GOMES, Paulo. Da importância de alguns desenhos preparatórios de Anico Herskovits. In: **Porto Arte**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, V. 13, Nº 23, p. 59-71, Porto Alegre, 2005.

GOMES, Paulo. Simenon em Paris. In: CATTANI, Iclea (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GONÇALVES, Flávio. **Fragmentos e transportes imperfeitos: Algumas estratégias de construção de imagens**. Manuscrito inédito apresentado na disciplina Documentos de Trabalho 2011/1, PPGAVI/UFRGS.

GONÇALVES, Flávio. Um argumento frágil. In: **Porto Arte**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, V. 16, Nº 27, p. 137-145, Porto Alegre, 2009.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. Lisboa: Gradiva, 2006.

GRILO, Rubem. Gravura, linguagem e vida. In: FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Márcio. **Oficinas: Gravura**. Rio de Janeiro: Editora Senac, 1999.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: Construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Unicamp, 2006.

HUGHES, Robert. **Goya**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

IMPELLUSO, Lucia. **La naturaleza e sus símbolos: plantas, flores e animales**. Barcelona: Electa, 2005.

IVINS JR., W. M. **Imagen impresa Y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

KLIBANSKY, R; PANOFSKY, E; SAXL, F. **Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art**. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.

LANCRI, J. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade. In: BRITES, B.; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto Zero**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

LEAL, Weydson Barros. **Samico**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2011.

LEAL, Weydson Barros; EID, Vilma. **Samico - Xilogravuras**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de SP, 2012.

LÉVÊQUE, Pierre. **Animais, deuses e homens: os imaginários das primeiras religiões**. Lisboa: Edições 70, 1985.

LOWENTHAL, David. **El pasado es un país extraño**. Madrid: Akal, 1998.

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

MACIEL, Maria Esther. Animais poéticos, poesia animal. In: **Animais escritos - Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, Nº 1332, p. 16 – 19, setembro/outubro 2010.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito – Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea**. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

MANGUEL, Alberto. **A biblioteca à noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MANGUEL, Alberto. **A cidade das palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e de ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAYOR, A. Hyatt. Rembrandt. In: **Prints & People: A Social History of Printed Pictures**. New York, The Metropolitan Museum Of Art, 1972.

MUBARAC, Claudio (Org.). **O desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim (15 notas)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

MUBARAC, Cláudio. Notas sobre incisão. In: **Revista ars**, nº 7, São Paulo, Escola de Belas Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: Uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ORENSTEIN, Nadine M. (Org.). **Pieter Bruegel the Older: Drawings and Prints**. New York: Yale University Press, 2003.

OWENS, Craig. **O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo**. In: Arte e Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XI, número 11, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PANOFSKY, Erwin. **The Life and Art of Albrecht Dürer**. New Jersey: Princeton University Press, 1955.

PAQUET, Marcel. **Magritte**. Lisboa: Paisagem, 2006.

PASSERON, René. A poética em questão. In: **Porto Arte**, V. 1, Nº 21, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, 2004.

PASSERON, René. Da estética à poética. In: **Porto Arte**, V. 8, Nº 15, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, 1997.

PRYSTHON, Angela. A imaginação nostálgica como utopia. In: **Revista Tatuí**, N. 5. p. 7-10, Recife, s.d.

RAMOS, Paula Viviane. **Artistas Ilustradores – A Editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

RAMOS, Paula. O Estranho Assimilado. Processos Cartográficos na Poética de Walmor Corrêa. In: **Bloco 2**. Novo Hamburgo: Editora da Feevale, 2006. p. 264-277.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Roma: Apresso Lepido Facij, 1603.

ROSA, João Guimarães. Hiato. In: **Tutaméia (Terceiras Estórias)**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2001.

ROSENTHAL, T. G. **Paula Rego: The complete graphic work**. London: Thames & Hudson, 2003.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SILVA, Nara Amélia Melo. **Sobre um céu feito de abismo: Narrativas em Poéticas Visuais**. Santa Maria: UFSM, 2009. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, 2009.

SILVEIRA, Paulo. **A página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

SOURIAU, Étienne. **A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada**. São Paulo: Cultrix, 1983.

SOURIAU, Étienne. **Dicionário Akal de Estética**. Madrid: Akal, 2010.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VALÉRY, Paul. Pequeno discurso aos pintores gravadores. In: **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da UFRJ, ano 6, nº 7, dezembro de 2004.

WARBURG, Aby. Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara. In: **El renacimineto del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo**. Madrid: Aliança Editorial, 2005.

WARBURG, Aby. **Mnemosyne**. In: *Dossiê Warburg*. BARTHOLOMEU, Cesar (org.). Dossiê Warburg. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, Ano XVI, Nº 19, p. 118-131, 2009.

YATES, Frances. **A arte da memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.