

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

GIOVANNA PAGANO COLATO

**CORPOS DELICADOS
O banal e a experiência estética em Ana C. e Leonilson**

Campo Grande – MS
Agosto – 2017

GIOVANNA PAGANO COLATO

CORPOS DELICADOS

O banal e a experiência estética em Ana C. e Leonilson

Dissertação apresentada para obtenção da qualificação ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Profª Drª Maria Adélia Menegazzo. Área de concentração: Teoria literária e estudos comparados.

Campo Grande – MS
Agosto – 2017

GIOVANNA PAGANO COLATO

CORPOS DELICADOS
O banal e a experiência estética em Ana C. e Leonilson

APROVADA POR:

Maria Adélia Menegazzo, Doutora (UFMS)

Edgar César Nolasco, Doutor (UFMS)

Biagio D'Angelo, Doutor (UnB)

Campo Grande, MS, 21 de Agosto de 2017.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho, concebido com muita dedicação durante os últimos dois anos, só foi possível graças a toda a ajuda e colaboração - de diferentes formas e em diferentes níveis - de pessoas cuja importância merece destaque neste pequeno texto.

Agradeço inicialmente à minha família, a maior preciosidade que possuo nessa vida. A meu pai, Wladimir, pelo amor incondicional e por fazer tudo para que eu pudesse ter todo o suporte necessário na vida - por mais que nem sempre entendesse minhas escolhas. Ao meu irmão, Carlos Eduardo, e minha cunhada, Valéria. Ambos representam arquétipos de conduta no qual eu me inspiro e desejo alcançar um dia, o apoio e estímulos de ambos a meu trabalho fez com que eu me sentisse muito mais encorajada para continuar, apesar de todos os obstáculos. Por último, e definitivamente com destaque especial, minha mãe. A pessoa que me salva de mim mesma todos os dias. Meu maior exemplo e referência, minha maior incentivadora. Nem mesmo em uma vida inteira conseguirei expressar o quão grata sou pela sorte de ter nascido de seu ventre e por nossas tantas similaridades.

Agradeço aos amigos, sem eles tudo teria sido bem mais tedioso e confuso. A minha irmã de consideração, Bruna Semler, por estar sempre ao meu lado, por toda a compreensão e carinho e por ser uma das pessoas mais inteligentes e obstinadas que já conheci. Ao Kruppa, pelo apoio, pelas piadas trágicas e pelas trocas de experiências (boas e ruins) que sempre me ensinaram bastante coisa sobre a vida real. Ao queridíssimo Tom, cuja bela voz sempre surge, repentinamente, recitando o que há de melhor na poesia, e também por todos os conselhos e pelo suporte nos caminhos tortuosos da UFMS. Ao Fernando, tão querido e competente em seus serviços.

Agradeço a toda equipe do Projeto Leonilson. Em especial, à Ana Lenice, irmã de Leonilson, pelas horas de conversa que me renderam uma nova perspectiva em minha relação com as obras de Leonilson. Uma contribuição absolutamente essencial e pela qual serei eternamente grata.

Por fim, o último nome a ser citado - sendo necessário mais do que apenas algumas linhas para expressar minimamente o que pretendo - é o de Maria Adélia Menegazzo, inspiração máxima de meus dias como pesquisadora desde sempre. Lembro-me como se fosse ontem da primeira vez que a vi, com toda sua gentileza,

elegância e imponência, encantando todos os olhares presentes na sala externa do curso de Letras da UFMS, em 2011. Ao receber – de forma casual e despreziosa – um convite para participar das reuniões que seriam organizadas pelo grupo de estudos da Maria Adélia, lembro-me de ser acometida por um sentimento quase infantil: euforia, medo e timidez juntos em um sorriso seguido de um “estarei lá”.

Agora, cinco anos depois, aqui estou apresentando minha dissertação ao lado da pessoa que mais admirei durante todos os meus dias dentro desta mesma universidade. A maior de todas as honras pelas quais sempre almejei. Devo agradecê-la por toda a confiança, por todos os ensinamentos, por toda a serenidade e paciência com aqueles que estão apenas no início desta longa jornada no mundo das artes. Em última instância, a agradeço por toda afetuosidade e sinceridade em nossas conversas, visualizando a transmissão de conhecimento como algo fluido, contextualizado e, principalmente, de forma humanizada, respeitando minhas escolhas e estimulando minha autonomia como pesquisadora.

RESUMO

A pesquisa busca fazer uma análise das experiências cotidianas presentes no campo da Literatura, tendo como objetos: 1) a obra da poeta Ana Cristina Cesar, cujas temáticas principais baseiam-se em relatos e observações muito particulares/introspectivas acerca do sujeito, tal como o universo feminino de maneira geral, expresso em sumários, poemas, cartas ficcionais e anotações, e 2) no campo das artes plásticas, a obra de José Leonilson, artista multifacetado e sua busca pela expressão e afirmação do “eu” por meio de relatos, listas, agendas, bordados, diários, desenhos e instalações. A partir desta leitura em diálogo é possível identificar um lugar comum cruzando o caminho de ambos os artistas que, utilizando diferentes meios, fazem uso das experiências cotidianas para galgarem seus passos no mundo das artes e propor uma (des)construção daquilo que se entende por banal. Nossa hipótese é a de que neste cruzamento entre arte e banalidade instaura-se a relação entre experiência estética e o cotidiano. Como suporte teórico, valemo-nos dos conceitos de experiência estética estabelecidos por Agamben (2005), e Gumbrecht, tal como hipóteses sobre o banal, teorizadas por Rancière (2002) e Danto (2005). Para fundamentar as análises relacionadas aos objetos de estudo, os postulados de autores como Marcos Siscar (2011), Armando Freitas Filho (1993) e Flora Sussekind (2007), foram utilizados, no caso de Ana C., e Adriano Pedrosa (1998), Lisette Lagnado (1998) e Carlos Eduardo Bitu Cassundé (2011), no caso de Leonilson.

Palavras-chave: experiência estética; banal; Ana Cristina Cesar; Leonilson; poesia contemporânea; arte contemporânea.

ABSTRACT

This research draws upon the everyday life experience brought forward in two main topics: first with literature, using as the main object the poetry of Ana Cristina Cesar, whose writing themes were based on a very particular and introspective view of how the post-modern subject behaves inside the society, aside with the relation established between literature and women's universe, expressed through summaries, poems, fictional letters and notes; then with arts, resorting to José Leonilson's artwork, a multifaceted artist fraught with the desire of expressing himself through reports, lists, diaries, embroidery, diaries, drawings and installations. By this interpretation in dialogue it is possible to identify a "common place" crossing the path of both artists that, through different ways of creation, seize the everyday life experience to build their steps into the art's world. By deconstructing the common meaning of banal, this hypothesis shows that in this cross between art and banality settles down a new relation among the philosophical experience and the everyday life experience. In order to provide foundation to the analyzes of the objects of study presented here, the postulates of authors like Marcos Siscar (2011), Armando Freitas Filho (1993) and Flora Sussekind (2007) are going to be used referring to Ana C. Talking about Leonilson, we are going to use the postulates of Adriano Pedrosa (1998), Lisette Lagnado (1998) and Carlos Eduardo Bitu Cassundé (2011).

Keywords: aesthetic experience; the banal; Ana Cristina Cesar; José Leonilson; contemporary poetry; contemporary art.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Retrato Ana C.	15
Figura 2 – Retrato Leonilson	16
Figura 3 - Hagessandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes, Laocoonte e seus filhos, c. 175-50 a.C.....	25
Figura 4 - Drawing of a Womans Torso.....	28
Figura 5 – The Triumph of Death, 1562, Pieter the Elder Bruegel.....	29
Figura 6 – The First Photograph.....	33
Figura 7 – Impression Sunrise.....	34
Figura 8 – Compotier Glass And Apples Aka Still Life With Compotier	35
Figura 9 – The Accordionist.....	36
Figura 10 – Metamorphosis of Narcissus	37
Figura 11 – Fontaine	40
Figura 12 – Complete Untitled Film Stills	42
Figura 13 – Referência à <i>Brasileia Desvairada</i> (1979), de Nicolas Behr.....	50
Figura 14 – <i>São tantas as verdades</i> , de Leonilson	55
Figura 15 – O amigo em meio a números e palavras.....	60
Figura 16 – Sem título	61
Figura 17 – <i>As ruas da cidade</i> , de Leonilson	65
Figura 18 – <i>Empty man</i> (1991), bordado sobre linho 53 x 37 x 0 cm	76
Figura 19 – Sem título (1988), bordado e botões sobre veludo, 24,5 x 17 cm	85
Figura 20 – Cindy Sherman, Untitled Film Still #6, 1977.....	91
Figura 21 – An ocean without a shore.....	101
Figura 22 – Evans Levine.....	104
Figura 23 – “Voilà mon coeur” (Here is my heart) – Frente e verso, c. 1989. Bordadoe cristais sobre feltro (embroidery and crystals on felt), 22 x 30cm.....	109
Figura 24 – Death for the idea.....	113
Figura 25 – “Nós não temos a hora certa”	115
Figura 26 – Objetos de Leonilson.....	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - O CONTEMPORÂNEO E SUAS INTEMPESTIVIDADES	19
1.1 Primeira lição: do clássico ao contemporâneo	23
1.2 Diálogos atemporais: o marginal e a geração de 80	44
1.3 Corpo visível: a poética do Eu em Ana C e Leonilson	57
CAPÍTULO 2 -TRANSFIGURAÇÕES DO LUGAR-COMUM - A EXPERIÊNCIA, O BANAL E O COTIDIANO	68
2.1. A experiência: (re)configurações contemporâneas	70
2.2. O banal: o verdadeiro em face do belo	78
2.3. O cotidiano: forma sem norma	86
CAPÍTULO 3 - SOB O PESO DOS MEUS AMORES – O ARTISTA CONTEMPORÂNEO BRICOLEUR	95
3.1. Do contemporâneo ao clássico: um (re)encontro com a tradição	98
3.2. Bom rapaz em embalagem ruim: um percurso biográfico nas obras de Leonilson	107
3.3. Atrás dos olhos das meninas sérias: um percurso biográfico nas obras de Ana C.	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	130

INTRODUÇÃO

Brasil, ano de 1970. Em meio ao turbilhão de fatos, descobertas e acontecimentos políticos que marcaram esse período ao redor do mundo, na América Latina, mais especificamente em terras tupiniquins, não poderia ser diferente. Havia muita coisa acontecendo. O cidadão brasileiro buscava equilibrar-se na tênue linha existente entre o ajuste aos novos padrões sociais e comportamentais que emergiam, influenciados pelos ideais da *contracultura*, movimento conceituado, de acordo com o dicionário *Caldas Aulete* (2004), como questionador de valores e *fazeres* da sociedade ocidental, uma prática que não se submete aos conceitos culturais vigentes e cujo nascimento ocorreu, especificamente, nos Estados Unidos em 1960. Tudo isso somado as opressões exercidas pela ditadura militar em seu auge, assassinando e silenciando vozes e exponenciais de resistência ideológica.

Obviamente, tendo em vista a intensidade dos acontecimentos (junto a aproximação de um novo século, trazendo consigo grande misticismo e uma necessidade drástica de mudanças nas esferas *socioculturais*), surgiram diversas novas movimentações intelectuais potencialmente inquietantes e insurretas, a partir da ótica opressora vigente. Com seus princípios pautados em uma severa crítica ao tão cultuado *objetivismo* e a resistência/reação aos ideais bélicos implícitos aos regimes ditatoriais, de acordo com Italo Moriconi (1996), tais movimentos trouxeram influências não apenas ao campo das artes, mas também ao estilo de vida dos sujeitos que se atreviam a desafiar as convenções estabelecidas. A arte, a partir de então, passa a ser apreciada ao som dos gritos de liberdade e observada através da ascensão de uma ótica diferente, influenciada por ideais revolucionários.

Antes de dar continuidade ao incansável ato de verbalizar pensamentos, é preciso deixar clara a necessidade de confeccionar esse delicado *pano de fundo*, por meio do qual, serão posicionados brevemente os objetos de incansáveis estudos e questionamentos e cujo foco principal será projetado dentro desta pesquisa. A partir da recuperação de memórias (atribuindo afetividade ao ato), será estabelecido um lugar comum, devidamente contextualizado, para as relações que serão estabelecidas dentro destes escritos. Ao se tratar do objeto artístico, é preciso se atentar para a necessidade de *desarmamento* ante as infinitas possibilidades existentes a partir de “diversas leituras em leituras diversas”. Um simples objeto é

capaz de oferecer as mais variadas visões, desde que seu observador perceba o local exato onde se encontra, bem como sua noção temporal implícita.

Sendo assim, os olhares serão novamente projetados no tempo/espço em que os artistas e suas respectivas obras foram concebidas, utilizando como referência para fundamentar tal pressuposto, a ideia de visualização do fazer artístico, concebida pelo filósofo francês Jacques Rancière, enquanto “‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17), executando a partilha de algo comum (liberdades individuais, fruição estética, espaços etc.) de forma subjetiva e particular. A partir da ideia de que todo projeto estético traz consigo marcas e cicatrizes de seu tempo, voltaremos ao contexto dos anos 70, visto que, segundo a perspectiva filosófica da noção de “contemporâneo” de Giorgio Agamben (2009), o sujeito mantém seus olhos voltados para os acontecimentos recentes, pois possui a capacidade de enxergar através da “escuridão” de sua época, embora tenha a habilidade de transitar com tranquilidade por outras épocas e por referências diversas. No caso deste cenário específico, a metáfora da *escuridão*, citada anteriormente, passava por um árduo processo de desmanche, tendo em vista a ascensão das movimentações populares e aumento crescente na luta pelos direitos das minorias. Novas vozes, não apenas as dos velhos militares, clamavam por espaço dentro do coro político e potência nas tomadas de decisões:

Na nitidez da distância, os anos 70 aparecem com uma importância que não se suspeitava: as raízes das delícias e dos horrores do novo século estão inteirinhas ali. O triunfo do corpo, o terror político. Interatividade e crise do petróleo. Fartura, escassez. Aiatolás no Irã, um mentiroso na casa branca. A possibilidade de uma sociedade mais justa, com lugar para as vozes das mulheres, homossexuais, crianças, jovens, místicos, alternativos, e a realidade de sociedades em que nada disso era sequer o esboço de uma verdade. (BAHIANA, 2006, p. 4)

De forma experimental, em meio a “lisergia” revolucionária e ao autoritarismo, as manifestações artísticas brasileiras apropriavam-se dessa nova realidade na construção de uma poética identitária bastante específica, ao mesmo tempo em que se acomodavam aos novos padrões da arte pós-segunda guerra mundial, no qual o conceito se sobrepunha ao caráter estético. O belo e o elemento contemplativo perdem seu status. A partir daí, a interpretação e a recepção subjetiva de cada obra de arte adquirem uma importância que, até então, não era reconhecida. Com a inquietação ante ao conceito de arte anteriormente posto (racionalidade e objetivismo, a instrumentalização do poético), surgem as primeiras reações dessa

nova geração de artistas, cujo principal objetivo era expressar as novas faces do sujeito e da contemporaneidade de maneira mais intimista, travando uma batalha íntima, por meio da qual o criador enfrenta a dificuldade de reestruturar aquilo que se acredita como “expressão” entre o sujeito contemporâneo e os problemas de seu tempo. Todos esses fatores ocorreram, de acordo com Eucanaã Ferraz (2013, p. 12) “em pleno nacionalismo desenvolvimentista do regime militar”, fato que gerou a necessidade de considerar a dificuldade de expressão em meio à censura imposta pelo Estado naquele período:

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 56, inciso I da Constituição e CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes; CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade; CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes; CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum; CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira; CONSIDERANDO que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional. (BRASIL, 1970)

Apesar da imposição de limites do que poderia ou não ser publicado, o pensamento crítico e a insatisfação dos artistas não cessaram em relação às imposições políticas. Muitas editoras utilizavam como parâmetro para publicações a *moral* e os *bons costumes*, o *correto* em face do *verdadeiro*, o que implica, de acordo com a raiz epistemológica de tais termos na filosofia de Heidegger (2002), a sobreposição de convenções e regras aplicadas em determinado momento em razão da essência das coisas, tendo em vista o período de transição entre a técnica moderna, junto à instrumentalização de seu significado e o processo de afastamento de sua real essência, e o período em que o mundo se encontrava após as grandes catástrofes ocorridas no período moderno. Sendo assim, “o simplesmente correto ainda não é o verdadeiro” (HEIDEGGER, 2002, p. 13), portanto, nos anos 70, a *verdadeira* arte (entende-se como verdadeira aquela que busca desvelar questões de seu próprio tempo), se escondia nos locais marginalizados pela sociedade daquele período, compondo parte da poética na concepção artística daquele momento.

O próprio conceito de “local”, segundo o filósofo francês Gaston Bachelard (1993), traz consigo a noção de um espaço conhecido, familiar a determinado grupo

social específico que partilha de algo comum e que se relaciona de maneira subjetiva. É necessário trazer à tona aquilo que não é precisamente “visível”, mas que atribui componentes importantes à obra. Os artistas postos na categoria denominada como “marginais”, partilhavam um imaginário poético cujo pano de fundo eram as ruas das grandes cidades, os bares, as vielas e os becos. É claro que, em se tratando de arte, não é possível estabelecer classificações rígidas e engessadas com relação às tendências e movimentos estéticos em questão. De acordo com Ligia Canongia (2010), alguns artistas correspondem pontualmente às questões e a debates de seu tempo, utilizando as formas correspondentes àquilo que foi convencionado, enquanto outros podem trazer à discussão possíveis fatos, acontecimentos ou questões alocadas em um futuro próximo. Não é possível que exista uma regra ou padrão rígido quando o assunto é arte. O que se pretende com a utilização deste recorte temporal específico é, pensando de forma bastante otimista, tentar compreender os questionamentos pertinentes àquele período e a potência gerada dentro dos fazeres artísticos de artistas que obtiveram algum destaque a partir de então.

Prosseguindo com a linha do tempo iniciada algumas páginas atrás, nos anos oitenta, período de intensas transformações no que se refere, sobretudo, às questões mercadológicas envolvidas no mundo das artes, o Brasil continuava a trilhar seus primeiros passos rumo a um processo de redemocratização. Apesar da resistência por parte das autoridades militares (que utilizavam ainda mais violência, como no caso da bomba no Riocentro, em 1981), a abertura dos processos políticos estava, ano após ano, mais próxima, até que, em 1984, com a famosa campanha “Diretas já”, finalmente chegou. O foco das representações e trabalhos produzidos durante esse período, ainda de acordo com Canongia (2010), não possuía o mesmo caráter ideológico das gerações anteriores (anos sessenta e setenta). Os olhares dos artistas estavam majoritariamente voltados ao grande fascínio gerado pela arte *conceitual* e suas novas proposições em relação ao sujeito, ao contrário do *mercado* de arte, que, por visar os novos graus de *dificuldade* na recepção da pós-estética moderna, dificultou ainda mais a mediação entre o público comprador e os artistas. Como diz Ligia Canongia:

Os artistas, à época, não trabalhavam diretamente as questões ideológicas como se fizera nos anos 60, com a *pop* brasileira inflamada de contestações, nem nos anos 70, quando parcela considerável dos artistas conceituais também se debruçou na área política, com exemplos particulares em Antonio Manuel, Barrio e Cildo Meireles. Interessava agora

o embate pessoal do artista com a história da arte, mais do que com a história do homem e das sociedades. Embora não se possa separar uma coisa da outra, pois as relações são sempre dialógicas, e questões como a globalização e o neoliberalismo já interferissem nos processos culturais do período, parece que o artista dos anos 80 tinha em vista uma outra sorte de “revolução”, desta vez centrada no debate formal do legado moderno e das *neovanguardas* recentes. (CANONGIA, 2010 p. 26)

A partir de um processo de recuperação do clássico, uma nova tendência estética se inicia, propondo traduzir produções concebidas em períodos anteriores ao momento em que os artistas estavam alocados. Como “recuperar” podemos compreender “rasgos” e “recortes” específicos das tradições clássicas sendo incorporados nas produções artísticas. Cores, alegorias, figuras e apropriações de fatos específicos ocorridos na história da arte compuseram o acervo de diversos artistas da famosa *geração de 80*. Em meio ao trânsito de novas referências, estilos e fazeres, este trabalho pretende referir-se, especificamente, à poética de dois artistas. A primeira artista, respeitando a ordem cronológica dos acontecimentos, teve seu auge produtivo dentro dos anos 70, apesar de ter conquistado reconhecimento postumamente.

Ana Cristina Cesar, ou, tal como se auto intitulava em determinados momentos de sua poética, Ana C, percorreu seus caminhos a partir de observações particulares/introspectivas em relação ao local do “sujeito” contemporâneo, expressando-se através de seus relatos, sumários, poemas, cartas ficcionais, desenhos e anotações. A poeta, que não foi apenas poeta, trilhou um longo percurso dentro da literatura, assumindo, também, uma posição crítica e intelectual de seu tempo.

Figura 1 – Retrato Ana C.



Fonte: Blog do IMS¹

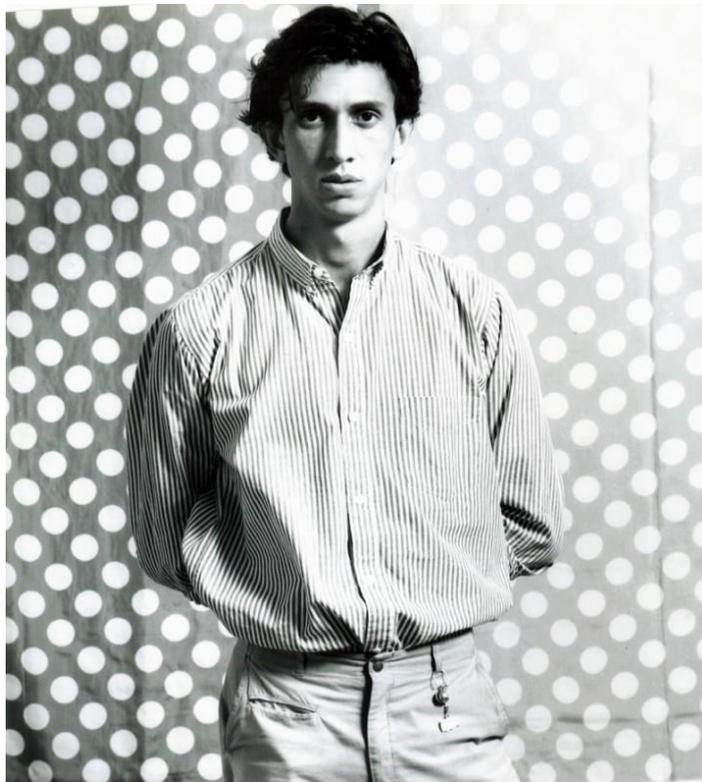
Nascida no Rio de Janeiro no ano de 1952, Ana demonstrou interesse pela poesia desde muito cedo, de acordo com Freitas e Hollanda (1999), no livro *Correspondências Incompletas, Ana C*, quando recitava seus poemets e trabalhos autorais à sua mãe apesar da pouca idade. Ao ingressar no curso de Letras em 1971, iniciou uma longa trajetória no meio acadêmico, tendo exercido a função de jornalista, tradutora e crítica literária. Tornou-se mestre em Comunicação pela UFRJ e em Teoria e prática de tradução literária pela Essex, na Inglaterra. Em vida, lançou apenas um livro, *A teus pés*, título que deixa claro sua postura intensa e dramática, trazia uma compilação de poesias e prosas. No ano de 1983, Ana C, acometida por problemas de cunho psicológico, cometeu suicídio, interrompendo o verso com reticências que jamais serão concluídas. Vida e obra se misturam em uma intensa trajetória de deslocamentos íntimos e geográficos. Ana C viajou muito, trilhando seus caminhos na composição de uma poética a partir do próprio sangue, da experiência avessa, do *eu* à flor da pele.

O segundo artista que irá compor este trabalho iniciou seus passos no mundo das artes algum tempo depois de Ana: José Leonilson, ou apenas Leonilson. Membro honorário da *geração de 80* na qual conquistou visibilidade. Tal como em Ana C., é possível identificar, também, fragmentos de um cotidiano que expõe a busca por representações autobiográficas e que são expressas através de desenhos figurativos simples, tecnicamente, porém com grande contraste e significância representativa. A diversidade dentro de suas obras segue os passos do artista em

¹ Disponível em: < <http://blogdoims.com.br/as-palavras-da-menina-ana-c-por-elizama-almeida/>>. Acesso em: 17/09/2016.

sua vida privada, sua obra torna-se cada vez mais sensível e delicada à medida que pequenos detalhes de seu cotidiano são postos em destaque.

Figura 2 – Retrato Leonilson



Fonte: Jornal do Comércio²

José Leonilson Bezerra Dias nasceu em Fortaleza, em 1957, apesar de ter vivido quase toda sua vida na capital paulista. Alguns anos depois, em 1961, migra para a grande cidade, ocupando, a partir de então, a condição de retirante, fato que também influenciou fortemente sua poética, tendo em vista a marginalização da condição da classe, especialmente em São Paulo. Leonilson também passou pela Academia, ingressando no curso de Educação Artística na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), onde teve a influência de diversos intelectuais e artistas da época. Já em 1981, iniciou sua trajetória de diversas viagens ao exterior, onde estabeleceu contatos e parcerias artísticas. No ano de 1991, mesmo ano em que descobre ser portador do vírus HIV, Leonilson é convidado pela jornalista Barbara Gancia a ilustrar suas colunas semanais no influente jornal *Folha de São Paulo*, onde acaba por finalizar sua carreira. O artista assume uma postura sincera frente aos observadores, abrindo-se gradativamente através de suas criações,

² Disponível em: < http://jcrs.uol.com.br/_conteudo/2016/02/cadernos/panorama/483552-memorias-de-leonilson.html >. Acesso em: 17/09/2016.

perscrutando seu universo íntimo e revelando-se de forma sutil e delicada. Leó – apelido carinhosamente dado por sua família -, mesmo incumbido de ilustrar uma coluna jornalista que se referia especificamente aos problemas da grande São Paulo, se revelava suavemente em cada traço/verso, construindo, a partir de si próprio, um universo de questionamentos acerca das condições às quais somos sujeitos dentro do contemporâneo. Sua vida e obra, ou obra e vida, são reflexo do árduo caminho a ser percorrido na busca pela construção da obra de arte no tempo em que vivemos.

A proposta deste trabalho é a indagação acerca de como conceitos tais como estética, banal e cotidiano, configurados dentro do contemporâneo, se manifestam na obra da poeta Ana Cristina Cesar e do artista plástico José Leonilson, propondo uma leitura comparativa e questionadora acerca das relações contextuais atribuídas às obras e dos caminhos comuns utilizados pelos artistas. A partir dos postulados teóricos advindos da própria filosofia contemporânea, serão utilizadas como referência geral as obras de autores como Giorgio Agamben, Jacques Rancière, Lorenzo Mammi, Arthur Danto e Hans Ulrich Gumbrecht, além de referências específicas, como os textos críticos de autores como Lisette Lagnado, Armando Freitas Filho, Ligia Canongia, Ítalo Moriconi, Eucanaã Ferraz, entre outros.

O primeiro capítulo se encarregará de tecer um contexto espaço-temporal ainda mais específico em relação aos artistas selecionados para este estudo. Partindo do clássico ao contemporâneo, em primeiro lugar, trazendo *referências outras* de artistas e produções artísticas com o intuito de exemplificar como a obra de arte em si é composta de conceitos e relações advindas da natureza humana em determinado período ou contexto, tal como traços particulares da perspectiva do artista inserido em determinado momento. Em seguida, será posta em discussão a tendência estética específica na qual Ana C e Leonilson produziram a maior parte de suas obras. *A poesia marginal* e *a geração oitenta* foram movimentos artísticos de extrema importância na composição da história da arte contemporânea brasileira, sendo necessário debruçar-se ante aos fatos ocorridos naquele momento para que uma leitura conjunta das produções de ambos os artistas seja feita de maneira ampla e incisiva. Finalizando esta primeira etapa, uma análise da literatura intimista produzida por ambos será o foco das discussões, tal como a atribuição de uma poética aos fragmentos de um cotidiano que expõe a busca por representações autobiográficas e que são expressas através dos passos do artista em sua vida

privada. A análise das obras em questão tem como objetivo colocar em destaque a relevância da conexão com o cotidiano estabelecida pelos artistas contemporâneos tal como possibilitar que os observadores visualizem de maneira clara a relação existente entre a experiência estética e a experiência cotidiana.

O segundo capítulo comporta o embasamento filosófico mais denso e profundo em relação aos conceitos específicos que serão abordados nos fragmentos selecionados das obras de Ana C. e Leonilson. A questão da experiência como atribuição de sentido e a experiência estética serão esclarecidas a partir das modificações ocorridas no período pós-segunda guerra mundial. Os novos parâmetros e referenciais do sujeito *não mais moderno* entrarão e debate. Em seguida, definiremos de maneira adequada o que é o banal e as atribuições poéticas a ele estabelecidas dentro do contemporâneo, utilizando, para isso, as referências advindas da filosofia contemporânea e filosofia da arte, assim como obras de artistas que fazem uso dessa estética. Encerrando esta parte da discussão, delimitaremos o que se entende por cotidiano e como isso se manifesta dentro das obras selecionadas especificamente para compor este trabalho. Sua força poética, suas principais características e funções serão elencadas e ilustradas através do mesmo mecanismo que tem sido utilizado desde o início deste texto.

Por fim, o terceiro capítulo se encarregará de produzir uma análise profunda acerca das referências e influências presentes nos trabalhos de ambos os artistas. Iniciando essa caminhada, em primeiro lugar, analisando como o contemporâneo se refere ao clássico nas produções atuais, ponderando filosoficamente as implicações deste possível retorno a tradição e utilizando a metáfora do artista *bricoleur*, que trilha seus passos ante o mundo das artes sem necessariamente prender-se a qualquer tipo de tendência ou parâmetro estético específico, para, posteriormente, adentrar com profundidade em análises de cunho biográfico de obras específicas de cada um dos artistas, visando materializar o entrecruzamento presente entre os caminhos filosóficos e referenciais de Ana e Leonilson.

CAPÍTULO 1

O CONTEMPORÂNEO E SUAS INTEMPESTIVIDADES

“Fonte, flor em fogo,
que é que nos espera
por detrás da noite?”

Nada vos sovino:
com a minha incerteza
vos ilumino”

(Ferreira Gullar)

Dentre as várias perspectivas a serem observadas nesta nova relação temporal denominada como “contemporâneo”, o campo das artes, em especial, gera desconforto e dificuldade em sua recepção crítica pelo observador que, anteriormente, sorvia de um conceito estético muito mais acessível. A obra visualizada a partir do agora, fruto de um pensamento reflexivo e munido com suas referências recuperadas de outros tempos, dissolve as barreiras que antes limitavam “arte” e “banalidade”. Aquilo que antes era produzido para ser algo de cunho contemplativo e belo transfigurou-se e se recusa a incorporar padrões formais e tendências específicas, ao entrar em contato com todas as questões postas pelo homem nos tempos procedentes da modernidade.

Tal recusa, de acordo com Arthur Danto, acaba por ser sua principal diferença em relação à modernidade, visto que teve “um início de maneira insidiosa, sem slogans ou logotipos, sem que ninguém tivesse muita consciência do que estivesse acontecendo (DANTO, 2006, p. 6)”. A mimese, que anteriormente compunha parte essencial integrante das obras de arte clássicas, representando os grandes mitos, deuses e componentes essenciais dentro de nossa sociedade, não compõe mais o *modus operandi* do artista e suas representações. O *conhecimento mimético*, de acordo com Verlaïne Freitas, referindo-se especificamente ao conceito de crítica cultural, “se estabelece através da representação pela imagem, pela proximidade com que os fenômenos naturais são representados em um símbolo” (FREITAS, 2008, p.12). Tendo em vista a fragmentação de tais fenômenos e suas novas formas de manifestações exercidas no contemporâneo, é muito mais difícil para o homem identificar sua própria imagem naquilo que lhe é ofertado pelo artista. Não há qualquer tipo de revolta ou negação ao passado e à tradição, muito pelo contrário, as traduções do clássico para o contemporâneo tornaram-se um exercício

perfeitamente válido e legitimado pela própria crítica. Ainda de acordo com Danto (2006):

O Armory Show, de 1913, tinha como logotipo a bandeira com pinheiro da Revolução Americana, para celebrar o repúdio à arte do passado. O movimento dadá de Berlim proclamou a morte da arte, mas no mesmo cartaz, obra de Raoul Hausmann, desejava longa vida à Machine Art of Tatlin (Arte Máquina de Tatlin). A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. (DANTO, 2006, p. 6/7)

Mesmo com o poder ainda atribuído às instituições sobre o que é ou o que *não é arte* – fato há muito inerte dentro da sociedade ocidental – existe algo que jamais estará disponível ao artista: as condições e contextos nos quais a obra foi concebida. Portanto, sorver das fontes do passado torna-se um exercício de sobreposições estéticas, onde o artista, desprovido de padrões e convenções formais, tal como nas vanguardas modernas, por exemplo, faz recortes históricos para galgar seu próprio percurso. Aproximando tais considerações com a concepção de Agamben (2009) sobre o artista viajante do tempo, uma hipótese inicial sobre a ocorrência de tal fenômeno se deve à dificuldade de visualizar e absorver este novo lugar comum, propondo novas condições ao sujeito *não mais moderno*, utilizando como uma possível ilustração, a “hipermetropia da visão”.

Esta metáfora, escolhida para demonstrar a posição do observador contemporâneo, se deve ao fato da doença, de acordo com a medicina moderna, gerar uma deformidade na refração ocular (fenômeno que ocorre quando a luz, vinda do ambiente externo, perpassa o globo ocular, formando a visão, tal como a capacidade de enxergar imagens com nitidez), ocasionando uma “focalização errada” em imagens muito próximas. Tanto observadores como artistas são sujeitados, diariamente, às particularidades e às excentricidades dessa singular relação com o tempo. Assumindo a posição daqueles que observam de perto as intempestividades por *detrás desta noite escura*, a hipermetropia da visão seria uma das novas condições do sujeito contemporâneo observador.

É necessário ressaltar que, apesar do processo de dissolução de barreiras e conceitos exercidos na contemporaneidade, existe importância em diferenciar determinados tópicos e afirmativas, buscando afunilar as correntes teóricas específicas a serem utilizadas para tratar desta singular relação com o tempo, a que

se dedica este capítulo. As primeiras questões a serem diferenciadas se referem ao conceito específico de *indústria cultural* e à própria *produção artística contemporânea*, buscando subsídios teórico para isso em Heidegger (1962), Adorno (1944), Horkheimer (1944).

No ensaio “A coisa”, escrito em 1962, Heidegger problematiza o encurtamento das distâncias ocasionado pelas descobertas tecnológicas do século XX, ressaltando que a “supressão” de distanciamentos não representa, necessariamente, uma aproximação. Como justificativa para tal afirmação, o autor utiliza como argumento a supremacia da *técnica moderna* ante a ontologia tradicional. A partir de agora, o planeta torna-se uma fonte quase infinita de recursos e possibilidades. Através de um olhar lógico e “matemático”, as técnicas modernas tornam-se algo instrumental, ou seja, um meio para um fim. Essa imposição de desejos e vontades do homem moderno fortalece a crença de que apenas a ciência tem o poder necessário para desvelar e legitimar tudo que existe no mundo, fazendo do dispositivo algo essencial à existência humana:

Ontem, o homem levava semanas, senão meses para chegar onde, hoje, o avião o leva da noite para o dia. O que outrora, somente depois de anos, se sabia ou até nunca se vinha a saber, agora, o rádio toda hora anuncia, no mesmo instante. Os processos de germinação e desenvolvimento de tudo, que nascia e crescia na vegetação, se mantinham escondidos durante as estações do ano, hoje o filme os leva a público num minuto. Os lugares afastados das culturas mais antigas, os filmes nô-los mostram como se estivessem no trânsito das ruas e avenidas. E ainda o comprovam, apresentando, junto em plena atividade, as filmadoras e os técnicos, que as operam. Mas é a televisão que atinge o cúmulo da supressão de qualquer distanciamento. Logo, logo a televisão vai correr atrás e controlar todo o burburinho do tráfego. (HEIDEGGER, 2002a, p. 143)

A ascensão tecnológica e todas as grandes descobertas modernas propiciaram ao sujeito moderno uma aproximação com o mundo, tendo em vista a democratização das imagens; mas, ao mesmo tempo, também o afastou de questões que, a princípio, encontravam-se próximas. Sistemáticamente, alguns anos antes, em 1944, Adorno e Horkheimer já se referiam aos fenômenos ocasionados por esta mesma supremacia da técnica mencionada por Heidegger, afirmando que o novo modelo cultural que se estabelecia era pautado em sua falsa identidade do universal e do particular. Sendo essa técnica algo que exerce forte influência dentro da indústria cultural, de acordo com os autores, ela segue um padrão racional visando um projeto de dominação e hierarquização dos meios de produção cultural. A partir disto afirmam que

[...] a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada sector é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço. (ADORNO & HORKHEIMER, 1988, p. 57)

Tal lógica é exercida buscando manter os padrões e estereótipos estéticos fornecidos à população inserida em uma sociedade capitalista e hegemônica. Desta forma, uma carência generalizada e bastante específica referente a modelos e a padrões característicos é estabelecida, gerando um mercado favorável àqueles que produzem e disseminam os padrões de comportamento e de gosto. A *escolha* acaba por ser tornar o mais novo mito de nosso tempo. A indústria cultural se transforma, pois, em um fruto bestial das novas relações mercadológicas estabelecidas dentro deste novo século, considerando que a igreja, por exemplo, vista como um dos “pré-dispositivos” influenciadores da era clássica, já não exerce a mesma influência que antes.

Partindo para as determinações referentes ao conceito de arte contemporânea, o fato de seu caráter mimético ter sido desvinculado ocasionou, mesmo antes da própria modernidade, a perda de um sentido instrumentalizado. Ou seja, de forma geral, muitas pessoas não atribuem importância ou função à arte. Seu status de representação de valores conectados a ideologias e preceitos éticos não mais existe e, tendo em vista a ausência de uma função de “divertimento” implícita na fruição artística contemporânea, se diferencia drasticamente do conceito de indústria cultural debatido anteriormente. De acordo com Freitas:

Ao contrário da indústria cultural, a arte contemporânea não tem uma função de divertimento. A seriedade do prazer artístico faz com que ele seja qualitativamente diferente do que se experimenta nos meios de comunicação em massa. A arte contemporânea pode ser qualificada como, em princípio, anti-social, desprezando normas e preceitos de estruturação preconcebidos, rejeitando modelos éticos, políticos, religiosos que possam determinar previamente sua forma. (FREITAS, 2008, p. 24)

A partir deste momento, o artista dá início ao interminável processo de desconstrução da técnica, tanto em seu sentido instrumental (meio para um fim, quanto em seu sentido antropológico (atividade cujo sujeito exerce). Através da utilização de fragmentos de um cotidiano que, segundo Agamben (2005), torna-se repleto de acontecimentos que adquirem um novo valor/significado, as obras produzidas no contemporâneo estabelecem diálogos que transcendem seu próprio suporte, exigindo de seu observador novos níveis de referências e uma incômoda mudança de posicionamento. Agora, quem observa, não apenas frui livremente do

gozo estético. Tal como no mito da esfinge, é necessário, primeiro, desvelar o interior da obra através de um processo de reflexão que exige um cuidadoso olhar para as excentricidades do momento em que estamos imersos. Buscando, sempre que necessário, as ferramentas necessárias para isso dentro do próprio percurso da relação entre arte e sociedade ao longo dos anos.

1.1 Primeira lição: do clássico ao contemporâneo

Para iniciar as reflexões referentes ao período clássico nas artes, faz-se necessário, em primeira instância, ponderar acerca dos postulados de um dos grandes pensadores clássicos do ocidente: Aristóteles. O pensador grego, discípulo de Platão, formalizou conceitos não apenas referentes à Física, Metafísica e Retórica, mas também à arte da Poética. Debruçando-se nas funções e nos pré-requisitos necessários para a produção de uma obra de arte verdadeira, o filósofo elenca uma série de categorias e tópicos a serem estimados e projetados em quaisquer que sejam seu campo de produção, referindo-se tanto à questão estilística, quanto ao posicionamento do artista em relação a sua obra. De acordo com o autor:

O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais pareçam, ou quais deveriam ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta. (ARITÓTELES, 2009, p. 266)

No capítulo intitulado “Problemas críticos”, Aristóteles teoriza acerca da função do artista, independente de seus meios ou produções, denominando-o como “imitador”. É possível associar tal forma de pensar com as convenções tidas como verdadeiras a partir daquele período, no qual a obra de arte era concebida como objeto de contemplação e fruição estética, almejando sempre o arquétipo da mimese perfeita, fechando as possibilidades da obra a suas similaridades com coisas identificáveis no mundo material. De acordo com o filósofo, na obra intitulada *Física II*, onde também teoriza acerca de aspectos sobre a obra de arte, “há portanto duas espécies de arte que comandam a matéria e a conhecem: de um lado, as artes que fazem uso das coisas, doutro as que, entre as artes poéticas, são arquitetônicas”

(ARTISTÓTELES, 1997, p. 194), sendo assim, torna-se caráter essencial das artes denominadas como arquitetônicas a forma, colocando a matéria em primeiro plano, de maneira bastante específica, baseando seu conceito estético na verossimilhança como fator determinante.

Voltando à obra *Poética*, existem duas características específicas que devem se destacar nos meandros de uma boa obra de arte: a verossimilhança e a necessidade. Tais conceitos são debatidos constantemente em meio aos mais diversos campos artísticos desde o início de suas sistematizações. Segundo os pressupostos aristotélicos, é necessário que o personagem justifique suas ações ou vitórias através de fatos concretos que o tenham levado ao local onde está. O autor tece críticas ao *deus ex machina*³ alegando que sua utilização só pode ser feita em casos muito específicos, e que, caso contrário, ocasionaria um empobrecimento da narrativa, já que se trata de um acontecimento inverossímil.

Para esclarecer os conceitos postos como verdade em sua obra, o autor utiliza como exemplo os gêneros epopeia, comédia e poesia. Buscando destrinchar o conceito de verossimilhança, em especial, Aristóteles dá destaque à tragédia:

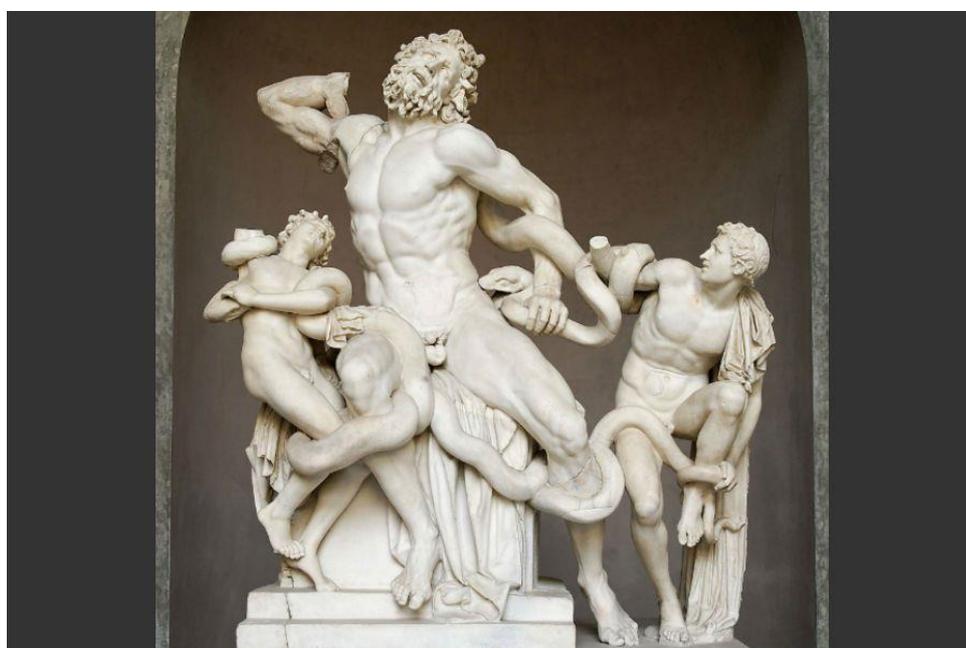
Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza (ARISTÓTELES, 2009, p. 255)

Ao longo das considerações sobre a obra de arte, é possível notar, de forma ainda sutil, como as modalidades artísticas são contrastadas buscando ilustrar o *modus operandi* correto do verdadeiro artista. Apesar de toda discrição, uma das maiores discussões da era clássica teve sua repercussão inicial naqueles versos. A afirmação feita por Horácio, na poética clássica, *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), adquiriu grande peso e influência a partir daquele momento. De acordo com o autor, “uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico” (HORÁCIO, 1997, p. 65), fato que ocasionou uma espécie de “submissão” por parte das artes plásticas à poesia, condição perpetuada durante muitos séculos, de acordo com Lessing (1729).

³ De acordo com o significado dicionarizado, uma aparição divina que implica em uma resolução imediata para conflitos e problemáticas que os personagens enfrentam.

Para ilustrar a discussão crítica sobre o escopo artístico da época, voltaremos nossos olhares a uma das maiores esculturas clássicas sobre as quais se tem conhecimento. O grupo de *Laocoonte* é uma das obras cujo reconhecimento perdura até os dias de hoje e que representa, de forma clara e concisa, todos os aspectos sobre a condição das artes tidas como “mecânicas” em relação às artes “poéticas” na era clássica. Sua projeção dentro da história da arte teve início no ano de seu descobrimento, em 1506. A escultura foi produzida buscando representar parte da trama de *Eneida*, escrita por Virgílio:

Figura 3 - Hagessandro, Atenodoro e Polidoro de Rodas, Laocoonte e seus filhos, c. 175-50 a.C.



Fonte: Epoch Times⁴

Seu comprometimento com a representação do medo, dor e tragédia causou grande comoção e admiração por parte da comunidade de artistas daquele período. A história consiste na punição concedida a Laocoonte pelos deuses por advertir seus companheiros troianos a respeito da armadilha grega (o cavalo de Tróia). As divindades – não satisfeitas com a interrupção de seus desejos sádicos – enviaram duas criaturas marinhas (que se assemelham a serpentes) para assassiná-lo junto a seus dois filhos. De acordo com Gombrich (1909, p. 111), “é uma das histórias de absurda crueldade perpetrada pelos deuses do olímpicos contra pobres mortais, muito frequentes nas mitologias grega e latina. ” Os artistas envolvidos na criação e

⁴ Disponível em: < <https://www.epochtimes.com.br/conheca-historia-laocoonte-cavalotroia/#.V9v9SfkrLIU>>. Acesso em: 05/10/2016.

na materialização dessa trágica cena buscaram, de forma a aprofundar-se tanto quanto possível, uma representação quase *ipsis litteris* da cena em questão. Uma tentativa de representar a palavra escrita através do ofício pertencente àquilo que Aristóteles denominava como “arte mecânica”, sendo necessário para sua consolidação um trabalho físico e manual muito mais acentuado do que o das artes consideradas como poéticas, e cujo valor é de menor importância naquele contexto.

Prosseguindo de forma cronológica, no Renascimento, a partir das grandes descobertas geográficas e naturais, a necessidade de aliar conhecimentos a uma determinada técnica visando o fazer artístico, torna-se premente, direcionando as representações da realidade ao patamar científico, de forma a servir como um registro das expectativas em relação a tudo o que estava acontecendo naquele momento. De acordo com Bakhtin (1987), a busca pelos padrões estéticos da época não coincidia com a realidade em sua forma crua, mas sim com uma idealização dos padrões de belo, ideal e perfeito

Não importa quão dispersos, desunidos e individualizados estivessem os corpos e as coisas “particulares”, o realismo do Renascimento não cortara ainda o cordão umbilical que os ligava ao ventre fecundo da terra e do povo. O corpo e as coisas individuais não coincidem ainda consigo mesmo, não são idênticos a si mesmos, como no realismo naturalista dos séculos posteriores; formam parte ainda do conjunto material e corporal do mundo em crescimento e ultrapassam, portanto, os limites do seu individualismo; o particular e o universal estão ainda fundidos numa unidade contraditória. A visão carnavalesca do mundo é a base profunda da literatura do renascimento (BAKHTIN, 1987, p. 21).

A visão carnavalesca, tal como postula Bakhtin (1987), partiria do pressuposto de que uma grande obra teria origem nos grandes feitos dos homens, sendo importante ressaltar sua sobreposição ante todas as outras “criações divinas” existentes. De acordo com Lessing (1729), a pintura renascentista sofreu um rigoroso processo de fragmentação hierárquica de seus motivos e temas, “que ia da paisagem, passava pela natureza morta, depois pelos pintores de animais vivos, para atingir a pintura de homens (a mais perfeita obra de Deus sobre a terra), quando o pintor se tornava um imitador de Deus”, sendo necessário ressaltar o caráter visual dentro das composições.

A alta renascença, período em que as obras renascentistas de maior prestígio foram produzidas, trouxe consigo uma visão instrumentalizada das perspectivas acerca da natureza humana, debruçando-se em questões como um estudo profundo sobre a física, a matemática e a anatomia de seu próprio corpo. De acordo com Gombrich:

O artista deixou de ser um artífice entre artífices, pronto a executar encomendas de sapatos, armários ou pinturas conforme fosse o caso. Era agora um mestre dotado de autonomia, não podendo alcançar fama e glória sem explorar os mistérios da natureza e sondar as leis secretas do universo. Era natural que os artistas mais destacados, que alimentavam essas ambições, se sentissem ofendidos por seu status social. Este ainda era o mesmo desde os tempos da Grécia Antiga, quando os esnobes podiam aceitar um poeta, que trabalhava com o cérebro, mas jamais um artista que trabalhava com as próprias mãos. (GOMBRICH, 1909, p. 287)

Com o propósito de contra argumentar a máxima de que os trabalhos *mecânicos* não possuíam valor representativo e poético, um dos grandes exponenciais artísticos daquele período, Leonardo Da Vinci, publica o texto mais pertinente em relação ao embate estabelecido ainda na Grécia Antiga. Dentro dos escritos de *O paragone*, Da Vinci elabora uma longa crítica ressaltando a potência da representação pictórica dentro das artes. Para fundamentar seu argumento, Da Vinci, de acordo com Lessing (1729), afirma em seu texto que, devido a sua *imediatez*, a pintura consegue representar integralmente toda e qualquer beleza existente, tendo em vista que é capaz de projetar todos os componentes de uma figura no mesmo plano. De acordo com Da Vinci

A pintura representa os trabalhos da natureza para o senso (comum) com mais verdade e certeza do que palavras e letras o fazem, mas as letras representam com mais verdades as palavras para o senso (comum) do que o faz a pintura. (DA VINCI *apud* LICHTENSTEIN, 2005, p. 186)

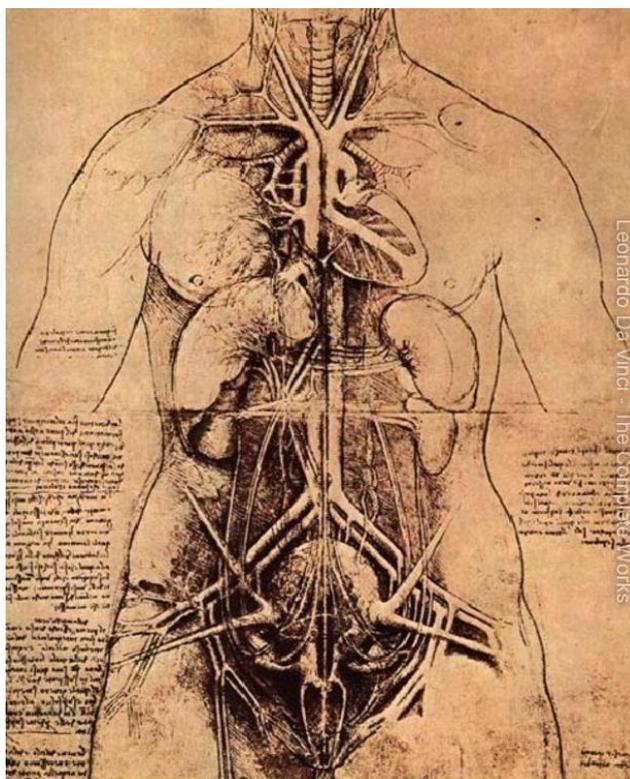
Seu maior argumento se refere à superioridade da imagem em detrimento da palavra advindo do fato de a pintura servir a um sentido humano mais nobre do que a poesia em seu aglomerado de letras. Sendo os olhos “a janela do corpo humano”, a pintura seria a morada de toda a riqueza do corpo humano, tendo a imitação da realidade como sua principal função. Sendo a palavra uma reprodução da fala das pessoas, não seria da competência dos olhos absorver aquilo que a poesia tem a oferecer, pertencendo, portanto, aos cuidados da audição, um sentido que, ainda de acordo com o autor, é inferior a visão.

Não vês tu que o olho abraça toda a beleza do mundo? Ele é o mestre da astronomia, o autor da cosmografia, ele aconselha e corrige todas as artes humanas; transporta os homens a diversas partes do mundo; ele é o príncipe das matemáticas; suas ciências são absolutamente certas; ele determinou as altitudes e as dimensões das estrelas, descobriu os elementos e seus níveis; permitiu a previsão de eventos futuros graças ao movimento das estrelas; engendrou a arquitetura, a perspectiva e a divina pintura. (*Ibidem*, p. 18-19)

Levando em consideração o princípio de que os olhos abrem caminhos desconhecidos, Da Vinci desenvolve um profundo estudo sobre a anatomia humana.

Seus questionamentos, a partir daquele período, não se submetiam aos agentes influenciadores externos, como por exemplo, a própria instituição religiosa ou os caprichos da realeza. Para que pudesse produzir a representação tão fiel quanto possível do corpo humano, o pintor participou do processo de autópsia de diversos cadáveres, projetando seu olhar em seus desenhos e buscando solucionar seus próprios questionamentos advindo de uma era cujas portas para o conhecimento estavam se abrindo cada vez mais.

Figura 4 - Drawing of a Womans Torso



Fonte: Leonardo da Vinci – The Complete Works⁵

A autonomia do artista, tal como o acesso às luzes do conhecimento, se fortalecia cada vez mais. O ofício artístico começou a adquirir um status de atividade nobre, fazendo com que as obras não fossem mais apenas uma simples decoração advinda de desejos supérfluos de integrantes da realeza ou coisa que o valha. A partir desse período, importantes mudanças dentro das artes começaram a ocorrer, ocasionando uma preparação para os novos ideais sobre os novos conceitos de arte que seriam concebidos alguns séculos depois. O incansável trabalho dos grandes mestres em atingir uma representação perfeita da figura humana ou dos próprios

⁵ Disponível em: <<http://www.leonardoda-vinci.org/Drawing-Of-A-Womans-Torso-large.html>>. Acesso em: 05/10/2016.

espaços e locais conquistados pelas grandes invasões e navegações fez geminar no espírito do homem renascentista a ideia inicial de poder e controle em relação as forças da natureza. Sua forte conexão com os grandes mitos e o dogmatismo cristão, presente ao longo de toda idade média, ao final do século XVI, começara a perder sua potência influenciadora. As belas paisagens e representações dos grandes conquistadores da realeza dividiam as atenções com as representações da vida campesina, pitoresca e cotidiana. As belas e rebuscadas representações bíblicas deram espaço as constatações dos medos do homem medieval através do horror e do grotesco.

Figura 5 – The Triumph of Death, 1562, Pieter the Elder Bruegel



3

Fonte: Pieter Bruegel the Elder – The Complete Works⁶

Em meio ao emaranhado de personagens e acontecimentos postos na obra do pintor *Pieter Bruegel, o velho*, é preciso projetar um olhar cuidadoso e atento. Ainda explorando a tridimensionalidade, uma característica marcante durante todo período renascentista, o pintor holandês se aprofunda nas infinitas possibilidades inseridas no inevitável encontro com a morte, de forma a reforçar a mais antiga lição posta em diversas obras concebidas na Idade Média. Independentemente de sua classe ou status social, quando o derradeiro momento se aproximar, o triunfo será

⁶ Disponível em: <<http://www.pieter-bruegel-the-elder.org/The-Triumph-of-Death.html>>. Acesso em: 05/10/2016.

sempre conquistado pela mais assombrosa autoridade já conhecida pelo ser humano em todos os tempos: a morte. A concepção da cena poderia facilmente ter sido inspirada nas referências de artistas anteriores que também se propuseram a representar o inferno em si, ao mesmo tempo em que pode ser um relato visual dos horrores enfrentados nos próprios campos de batalha. A beleza e o fator meramente contemplativo começam a perder status. Para atingir um estado de fruição estética ante esta nova proposta de obra de arte, é necessário um pensamento reflexivo sobre o que está sendo apresentado, caso contrário, o que resta é apenas o horror.

Dando sequência aos caminhos percorridos pela arte ao lado de *Chronos*, após os longos séculos nomeados como Idade Média, onde luz e sombra travaram árduas batalhas, eis que surge aquilo que se compreende por *modernidade*. Com a ânsia e a necessidade extremas de libertação das amarras que ainda apertavam os pulsos dos artistas da época, as representações iniciam um caminho de desconstrução mimética, partindo para uma metalinguagem composta pelo imaginário artístico do autor em questão. Novas formas de expressão começam a surgir a partir desse período. Estéticas diferenciadas que incluíram novas tendências artísticas, técnicas e materiais, foram incorporada ao fazer artístico que se desvencilhou da obrigação de retratar a realidade tal como ela é, transcendendo a representação fiel do mundo material. Levando em consideração os fatores sociais implícitos ao século XVIII, a vida campestre não supria mais as necessidades do sujeito. O charme bucólico tão aclamado nas obras Romantistas perdia seu status, especialmente a partir da revolução industrial, no século XIX. De acordo com Katia Canton (2009):

A arte moderna toma corpo num contexto de grande transformação que ocorre sobretudo a partir do século XIX, com a Revolução Industrial. Nesse momento, as pessoas saem dos campos e passam a ocupar as cidades, que crescem cada vez mais no ritmo frenético das linhas de montagem das grandes fábricas. (CANTON, 2009 p. 15)

A obra do poeta Charles Baudelaire apresenta os indícios mais confiáveis para um trabalho investigativo a respeito dos primeiros vestígios de uma sistematização do que foi o início do período moderno. Ao cunhar o conceito de *flâneur*, o poeta representa de forma literária o cotidiano da uma cidade em um intenso processo de urbanização, atribuindo àquele espaço uma poética de transformação. Com a publicação do livro *As flores do mal*, em 1857, Baudelaire, que sofreu represarias por sua escrita mórbida, lança um manifesto moderno, e mais

do que isso, um grito de liberdade aos padrões estéticos, tal como é possível observar no poema *O crepúsculo matinal*

[...]
 Nas casas via-se a primeira e tibia chama.
 As prostitutas, sob as pálpebras sem viço,
 Boca aberta, dormiam seu sono maciço;
 As mendigas, os seios magros e doentios,
 Sopravam os tições e os hirtos dedos frios.
 Era a hora em que, ao fundo de um mísero quarto,
 Mais padece a mulher entre as dores do parto;
 Como um soluço à tona de sanguínea espuma,
 A voz do galo ao longe espedaçava a bruma;
 Um mar de névoas engolfava os edifícios,
 E os moribundos, esquecidos nos hospícios,
 Entre estertores desiguais se contorciam.
 Exaustos, os rufiões enfim se recolhiam.

Em traje verde e róseo, a enregelada aurora
 Fluía devagar pelo ermo Sena afora,

E Paris, os sombrios olhos entreabrindo,
 Rumo ao trabalho, velho obreiro, ia seguindo.
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 371-373)

Baudelaire descrevia a realidade crua das ruas de Paris. Despreocupado por seguir algum padrão estilístico, o poeta retrata o cotidiano da futura metrópole e seus horrores, buscando atribuir a todos esses fatos uma poética específica e que abriria espaço a outros pensamentos. Ao trazer aos poemas figuras marginalizadas pela sociedade (como as prostitutas, os pedintes e os bêbados) sua obra foi considerada de caráter altamente subversivo, tal como sua própria personalidade, sendo conhecido como o poeta maldito. Naquele momento da história, devido às transformações ocasionadas principalmente pela revolução industrial, uma nova classe social, a burguesia, se consolidou. A partir dos recursos que se tornaram acessíveis com o surgimento das novas descobertas geradas através da relação com a metafísica e a ciência moderna, um reposicionamento dentro da relação de poder homem *versus* natureza ocorre de fato. De acordo com Canongia:

Na modernidade, com todos os seus “ismos” e manifestos, com a multiplicidade de princípios a regular cada movimento, e com toda a busca por inventar motivos formais independentes, ainda se podia classificar esses movimentos, tendo em vista duas extremidades de um pêndulo: aqueles que aderiram e aqueles que não aderiram à razão técnica. [...] De certa forma, na raiz dessa dinâmica cultural restritiva, limitada a campos binários de referência, estava a própria tradição do pensamento ocidental, sustentado por dicotomias. O edifício filosófico do Ocidente acostumara-se a pensar por oposições, por pares excludentes – sujeito e objeto, corpo e espírito, imagem e coisa – de forma a sustentar a identidade de uma parte pela relação imediata e antagônica com a outra. [...] Com o advento da física e da matemática modernas, em que noções como as de relatividade, entropia, e topologia começavam a abalar, no campo da ciência, esse

primado de purezas, também no âmbito do pensamento e da arte partiu-se para conceitos mais elásticos, que assumiam o cruzamento e o contágio das partes antes antagônicas (CANONGIA, 2005, p. 8).

Sendo assim, novas formas e padrões culturais que pudessem afirmar essa nova seara social também começaram a surgir. Tais criações foram intituladas pela crítica como as “vanguardas”. Além da técnica de produção, a emoção também tornou-se parte integrante do processo de criação de uma obra de arte. Dentro das dicotomias estabelecidas naquele período, um processo de superação estava implícito em cada proposta estética, buscando sempre estar “à frente”, de acordo com Canton (2009), tal como o próprio termo “vanguarda” (*avant-garde*), sugere.

A busca pela originalidade e o ímpeto pela inovação e ruptura com as convenções anteriormente estabelecidas tornaram-se as máximas desse longo período, cujos frutos ocasionaram grandes avanços tecnológicos e sociais. A fotografia, por exemplo, descoberta logo no início da era moderna, mais especificamente em 1820, trouxe um novo leque de possibilidades de criação junto a um processo de libertação artística. Agora, mais do que nunca, não era mais necessário retratar a realidade de forma literal, tendo em vista que as máquinas fotográficas o fariam com muito mais propriedade e afinco. O artista moderno é livre para fruir e experimentar livremente novas técnicas e arranjos.

Figura 6 – The First Photograph



Fonte: Abbey Newsletter.⁷

Com todo o alvoroço causado pelas criações e conseqüências advindas de todos os processos de revoluções e reconfigurações modernas, a arte daquele período torna-se uma representação de todas essas transformações. Adicionando o fato do invento da fotografia ter “inutilizado” a pintura como um ofício instrumental (a partir de agora, as câmeras ficariam incumbidas de produzir retratos e registros científicos/históricos), os artistas assumem uma postura contestadora buscando inovações estéticas. De acordo com Canton:

Para a fruição da arte moderna, portanto, é preciso aliar a sensibilidade pessoal do observador, que se torna cada vez mais afiado no próprio exercício de vivência e observação das obras de arte, a uma compreensão tanto dos processos internos que mobilizam o artista como dos processos sócio históricos que dão origem a suas obras. (CANTON, 2009, p. 20)

A primeira vanguarda a quebrar os paradigmas projetados sobre a arte foram os impressionistas. Como um primeiro manifesto, abandonam seus ateliês e exploram as paisagens a serem retratadas buscando a incidência de luz perfeita, tais como suas perspectivas pessoais e subjetivas acerca do local que servirá como inspiração para a obra final. Enquanto a literatura se debruçava na sinestesia e novas formas para as palavras, os pintores, que anteriormente projetavam suas

⁷ Disponível em: < <http://cool.conservation-us.org/byorg/abbey/an/an26/an26-3/an26-307.html>>. Acesso em: 05/10/2016.

pinceladas tridimensionalmente, voltam a utilizar o fator bidimensional. Os traços são explicitamente feitos com pincel e tinta, não existe mais nenhum tipo de preocupação em atingir tons e texturas condizentes com a realidade.

Figura 7 – Impression Sunrise

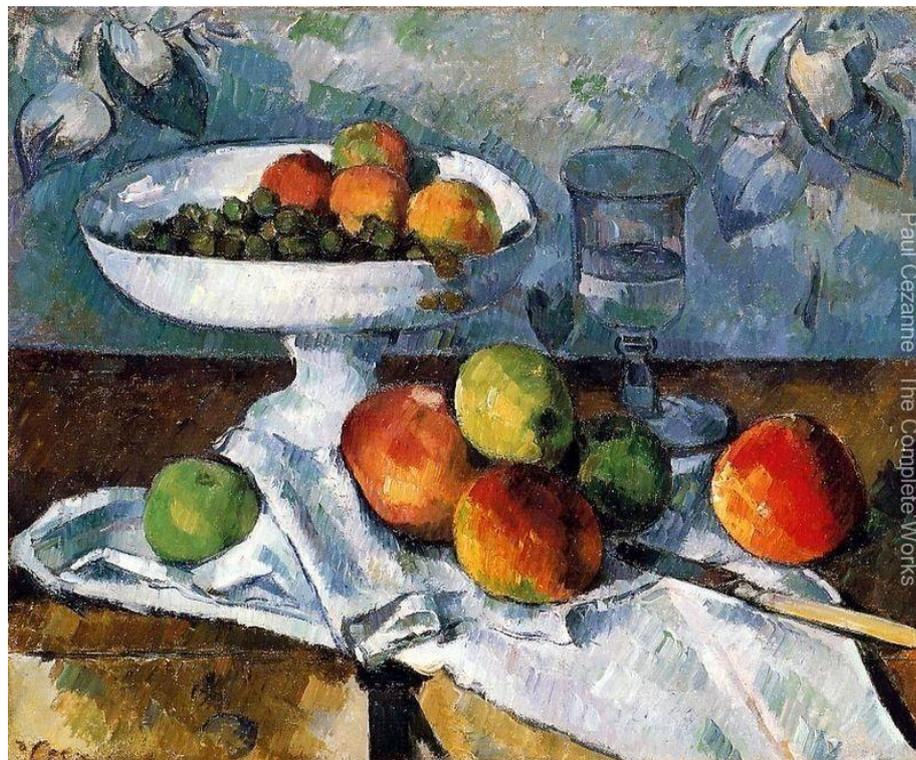


Fonte: Claude Monet – The Complete Works⁸

Ainda sorvendo das influências deixadas por seus precursores, os pós-impressionistas, em especial Paul Cézanne, mergulham profundamente em um estudo de cores e formas através das naturezas mortas. Ao quebrar completamente com todos os padrões referentes ao conceito estabelecido sobre perspectiva e simetria, o pintor francês trabalha com a geometria em suas formas mais puras, ao mesmo tempo em que propôs um intenso trabalho com os efeitos das cores utilizadas em suas pinturas. De acordo com Gombrich, “Cézanne deixara de aceitar como axiomático quaisquer dos métodos tradicionais de pintura. Decidira partir da estaca zero, como se nenhuma pintura existisse antes dele” (GOMBRICH, 1909, p. 543).

⁸ Disponível em: <<http://www.claudemonetgallery.org/Impression--Sunrise.html>>. Acesso em: 05/10/2016.

Figura 8 – Compotier Glass And Apples Aka Still Life With Compotier



Fonte: Paul Cézanne – The Complete Works.

Em reação aos movimentos vanguardistas anteriores – mas, de certa forma, retomando componentes presentes na essência das produções anteriores – o movimento cubista inicia um processo de integração da geometria junto a influências advindas de outros continentes, fato inédito até aquele momento. Os objetos escolhidos como componentes das obras são expostos a perspectivas analíticas temporais, gerando, de acordo com Canton, “uma noção de simultaneidade, mostrando numa única imagem vários tempos vividos por um mesmo objeto” (CANTON, 2009, p. 21)

Figura 9 – The Accordionist

Fonte: Pablo Picasso.⁹

Dando continuidade ao processo de desconstrução da realidade em que o sujeito moderno viveu, em um contexto alocado entre as grandes guerras mundiais, um dos mais populares movimentos vanguardistas publica seu manifesto inicial. No ano de 1924, André Breton, escritor já consagrado dentro do movimento Dadá, publica seus escritos referentes ao Surrealismo, uma proposta estética dedicada a expressar as particularidades pertinentes ao inconsciente do homem moderno. Realidade e sonho misturam-se dentro das produções artísticas daquele período, que eram repletas de referências à psicanálise freudiana e sua sede por desvendar os mistérios da mente humana. As ideias e os ideais surrealistas se espalharam por todo o globo terrestre. Artistas de diversas partes do mundo aderiram a esta forma de pensar e produzir, criando suas obras de acordo com seus contextos e particularidades. Nas palavras de Canton:

Essa busca da liberdade da imaginação que caracteriza o surrealismo também é observada na literatura e nas artes visuais. Muitos artistas

⁹ Disponível em: < <http://www.pablopicasso.org/accordionist.jsp> >. Acesso em: 05/10/2016.

participaram do movimento, cada um de forma única, mas de maneira geral eles buscavam retratar os sonhos, os símbolos, as associações de imagens brotadas ao acaso. Apesar da inovação radical desse conteúdo, a forma como alguns surrealistas pintavam implicava uma técnica impecável. (CANTON, 2009, p. 46)

A ideia de que, segundo Gombrich, “a arte nunca pode ser produzida pela razão inteiramente desperta” (GOMBRICH, 1909, p. 592), foi fator crucial dentro das produções de um dos principais expoentes desta estética ébria e dispersa de nossa realidade. Salvador Dalí, pintor de origens espanhola, projetou seus sonhos mais estranhos dentro de suas obras, buscando sistematizar o caos de ideias e sentimentos existentes no inconsciente humano.

Figura 10 – Metamorphosis of Narcissus



Fonte: Dalí Paintings.¹⁰

No quadro “Metamorfose de Narciso”, produzido em 1937, é possível identificar um cenário completamente onírico, onde alguns componentes que pertencem ao mundo material têm maior destaque, como por exemplo, o tabuleiro de xadrez no canto superior direito. É possível atribuir as mais diversas interpretações à metáfora do jogo, principalmente ao levar em consideração que o elemento de maior destaque presente na obra é a representação de Narciso contemplando sua própria imagem em um reflexo d’água ao lado esquerdo da obra.

¹⁰ Disponível em: < <http://www.dalipaintings.net/metamorphosis-of-narcissus.jsp>>. Acesso em: 05/10/2016.

O reconhecimento de tais aspectos pelo observador é acionado através de um mecanismo inconsciente, tendo em vista que a pintura por si só não oferece traços similares à realidade na composição do personagem principal do mito grego. Elementos aleatórios presentes na obra sugerem que aquela figura específica seja um homem debruçado ante um rio. O artista brinca com a percepção de seu observador, adicionando ao lado da figura principal, outra imagem bastante parecida, porém, possibilitando uma interpretação completamente diferente. Como fruto dessa dança entre o sonho e a realidade, nasce uma obra cuja fruição demandara de seu observador mais do que apenas um olhar consciente e sóbrio. A representação da realidade tal como ela é não oferece mais atrativos ao artista moderno.

A partir deste breve recorte temporal, é possível identificar as ideias que “ancoraram” um projeto inicial daquilo que pretendemos reconhecer como *contemporâneo*. Todas as barreiras que impediam os campos das artes de se relacionarem, tal como a submissão de uma arte a outra, como no *Paragone* de Da Vinci, são completamente diluídas. Dentre as principais marcas diferenciadoras do modernismo (como uma relação temporal, e não uma estética específica), duas, em especial, devem ser ressaltadas e destrinchadas com bastante clareza. A primeira delas se refere ao contexto sócio histórico no qual as primeiras ideias de um novo período dentro das artes foi concebido, ou a confusão gerada pela ideia de concepção de algo que está acontecendo neste exato momento. De acordo com Cauquelin (2005)

Para apreender a arte como contemporânea, precisamos, então, estabelecer certos critérios, distinções que isolarão o conjunto dito “contemporâneo” da totalidade das produções artísticas. Contudo, esses critérios não podem ser buscados apenas nos *conteúdos das obras*, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material, também não no fato de pertencerem a este ou aquele movimento dito ou não de vanguarda. Com efeito, a esse respeito, teríamos ainda que nos defrontar com a dispersão, com a pluralidade incontável de “agoras”. (CAUQUELIN, 2005, p. 12)

No período moderno, era possível estabelecer demarcações estéticas bastante específicas em relação ao que estava sendo produzido naquele momento. As tendências e vanguardas vinham munidas de uma identidade visual em forma de manifesto. Já no contemporâneo, os olhares não mais se estabelecem exclusivamente na obra. Todo o processo utilizado dentro da equação “artista + obra” clama por visibilidade e importância. Um dos principais influenciadores desta

nova relação temporal com as artes plásticas permanece dentro dos principais debates críticos acerca de estética e arte até os dias atuais. O que o artista plástico Marcel Duchamp nos ofereceu no ano de 1915 foi mais do que o simples exercício de atribuir ou não beleza ao objeto de arte. Sua reflexão, de acordo com Arthur Danto (2013), se refere justamente ao desvelamento e a separação do conceito de beleza ao conceito de estética. Segundo o autor:

Ora, o urinol de Duchamp podia até ser elo se considerarmos sua forma, superfície e brancura. Contudo, pra mim, a beleza, no caso de estar mesmo presente, era incidental à obra, cujas intenções eram totalmente outras. Duchamp, em particular nos seus *ready-mades* de 1915 a 1917, pretendia exemplificar a mais radical dissociação da estética com relação à arte.” Uma questão que quero muito estabelecer é que a escolha desses “*ready-mades*” nunca foi ditada pelo deleite estético, ele declarou de maneira retrospectiva em 1961. (DANTO, 2013, p. 11)

As noções de originalidade e de criação são completamente dissolvidas em seu aspecto literal, sendo, a partir de agora, um mito (ou crença) da era moderna. O manifesto contemporâneo inicial, cunhado por Duchamp e suas obras de produção em massa, atribuem ao mercado da arte papel importante ante essa nova e ainda instável situação. Não há mais uma delimitação entre o que é banal, cotidiano e o que é arte. A partir de agora, não existe mais uma linearidade dentro do percurso que, até então, costumava ser preestabelecido para a obra. Fatores estéticos não são mais, necessariamente, vinculados ao valor que será atribuído ao objeto em questão.

Figura 11 – Fontaine

Fonte: Dadaisme.¹¹

Novas perspectivas e questionamentos se originam a partir da ideia de obtenção de uma experiência estética provocada por objetos e fatos alocados no cotidiano. Aquilo que realmente provoca reflexões e pensamentos transcende o que denominamos como “forma”. De acordo com Agamben (2005), encontramos na rotina extenuante que nos é imposta pelo capital nada verdadeiramente traduzível como uma experiência real. Nem mesmo as grandes descobertas da modernidade (o cinema, a televisão e até mesmo a bomba atômica) provocam vislumbre ou espanto ao sujeito contemporâneo. A vida cotidiana das metrópoles, a globalização e seus mecanismos “automatizantes” ocasionaram a destruição da capacidade do ser de abstrair tais fatos como experiência.

Tal como nos “ready-mades” de Duchamp, diversos artistas contemporâneos também articulam suas produções pautando-se na separação entre estética e arte. A fotógrafa e cineasta Cindy Sherman, nascida nos Estados Unidos em 1954, é mundialmente conhecida pelo uso frequente de autorretratos nas composições, um

¹¹ Disponível em: < <http://www.dadaisme.org/artistes/marcel-duchamp/oeuvres/fontaine.html>>. Acesso em: 05/10/2016.

ato corriqueiro e cuja função é atribuída a aspectos burocráticos referentes a registros e convenções cotidianas. As experiências do dia a dia, ao invés de serem efetuadas diretamente pelo ser, ocorrem através da utilização de “mediadores” concebidos pelo próprio contemporâneo. Museus, espaços públicos, manifestações culturais e paisagens são vivenciadas através de lentes fotográficas e de aparelhos tecnológicos, que agora ocupam um espaço de mediação e controle.

Em sua primeira exposição, intitulada *Complete Untitled Film Stills*, a artista satiriza de maneira pontual os estereótipos e o papel da mulher nas produções cinematográficas da época (tendo como referência principal os filmes de Alfred Hitchcock e Michelangelo Antonioni). O ato de fotografar ocupava um espaço diferente na época da concepção da obra. Dentro de doze ou vinte e quatro poses, as fotos captadas representavam a eternização de momentos e situações. Em uma espécie de imitação pálida, Sherman utiliza a ironia, através de fotos cotidianas, como uma ferramenta combativa àquilo que acreditava ser um molde padronizado da imagem feminina nos cinemas.

A série de fotos em preto e branco mostra uma representação fictícia de cenas cotidianas e banais que, normalmente, visualizamos em conteúdos audiovisuais. Tais cenas, onde o diretor cinematográfico adiciona dramaticidade a partir de ângulos e uma trilha sonora condizente com os fatos que deseja expressar, são (re)apresentadas por Sherman de forma gélida e sutil. Sem qualquer apelação estética referente a cores ou evocando emoções específicas. Sua crítica é fundamentada nos pequenos detalhes da imagem: ambientes vazios e, normalmente, escuros; sua expressão facial, ora apática, ora melancólica; sua expressão corporal, indicando displicência.

Figura 12 – Complete Untitled Film Stills



Fonte: Moma.¹²

Quais as possibilidades de vivenciar algum tipo de experiência estética dentro de tais imagens? Há uma aproximação, um processo de “estreitamento” proposital ocasionado por essa ausência de qualquer efeito estético sofisticado, tendo em vista que a temática se refere ao que vivemos em nosso dia a dia comum. A artista desafia, de forma irônica, os padrões impostos naquele período, propondo novas leituras e interpretações para aquilo que, anteriormente, se constituía como convencional. Ela utiliza como plataforma para tecer sua poética crítica o meio onde tais convenções são manifestadas. Ao inserir-se dentro desse sistema mercadológico com objetivo de contestá-lo, Sherman apresenta um novo conceito ideológico a arte-pop, colocando seu próprio corpo como parte do experimento. A incompletude daquilo que é posto nas imagens, e que pertence exclusivamente ao artista, gera uma ambiguidade interpretativa, tal como postula Victa de Carvalho:

Essa seria, portanto, a ambiguidade da vida cotidiana que nos interessa: simultaneamente repetitiva e inesperada. Nesse fluxo de hábitos e crises, familiaridades e estranhamentos, a experiência do cotidiano pode se dar como algo capaz de nos permitir uma expansão dos próprios limites da arte e da vida (CARVALHO, 2014, p. 81/82)

Segundo Agamben (2005), para suscitar qualquer discurso referente à experiência contemporânea, faz-se necessário ter a consciência de que ela não

¹² Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled50.html>>. Acesso em: 05/10/2016.

mais existe nos tempos de hoje. Uma das poucas verdades por meio das quais o sujeito contemporâneo tem acesso se refere justamente a essa possibilidade inerte de fazer ou transmitir experiência. Para elucidar tal afirmação, a filosofia utiliza como argumento principal (e causa da destruição da experiência) as grandes catástrofes que ocorreram no fim da modernidade. O horror das grandes guerras e seus resultados devastadores (a fome, a crise econômica, a morte nos campos de batalha) ocasionaram, de acordo com o filósofo Walter Benjamin (1933), uma “pobreza de experiências” partilháveis em sociedade. Os reflexos de tais acontecimentos geraram um reposicionamento das mais diversas perspectivas cunhadas anteriormente pelo homem/artista moderno. É possível visualizar aspectos específicos da ausência dessa experiência dentro da obra de Sherman que, de certa forma, aniquila sua própria existência como autora e como sujeito a partir do momento que transita em meio a outros “eus”. A partir dos postulados de Bartholomeu (2009),

No centro da obra de Sherman está o autorretrato essencial desejado, para o qual todos os demais são hipóteses que nunca se confirmam. É interessante pensar que toda a operação de interpretação de sua obra parte da análise de um movimento que não está necessariamente na imagem, mas na incompletude da imagem, que aponta, negativamente, da morte de seu autor para a multiplicação desses personagens cuja anonimidade persiste ecoando sua incompletude. Tais retratos só pertencem a esse momento de analogia com o espectador e demandam ser preenchidos com ficções que animem tal identidade; mas a verdade é que, nesse rebaixamento do ser pela identidade, rapidamente as diversas identidades se dissipam para ser substituídas por outra e outra, e outra, infinitamente. (BARTHOLOMEU, 2009, p. 56)

Em suas obras, Sherman desfigura e modifica sua própria aparência, assumindo outras identidades e feições. A artista afirma, em diversas entrevistas, que nenhum de seus retratos são, de fato, autorretratos, tendo em vista as relações de alteridade estabelecidas. A partir desse momento, as vivências pessoais do próprio artista tornam-se um elemento essencial nas composições. Arte e vida, vida e arte estabelecem um embate cujo resultado final é exposto e intitulado como a *obra*. O corpo, outrora considerado como algo único e de exclusividade particular do sujeito, torna-se o culto sacrificial do processo de criação contemporânea.

1.2 Diálogos atemporais: o marginal e a geração de 80

Propriamente falando, cada coisa mutável traz em si a medida de seu tempo; duas coisas do mundo não têm a mesma medida de tempo (...). Pode-se então dizer, falando tanto própria quanto atrevidamente, que, no universo, há assim, em um mesmo tempo, muitos outros incontestáveis". (HERDER *apud* LIMA, 2003, p. 118)

A proposição de tempo feita por Herder em 1800 abre um leque de novas possibilidades e discussões em relação ao conceito de tempo e, conseqüentemente, sobre o início da era moderna. A partir do Renascimento, o homem obteve uma nova visão daquilo que antes, de acordo com Luiz Costa Lima (2003), era considerado um mero "fenômeno natural". Isso trouxe ao sujeito "pré-moderno" novos questionamentos, tendo em vista que "na medida em que o tempo cronológico passa a ser entendido como fusão de tempos múltiplos, as representações sociais têm abalado o critério de unanimidade e perenidade que falsamente se lhes impunha" (LIMA, 2003, p. 118). O homem, que antes era submetido aos acontecimentos temporais de forma inconsciente, possui agora a capacidade de olhar conscientemente para seu próprio tempo e estabelecer julgamentos de acordo com os critérios eleitos socialmente como verdadeiros e que foram apreendidos a partir de experiências passadas.

Desde o início da renascença, cresce no inconsciente do homem europeu os primeiros traços que geminaram as características mais marcantes do colonizador. Costa Lima afirma que:

A pergunta, na verdade, se impunha em um contexto mais amplo: com qual critério se julgariam as diferenças entre os povos, suas distinções políticas e econômicas e não só de costumes? Aceitar a pura relatividade das culturas parecia impensável para uma *intelligentsia* educada dentro dos esquemas de fixidez religiosa. A nova explicação, com efeito, manterá os traços da ordem teológica, apenas a ideia de centro deixa de se confundir com Deus para "eleger", entre as diversas culturas, um outro eixo. (*Idem*)

Houve, então, a ascensão dessa nova forma de visualizar o mundo, ao contrário da perspectiva etnocêntrica que não levava em consideração as complexas relações entre espaço e cultura. É possível, pois, delinear os primeiros contornos para a construção de um percurso crítico verdadeiro, ou seja, próximo de sua essência, sobre a história da arte brasileira.

Mais adiante, caminhando cronologicamente pelos fatos/ocorrências na história da arte brasileira novas relações globais começam a se apresentar, após os longos séculos de dependência cultural e econômica, em que o Brasil-colônia

importava não apenas artistas, mas também estilos, tendências e influências intelectuais. Depois da revolução industrial – marco fundamental para que a sociedade passasse por importantes mudanças e realojamentos, tal como já foi discutido no tópico anterior – os primeiros suspiros daquilo que chamaríamos de “modernidade” em um futuro próximo, foram ouvidos. Essa nova relação temporal, que atingiu e modificou por completo a vida e a experiência do sujeito, até então, renascentista, foi fecundada e concebida na capital parisiense, tendo como principal precursor e ativista, conhecido como o poeta dos malditos, Charles Baudelaire.

Mas, no Brasil, essa revolução social e estética demorou alguns anos para se manifestar. Não que a pátria brasileira, que já há alguns séculos tornara-se nação independente, não estivesse sorvendo os reflexos e mudanças ocasionadas pelo fatídico modo moderno, mas, tendo em vista que a *gênesis* desse movimento é europeia (levando em conta um contexto bastante específico e catalisado), foram necessários alguns anos até que as ideias fossem devidamente transportadas e digeridas para o novo mundo, distante geograficamente e contextualmente. Como um primeiro manifesto de tudo o que ocorria mundo afora, no ano de 1922 foi organizada a primeira Semana de Arte moderna, projetada por um grupo de artistas, alocados em São Paulo, entorpecidos pelo espírito revolucionário que pairava na época. De acordo com Pedrosa:

A semana de Arte Moderna revelou, na sua explosão, a chegada ao Brasil de um estado de espírito novo universal, revolucionário. O movimento modernista, testemunhava Mário de Andrade muitos anos depois, se fazia necessariamente, se não nos dias da Semana, logo ou muito depois. Mas de qualquer modo se faria [...] E surgiu “até com algum atraso” acrescenta Mário, “pois que as suas manifestações mais clamorosas, cubismo e futurismo, deram seus primeiros vagidos europeus por volta de 1909”. (PEDROSA *apud* ARANTES, 2004, p. 135)

Pedrosa também discorre sobre a questão modernista não se tratar apenas de uma estética eleita como mais adequada para o período, mas como uma revolução crítica ao academicismo levado ao extremo, tal como era naquele momento. As produções modernistas carregavam consigo uma desconstrução de padrões e novos diálogos com a tradição clássica – releituras e traduções modernas, e não mais reprodução de formas e estilos. Ainda partindo dos postulados do crítico de arte Mário Pedrosa, e do consagrado poeta Mário de Andrade, a principal artista responsável pela fecundação dos primeiros embriões modernistas no Brasil foi Anita Malfatti. De acordo com os postulados de ambos, a

pintora, sorvendo de conceitos expressionistas e cubistas, traz a São Paulo, no ano de 1916, uma exposição tida como revolucionária. A partir desse fato:

E aqui está um dos traços mais originais e característicos do novo movimento e que tanto o distingue de outros movimentos e escolas literárias surgidas no Brasil. O movimento parte de uma experiência psíquica, de uma vivência mágica preliminar: o contato com a pintura moderna. O ponto de partida não é literário. O fogo divino não veio de leituras, mas de uma experiência direta entre o jovem brasileiro ingênuo, bárbaro, e os poderes mágicos de expressão, de agressão das formas pictóricas até então ignoradas. (PEDROSA *apud* ARANTES, 2004, p. 136-137)

O movimento modernista brasileiro foi guiado principalmente pelas expressões plásticas. A pintura e a escultura desenvolveram um papel essencial dentro da mobilização da classe artística em relação ao que estava acontecendo no mundo. Por consequência, os poetas e escritores, influenciados pela intensidade e imprevisibilidade dos quadros e esculturas modernistas, também começaram a derrubar os grandes muros e tradicionalismos impostos pelas Academias de Letras. O atrito positivo ocasionado pelo contato entre os campos das artes, fato que, até então, era bastante incomum, ocasionou a expansão da literatura que ali seria produzida, diferenciando-a de suas estéticas anteriores. Conforme discursa Pedrosa:

Graças a esse contato, desde os primeiros passos, com a plástica moderna, puderam os literatos e poetas do modernismo brasileiro ter, de saída, uma visão global do problema da arte e da criação contemporânea. Educaram-se através da pintura e da escultura modernas. Sem esse contato, sem essa iniciação preliminar, o movimento, delimitado ao campo da literatura, poderia não ter tido a universalidade que teve e nem a profundidade de sua tomada de conhecimento com o meio cultural, social e geográfico brasileiro. Poderia ter terminado como outros movimentos literários precedentes, inclusive o romantismo, que tem com ele maiores analogia. Teria talvez acabado como mais uma escola literária confinada num pequeno grupo isolado, como o dos simbolistas e pós-simbolistas do Rio. (*Ibidem*, p. 139)

Dentro da literatura brasileira, a internacionalidade do próprio movimento modernista ocasionou, de acordo com Mário de Andrade, um fervoroso nacionalismo. O poeta afirma que, por mais estranho e confuso que possa parecer, o movimento modernista reagiu ante a imposição de cânones, “ao ideal naturalista tradicional na cultura do ocidente e à proclamação da autonomia do fenômeno artístico.” (PEDROSA *apud* ARANTES, 2004, p. 141) Portanto, tal recusa ao modelo europeu, normalmente alocado na romantizada Paris do século XIX, ocasionou um processo de *empoderamento* das margens e culturas subalternizadas pelo pensamento eurocêntrico hegemônico. Mário concretiza tais ideais dentro de sua poesia voltada para o plano nacional, ao resgatar a poética de seu próprio lócus e ao

desvencilhar-se das antigas convenções estéticas impostas pela academia; a materialidade das concepções modernistas e nacionais podem ser vistas nos seus versos, como no poema “Inspiração”, de 1922:

INSPIRAÇÃO
 São Paulo! comoção de minha vida...
 Os meus amores são flores feitas de original...
 Arlequinal!...Traje de losangos... Cinza e ouro...
 Luz e bruma...Forno e inverno morno...
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
 Perfumes de Paris...Anys!
 Bofetadas líricas no Trianon...Algadoal!...
 São Paulo! Comoção de minha vida...
 Galicismo a berrar nos desertos da América!
 (ANDRADE, 1979, p. 32)

O poema “Inspiração”, que compõe a obra *Paulicéia Desvairada* (1922), traz à discussão uma série de novos aspectos em relação a poesia produzida naquele período. Sua obra não possui uma forma canonizada, seus versos livres - repletos de rimas pobres - são curtos e de leitura rápida, característica principal da poesia modernista e cuja razão, de acordo com o próprio poeta, “é uma necessidade de rapidez sintética que abandona pormenores inúteis. Nossa poesia é resumo, essência, substrato.” (ANDRADE, 1974, p. 250) A figura do arlequim, inserida no poema acima, poderia ser uma representação das várias faces assumidas pelo artista modernista que, apesar de sofrer influências vindas de outros continentes e inebriar-se com o anis parisiense, também volta seus olhares e assume a persona correspondente ao local onde está. As várias faces do poeta, tal como sua postura irreverente ante ao objeto artístico, aproximam-se do personagem advindo do estilo teatral italiano chamado *Commedia dell’Arte* na medida em que brinca e *dessacraliza* as palavras. Sua poética aproxima a capital francesa com o promissor berço da nova geração de artistas que está preste a deslanchar: São Paulo.

Os caminhos trilhados pelos vanguardistas serviram como um manifesto de liberdade e gozo estético. Apesar das várias críticas e o descontentamento dos observadores cujo olhar não transcendia as camadas superficiais, a *marcha modernista* (PEDROSA) teve grande força e visibilidade, abrindo uma série de novas possibilidades para as transformações que estariam por vir nos próximos anos. Para elucidar o estopim de tais modificações dentro do mundo das artes após o período moderno, a filosofia contemporânea utiliza como argumento principal as grandes catástrofes que ocorreram no fim da modernidade. O horror das grandes guerras e seus resultados devastadores (a fome, a crise econômica, a morte nos campos de

batalha) ocasionaram, de acordo com o filósofo Walter Benjamin (1933), uma “pobreza de experiências” partilháveis em sociedade.

Os reflexos de tais acontecimentos geraram um reposicionamento das mais diversas perspectivas cunhadas anteriormente pelo homem moderno, dentre eles, a própria arte. No que se refere as experiências partilháveis, é possível compreender que nem mesmo as grandes descobertas da modernidade (o cinema, a televisão e até mesmo a bomba atômica) provocam vislumbre ou espanto no sujeito contemporâneo, como postula Agamben (2005). A vida cotidiana das metrópoles, a globalização e seus mecanismos “automatizantes” ocasionaram a destruição da capacidade do ser de abstrair tais fatos como experiência partilháveis. O sujeito contemporâneo foi expropriado de sua experiência. Não há surpresas, apenas um cotidiano que, mais do que nunca, é rico em eventos significativos. Destrinchando ainda mais o conceito de “pobreza de experiência”, Benjamin afirma:

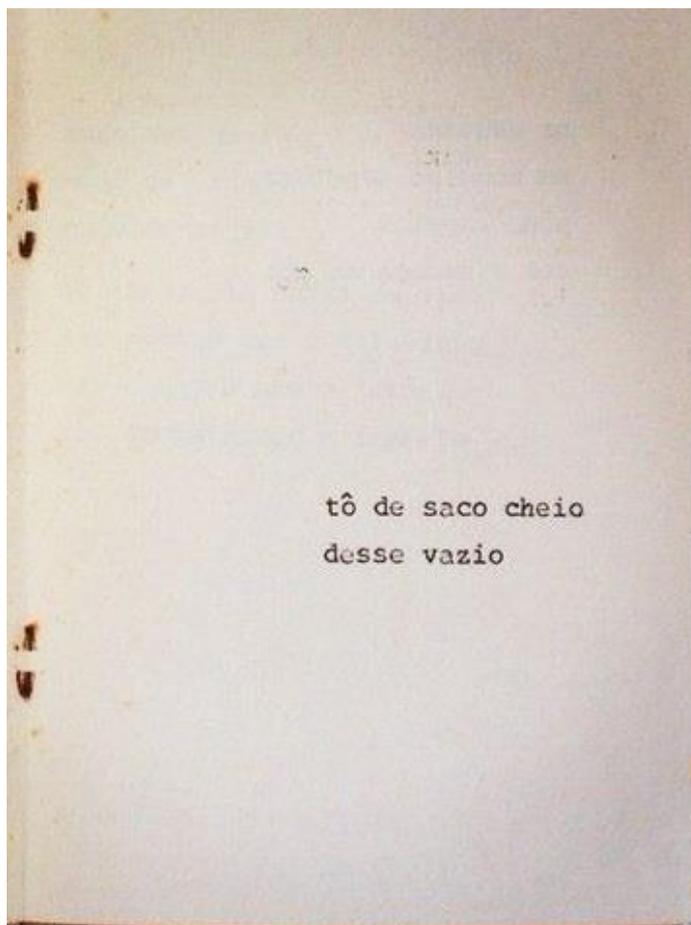
Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre, tampouco, são ignorantes ou inexperientes. Frequentemente pode-se afirmar o oposto: eles “devoram” tudo, a “cultura” e o “ser humano”, e ficam saciados e exaustos. (BENJAMIN, 1987, p. 127)

A partir desta seara filosófica, partiremos para um período bombardeado por influências midiáticas em sua estética, devido ao contexto histórico e o grande *boom* de diversas revoluções que ocorreram naquele período específico (dentro e fora do campo das artes). O início dos anos setenta no Brasil foi marcado por uma série de acontecimentos políticos e sociais marcantes. Violência e brutalidade; paredes, muros e amarras; tudo muito intenso e sólido. Nem sempre os filhos deste solo privilegiaram-se das gentilezas de sua grande mãe. Naquele momento, tal como postula Eucanaã Ferraz (2013, p.7), na obra *Poesia Marginal*, toda palavra era ação e toda ação era política. O artista brasileiro dos anos setenta buscava formas e fazeres que pudessem, de alguma forma, e com certa urgência, criar um novo espaço onde as representações pudessem expressar de forma ampla a alma do artista e seu posicionamento ante aos acontecimentos daquele momento, contrapondo-se àquilo que anteriormente era produzido. Nesse período, especialmente a poesia obteve grande destaque, sendo o meio de expressão mais utilizado pelos artistas, também responsáveis pela criação de novos métodos de produção e impressão dos materiais. De acordo com o autor:

Fazendo o ato poético crescer para fora de seus limites convencionais – a margem pode ser, muitas vezes, mais vasta do que se imagina -, os poetas misturaram poesia e futebol, poesia e carnaval, poesia e música, poesia e artes plásticas, poesia e teatro, trazendo ao território da palavra tudo o que expressasse a urgência de contrapor à solidão o companheirismo, à incerteza a esperança, à violência a alegria, ao autoritarismo a liberdade, à morte a vida. (FERRAZ, 2013, p. 7)

A partir da utilização de novos recursos – que não exigiam muitos recursos –, uma nova estética foi estabelecida como para representar a forma poética dos marginais. Dentre os novos métodos, o mimeógrafo foi o mais popular. A própria *gênese* do termo escolhido para nomear esta máquina, utilizada principalmente pelos movimentos sociais e organizações estudantis, traz consigo importantes reflexões acerca de sua representação simbólica. A palavra *mimeo*, raiz do vocábulo, vem do grego e é uma junção dos termos “imitar” e “palavra”. Uma imitação da palavra, utilizada, desde sua criação, com o intuito de reproduzir de forma rápida e eficaz uma ideia ou ideologia escrita, equipamento cujo *modus operandi* se assemelha ao modelo de poesia adotada pelos então denominados como artistas marginais.

Figura 13 – Referência à *Brasileia Desvairada* (1979), de Nicolas Behr



Fonte: FERRAZ, 2013, s/p.

Uma escrita de leitura fugaz, veloz. Irreverência crítica e pontual, aproximando-se do verbo popular. Um reflexo d'alma de seu autor e suas verdades. Uma conexão gráfica com o conteúdo é estabelecida através da própria produção: o papel velho, marcado, grampeado, repleto de marcas autobiográficas e físicas, mas sem deixar de lado suas referências advindas de outros tempos. O poema sem título de Nicolas Behr (1979), pertence ao livro mimeografado *Brasileia Desvairada*. O título escolhido representa, de forma clara e escrachada, uma referência a um dos maiores poetas do modernismo brasileiro: Mário de Andrade e sua *Paulicéia Desvairada*, apresentado em forma de uma conversa interna cotidiana, onde o poeta afirma suas aflições em relação ao que entende por "vazio".

Vazio existencial? Talvez, do local onde se encontra? Ou apenas o vazio da grande página em branco, esperando para ser datilografada? Dentro das novas formas de enxergar a arte contemporânea, partindo de seu princípio conceitual, onde o caráter físico/processual não mais importa, comparado à importância da *gênesis* inicial do conceito, o artista brinca com as possíveis interpretações

dispostas a seus observadores, que possuem níveis interpretativos e referências diferenciadas, tendo a capacidade de atribuir significados opostos, entregando a obra ao mundo após sua concepção física.

Por muitos anos, dentro da Academia Brasileira de Letras, ou até mesmo nas escolas e espaços de ensino de literatura, a estética da poesia marginal foi alocada dentro de estereótipos atribuídos à sua concepção, de forma a ser interpretada como “meramente humorística”, de “curtição” ou “desbunde”, de acordo com Frederico Coelho (2013). Contudo, a partir de uma visão crítica e atenta a todos os fatos e ocorrências daquele período, fica muito claro o equívoco implícito ao atribuir tais interpretações supérfluas às produções dos anos 70, período em que nasceram os conceitos de uma nova geração, moldada através de novas tecnologias, mídias e a democratização dos saberes. Nas palavras de Coelho (2013):

Professores universitários e poetas travaram, em várias frentes, contatos e conflitos ao redor das práticas letradas que circulavam nos anos 1970. Esse debate ligado ao âmbito da crítica literária pode nos levar a outro, cada vez mais importante, cuja investigação se interessa pela relação da poesia marginal com a indústria cultural de seu tempo. Afinal, essa é a poesia que surge de uma geração televisiva, influenciada pela música popular, pelo cinema e pelo teatro dos anos sessenta. (COELHO, 2013, p. 12)

Uma das possíveis justificativas referentes ao poder e à influência da mídia se deve ao fato dos meios de reprodução culturais, desvelados ainda na modernidade, estarem fortemente estabelecidos. Os anos que sucederam às grandes descobertas de tais invenções revolucionárias – a fotografia, o cinema, o rádio - os aperfeiçoaram de tal forma a torná-los essenciais na vida cotidiana dos sujeitos inseridos dentro do sistema capitalista que rege a sociedade ocidental. Walter Benjamin ressalta as influências exercidas pelo aperfeiçoamento da técnica dentro das produções artísticas das obras advindas após o fim da modernidade, utilizando como exemplo prático de tais acontecimentos a reprodução auditiva no cinema:

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (BENJAMIN, 1987, p. 181)

Ainda se referindo à obra de Benjamin, a forma como os artistas percebem seu próprio tempo não é apenas uma condição natural, mas também histórico/política. Desta forma, a obra de arte assume a função de transgredir e aproximar o sujeito em seu próprio local de vivências e fala, utilizando recursos

advindos do passado e também aspectos cotidianos. As referências tornam-se componente cada vez mais visível, desvelando sua consciência crítica com relação à dificuldade de situar-se em seu próprio tempo, repleto de novas questões e dificuldades. Referente a tais aspectos, utilizaremos como exemplo um poema escrito por Ana C., cujo título constrói uma ponte que guia os leitores a um período bastante específico do mundo ocidental:

FLORES DO MAIS

devagar escreva
 uma primeira letra
 escreva
 nas imediações construídas
 pelos furacões;
 devagar meça
 a primeira pássara
 bisonha que
 riscar
 o pano de boca
 aberto
 sobre os vendavais;
 devagar imponha
 o pulso
 que melhor
 souber sangrar
 sobre a faca
 das marés;
 devagar imprima
 o primeiro
 olhar
 sobre o galope molhado
 dos animais; devagar
 peça mais
 e mais e
 mais.

(CÉSAR, 2013, p. 209)

Dentro das *Flores do mais*, uma referência clara e um convite ao poeta Baudelaire para dentro de nosso tempo, Ana C. também desenvolve uma característica contemporânea bastante visível: a descrição de seu processo de criação. Os olhares não estão mais exclusivamente voltados para o resultado/produto final. Sua minuciosa descrição do ato de escrever compõe parte do processo de criação implícito ao fazer artístico contemporâneo. Tudo se torna componente essencial nesse percurso. Cada traço, marca, anotação, desenho ou rasura implica em uma nova leitura ou interpretação do processo de criação que, cada vez mais, se assemelha a um ritual de *taxidermia*, onde o artista compõe seus caminhos e procedimentos e expõe suas essências e verdades. O sangue, a

transpiração e as lágrimas. Tamanho comprometimento com a representação do cotidiano mostra que todo o processo vem carregado de um novo conceito, que é a dissolução de barreiras entre o banal e o poético.

A nova literatura desconstrói e, ao mesmo tempo, recupera obras e artistas de um passado distante. A presença de marcas e fatos cotidianos do próprio autor, tal como a utilização da primeira pessoa, em diversos casos, também torna-se uma das marcas essenciais dentro das produções alocadas no contemporâneo, de acordo com Klinger (2007). Através dos relatos, não necessariamente explícitos e que se manifestam nas palavras do poeta, novas configurações são estabelecidas dentro da relação autor *versus* leitor. Os conceitos existentes entre ficção e biografia assumem um novo posicionamento, a partir do momento em que referências pessoais são adicionadas às narrativas denominadas anteriormente como ficção.

Dando continuidade aos novos caminhos trilhados pela arte brasileira, diferentemente de sua predecessora, a “Geração 80¹³”, tal como é conhecida até os dias atuais, teve como protagonista a pintura contemporânea, dentre os diversos campos da arte. Novas tendências e formas de produção consolidavam-se mundo a fora. Os principais eventos e bienais de arte traziam novos desafios e composições inusitadas ao espectador – consumidor – de arte dos anos oitenta. Os antigos parâmetros, por muito anos utilizados como referência no discurso pictórico, se desconstruíam e se remodelavam, ocupando um local transitório, efêmero, sem nenhum tipo de obrigatoriedade ou dívida com a tradição. Canongia (2010) afirma, na obra *Anos 80: embates de uma geração*, que “tal hibridização participava do esforço pós-moderno de substituir hierarquia por multiplicidade, evolução por contaminação, tentando desbloquear os ciclos autônomos do modernismo”. (CANONGIA, 2010, p. 7)

Tal multiplicidade, inserida em um contexto pós-moderno, atingiu inclusive o patamar ideológico ao propor diálogos entre as manifestações artísticas de caráter clássico “canonizadas” com as manifestações tidas como marginais e subalternizadas. Sagrado e profano se reuniram dentro das principais obras dos anos oitenta, de forma a não assumir compromisso com padrões figurativos ou

¹³ Nome cunhado graças a exposição organizada na Escola de Artes do Parque do Lage, Rio de Janeiro, em 1984. Com o intuito de reunir os principais expoentes da pintura brasileira daquele momento, a exposição contou com obras de mais de 100 artistas jovens, buscando consolidar novas ideias libertários e tendências em relação à pintura contemporânea. (Cf. LEITE & PECCINI, MAC USP).

alguma estética específica relacionada às suas composições. O próprio termo escolhido para referir-se ao contexto temporal em questão, a pós-modernidade – conceitualmente e terminologicamente – possui difícil compreensão. De acordo com o teórico norte-americano Fredric Jameson, este fenômeno ocorre devido à “pouca familiaridade com as obras por ele abarcadas, que podem ser encontradas em todas as artes.” (JAMESON, 2004, p. 17) Trata-se de algo que, até os dias de hoje, permanece em movimento e se locomove por todas as áreas do conhecimento.

É, por natureza, um período transitório tendo em vista que diversas noções e conceitos, estabelecidos anteriormente pelo período moderno, transfiguram-se e assumem outros locais. Dentre as diversas características e fatos a serem elencados sobre o conceito de pós-moderno, é atribuído destaque ao estilo de pensamento que coloca em xeque conceitos primordiais na concepção ideológica do sujeito ocidental, tais como os de verdade, razão, identidade e objetividade. A nova marcação temporal torna-se ampla e indefinível, chegando à diluição – às vezes parcial ou incompleta – das barreiras entre cultura popular e alta cultura e, conseqüentemente, torna indistinta a diferença entre arte e experiências cotidianas.

No Brasil, tal como nos anos 70, o contexto político e social continuava conturbado em virtude das limitações impostas pelo regime militar, apesar do processo de libertação política concluir-se na mesma década. Entretanto, é notável que poucos artistas alocados nessa geração projetavam seus olhares às grandes complicações políticas. De acordo com Canongia (2010):

Os artistas, à época, não trabalhavam diretamente as questões ideológicas, como se fizera nos anos 60, com a *pop* brasileira inflamada de contestações, nem os anos 70, quando parcela considerável dos artistas conceituais também se debruçou na arena política, com exemplos particulares em Antonio Manuel, Barrio e Cildo Meireles. Interessava agora o embate pessoal do artista com a história da arte, mais do que com a história do homem e das sociedades. Embora não se possa separar uma coisa da outra, pois as relações são sempre dialógicas, e questões como a globalização e o neoliberalismo já interferissem nos processos culturais do período, parece que o artista dos anos 80 tinha em vista uma outra sorte de “revolução”, desta vez centrada no debate formal do legado moderno e das *neovanguardas* recentes. (CANONGIA, 2010, p. 27)

A nova geração de artistas propôs, assim, uma forma diferente de revolução, apesar de ser considerada “revolucionária”. Sua batalha foi travada contra os conceitos estéticos limitados. Para isso, utilizaram como arma combativa, uma total ressignificação de fragmentos alocados na história da arte moderna, retomando e incorporando suas próprias referências, estabelecendo novos diálogos e locais para

a arte de outros tempos. As combinações não precisavam, necessariamente, possuir algum tipo de relação harmônica ou conceitual, sendo que os “desvios, contradições e justaposições de estilos subvertiam e recriavam os modelos históricos, em uma revisão crítica que lhes acrescentava ironia e ambiguidade.” (CANONGIA, 2010, p. 28)

As mais diversas verdades compõem o fazer artístico dos anos 80. A individualidade e o subjetivismo compuseram parte importante dessa geração cujos olhares voltaram-se para o interno - tanto da obra quanto do sujeito – apesar de todas as turbulências externas. Se na década anterior, Ana C. evocou Baudelaire para dentro de sua obra, agora, passados alguns anos, Leonilson também apresenta a variabilidade de suas próprias verdades, utilizando, porém, o discurso pictórico:

Figura 14 – *São tantas as verdades*, de Leonilson



Fonte: Leonilson Galeria UOL.¹⁴

¹⁴ Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/leonilson/galeria36.htm>>. Acesso em: 15/10/2016.

Warhol, Pollock, Lichtenstein, Hesse, Twombly, Kounellis, Steinbeck, Twiggy, Morris, Chanel, dentre diversos outros nomes icônicos e referências são postos, lado a lado, sem nenhum tipo de distinção ou acordo de áreas. Quase como em um processo de catalogação, Leonilson posiciona suas “verdades” e influências de forma horizontal e não hierárquica. Seu traço, que não se submete a modelos e padrões, expressa uma rapidez cotidiana, como a de quem escreve uma pequena lista antes de fazer compras. A presença de alguns elementos gráficos traz pistas importantes para a recepção da obra: o manto junto à coroa e o cajado real trazem consigo uma possível relação de valores e importância aos nomes citados; as escadas, elemento recorrente dentro das obras do artista, uma possível forma de indicar os caminhos percorridos até o momento de concepção da pintura; a lona, material utilizado como “tela”, as novas formas e trajetórias utilizadas pelas novas propostas trazidas pelo contemporâneo. Tal como na obra de Ana C., Leonilson também sorve das fontes modernistas ao trazer a *Pauliceia desvairada* em meio às tantas verdades apresentadas na obra em questão, sendo possível, inclusive, identificar um *modus artístico* bastante similar, se partirmos da premissa da criação de arte feita para ser absorvida de forma rápida, com caráter de efemeridade e em tom de diálogo cotidiano.

Os anos setenta e oitenta marcam o fim das preocupações do artista com relação a formas e a estilos específicos. A partir das revoluções estéticas consumadas, como a *poesia marginal* e o *retorno à pintura*, os artistas iniciam um longo percurso dentro de uma nova marcação temporal de conceito ainda mais turvo e complexo. Dentre as principais marcas e pegadas deixadas pelos pioneiros, imersos nesses novos conceitos, a valorização do olhar íntimo e subjetivo do próprio artista adquire especial destaque, e será considerada uma de suas características mais fortes. Em tempos de pós-modernidade, onde a reprodutibilidade midiática obteve sua consolidação e enraizou-se na cultura ocidental, o artista busca enxergar de forma clara o que há em seu entorno. A *poética do eu*, a partir desse momento, torna-se o caminho do artista contemporâneo que busca desvelar as intempesvidades de seu tempo.

1.3 Corpo visível: a poética do Eu em Ana C e Leonilson

Poesia
 eu não te escrevo
 eu te
 vivo
 e viva nós!
 (Antônio Carlos de Brito)

A vivência poética proposta por Cacaso, em 1978, apresenta os sinais de uma nova forma do artista encarar sua relação com a obra. Os acasos presentes entre vida e obra tornam-se, a partir de então, cada vez mais evidentes, compondo parte da poética centralizada na perspectiva por meio da qual o artista visualiza o mundo e tudo aquilo que nele se insere. A partir de todos os fatos e acontecimentos anteriormente esclarecidos, a arte dos anos 70 e 80 estabeleceu uma relação íntima com os fatos cotidianos e a poética subjetiva de cada um de seus componentes, tudo isso equilibrando-se na tênue linha entre ficção e autobiografia, ou, tal como será esclarecido a seguir, a *autoficção*.

Percebemos, dentro daquilo que se entende por contemporâneo, as mais diversas (re)configurações de conceitos e questionamentos que foram postos diante do ser em outros tempos. Especialmente no campo da literatura, a nova relação temporal na qual estamos absortos colocou em xeque algumas das fundações literárias mais clássicas estabelecidas há vários séculos. Partiremos para um dos pilares mais importantes – e polêmicos – das modificações estruturais contemporâneas a qual temos conhecimento: o autor. Durante toda a era clássica e moderna, o autor teve devido status e reconhecimento como feitor absoluto da obra de arte. A mente unicamente responsável por todo trabalho e reflexão acerca daquilo que foi/será produzido. Esta forma de pensar o autor, porém, é desconstruída a partir daquilo que surge após a modernidade.

De acordo com Michel Foucault (1969), na virada dos anos 70 para 80, no artigo “O que é um autor? ”, a escrita contemporânea liberta-se de qualquer tema relacionada a própria expressão, “ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada” (FOUCAULT, 2000, p. 4). Sua função, a partir deste momento, é a de transgredir e aproximar-se do sujeito em seu próprio local de vivências e fala. As referências tornam-se componente cada vez mais visível,

iniciando um processo que, ao mesmo tempo que promove um “apagamento do autor”, também desvela sua consciência crítica em relação à dificuldade de situar-se em seu próprio tempo, repleto de novas questões e dificuldades.

De acordo do Foucault, “[...] O sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular” (FOUCAULT, 2000, p. 7). A partir desta afirmativa, o filósofo estabelece que o sujeito autor não ocupa mais o centro discursivo dentro da criação literária. Seu apagamento não implica, necessariamente, um completo desaparecimento, mas sim dar cada vez mais espaço e visibilidade às outras vozes e figuras presentes na composição da obra.

Porém, atualmente, novas teorias e conceitos sobre o papel do autor se inserem na crítica literária contemporânea. A escrita biográfica e autobiográfica, os relatos e testemunhos, os blogs e plataformas virtuais trazem à discussão algo que vai muito além da ficção. Aquele autor, expropriado de seu trono pela crítica pós-moderna, torna-se novamente o centro das atenções. Mas não da forma clássica, como figura central e absoluta da obra. A partir de agora, ele a constrói de forma sacrificial, sentindo na própria carne as vivências propostas pela obra e as expõe ao leitor/observador de forma aberta. Em relação a esse novo status de existência do autor contemporâneo, Klinger afirma que:

O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem sobre a própria experiência do autor não parece destoar da sociedade ‘marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito’ (Lopes, 2003, p. 52). O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do *privado*, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessor eclesial e uma versão exibicionista do confessor psicanalista. (KLINGER, 2006, p. 22)

O novo cenário constituído alguns anos após a fala de Foucault produziu um novo local e novas definições para o conceito de autor. De fato, a construção da obra é estabelecida a partir de diálogos com outras vozes e referências, porém, o foco principal é projetado na relação pessoal que é estabelecida entre tais referências e o próprio sujeito autor. As novas configurações sociais estabelecidas no final do século XX provocaram mudanças nas formas daquilo que, pensando de forma acadêmica, denominamos como tipos e gêneros literários e de expressão. A partir deste momento final, já não há mais um conceito fechado do que é arte. Uma série de questionamentos e desconstruções são levados a últimas consequências, sendo as características mais fortes deste momento o experimentalismo e a

dessacralização daquilo que, anteriormente, era elemento meramente contemplativo. Novos posicionamentos acerca do conceito estético referente ao “belo” e ao “grotesco” também entram em cena, neste momento. O sublime perde seu status de objetivo máximo a ser alcançado dentro da obra, abrindo espaço para outras formas estéticas condizentes com aquilo que o artista deseja expressar. Os processos implícitos no fazer artístico passam a ter valor similar ao do produto final a ser produzido.

Aquilo que entendemos, atualmente, por *arte conceitual* é uma ideia cujos primeiros traços foram delineados pelo contemporâneo *avant la lettre* Marcel Duchamp. Suas obras não possuíam nenhum tipo de preocupação com aquilo que Lucy Lippard e John Chandler (2004, p. 151) chamam de “arte como ação”, o que significa que não há nenhum tipo de compromisso com a materialização das ideias, mas sim, com a propagação de seu conceito embrionário. De acordo com os autores, no artigo intitulado “A desmaterialização da arte”, a “arte visual ainda é visual até mesmo quando é invisível ou visionária. A mudança de ênfase da arte como produto para a arte como ideia libertou o artista de limitações presentes – tanto econômicas quanto técnicas” (LIPPARD & CHANDLER, 2004, p. 160). Sendo assim, seu *ready-mades* foram os primeiros manifestos de libertação da arte como objetos plásticos materializados.

Este pressuposto, diversas indagações poderão ser feitas para o desvelamento de possíveis *caminhos cruzados* - partindo de uma perspectiva advinda das relações interartes - dentro das obras de Leonilson e Ana C., indagando sobre como a experiência do cotidiano e a poética do Eu é problematizada pela arte contemporânea, tornando-a uma experiência estética singular, favorecendo seu entendimento sob novas perspectivas e renovando criticamente suas configurações sociais. Buscando elucidar de forma prática como tais conceitos se articulam na arte do agora, utilizaremos como referencial, o questionamento suscitado por Menegazzo (2004): “afinal, como é possível ler o ilegível, compreender o paradoxo? ”

A ideia do leitor/observador “cúmplice” (SUSSEKIND, 2004), que busca nas obras algo além de uma mera referência – partindo do princípio que as marcas, digitais e pegadas do autor apresentam-se desde o momento da finalização da obra até seu próprio comércio/exposição –, vida e obra acabam por fundir-se em busca de composições que vão além de algo produzido em prol de temáticas alheias ao universo privado do artista e suas obras. Através de suas vivências e experiências

peçoais, utilizando seus *modus* artísticos poeticamente compostos, que o artista contemporâneo desdobra-se e atinge temas universais (CASSUNDÉ, 2011). Suas confissões, medos e anseios são expressos através de formas e meios tidos como simples casualidades e, em alguns casos, até mesmo atos banais, como, por exemplo, listas e desenhos descompromissados com algum padrão estético legitimado pelo grande público consumidor de arte.

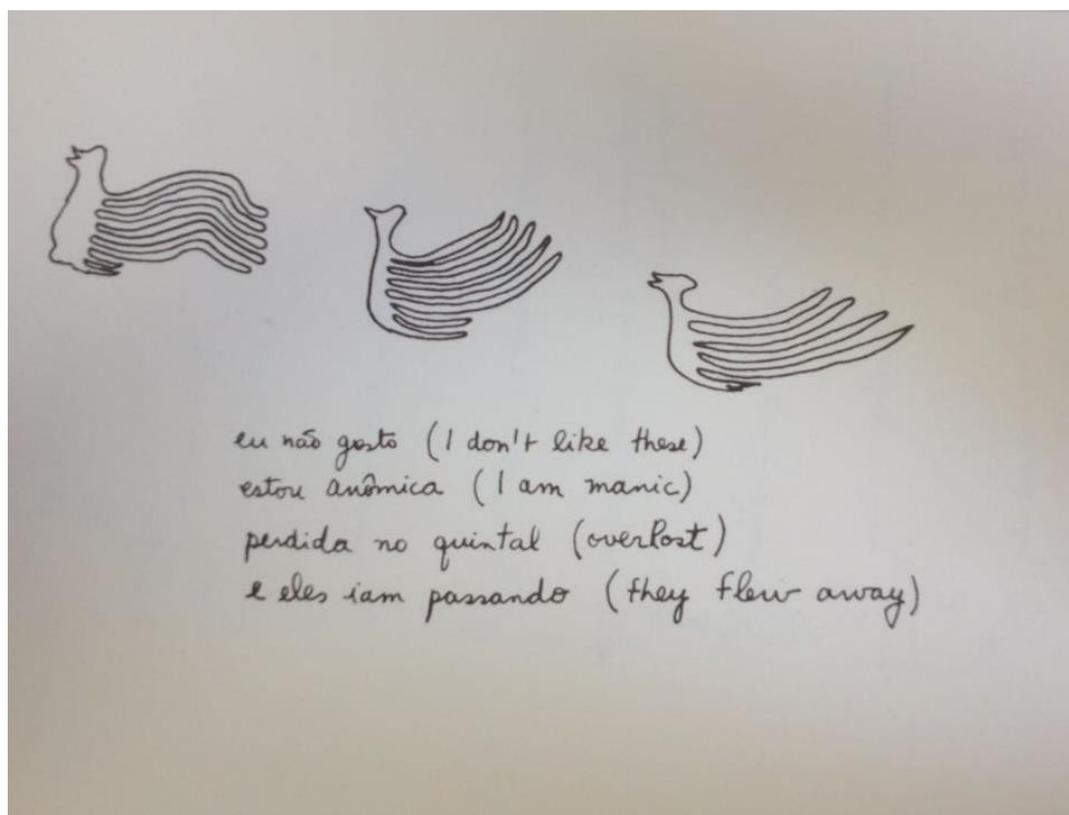
Figura 15 – O amigo em meio a números e palavras



Fonte: MAM.¹⁵

¹⁵ Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/cm2006-241-leonilson-jose/>>. Acesso em: 21/10/2016.

Figura 16 – Sem título



Fonte: CESAR, 1979, s/p.

Ambas as obras, com aproximadamente dez anos de diferença, possuem algumas similaridades que vão além de seus procedimentos estéticos. O tom confessional, presente em meio aos desenhos e palavras, aproxima o observador da experiência de abrir um diário íntimo, onde seu dono – no caso, o autor – expressa suas aflições, medos, amores e confissões de forma aberta. É como se sua produção visasse apenas o olhar de seu próprio criador, inapropriados a uma exposição de arte ou biblioteca aberta ao mundo exterior. Leonilson, artista plástico, também utiliza o discurso verbal em suas obras, tal como Ana C., poeta, em diversos momentos, também utiliza o discurso gráfico em suas composições. A recepção dessa obra cria um diálogo único e subjetivo com cada um de seus observadores, que estabelecem suas próprias conexões e níveis de identificação com a obra. De acordo com Sússekind (2004):

A sensação do leitor é meio a de quem violasse correspondência alheia ou abrisse de repente o diário de alguém e, começando a lê-lo, percebesse estranhas semelhanças com seu próprio cotidiano não escrito, vivido apenas. E, para obter esse efeito de reconhecimento imediato, essa resposta direta do leitor, foi preciso que o texto poético começasse a dialogar cada vez mais com os *media* e menos com o próprio sistema literário, cada vez mais com o alinhavo emocional do diário, com o

instantâneo, com o registro, em *close*, da própria geração. (SÜSSEKIND, 2004, p. 126)

Leonilson compôs, ao longo de sua trajetória, uma série de obras nas quais é possível visualizar uma espécie de “catalogação” bastante clara. Tal como em um processo de taxonomia, o artista fragmenta a si mesmo, enumerando-se, classificando-se e expondo suas fragilidades através deste longo processo. Cassundé afirma, com relação a catalogação de sua própria vida, que:

Nesse processo de catalogação ou arquivamento do “Eu”, o mundo foi uma das metáforas mais utilizadas, com suas geografias que se fundiam com uma topologia do corpo e do ser. O corpo fragmentado ou ausente foi legitimado por uma iconografia regida pelo silêncio e a solidão. (CASSUNDÉ, 2011, p. 118)

Um registro feito em vida de seus próprios pensamentos e que foge de qualquer padrão formal ou estilístico estabelecido pelas grandes academias, sua poética é fluida e a construção de uma identidade visual ocorre a partir da imersão em suas vivências pessoais mais intensas. As palavras – sempre utilizadas desregradamente, sem qualquer tipo de submissão às normas e regras dos padrões de nossa língua – se relacionam diretamente com a imagem, unindo-se a ela de forma harmonizada e relacional. Leonilson cria em sua obra um diálogo intermediático entre arte visual e literatura a partir do momento que incorpora palavras na obra (CASSUNDÉ, 2011). Vontades; certo; errado; virtudes; amor; saúde; posse; liberdade; confusão, dentre outros substantivos que expressam seus próprios sentimentos e sensações no momento de criação demonstram, em tom confessional, as verdades do próprio artista.

Nos textos de Ana C., presentes em uma coletânea de seus cadernos pessoais de desenho, não existe nenhum fato ou acontecimento extraordinário sendo exposto. Utilizando-se da primeira pessoa – uma das principais características da escrita contemporânea, de acordo com Klinger – a autora expõe, dentre suas vontades e pensamentos, cenas cotidianas sem grande valor aparente. Em uma espécie de tradução daquilo que escreveu do português para o inglês, a autora deixa vestígios de que seus escritos se referem aos pássaros que voam sob o céu, relacionando as palavras com o esboço de um desenho similar a anatomia de grandes aves em voo que, de certa forma, poderiam servir como uma metáfora rítmica para aquilo que foi escrito junto ao desenho. A partir de um registro cotidiano relatado de forma poética, uma metáfora dos processos mentais da própria autora também pode ser identificada na obra. De acordo com Flora Sússekind:

Não se nota nada de especialmente precioso. Dias comuns, sem graça até. A poesia-diário dos anos 70 privilegia o trivial, o que não pode ser digno de lembrança ou menção. E, nesse sentido, contradiz o memorialismo dominante na prosa. Se nele as lembranças dizem respeito a fatos políticos marcantes, envolvem personalidades conhecidas, acrescentam informações à história dos períodos enfocados; o registro poético do cotidiano, ao contrário, parece descartar o notável, abisma-se com os sentimentos mínimos, os pequenos desejos, as mudanças milimétricas. (SÜSSEKIND, 2004, p. 127)

Tal como afirma Klinger, “a noção de verdade ligada à escrita autobiográfica se associa assim com um estrato profundo, inconsciente, inatingível senão através da mediação do ficcional” (KLINGER, 2006, p. 40), portanto, tendo em vista o caráter ficcional de sua obra, Ana C. desvela-se através da escrita de forma mais verdadeira e real do que poderia ser feito em confissões autobiográficas. Através da ficção – reconfigurada após o final do século XX – o artista obtém a liberdade artística utilizando sua vida como matéria contingente, sendo uma forma muito mais sincera de produzir um relato íntimo e pessoal, privilegiando o artístico ao que é, de fato, referencial (KLINGER, 2006), porém, sendo possível encontrar elementos de identificação que nos dão pista da autenticidade do discurso biográfico dentro da ficção.

Nos discursos autobiográficos ficcionais pode haver – como deve haver na autobiografia “autêntica” – identidade onomástica entre o autor, o narrador e o personagem. Como a homonímia é um critério insuficiente para distinguir estas modalidades, é preciso levar em consideração toda uma série de “operadores de identificação”, quer dizer, outras marcas além do nome que permitam identificar o autor com o narrador: idade, meio socioeconômico, profissão, aspirações etc. As diferentes formas textuais utilizam de variadas maneiras a relação dos nomes e destes elementos “operadores de identificação” com a finalidade de mostrar identidades, assinalar diferenças ou produzir confusão entre autor e narrador. (KLINGER, 2006, p. 45-46)

Durante a construção de seus desenhos no caderno de registro, tal como Leonilson, Ana C. compõe frases, poemas e anotações pessoais, propondo um diálogo intermediático onde, de acordo com Sússekkind (2007, p. 63), “a acentuação de certos traços característicos de seus escritos poéticos” é identificável. Os títulos escolhidos para seus desenhos possuem uma visada poética intensa, lírica, dialogando diretamente com as formas e contornos produzidos através de técnicas bastante simples – caneta e papel – ou, simplesmente anotações sobre seu percurso na Inglaterra, relacionando-se subjetivamente com suas obras; porém, sem utilizar, necessariamente, a rubrica de uma produção autobiográfica comprometida com a verdade. Em diversos momentos, a poeta se utiliza do discurso verbal para desenvolver uma espécie de “tradução” de seu discurso pictórico, tendo em vista

que “inventa” uma nova forma de “escrever” por meio de suas produções gráficas que propõe um exercício mimético de sua própria escrita.

A partir do conceito de “autoficção”, estabelecido em 1971 por Doubrovsky, e que, de acordo com Klinger, “se inscreve no coração do paradoxo deste final do século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita (KLINGER, 2006, p. 26)”, aliado ao postulado de Hal Foster (2001) em relação ao “retorno do autor”, torna-se possível identificar na obra de ambos os artistas em questão, o entrecruzamento de caminhos e procedimentos que materializam a criação de uma poética do Eu.

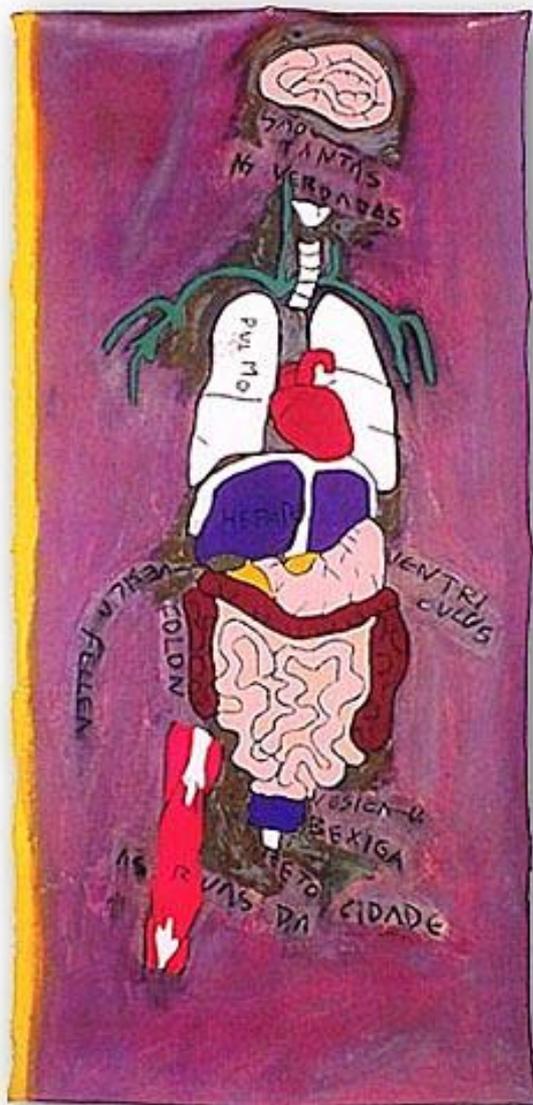
O possível retorno do autor, previsto pelo crítico norte-americano, munido por referências teóricas relacionadas ao pós-modernismo junto às teorias lacanianas sobre psicanálise e trauma, implica a *ausência* como algo inerente à própria *realidade* em que estamos inseridos. Portando, tal retorno também se fundamenta na ausência parcial de um conceito fechado do que seria o autor contemporâneo. Aproximando a ideia de trauma estabelecida por Foster no texto “O retorno do real” – fundamentado em Lacan – com os postulados estabelecidos por Benjamin acerca da expropriação da experiência na qual o sujeito pós-moderno foi submetido, a partir do grande “trauma” gerado pelas catástrofes ocorridas ao fim do período moderno, diversas mudanças na perspectiva autoral ocorreram. Nesse momento, o sujeito autor se insere nas narrativas de forma paradoxal, segundo Klinger (2006, p. 38), “num quadro de questionamento da identidade”. A partir disso, de acordo com Foster:

Aqui se encontra de fato um sujeito traumático, e ele tem autoridade absoluta, pois não se pode desafiar o trauma do outro, só se pode acreditar nele, até mesmo identificar-se com ele, ou não. No discurso sobre o trauma, portanto, o sujeito é ao mesmo tempo evacuado e elevado. E dessa forma, o discurso do trauma resolve magicamente dois imperativos contraditórios da cultura hoje: análise desconstrutivista e política de identidade. Esse estranho renascimento do autor, essa condição paradoxal de autoridade ausente, é uma virada significativa na arte contemporânea e na política cultural. Aqui o retorno do real converge com o retorno do referencial, e agora voltar-me-ei para esse ponto. (FOSTER, 2001, p. 186)

A partir da fala de Foster, junto à premissa de que todos os textos são, em certo nível, autobiográficos, estabelece-se que a autoficção entra em jogo na literatura contemporânea propondo uma estratégia entre o real e suas inexistências. Ficção e realidade entram em jogo buscando compor um local quase que inacessível ou inexistente, que afasta e ao mesmo tempo aproxima o observador.

Uma busca pela própria identidade, essência e verdade é iniciada por diversos artistas da geração de 1970/80, iniciando a construção de uma poética fundamentada no corpo e suas vivências.

Figura 17 – *As ruas da cidade*, de Leonilson



Fonte: UOL.¹⁶

Na obra “As ruas da cidade”, de 1988, com tinta acrílica sobre lona, Leonilson expõe o corpo como o elemento principal dentro de suas obras. Ao mapear a própria constituição, utiliza elementos geográficos, buscando misturá-los às partes principais de seu corpo, como se a natureza compusesse sua essência como artista. Na parte superior da pintura, aloca a frase – tão recorrente em suas obras – “são tantas as

¹⁶ Disponível em: < http://www2.uol.com.br/leonilson/lisette_02.htm>. Acesso em: 21/10/2016.

verdades”, enquanto que, na parte inferior, posiciona “as ruas da cidade”, onde traça seus caminhos e onde, possivelmente, vivenciou seus próprios traumas.

A impossibilidade de atingir um conceito fechado do que é a verdade torna-se uma repetição nas obras produzidas pelo autor a partir do final dos anos 80. O verdadeiro, a partir de uma perspectiva filosófica advinda dos postulados heideggerianos, é a única coisa capaz de chegar à real essência das coisas. A profunda imersão introspectiva na poética de Leonilson denuncia seu desejo por desvelar sua própria verdade, ou, no caso, sua própria essência, partindo de vivências próprias e traumas.

O tempo fecha.

Sou fiel aos acontecimentos biográficos.

Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que eu faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional. (CESAR *apud* SISCAR, 2012, p. 4)

Ana C. utiliza a metáfora do tempo como referencial para fundamentar sua intenção biográfica. A autora constrói um cenário imagético, buscando aproximar-se das cenas tradicionais adicionada às estéticas literárias clássicas e bucólicas. Em determinado momento da obra, o sujeito autor afirma sentir-se preso a algo. Através da crítica estabelecida pelas novas construções poéticas dadas a partir dos anos 70, onde as perspectivas autorais são muito mais íntimas e vivenciais, tal como já foi esclarecido anteriormente, há uma recusa, por parte de Ana C., em submeter-se a essa necessidade de legitimar-se poeticamente através de recursos referenciais. O poema expressa, brincando entre o ficcional – “estou sentida e portuguesa” – e o real – como as referências dadas pela autora com relação ao local de onde se encontra (que na verdade pode, ou não, ser real), uma espécie de diálogo interno, mas que permite que o observador participe e decida no que quer acreditar.

O poema, publicado em 1982, esboça o fechamento de um dos períodos mais importantes para a poesia brasileira. Após o fim do período ditatorial, as editoras passaram a “abraçar” a causa marginal, ao enxergar seu potencial de expressão para aquele momento. A frase final, “agora sou profissional”, marca o fim de uma geração forjada pelo sacrifício do próprio corpo pela arte.

Os artistas dos anos setenta e oitenta ultrapassaram os limites impostos pelas autoridades – políticas, acadêmicas e canônicas. Transgredindo, de forma irreverente, descontraída, íntima e particular os limites existentes entre real e

ficcional, ao adicionar às suas obras algo que foi muito além da matéria física e de um ideal estético materializado. As experimentações e processos implícitos a esse período compuseram algo grandioso, um embrião que ainda está em processo de desenvolvimento, e à cada dia cresce, se transfigura e se adapta as condições impostas pelo período que nos encontramos. A poética do Eu é um processo em eterna construção, fundamentado na ausência de qualquer tipo de padrão ou verdade absoluta. É o questionamento que estimula o artista contemporâneo a empurrar a grande pedra, alocada no cume da montanha, até seu topo, para que no outro dia, ela retorne ao mesmo local.

CAPÍTULO 2

TRANSFIGURAÇÕES DO LUGAR-COMUM - A EXPERIÊNCIA, O BANAL E O COTIDIANO

A arte é um exercício experimental de liberdade.
(Mario Pedrosa)

A proposição do crítico de arte Mario Pedrosa, do ano de 1960, é um importante indicador para as futuras transformações que tiveram seu início no universo das artes naquele momento. O mundo, tal como conhecemos através das diversas teorias e explicações científicas, é um espaço transitório, onde uma das poucas verdades que o ser humano tem acesso é a lei da transformação e, por consequência, adaptação. As grandes descobertas e fatos importantes ocorridos na humanidade só puderam ser concebidos através da ousadia do ser humano em experimentar, explorar o desconhecido e aventurar-se em possibilidades fornecidas pelos locais específicos onde seus desbravadores encontravam-se. Expressar-se livremente possibilita ao sujeito transcender barreiras, quebrar paradigmas e adentrar locais que jamais foram vistos ou vivenciados anteriormente.

A liberdade, a partir de seu significado popular, se refere ao ato de exercer sem restrições desejos e vontades, isenção completa de proibições ou censuras externas, a capacidade do sujeito de expressar-se sem temer ou calar-se ante quaisquer imposições. Por meio da totalidade do verbete, sabemos que o conceito real de liberdade, que é colocado em prática pela sociedade ocidental, varia de acordo com o tempo/espaço. De acordo com Canton, referindo-se a tais aspectos, “[...] em se tratando de arte, é necessário prestar atenção nos sinais dos tempos e em seus significados” (CANTON, 2009, p. 12).

Sendo assim, tendo em vista que as considerações produzidas dentro deste texto referem-se – a partir de agora – especificamente ao contemporâneo, e sua definição anteriormente explanada, seguiremos rumo às transformações ocorridas no campo das artes dentro desta singular relação com o tempo na qual estamos inseridos. O filósofo e crítico de arte americano Arthur Danto propõe, na obra intitulada *O abuso da beleza* (2015), tendo como parâmetro reflexões concebidas dentro de museus e espaços destinados à arte contemporânea, compreender a função de tais espaços na construção de uma opinião crítica do observador ante a obra. Por qual motivo as pessoas buscam os museus? Para buscar alguma espécie

de conhecimento técnico em relação as artes? Para fruição estética descompromissada? Para aprofundar-se nos aspectos culturais de seu local de fala e vivências? Qual é o alcance das possíveis modificações exercidas pela arte na vida cotidiana dos espectadores?

Buscando solucionar tal impasse, Danto elucida a função transformadora da obra de arte através de uma figura produzida por Barbara Kruger em 1991, alocada no Centro de Artes Wexner, em Ohio. Na obra, Kruger posiciona a fotografia de uma mulher com as mãos sobre a face, em uma posição de espanto, expressando-se de forma tão intensa que é impossível não imaginar algum tipo de expressão sonora ao visualizá-la. Na parte superior da imagem, uma pergunta, em letras garrafais, afronta o espectador logo no primeiro olhar: *why are you here?* (por que você está aqui?). Abaixo da figura, a artista cria uma lista de possíveis respostas para tal questionamento, tais como “para matar tempo? ”, “para adquirir cultura? ”, “para melhorar sua vida social? ”.

A obra de Kruger pode ser interpretada como algo que vai além de um torpor estético que parte de seus componentes formais, é uma tentativa de produzir questionamentos em seu observador sobre o local onde está e os motivos que o levaram àquele local. De acordo com Danto, existe, de fato, importância em todas as razões listadas pela artista (por mais superficiais que possam soar, a princípio), porém, é necessário assumir a complexidade existente dentro dos museus e das galerias como um estabelecimento legitimador daquilo que é, ou não, arte, tendo em vista que o poder de transformação se concentra no objeto, em si, e não necessariamente o “local” onde se posiciona. Com relação à obra de Kruger, Danto afirma:

Kruger, segundo avaliamos, está interessada, a partir de seu exemplo, na existência de uma arte que, para usar uma expressão de Claes Oldenburg, faça algo mais do que sentar a bunda em um museu ou outro. Suas imagens entram na corrente da vida, criam polêmica, o que constitui parte do que torna a imagem que ela fez para o Wexner de algum modo desconcertante, desagradável e até mesmo subversiva. Ela quer que mudemos nossas vidas para melhor por meio da intervenção delas – levar uma vida melhor, tratar uns aos outros com mais dignidade. (DANTO, 2015, p. 155)

Os tópicos que seguirão têm como propósito a teorização das transformações ocorridas nas experiências estéticas contemporâneas propostas por seus feitores. De forma bastante otimista, buscaremos desvelar o que há por detrás das novas formas estéticas presente nas obras de arte, porém, sem cair nas armadilhas

formalistas, cuja operação se restringe a encontrar padrões e uma lógica específica – e, ao mesmo tempo, tentando não projetar olhares contaminados pelo gosto. A ideia inicial deste trabalho é composta pela observação da construção da poética de cada artista através das novas frequências e ideais cunhados pela arte no final do século XX. Para que isso ocorra, é necessário digeri-los através de uma experiência de imersão total e conectá-los com as novas formas – ou a possível ausência de uma forma específica – dentro dos trabalhos de Ana C e Leonilson.

2.1. A experiência: (re)configurações contemporâneas

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado a fazer.
(Giorgio Agamben)

A história nos mostra, em outros tempos, como a questão da experiência fazia parte da vida cotidiana das pessoas. Os mais velhos, tendo um nível de conhecimento e sabedoria que foi adquirido através dos anos de trabalhos e traumas, transferiam seus conhecimentos aos mais jovens por meio das máximas proverbiais concebidas pelas suas próprias vivências e conquistas. A transferência de tais informações – cujo valor era altíssimo – ocorria de geração em geração, buscando advertir os mais jovens dos perigos, armadilhas e segredos ocultados pela vida. Porém, ao contrário do que se possa imaginar, esse processo, por mais afetuoso que venha a parecer, carregava consigo uma noção autoritária e hierárquica do aprendizado não-formal. Apenas os mais velhos, por meio das experiências vividas de uma perspectiva bastante específica, possuíam poder e autoridade para transmitir conhecimento no seio familiar.

As antigas sociedades partilhavam de uma espécie de “imaginário coletivo”, onde era possível adquirir aconselhamentos ante a situações difíceis e problemas cotidianos, cuja experiência poderia ensinar – como em uma receita culinária, ou em um manual de instruções – o melhor caminho para que tais questões fossem solucionadas.

Mas, o que restou da experiência no contemporâneo? Por que, de acordo com Agamben, é necessário partir da ideia que a experiência não mais existe atualmente? Nos tópicos anteriores, foram elencadas uma série de razões e mudanças ocorridas do período moderno para o que entendemos como pós-

modernidade. Essas mesmas razões são, de acordo com a filosofia contemporânea, o real motivo para que a experiência fosse desconstruída e não pudesse mais ser vivenciada pelo sujeito. Benjamin (1933) afirma, em relação a expropriação do sujeito contemporâneo de sua experiência, que:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1987, p. 123-124)

As consequências dos acontecimentos elencados pelo autor geraram os mais diversos reposicionamentos dentro de conceitos e ideologias anteriormente concebidas pelo homem moderno. De acordo com Heidegger, no ensaio intitulado “A coisa”, em 1962, até mesmo conceitos como “proximidade” e “distância” são visualizadas de forma diferente a partir de então. De acordo com o autor:

Tudo está sendo recolhido à monotonia e uniformidade do que não tem distância. Como assim? Será que tal recolhimento é ainda mais angustiante do que a explosão de tudo? O homem se estarrece com o que poderia ocorrer na explosão das bombas atômicas. O homem não percebe o que, de há muito, já está acontecendo, e está acontecendo, num processo, cujo dejetos mais recente é a bomba atômica e sua explosão, para não falar na bomba de hidrogênio. Pois, levada às últimas possibilidades, bastaria apenas a sua espoleta para eliminar toda a vida na terra. O que esta angústia desesperada ainda está esperando, quando o terror se está dando e o horror já está acontecendo? (HEIDEGGER, 2002a, p. 144)

A própria tecnologia, e todas as novas descobertas que ocorreram em decorrência ao seu desenvolvimento, proporcionaram ao homem pós-moderno uma espécie de “aproximação” com o mundo, ao mesmo tempo em que o distancia de tópicos que encontravam-se próximos a ele – como, por exemplo, o próprio convívio social. Dentro do contemporâneo, a presença de tais dispositivos de aproximação ocasionou uma nova perspectiva referente à experiência. O que antes era vivenciado diretamente pelo sujeito se efetua agora fora do homem. As experiências

do dia a dia, ao invés de serem efetuadas diretamente pelo ser, ocorrem através da utilização de “mediadores” concebidos pelo próprio contemporâneo. Museus, espaços públicos, manifestações culturais e paisagens são visualizados através de dispositivos tecnológicos que controlam a fruição estética do sujeito.

Para ilustrar a atribuição de uma experiência estética ao banal, e ao mesmo tempo a atribuição da experiência do sujeito contemporâneo aos dispositivos, nada mais verdadeiro do que trazer à discussão uma obra produzida dentro dessa frequência temporal na qual estamos inseridos. Buscando projetar um olhar aguçado ante as marcas e manifestações do contemporâneo e os aspectos discutidos anteriormente, utilizaremos o poema intitulado “Fotografando”, escrito pela poeta Ana Cristina Cesar, em meados dos anos 80:

FOTOGRAFANDO

Hoje estas delicias do banal me lembram
quando eu te amava à distância –
trope galope de dois cavalos pelo mato
abro o livro do dever muito depressa
sacudo as folhas do alto da cabeça
e cai um aviso, mania de segredamento
“naquele dia...”
Lampejei (CÉSAR, 2013, p. 268)

Ana C. percorreu seus caminhos a partir de observações particulares/introspectivas em relação ao local do “sujeito” contemporâneo inserido em uma sociedade líquida e esquizofrênica, tal como considerações acerca do universo feminino de maneira geral, expresso em sumários, poemas, cartas ficcionais e anotações. Dentro do fragmento citado, “as delicias do banal”, até então consideradas apenas como atos que não possuem um valor ou significância relevante dentro da rotina do sujeito, tornam-se um mecanismo que evoca uma memória distante. Memória esta que também é evocada pelo ato de fotografar, sendo empregado no gerúndio (fotografando), indicando uma continuidade da ação escolhida como título para o poema. No verso “trope galope de dois cavalos pelo mato”, a autora transmite ao observador a responsabilidade de atribuir a esta imagem contundente algum significado (animalidade do ato sexual? Fuga? Liberdade?).

Apesar de não utilizar “forma ou norma” - atitude denominada pela própria poeta como uma “defesa cotidiana” - dentro do poema, Ana explora de forma pontual a sonoridade e o ritmo de suas palavras. É possível atribuir a criação de uma alusão ao cotidiano dentro da figura “livro do dever”, transportando o sujeito a

uma memória específica ocorrida “naquele dia”, uma marcação temporal que, ao mesmo tempo aponta a um fato ou acontecimento específico, não possui especificidade temporal alguma. A palavra “lampejar” nos remete ao próprio ato de fotografar, metáfora escolhida para representar o movimento mental das memórias que nos acometem sem avisos. Congelada através do ato fotográfico da mente, essas memórias são revisitadas através das pequenas banalidades cotidianas.

Buscando profundar ainda mais a própria questão da relação estabelecida com o dispositivo em questão, o próprio ato de fotografar ocupava um espaço diferente na época da concepção do poema. Dentro de doze ou vinte e quatro poses, as fotos captadas representavam a eternização de momentos e situações; ao contrário de hoje em dia, quando o ato fotográfico torna-se algo efêmero e instantâneo, visto que as fotos são publicadas nas redes sociais e dispositivos, perdendo-se e tendo um valor menos expressivo do que antes.

Porém, tais dispositivos, advindos das novas configurações geradas pelas descobertas e acontecimentos históricos já comentados anteriormente, não são os únicos responsáveis pela destruição daquilo que se entende por experiência dentro do contemporâneo. Uma das grandes causas da destruição da experiência moderna foi a guerra e suas catastróficas consequências; contudo, atualmente, não é necessário que nenhum tipo de catástrofe ou guerra ocorra para que possamos levantar hipóteses que justificariam tal acontecimento.

De acordo com Agamben (2005), dentro da rotina extenuante imposta ao sujeito contemporâneo – a incansável rotina de trabalho –, que é imposta pelo capitalismo ocidental, não existe nada que possa ser traduzível como uma experiência real. A vida cotidiana, sobretudo nas grandes cidades, e as consequências geradas pelo processo de globalização resultaram na destruição da capacidade do ser de abstrair e de produzir experiências. É possível visualizar dentro do poema de Ana C. os reflexos de tais ações dentro da vida cotidiana do sujeito pós-moderno, tendo em vista a inexistência de fatos ou acontecimentos inéditos, apenas um cotidiano repleto de eventos significativos.

É próprio da arte transformar um fato banal qualquer em experiência estética, à medida que o processo de criação submete a um tensionamento de suas configurações, ao mesmo tempo em que sujeito e objeto, real e ficcional perdem os seus limites e entram em crise. Para tanto, podem construir efeitos de sentido vinculados a categorias estéticas tais como o belo, o sublime, o feio, o grotesco, o

trágico, o cômico, entre outras, que são atemporais, mas questionamos sua permanência enquanto referencial hegemônico. Experiência do cotidiano diz respeito aos fatos comuns do dia a dia que submetidos a uma percepção mais aguda transformam a ação humana, dotando-a de sentido ou, até mesmo, percebendo-a como *non-sense*.

Buscando resposta e hipóteses para tais questionamentos dentro de análises específicas da obra de Ana C, tendo em vista que a partir de suas observações cotidianas e de origens banais (mas que provocam “sensações” acerca de suas vivências pessoais, emoções e pensamentos) é possível reconhecer a intempestividade do artista contemporâneo, dialogando com referências advindas de outras épocas e sorvendo das fontes necessárias para buscar uma melhor compreensão do tempo que vive. Tal como a própria autora afirma no ensaio “Escritos no Rio”, a nova poesia é marcada pelo cotidiano, que a partir de agora, será responsável por aquilo que se entende como experiência estética.

Sua postura *avant la lettre* completamente inusitada é, pontualmente, um dos indicativos mais seguros acerca de sua fundamentação. Na epígrafe do livro *Poética*, Armando Freitas Filho explana sobre as sensações causadas pela ascensão desta poeta deslocada de seu tempo e, ao mesmo tempo, imutavelmente presa a ele:

O que era corrente era um poema que retomava um viés do modernismo brasileiro: o poema-minuto, de revelação instantânea como uma foto polaroide, ou o poema-piada, que tinha forte coloração oswaldiana. De repente, como que andando na contramão de sua geração, de braço dado com ela em alguns costumes, mas escrevendo com mão diferente um texto cuja mancha gráfica incorporava sem cerimônia a prosa, Ana Cristina apareceu – esfinge clara e singular – sem temer a rejeição, procurando outro leitor e propondo uma nova leitura em nada complacente, muito pelo contrário, uma leitura desafiada. (FILHO *apud* CESAR, 2013, s/p)

É possível interpretar a atribuição de caráter desafiador, feita por Freitas Filho, pois convida o leitor a adentrar no caos de um cotidiano que se expressa através dos mais diversos meios e instrumentos comunicacionais proporcionados pelo pós-moderno. As cartas, relatos, sumários, anotações e desenhos dialogam com outras épocas e buscam imitar a realidade de maneira pálida e sutil.

Eu penso
a face fraca do poema/ a metade na página
partida
Mas calo a face dura
flor apagada no sonho
Eu penso
a dor visível do poema/ a luz prévia
dividida

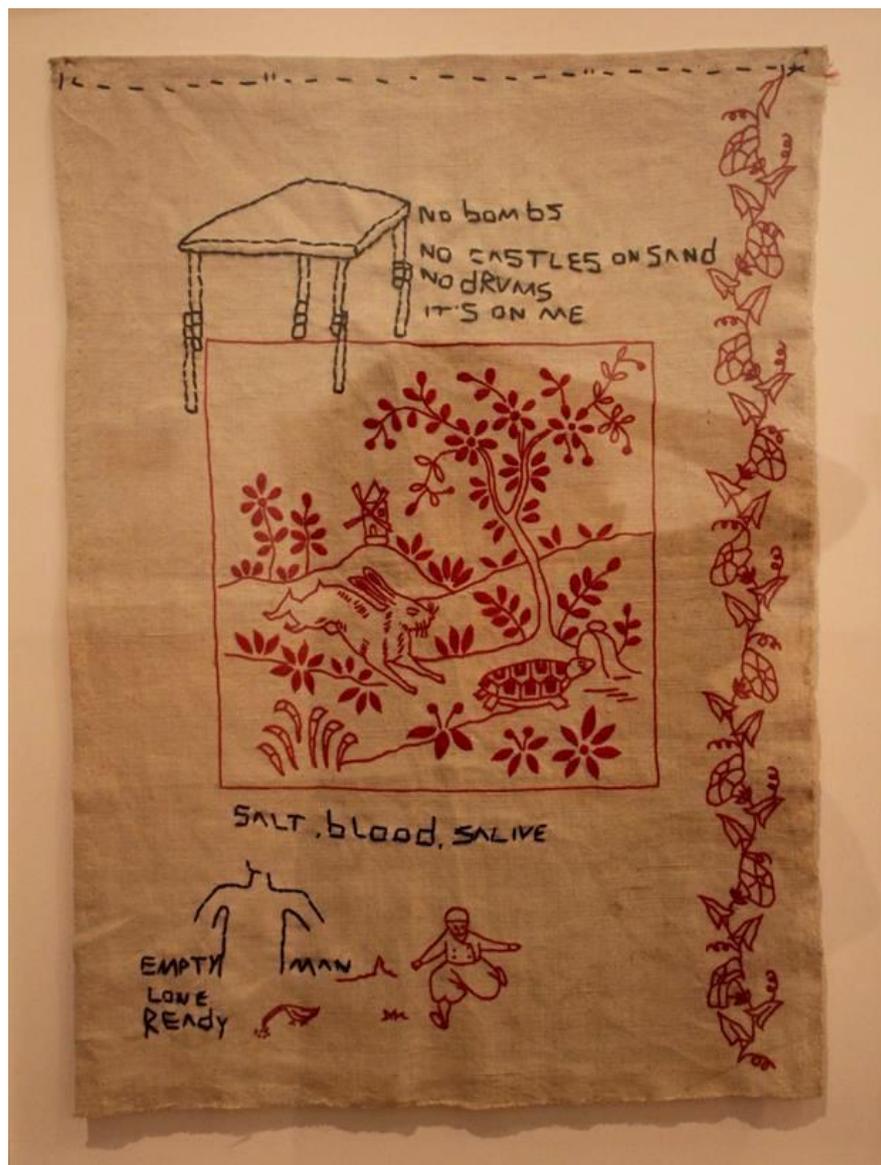
Mas calo a superfície negra
pânico iminente do nada.

(CESAR, 2013, p. 179)

O poema sem título representa a imitação transgressora produzida pela poeta que, ao expor sua postura ante a construção do poema, colocando-se como a “face fraca”, a “dor visível”, imprime nas entrelinhas a inexistência da possibilidade de criação, imitando, muito embora sem caráter satírico ou humorístico, sua própria realidade. O “pânico iminente do nada” estabelece sua poética cotidiana ao mesmo tempo que projeta seu entre-lugar como escritora. O sangue, a transpiração e as lágrimas. Tamanho comprometimento com a representação do cotidiano mostra que todo esse processo vem carregado de um novo conceito, que é a dissolução de barreiras entre a experiência do sujeito contemporâneo – ou, a inexistência de uma experiência propriamente dita - e as novas formas de expressão artísticas.

Através de recursos similares ao de Ana C., porém, utilizando uma plataforma de expressão diferenciada, também é possível identificar na poética de Leonilson o processo de expropriação de uma experiência do sujeito contemporâneo. Partindo do desvelamento de sua própria intimidade, o artista demonstra, pela simplicidade dos materiais que compõe a obra, novas formas de visualizar o período onde se localiza como se sente em relação a isso. Expondo suas próprias verdades, Leonilson, por si só, disseca seu próprio corpo para que possa reconstruí-lo em seus desenhos e bordados, expressando a necessidade do artista pós-moderno em sacrificar-se em prol da obra de arte, tendo em vista que, a partir de agora, a única coisa similar a uma experiência real são suas próprias vivências e fatos cotidianos.

Figura 18 – *Empty man* (1991), bordado sobre linho 53 x 37 x 0 cm



Fonte: Projeto Leonilson.¹⁷

A obra, intitulada como “Empty man” (homem vazio), carrega fortes marcas do conceito de autoficção. Utilizando o bordado, uma técnica artesanal muito antiga dentro da cultura brasileira, Leonilson estabelece um diálogo com suas próprias raízes, já que é nascido em Fortaleza, seio da cultura tradicional nordestina. Outro aspecto relevante – e que também exerceu fortes influências no percurso do autor, a partir de então – foi a revelação de que era portador do vírus HIV. No ano de 1991, aos 34 anos e após a descoberta, Leonilson aprofunda-se ainda mais na construção de uma poética voltada para si. Devido a problemas ocasionados pelo uso da tinta (crises alérgicas), o artista utiliza o bordado com mais frequência em suas produções

¹⁷ Disponível em: <<http://www.projetoleonilson.com.br/obras.aspx>>. Acesso em: 04/11/2016.

daquele período, sendo uma forma de desvelar-se ainda mais através do objeto artístico. De acordo com Cassundé:

Por questões alérgicas, a pintura é pouco praticada, são os desenhos e os bordados os meios mais executados. Nessa fase, há uma confluência entre corpo e obra, um corpo ausente ou fragmentado discutido por informações mínimas como peso, altura e idade que refletem um procedimento metafórico para construção do auto-retrato que se fragmenta em metonímias e relicários. Leonilson imprime sua experiência, sua dor, divide com o seu espectador – agora, um *voyeur* – um percurso difícil e corajoso, o de desnudar-se de forma mais intensa. (CASSUNDÉ, 2011, p. 103)

Sal, sangue e saliva: a obra é composta de nada além do que sua própria essência e corpo podem oferecer. As grandes catástrofes, o derramamento de sangue e as bombas ficaram no passado. Dentro dos campos de guerra, a partir de agora, as únicas batalhas travadas são entre o sujeito e as novas relações com seu tempo. Entre o artista e suas questões íntimas. No caso de Leonilson, entre seu corpo e a doença que, até então, ainda não possuía qualquer esperança de tratamento ou cura.

A aniquilação da experiência ocasionou ao homem moderno um lugar comum junta à nova experiência da humanidade. De acordo com Agamben (2005, p. 52), referindo-se aos novos posicionamentos da poesia em relação a experiência, mas que também pode ser aplicado aos outros campos da arte, “à expropriação da experiência, a poesia responde transformando esta expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo do inexperienciável a sua condição normal”. A inexistência de uma experiência, fato que, anteriormente, protegia o sujeito de espantos e surpresas em relação à vida cotidiana, parte do princípio de que o homem já vivenciou e experienciou tudo que há de pior na humanidade. Agora, resta ao sujeito – especialmente ao artista – fazer daquilo que não se pode abstrair uma experiência um novo local onde pode compartilhar as vivências cotidianas de um sujeito posicionado em um novo século, onde, apesar de todos os traumas sofridos anteriormente, novos questionamentos, medos e dúvidas surgem dia após dia. Os conceitos de “banal” e “cotidiano” também serão reposicionados e receberão novas atribuições dentro do fazer artístico contemporâneo.

2.2. O banal: o verdadeiro em face do belo

A arte vive por tanto tempo quanto expressa um pensamento que não está claro para ela mesma de maneira que resiste a ela. Vive na medida em que é algo mais que arte, na medida em que é uma crença e uma forma de vida.
(Jacques Rancière)

A expressão de ideias e pensamentos articulada pelas artes se conecta diretamente com o tempo no qual os artistas e percussores de tais ideias se encontram. As obras de arte de um determinado período histórico podem ser visualizadas de forma independente, sendo um registro de fatos, acontecimentos e ideias de um momento que se relaciona diretamente com o contexto da história das artes em geral e seu processo de emancipação. Esta forma de visualizar a arte e seus processos, de acordo com Jacques Rancière, se enquadra como o “regime poético” das formas.

A obra de arte é submetida a normas e a padrões estabelecidos por determinado grupo social em determinado período, sendo legitimada através de técnicas e fazeres reconhecidos e eleitos como “apreciáveis” pelos sujeitos inseridos nesta seara social. O regime identificaria “esta ou aquela” prática artística dentro de uma trama maior de outros períodos. Rancière também postula que determinada forma (ou regime) das artes pode ser conhecida como sendo “representativa”, pois leva em conta as noções de representação da realidade como parâmetro de qualidade – os processos miméticos ainda são levados em consideração dentro do julgamento do que é belo ou não, a partir de tal perspectiva. Nesse sentido, referindo-se à lógica representativa do regime poético das artes, Rancière afirma que:

Esta entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade. (RANCIÈRE, 2005, p. 32)

Em contrapartida, ainda de acordo com o filósofo, existe uma segunda forma de visualizar os processos artísticos, visto que “a trama da vida da arte implica um veredito de morte”. (RANCIÈRE, 2002, p. 14) A autonomia da arte implica o fato de o objeto artístico ser visualizado tal como ele é, sendo esta a sua condição de existência. Ainda de acordo com Rancière, que se debruça na filosofia hegeliana, a arte sendo apenas arte, estará fadada ao desaparecimento.

Além disso, a relação entre vida e arte – concebida por diversas perspectivas e conflitos teóricos – pressupõe a relação direta desta com aquilo que o autor conceitua como um “sensível heterogêneo”, por meio de que é possível que o sujeito visualize sua existência através do tensionamento entre as contraposições das ideias expressas pela obra de arte. Assim sendo, “o limite do artista, de sua ideia e de seu povo, é também a condição para o sucesso da obra de arte.” (RANCIÈRE, 2002, p. 14)

A segunda perspectiva mencionada foi denominada pelo autor como o “regime estético” das artes. Sua principal diferença em relação ao regime poético se dá, pois, dentro de um novo sistema, em que não são consideradas mais as distinções dentro do “interior das maneiras de fazer”, mas sim “pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 32). A partir de então, os objetos artísticos passam a ser identificados através do pertencimento ao – já citado anteriormente – sensível heterogêneo, dotado de uma potência de pensamento capaz de gerar estranhamento e prazer estético, ao mesmo tempo que confunde e se relaciona subjetivamente com o sujeito espectador.

O novo regime estabelecido pelas artes ao fim da modernidade gerou um processo de libertação da obra de arte desvinculando-a de regras e padrões específicos. Ao dissolver as barreiras estabelecidas pela ditadura do processo mimético nas artes, até mesmo a potência influenciadora dos gêneros e os temas artísticos também são desconstruídos. De acordo com Rancière, este regime “funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (RANCIÈRE, 2005, p. 34). Logo, o regime estético se desvincula completamente das antigas relações estabelecidas entre as figuras de representação e os temas clássicos.

Ao partirmos deste pressuposto, é possível dar início aos primeiros passos rumo ao estabelecimento da relação que não é mais pautada em processos que representam de forma *ipsis litteris* a realidade dos processos existentes entre a arte e a vida. Uma leitura dialógica, a partir de agora, estará implícita nesta relação, levando em conta que há todo um processo reflexivo baseado nas narrativas que o artista cria através das novas configurações postas pelo contemporâneo. Ainda de acordo com o autor:

Nesse esquema, a arte é tomada não somente como uma expressão da vida, mas como uma forma de seu autodidatismo. Isso significa que, para além de sua destruição do regime representacional, o regime estético da

arte entra em acordo com o regime ético de imagens em uma relação de duas vertentes. Ele rejeita sua divisão de tempos e espaços, situações e funções. Mas ele ratifica seu princípio básico: questões de arte são questões de educação. Como autodidatismo, a arte é a formação de um novo *sensorium* – um que significa, na realidade, um novo etos. Levado a um extremo, isso significa que o “autodidatismo estético da humanidade” vai emoldurar novos etos coletivos. (RANCIÈRE, 2002, p. 7)

Para iniciar um diálogo referente ao processo de construção de um novo “*ethos* coletivo”, ou “*sensorium* comum”, referir-se aos aspectos políticos implícitos nos conceitos estéticos – e não o contrário, “estética da política” – faz-se absolutamente necessário. As formas fundamentadas entre arte e política são contundentes. De acordo com o autor, é equivocado imaginar uma “estetização” literal da política – tal como na filosofia de Benjamin - que visualiza seu povo como uma “obra de arte”. Ao mesmo tempo, existem componentes políticos dentro da estética na medida em que papéis sociais definem e atribuem visibilidade aos sujeitos dentro deste “*sensorium*” comum.

Desse modo, Rancière postula que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, 2005, p.17). Portanto, partindo dos fundamentos estéticos básicos, arte e política não constituem o embate inicial dessa discussão, mas, antes de tudo, considera-se a arte como autônoma em detrimento da vida (“arte pela arte”), ou a vida em detrimento de sua autonomia (estetização cotidiana), a depender da vertente filosófica e, principalmente, o período dentro do qual se está inserido. Nas palavras do autor:

A cena original da estética revela então uma contradição que não é a oposição entre arte e política, arte e cultura popular ou arte e a estetização da vida. Todas essas oposições são componentes e interpretações de uma contradição mais básica. No regime estético da arte, a arte é arte na medida em que é algo além de arte. É sempre “estetizada”, o que quer dizer que é sempre colocada como uma “forma de vida”. A fórmula-chave do regime estético da arte é que a arte é uma forma autônoma de vida. Essa é uma fórmula, no entanto, que pode ser lida de duas maneiras diferentes: a autonomia pode ser enfatizada em detrimento da vida ou a vida em detrimento da autonomia – e essas linhas de interpretação podem ser opostas ou podem se cruzar. (RANCIÈRE, 2002, p. 6-7)

Assim, é imperativo ressaltar que independente da maneira escolhida para interpretar a “estetização” da arte - sendo ela posta em detrimento da vida, ou a vida em detrimento a sua própria autonomia – torna-se claro que as práticas artísticas funcionam (1) ao produzir uma política própria e particular, (2) ao realocar conceitos, ideias, formas e novos moldes, (3) ao criar espaços, (4) ao ressignificar os antigos e, principalmente, (5) ao construir um novo “regime ético” para as imagens; o

funcionamento das práticas artísticas aqui listadas é sempre operado a partir do regime estético, vigente no período no qual nos encontramos no presente.

A partir das hipóteses galgadas sobre o regime estético das artes dentro do contemporâneo, o banal – aquilo que não possui grande valor ou significado relevante ao sujeito em seu cotidiano – passa a ter especial destaque e visibilidade dentro das obras de artes produzidas desde o fim da modernidade. As novas formas assumidas pelo regime ético das imagens, anteriormente citado, passam a atribuir uma experiência estética à forma comum e cotidiana, que se apresenta na rotina comum e extenuante do sujeito. Retornando aos postulados de Agamben (2008), o homem – impossibilitado de sorver de uma experiência autêntica e verdadeira, submetido a um cotidiano sem surpresas ou acontecimentos extraordinários – passa a ter como recurso único para fruição estética o cotidiano conturbado e intempestivo da vida nas grandes cidades, efetuando-se cada vez mais de forma exterior, a partir de dispositivos e recursos tecnológicos, e não mais através da razão da experiência ou autoridade.

Possíveis questionamentos referentes a possibilidades da consumação de uma experiência estética advindas de obras que utilizam o banal como tema ou eixo central permeiam constantemente essa discussão: Quais as possibilidades de recepção de uma obra de arte cujo foco principal se baseia em fatos/acontecimentos cotidianos banais e, aparentemente, desprovidos de qualquer significado relevante? A solução para tal questionamento está longe de ser algo simples e objetivo. Porém, é necessário refletir acerca dos novos posicionamentos e configurações nos quais somos submetidos diariamente em nosso tempo. Buscando respaldo na filosofia contemporânea, Rancière (2005) afirma:

O surgimento das massas na cena da história ou nas "novas" imagens não significa o vínculo entre a era das massas e a era da ciência e da técnica. Mas sim a lógica estética de um modo de visibilidade que, *por* um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades. O conhecimento histórico é herdeiro disso. Mas ele separa a condição de seu novo objeto (a vida dos anônimos) de sua origem literária e da política da literatura em que se inscreve. O que ele deixa de lado - e que o cinema e a fotografia retomam- é a lógica que a tradição romanesca, de Balzac a Proust até o surrealismo, faz aparecer, esse pensamento do verdadeiro do qual Marx, Freud, Benjamin e a tradição do "pensamento crítico" são herdeiros: o banal toma-se belo como rastro do verdadeiro. E ele se toma rastro do verdadeiro se o arrancarmos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica. Essa dimensão fantasmagórica do verdadeiro, que pertence ao regime estético das artes, teve um papel

essencial na constituição do paradigma crítico das ciências humanas e sociais. (RANCIÈRE, 2005, p. 50)

As ressignificações propostas pelo regime estético e sua “metapolítica” atribuem àquilo que, anteriormente, era considerado comum, algo de extraordinário, e trazem o clássico, o tradicional e o sagrado ao comum, de forma acessível ao sujeito. O artista torna-se agente responsável pelo desvelamento de uma poética que se esconde nos pequenos fatos e acontecimentos diários. Para isso, não é necessário utilizar nenhum tipo de recurso carnavalesco ou linguagem rebuscada, apenas as verdades junto às figuras que se articulam no cotidiano do sujeito inserido em uma sociedade pós-moderna.

Ao utilizar-se de um proposital afastamento de seu observador, devido à presença de particularidades presentes apenas em seu próprio cotidiano, o artista acaba por possibilitar a aproximação entre a obra de arte e seu espectador. Fato que permite a criação de relações particulares e subjetivas vinculadas a relações íntimas e privadas que são produzidas pela possibilidade de diversas leituras e interpretações possíveis, levando em consideração as diversas perspectivas e os níveis interpretativos presentes em grupos sociais distintos:

A nova poética concebe uma nova hermenêutica, chamando para si a tarefa de tornar a sociedade consciente de seus próprios segredos através do abandono do rumoroso palco das reivindicações e doutrinas políticas e do aprofundamento no íntimo social para revelar os enigmas e fantasias escondidos na realidade íntima da vida cotidiana. É no despertar dessa poética que a mercadoria pode ser considerada uma alucinação: uma coisa que parece banal à primeira vista, mas que de perto se revela um tecido de hieróglifos e um quebra-cabeça de trocadilhos teológicos. (RANCIÈRE, 2002, p. 19-20)

A proposta de se pensar na transfiguração do banal foi também elaborada pelo filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur Danto, e retomada mais tarde (2005), no ensaio intitulado “A apreciação e interpretação de obras de arte”, no qual afirma superar seus próprios argumentos em relação às transfigurações do lugar comum; a apreciação da obra de arte contemporânea surge mais a partir de seu tensionamento filosófico do que da fruição estética advinda de suas formas significativas. De acordo com o autor, os novos diálogos pautados nesta relação temporal não envolvem mais – ou, ao menos, com menor intensidade – relações estéticas propriamente ditas dentro da recepção das obras de artes produzidas na atualidade. Obviamente, isso não representaria a exclusão de aprendizados referentes à filosofia estética. Seu papel, que ainda exerce influência e é fundamental para a formalização do saber artístico, foi apenas adaptado ao novo

momento no qual a arte se encontra. O caráter visual das obras ainda é considerado, levando-se em conta a teoria da realidade, tal como afirma Danto (2005):

E um estratagema para alcançar isso tem sido mais ou menos virar a mesa no tocante à realidade ao forçar objetos inegavelmente reais a servir como media, possuindo-os como fantasmas, de modo que as obras desses mestres da mágica artística reversa, como Marcel Duchamp, se apresentam no corpo de objetos dos quais não teríamos nenhum conhecimento se não fossem pás de neve ou porta garrafas, rodas de bicicletas ou pentes de cabelo. (DANTO, 2005, p. 61)

Objetos, formas e acontecimentos cotidianos e de caráter banal são transformados em uma experiência estética singular. A diferença de tais objetos e cenas do próprio artefato artístico não se encontra, por mais complexo e inquietante que possa parecer, em seu caráter estético. Não haverá nenhum aviso ou pista que informará o que é - ou não é - arte nas ruas, museus e bibliotecas. Tal discrepância será oculta dos sentidos do sujeito contemporâneo. Ela se conecta de forma direta com o caráter interpretativo de seu observador, sendo correlata mais a um exercício mental do que passional, propriamente dito.

Buscando elucidar como tais aspectos se manifestam, traremos à discussão o único local seguro e apropriado para que ela seja feita: a obra de arte concebida, especificamente, em nosso tempo.

Em *A teus pés*, publicado em 1982, um ano antes de morrer, Ana Cristina Cesar, tendo em vista o período de contestação do cânone literário e à desconstrução do conceito de arte vigente, traz uma escrita que condensa aquilo que o aprendizado formal conceitua como poesia, prosa e suas derivações. Sua escrita confessional – ou autoficção – atende a acontecimentos biográficos e suas perspectivas em relação a acontecimentos banais de seu cotidiano. A própria forma escolhida para verbalizar tais fatos foge de qualquer norma ou padrão convencionalizado pela literatura clássica. Em “Sumário”, título que também se relaciona a um padrão popular para organização de listas e anotações corriqueiras, Ana C. se expressa poeticamente a partir de pequenos fatos, transformando-os em algo que vai além de um significado convencional:

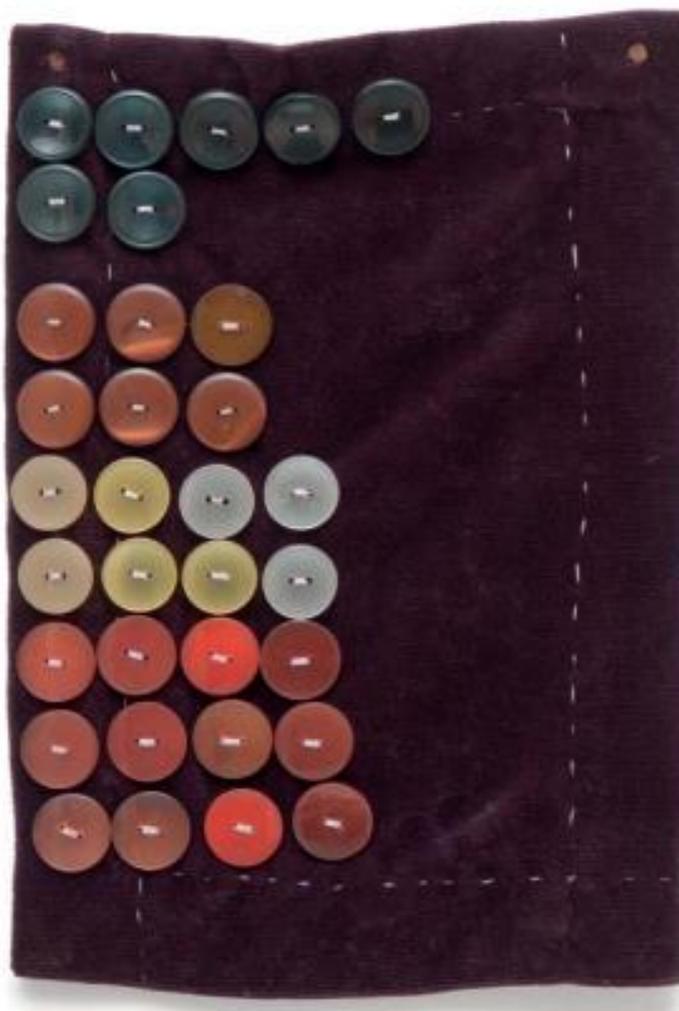
SUMÁRIO
 Polly Kellog e o motorista Osmar.
 Dramas rápidos mas intensos.
 Fotogramas do meu coração conceitual.
 De tomara-que-caia azul-marinho.
 Engulo desaforos mas com sinceridade.
 Sonsa com bom-senso.
 Antena da praça.

Artista da poupança.
Absolutely blind.
Tessão do talvez.
Salta-pocinhas.
Água na boca.
Anjo que registra. (CESAR, 2013, p. 90)

Suas vivências influenciam a escrita a ponto de se manifestarem em suas obras, sendo a relação *autor vs cotidiano* alterada, tornando-se eixo temático da produção marginal e compondo importantes aspectos da produção de uma linguagem especificamente utilizada durante esse período. Em versos curtos e velozes – dramas rápidos e intensos – Ana C. se expressa de forma literal e crua, materializando sentimentos e impressões de forma a misturar ficção, poesia e confissão, sem deixar espaço para entrelinhas ou informações subentendidas. Trazendo imagens e figuras sem qualquer referência que possa guiar o leitor a algo específico, de modo que a autora atribui uma noção poética imbricada em uma trama articulada entre vida e texto a cenas cotidianas, banais, acontecimentos e experiências particulares. Sendo a escritura, de acordo com Deleuze e Parnet (1998), uma forma de direcionar a vida fora da potência do que é pessoal, tal como ocorre na imersão nos textos produzidos pela poeta, o entrecruzamento entre o que é poesia e o que é vida real – de forma nua e crua - torna-se quase palpável.

Trilhando caminhos similares, Leonilson também utiliza recortes das banalidades presentes em seu cotidiano para a composição de suas obras. Para tanto, o artista recorre à memória afetiva de acontecimentos de sua infância, amores, dificuldades e suas dores para compor sua trajetória, utilizando para isto, segundo Bitú Cassundé (2012), “características pontuais e de grande lirismo: os recursos utilizados são mínimos e a simplicidade na representação emoldura um silêncio, elaborado entre ironias, que discutem a sua *via crucis*”:

Figura 19 – Sem título (1988), bordado e botões sobre veludo, 24,5 x 17 cm



Fonte: LEONILSON, 2012, p. 51.

A utilização de recursos cuja valoração seja considerada baixa – visualizada de uma perspectiva mercadológica – fomenta a proposição de novos diálogos com a tradição. Novas texturas e formatos são incorporadas ao fazer artístico de Leonilson, recorrendo a ferramentas das práticas artesanais, consideradas como artes “mecânicas” e, por vezes, desprovidas de poética, e a eles atribuindo novas leituras. Ao entrar em contato direto com suas raízes, o artista propõe mais do que a visualização de um objeto composto por artefatos banais, mas sim o contato com a construção de um projeto que expõe algo além de seus trabalhos manuais. É um projeto diretamente conectado ao universo íntimo de seu criador. De acordo com Cassundé (2012):

Dado importante na dinamização de sua obra é a inclusão de botões, pedras semipreciosas e do bordado: a superfície da lona agora dialoga com essas informações, dando nova textura ao corpo da obra. A linha, a costura e o bordado entram com vigor na sua produção, recontextualizando questões, imprimindo novo caráter à sua poética. (CASSUNDÉ, 2012, p. 48)

Em seus últimos anos de produção, a utilização deste tipo de material torna-se uma constante. De forma ritualística, Leonilson utiliza a simplicidade e grande valor afetivo de tais objetos para dar continuidade ao processo de desvelamento de seu próprio corpo, fragmentado nas pequenas metáforas contidas em objetos do dia a dia. Especialmente após a descoberta de ser portador do vírus HIV, suas obras são postas como espelhos que refletem sua própria imagem, utilizando, inclusive, dados de sua vida pessoal (tal como altura, peso e idade) para a construção e, logo em seguida, exposição de sua própria imagem, tal como um autorretrato. Ainda de acordo com Cassundé (2012):

Nessa fase, há uma confluência entre corpo e obra, um corpo ausente ou fragmentado discutido por informações mínimas como peso, altura e idade que refletem um procedimento metafórico para construção do autorretrato que se fragmenta em metonímias e relicários. Leonilson imprime sua experiência, sua dor, divide com o seu espectador – agora, um voyeur – um percurso difícil e corajoso, o de desnudar-se de forma mais intensa. (CASSUNDÉ, 2012, p. 51)

Reflexos da vida são projetados no percurso de ambos, Ana C e Leonilson, de forma a serem parte essencial de seus projetos artísticos. A utilização de signos e referências das grandes massas também foi mecanismo utilizado para agregar o cotidiano das grandes cidades às novas produções. A obra de arte foi posicionada ao lado das ferramentas e objetos cotidianos, sendo, definitivamente, “dessacralizada” como algo meramente contemplativo e distante da realidade. Se, por um lado, os anos 70 cultuaram a intelectualidade, o saber acadêmico e o conceitualismo, a década seguinte, os anos 80, promoveram um reposicionamento do conceito de arte, aproximando-a dos fatos estéticos e temáticos das grandes mídias e dos pequenos e banais acontecimentos cotidianos, que, a partir de então, são preenchidos por segredos que fomentam, entre outras questões, uma poética íntima, particular e subjetiva, cujo significado se modifica a partir do olhar específico que o permeia.

2.3. O cotidiano: forma sem norma

Quaisquer que sejam os seus aspectos, o cotidiano tem esse traço essencial: não se deixa apanhar. O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário. (Maurice Blanchot)

Uma leitura inicial do conceito estabelecido para o cotidiano, normalmente, nos leva aos movimentos automatizados de nosso dia a dia. A incrível coincidência presente na rotina da maior parte das pessoas, que vivem sob os regimes impostos do lado ocidental do globo, utilizando uma ótica filosófica para a construção desta análise, refere-se mais a um *fenômeno* de nosso tempo do que a atos espontâneos produzidos por um grupo específico, propriamente dito. Levantar da cama todos os dias não representa, necessariamente, a busca por algo que vá além da procura dos uniformes e trajas adequados ao trabalho ou às instituições de ensino, cuja demanda torna-se parte de nosso cotidiano, não havendo nenhum tipo de estranhamento.

Os meios de entretenimento oferecidos aos membros dessa parte do planeta são milimetricamente projetados. O observador, haja vista seu potencial mercadológico, torna-se alvo fácil para as seduções midiáticas que buscam oferecer algo muito maior do que o entretenimento visual. A qualidade de vida, a felicidade, a segurança, a tranquilidade e diversas outras metas tão almejadas pelo sujeito – e que, atualmente, podem ser parceladas em até dez vezes sem juro - são expostas em meio à velocidade das cores e ritmos presentes na mídia pós-moderna, sendo possível, inclusive, recebê-los em sua própria residência, sem a necessidade de deslocamento ou da criação de relações interpessoais.

A afirmação do escritor e crítico literário Maurice Blanchot (2007) acerca da insignificância do cotidiano se refere a um simples fato: tendo em vista sua primeira relação com o que nos é frequente – trabalho, lazer, relacionamentos, etc -, o cotidiano é, de forma bastante sucinta, o sujeito em seu estado de normalidade (BLANCHOT, 2007, p. 235). Sua configuração inicial seria a falta de uma verdade própria, ou uma insignificância, de fato, tendo em vista que empresta do homem aquilo que entendemos como verdade e significado. Em contrapartida, bem sabemos que a partir da virada daquilo que conceituamos como Modernidade para o que veio após, diversas reconfigurações foram efetuadas - especialmente no campo das artes. A partir de agora, o cotidiano torna-se parte essencial na composição de obras de arte, revolucionando seu próprio estado inicial, trazendo suas próprias verdades, veladas pelos fatos e acontecimentos corriqueiros do sujeito imerso nessa nova relação. E é desta forma que este trabalho pretende visualizar o cotidiano: como um fenômeno que gera influências e que é passivo de análises dentro da obra de arte contemporânea.

A transformação daquilo que nos é tão natural e básico em obra de arte é um processo de alta complexidade e que requer um exercício de redescobrimto. Atingir as expectativas postas, anteriormente, para uma fruição estética, utilizando, para isto, apenas episódios e circunstâncias que ocorrem de forma natural no dia a dia da maior parte das pessoas, não é tão simples quanto possa soar. Desta forma, torna-se mais fácil entender o porquê do autor utilizar o “escapismo” como adjetivo principal para classificação do cotidiano. Ele nos escapa aos olhos, tendo em vista que sua figura faz parte de nossas vidas desde o nascimento. Tê-lo como uma obra de arte é o maior dos estranhamentos, sendo necessário, para que haja qualquer experiência estética, visualizá-lo de forma diferente. Reaprender a enxergá-lo até que seja algo novo, como ocorre quando nos deparamos com algo inédito, em um verdadeiro processo de descobrimento:

O cotidiano não é mais a existência média, estatisticamente constatável, de uma sociedade dada num momento dado: é uma categoria, uma utopia e uma ideia, sem as quais não se poderia alcançar nem o presente escondido, nem o futuro desvendável dos seres manifestos. O homem (o homem de hoje, aquele de nossas sociedades modernas) está a um tempo mergulhado no cotidiano e privado do cotidiano. (BLANCHOT, 2007, p. 236)

O cotidiano se apresenta, assim, ao sujeito de forma paradoxal, tendo em vista que “é aquilo que não vemos nunca uma primeira vez, mas que só podemos rever, tendo sempre já o visto por uma ilusão que é precisamente constitutiva do cotidiano”. (BLANCHOT, 2007, p. 237) A partir disso, ainda de acordo com o autor, nasce a necessidade de um olhar prolongado sobre aquilo que se apresenta a nós de forma tão recorrente. A ideia de um cotidiano que “escapa” de nossos olhares refere-se, também, à impossibilidade de uma consumação completa. Por mais que fatos e acontecimentos de extrema – ou nenhuma - importância ocorram, o cotidiano nunca se findará. Sua infinidade se baseia na proposição de que sua realização o torna interminável - assemelhando-se à metáfora de um “movimento imóvel” (BLANCHOT, 2007, p. 239).

A poética dada para o cotidiano dentro da obra vem cercada de diversas características estabelecidas pela crítica literária e filosófica contemporânea, buscando desvencilhar-se da antiga ideia de que não existe verdade ou significância em seu cerne. De acordo com Denilson Lopes (2007), na obra intitulada “A delicadeza: estética, experiência e paisagens”, baseado essencialmente em Heller (2000), essa poética se fundamenta em uma heterogeneidade hierárquica, em um

indivíduo que não desaparece em meio a sua dimensão histórica, ritmos fixos, repetições e por uma espontaneidade regrada:

O reconhecimento do banal na trama social nos conduz à valorização de seu espaço natural: a comunidade, a multidão, o ser/estar junto com, a vida coletiva desordenada e multicolorida (MAFFESOLI, 1988, p. 229) que se traduz em três palavras programáticas: senso comum, presente, empatia (idem, p. 229). Como já nos lembrava Agnes Helier, "a vida cotidiana é a vida de todo homem" (2000, p. 17), "do homem inteiro" (idem, p. 17). Ainda que o resgate do cotidiano possa ajudar a pensar essa inteireza, essa dimensão ativa diante do mundo, ela não precisa ser confundida com totalidade, mas com uma intensidade e uma presença diante do mundo, da realidade, com os seus desejos, fantasias, delírios, sonhos, utopias; com uma dimensão de fé e confiança (idem, p. 33), espaço frágil, instável, fluido e ambivalente. É adulto quem é capaz de viver por si mesmo a sua cotidianidade (HELLER, 2000, p. 18), não tanto por manipular as coisas (idem, p. 19), mas por se deixar tocar, sem nelas naufragar completamente. Talvez seja esse um ideal, diante do mesmo e da repetição, ser sutilmente diverso. (LOPES, 2007, p. 88)

Seu surgimento se baseia, ainda de acordo com o autor, na ideia de que a obra de arte não mais se coloca como algo que "sobrevoa" a realidade – ou algo de maior valor, com caráter utópico e contemplativo –, mas volta a referenciá-la, de forma a trazer o homem de volta ao que é real. Mas, para que seja possível se aprofundar ainda mais nas questões relacionadas a essa poética, é necessário discutir as implicações de como o "real" – sendo este um fenômeno identificado pela crítica – tomou espaço e proporção dentro das narrativas contemporâneas.

Em nosso tempo, como podemos separar aquilo que é, de fato, real e o que é mídia, propaganda e espetáculo? Para iniciar um processo investigativo sobre o assunto, em primeiro lugar, devemos encontrar o elo entre a volta do real para a conjunção na qual nos alocamos atualmente. Lopes (2007) afirma, baseado em Žižek (2003), que o interesse pelo real foi desvelado, de fato, no século XX, como uma reação natural à ambição utópica e carnavalesca do século XIX. Na contemporaneidade, o real assume a violência e a chacina como forma de trazer o corpo em voga "numa crítica no que as estratégias do simulacro, como revela a parte mais popular dos trabalhos de Baudrillard, possam ter de desmobilizadoras (LOPES, 2007, p. 84).

De acordo com Hal Foster (1996), na obra em que discute especificamente as novas configurações do conceito de real e as suas implicações posteriores, "essa mudança na concepção – da realidade como um efeito da representação para o real como uma coisa do trauma – pode ser definitiva na arte contemporânea e tanto mais na teoria contemporânea, na ficção e no cinema." (FOSTER, 1996, p. 175) A partir

de análises de obras advindas dos mais diversos campos artísticos, o autor pontua que o grotesco torna-se uma das vias de maior acesso pelo artista contemporâneo. O corpo, que antes encontrava-se apenas por detrás dos equipamentos necessários para a construção da obra, se transforma no suporte mais cobiçado para a materialização dessas cenas. Para ilustrar de forma clara como tais aspectos incorporam as produções artísticas contemporâneas, Foster (1996) estabelece dois tipos de abordagem:

A primeira envolve um ilusionismo praticado menos em imagens do que em objetos (se ele se relaciona com o super-realismo, é então referindo-se às figuras de Duane Hanson e John de Andrea). Essa arte faz de forma intencional o que alguma arte super-realista e *appropriation art* faziam de forma inadvertida, ou seja, empurra o ilusionismo até o ponto do real. Aqui, o ilusionismo é usado não para encobrir o real com uma superfície de simulacro, mas para *descobri-lo* em coisas misteriosas, que são frequentemente também incluídas em *performances*. Com esse fim, alguns artistas provocam o estranhamento com relação a objetos cotidianos relacionados com o corpo (como os urinóis selados e as pias esticadas de Robert Gober, a mesa com natureza-morta que recusa ser morta, de Charles Ray, e os aparatos quase atléticos, desenhados como elementos de *performance* por Matthew Barney). (...)

A segunda abordagem é oposta à primeira, mas tem o mesmo fim: ela rejeita o ilusionismo, de fato, qualquer sublimação do olhar-do-objeto, numa tentativa de evocar o real enquanto tal. Esse é o âmbito principal da arte abjeta, que é atraída pelo derrubamento dos limites do corpo violentado. (FOSTER, 1996, p. 177)

O ilusionismo e o imaginário carnavalesco são postos de lado para que a realidade seja exposta tal como é. Mesmo que de forma turva ou grotesca, o real volta a ser o centro das atenções e principal forma de representação dentro das artes. De forma a ilustrar como, em especial, a primeira característica se manifesta dentro das produções contemporâneas, Foster (1996) apropria-se das obras produzidas por Cindy Sherman.

Na exposição intitulada *Complete Untitled Film Stills* – já citada anteriormente neste trabalho -, Sherman faz uma sátira aos estereótipos dos papéis desempenhados por mulheres dentro do cinema norte-americano da época (baseando-se em diretores específicos, como Hitchcock e Antonioni, por exemplo). Neste exercício pálido de imitação, pautados, especialmente, em recursos cotidianos, a artista faz uso do discurso irônico como uma arma de combate àquilo que moldava a imagem da mulher no cinema, aproximando-se da linguagem utilizada por seu inimigo – a visão patriarcal estabelecida nas produções cinematográficas – para produzir uma crítica contundente e fundamentada, sendo isso, de acordo com Hutcheon (2000), “sua força, pois ela permite ao discurso

irônico tanto ganhar tempo (ser permitido e até ouvido, mesmo que não entendido) quanto “tornar relativas a autoridade e a estabilidade [do dominante]” (Terdiman, 1985: 15), em parte apropriando-se de seu poder.” (HUTCHEON, 2000, p.54)

Figura 20 – Cindy Sherman, **Untitled Film Still #6**, 1977.



Fonte: Museum of Modern Art.¹⁸

A série de fotografias em preto e branco cria representações fictícias das cenas cotidianas nas quais, normalmente, as personagens femininas são posicionadas. Através de ângulos específicos e figurinos de apelos visuais estereotipados, Sherman faz críticas aos moldes pré estabelecidos que se manifestam nas produções artísticas e culturais de seu tempo – diga-se de passagem, um diálogo que se estende até os dias de hoje. De forma sutil, por meio da ambientação das fotos junto às expressões faciais e corporais, sua ironia se materializa e se transforma em um discurso feminista crítico e com direcionamentos específicos.

A partir destas considerações, entende-se que a inserção do artista nos discursos mercadológicos e opressores se dá por meio de mecanismos movidos

¹⁸ Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled06.html>>. Acesso em:

pela ironia, buscando sua contestação e argumentação crítica. Sherman dá início a um novo conceito ideológico de arte-pop – considerando a discussão feita no início deste trabalho -, colocando seu próprio corpo e sua própria imagem como partes deste experimento quase que antropológico, e abrindo espaço para os mais diversos tipos de manifestações artísticas munidas por um discurso feminista. Apesar de sua presença na maioria dos trabalhos – onde desfigura seu aspecto físico, buscando ser *outras* -, Cindy Sherman afirma veemente que os retratos não são autobiográficos, apenas relações de alteridade.

Aproximando-se em certo grau a Sherman, Ana C. também assume outras faces e papéis sociais em sua narrativa. Suas personas, porém, não carregam toda a responsabilidade dentro de seus escritos. De forma sutil e discreta – ou intensa e extravagante -, Ana encara de frente seus leitores, rompendo a máscara ficcional que a esconde ante o olhar do observador, brincando de autobiografar seus próprios passos, seguindo à risca os conceitos da autoficção. A autora, a partir de seu local de fala, utilizando suas próprias vivências e experimentações literárias, reflete sobre si e incorpora suas perspectivas particulares em relação a como a literatura feminina é posta diante do universo intelectual brasileiro em sua obra.

Utilizando a ironia e a sexualidade como recursos básicos, Ana C. captura cenas cotidianas da vida de uma mulher comum para tecer críticas sutis aos estereótipos impostos socialmente para a conduta feminina. Tendo a poesia como meio, a autora também contribui, de certa forma, para o fomento de um discurso e uma crítica feminista, pautada em suas memórias e acontecimentos individuais que são postos em um texto que lampeja entre realidade e ficção:

ARPEJOS

1

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos.

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de

decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata. (CESAR, 2013, p. 26)

Mesmo utilizando-se de uma escrita híbrida e quase inclassificável em parâmetros acadêmicos, aproximaremos a estética desse fragmento específico a estética de um diário, onde a personagem relata os acontecimentos mais importantes de seu cotidiano, em versos livres e sem rimas. O pequeno relato se baseia na vontade do eu lírico em visitar o Arpoador - um possível resquício bibliográfico -, utilizando, para sua locomoção, uma bicicleta. Um fato aparentemente banal, praticado diariamente por diversas pessoas em cenas cotidianas. Porém, um acontecimento bastante peculiar a impede de executar suas vontades naquele dia: uma suposta coceira no hímen. Ao revelar sua inexperiência, de forma bastante irônica, traz à tona a importância que este fato possui dentro de nossa sociedade, ainda estabelecida em fortes valores patriarcais, onde a suposta “pureza” possui alto valor e estima. Para compensar o fracasso de sua visita ao Arpoador, a personagem decide debruçar-se em suas leituras, sendo os livros uma válvula de escape para suas frustrações e impossibilidades como mulher.

A segunda parte do texto desvela, de forma súbita, outro acontecimento importante para a história relatada. A personagem revive, com animosidade, o momento onde, por acidente, desvia-se do beijo de saudação de uma amiga. As lembranças, postas como *flashes* que perpassam a mente da personagem, transmitem até mesmo as sensações que a acometeram no momento em que o fato ocorreu – como, por exemplo, o calor do hálito da amiga que gentilmente soprou sua nuca. Um acontecimento acidental, comum e de natureza absolutamente banal assume um novo significado, dentro da narrativa. A fixação atribuída pela personagem ao acidente envolvendo outra mulher mostra indícios de uma conotação completamente diferente daquela história que se inicia com o desejo de visitar o Arpoador. A partir de agora, o leitor desfruta de outras possibilidades interpretativas ao conectar os dois relatos. A conotação sexual entra em jogo, de forma a supor um possível desejo/sentimento homoafetivo entre as personagens da história.

Por fim, na terceira e última parte, as memórias ainda assolam os pensamentos da mulher, mas, desta vez, postas em forma de uma suposta “crise de arrependimento” controlada. A personagem perpetua os acontecimentos daquele dia, os revive de forma compulsiva, representando as cenas e os gestos ao ponto de

enxergar a amiga em seus próprios olhos, ao fitar o espelho – em uma profunda reflexão acerca dos próprios desejos. A partir da terceira parte do texto, é possível revelar os pequenos mistérios postos nos fragmentos anteriores. Como, por exemplo, os lábios lagarta de Antonia, uma possível metáfora para as transformações desencadeadas por um acidente banal em um profundo desejo sexual. A procura pelo olhar de decepção de Antonia ante o pequeno acidente, que nunca ocorre, supondo uma possível reciprocidade ante tal desejo. A tentativa falha em maquiar a vermelhidão em seu hímen, buscando esconder o sentimento/desejo proibido.

No último verso, a personagem cita o movimento produzido pelas rodas – da bicicleta, provavelmente - e como isso alivia a tensão de seus tendões rijos, entumecidos, outra possível metáfora ao desejo sexual que a mantém inebriada, tensa, extasiada. As luzes dos navios vêm como uma possibilidade de consumir este desejo. Uma metáfora para o gozo que se aproxima ao reviver tais momentos ao lado de Antonia. Por fim, na última sentença, a personagem revela, de forma bastante sutil, a força motriz de seus estímulos e delírios sexuais: as pedaladas em sua bicicleta. A extensão do corpo de Antonia – aquilo que materializa seus desejos sexuais. O banco da bicicleta como objeto que a alivia das tensões de um desejo proibido. Sua insensatez ao pedalar se assemelha à insensatez de atingir suas expectativas românticas – ou apenas sexuais – com Antonia.

Através de figuras e cenas banais – repletas de uma ironia bastante particular acerca dos padrões sociais estabelecidos – Ana Cristina Cesar propõe uma nova leitura do cotidiano e das formas textuais nele produzidas. Um simples diário ou relato pode conter – e, de fato, contém! - muito mais do que apenas uma reprodução das pequenas coisas que ocorrem em seu dia a dia. O desfecho desta história, indisponível aos leitores, sedentos por um final feliz, nunca será revelado. Pertence apenas ao universo particular de seu produtor. Ou, na melhor das hipóteses, ao imaginário coletivo daqueles que são capazes de ver através do grande muro que esconde os pequenos segredos e mistérios de nosso cotidiano.

CAPÍTULO 3

SOB O PESO DOS MEUS AMORES – O ARTISTA CONTEMPORÂNEO BRICOLEUR

O pluralismo do presente mundo da arte define o artista ideal
como pluralista.

(Arthur Danto)

A epígrafe do crítico norte americano Arthur Danto refere-se ao fim do que se entende como a história da arte. Apesar de todo o peso e força de tal afirmação, antes de produzir quaisquer interpretações equivocadas, levando-a no sentido tão literal quanto possível, algumas reflexões precisam ser feitas. O fenômeno, ou acontecimento, do fim da arte não é algo inusitado dentro do pensamento crítico contemporâneo. Por diversas vias e perspectivas, este encerramento tem sido profetizado há muitos anos. De fato, a arte, tal como foi conhecida por muitos séculos, encontra-se, atualmente, em estado de desconstrução - adicionando dramaticidade a esse diálogo. Após a superação do argumento clássico de que arte é aquilo que é belo e que agrada aos olhos e ouvidos, um longo caminho de (re)descobrimientos foi trilhado tanto pelos artistas, com seus corajosos e insubmissos instrumentos de trabalho, quanto pelos críticos e observadores apaixonados, muitas vezes cegos pelas densas amarras da tradição.

Voltando à epígrafe, indaga-se sobre o ponto de partida da afirmação de Danto sobre a definição de o artista ideal, no contemporâneo, ser o artista pluralista. Uma possível resposta para tal questionamento, a partir das considerações já feitas anteriormente neste trabalho, pode estar na superação do argumento da modernidade. Para Menegazzo (2011), o artista “é um *bricoleur*, um ser pleno de referências com as quais constrói seu universo poético” (MENEGAZZO, 2011, p.2). Fundamentando sua fala, Menegazzo (2011) também afirma:

O contemporâneo da poesia reside, então, na absorção e desarticulação dos índices discursivos da modernidade, alargando seu território, porque as experiências do agora diferem em essência daquelas do século XX, o momento moderno por excelência. Evidentemente não é possível descrever um modelo específico para uma lírica do século XXI, principalmente porque sempre existirá a movê-la um caráter discursivamente híbrido, formalmente heterogêneo e ambigualmente significativo. (MENEGAZZO, 2011, p. 2)

Partindo do pressuposto de que as barreiras e critérios formais impostos durante a modernidade foram dissipados, sendo substituídos por algo que ainda não somos capazes de reconhecer através de referenciais tradicionais e formalistas, é

natural que tais transformações resultassem em modificações dentro do próprio fazer artístico após a modernidade. O *agora* possibilita uma arte que vai além do alcance imaginado pelo homem moderno. As noções de proximidade e distância – voltando ao conceito Heideggeriano – foram bruscamente modificadas, propiciando que uma obra de arte plástica, ou texto literário, produzido no hemisfério sul, poucos segundos após seu primeiro contato com as redes virtuais, *viralize* – termo criado recentemente e que se refere à divulgação ultra veloz de conteúdo através da internet – e seja conhecido até mesmo no extremo norte do planeta.

Para dar conta de todas as transformações nas quais os séculos submetem o mundo onde vivemos, novos fazeres, gêneros e técnicas são necessárias e surgem de forma natural. Desta forma, não é mais possível que a arte se submeta a qualquer tipo de narrativa mestra (DANTO, 2006), ou qualquer tipo de referencial histórico que se refira ao objeto artístico como um fenômeno instrumentalizado. Utilizando, como um exemplo inicial, a arte americana dos anos 60 (DANTO, 2006), cujo principal embate era o limite entre a arte e a realidade – citando as obras de Sherman e Levine como referência -, mesmo que diversos outros artistas não voltassem seus olhares para este tema em específico, isso não significa, de forma alguma, que eles se encontram além – ou alheios, alienados – da arte e dos limites históricos, tal como pontua Danto. De acordo com os postulados filosóficos contemporâneos – principalmente os que se referem à impossibilidade de vivenciar algo inédito na atualidade – “uma vez que a própria arte destacou a verdadeira forma da questão filosófica – isto é, a questão da diferença entre obras de arte e coisas reais -, a história chegou ao fim” (DANTO, 2006, p. 126). Ainda de acordo com o autor:

Dizer que a história acabou é dizer que não há mais um limite da história além do qual as obras de arte possam cair. Tudo é possível. Qualquer coisa pode ser arte. E em razão de a situação presente ser essencialmente desestruturada, a ela não pode mais se adequar uma narrativa mestra. (DANTO, 2006, p. 126)

Sendo assim, tendo os próprios conceitos e limites da arte modificados neste século, o retorno ao clássico emerge a partir de questionamentos que nem sempre tendem em posições favoráveis. De acordo com Hans Gumbrecht, “nossa nova relação com os clássicos, ainda em difuso exercício, surgiu de uma alteração em nossa construção do tempo” (GUMBRECHT, 2015, p. 94), o que implica, necessariamente, uma modificação da própria forma de abstração de experiências

– ou sua possível inexistência no contemporâneo, como já foi argumentado anteriormente. Em relação a isso, o autor afirma:

Onde quer que se tenha percebido um desenrolar de acontecimentos desta natureza nos últimos trezentos anos, seguiram-se duas reações opostas com previsibilidade reflexiva. Sempre houve vozes comemorativas de um “regresso aos clássicos” como o inevitável triunfo da qualidade absoluta num sentido literal; algo a ser bem acolhido, como se o presente se corrigisse a si mesmo, mesmo se tarde. Outras, porém, com um leve sentido de insegurança, questionaram se um recuo em direção aos clássicos não seria sintoma da diminuída vitalidade, até mesmo da decadência, da nossa época. (GUMBRECHT, 2015, p. 94)

A nostalgia é um dos fatores preponderantes de nosso tempo. É muito comum ouvir, ao falar de literatura ou artes, que não existem mais artistas tal como no passado. Os jovens acadêmicos e artistas têm, quase como uma obrigação inicial, de absorver da grande sabedoria clássica para que suas produções tenham o suporte referencial mais adequado. O saber tradicional e a experiência são postos de forma dominante e autoritária, sendo um argumento para legitimar os discursos de diversas áreas.

Mas o artista contemporâneo, voltando seus olhos para o tempo onde habita, se relaciona de outras formas com o clássico, apreendendo o conceito de nostalgia, dentro do assunto em questão, não como o de historicidade. O “modo nostálgico” (JAMESON, 2004, p.26), proposto por Jameson, “ou estilo retrospectivo” se refere ao modo como o sujeito se mostra preso ao passado devido sua aparente incapacidade de criação do novo e de observação real do presente. O objetivo deste aspecto não é reviver o passado, mas sim experimentá-lo novamente, apropriando-se de produções anteriormente vividas, sem necessariamente uma visão cronológica das coisas.

E para que esse *revival* ocorra, algumas ferramentas são utilizadas dentro da linguagem do artista contemporâneo. Para tratar do pastiche, é necessário falar primeiro a respeito da paródia, isto é, da exposição das singularidades de determinado estilo a partir da imitação de suas excentricidades. Segundo Jameson (2004), “o pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu o seu senso de humor” (JAMESON, 2004, p. 23).

Silviano Santiago (1989) também pontua uma característica (tida como uma das principais) que diferencia pastiche e paródia: “A paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia” (SANTIAGO, 1989, p. 601). Tal recurso tem como efeito

“revelar o ridículo na natureza particular desses maneirismos estilísticos” (JAMESON, 2004, p. 22), seja pela compaixão ou pela malícia. Desta maneira, considerando a fragmentação social após a era moderna, e o fato de a sociedade também passar a se dividir e fazer o uso de linguagens particulares, a norma linguística, antes usada para efetuar a “ridicularização” de determinados estilos, não mais existe, ou seja, há apenas a diversidade linguística. Ainda de acordo com o autor:

O pastiche, assim como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, o discurso em uma língua morta; no entanto, ele é uma prática neutra de tal mímica, desprovida do motivo oculto da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento latente de que existe algo normal, em comparação com o qual aquilo que é imitado é cômico. (JAMESON, 2004, p. 23)

Devido a essa impossibilidade da realização da paródia, surge o pastiche, o qual também busca imitar determinado estilo peculiar, porém sem a existência de um motivo ou sequer da sátira. Fica claro, então, que esta é uma questão estética, pois a crença de que já não é possível inovar-se estilisticamente surgiu e é perpetuada atualmente, ou seja, a arte contemporânea se fundamenta na própria arte, porém de um novo modo. Propondo novas leituras e traduções dos clássicos seria uma delas.

Para entender melhor toda essa questão artística e estética da contemporaneidade, é necessário analisar detalhadamente as obras de seus principais percursos junto as suas influências. O artista contemporâneo é cercado de referências, suas obras são um diálogo intertextual com diversos outros artistas, e não devem ser observadas isoladamente. A posposição deste capítulo fundamenta-se justamente em teorizar, a partir de referências filosóficas contemporâneas, como as novas relações com o clássico são estabelecidas - junto às análises de algumas obras de artistas contemporâneos e suas influências. A partir disto, fazendo uso do conceito estabelecido por Menegazzo (2011) em relação ao estado *bricouler* do artista contemporâneo, estabelecer uma análise biográfica de Ana C. e Leonilson, elencando suas influências e as transformações em seus percursos em meio a intempestividade do fazer artístico contemporâneo.

3.1. Do contemporâneo ao clássico: um (re)encontro com a tradição

Outra vez, contemplando a fumaça do meu cigarro, senti como se o próprio tempo fizesse incessantemente seu próprio caminho, se aniquilando e se refazendo em um ritmo contínuo.
(Lygia Clark)

A obra de Lygia Clark, “Caminhando”, de 1964, propunha algo muito além da materialização de conceitos geométricos e topológicos. A proposição de sua experiência, de acordo com suas anotações e relatos pessoais, é uma conexão direta entre arte e a ação proposta pelo título: caminhar. A etimologia deste verbo, a princípio, diz respeito a uma ação física em termos literais – locomover-se com seus próprios pés ou veículos -, mas, em segundo plano, também indica uma proposição abstrata, que se refere a “progredir”, mover pensamentos e ideias.

A fita de Moebius, um experimento topológico criado em 1858, por August Ferdinand Möbius – e utilizado por Clark para compor a obra em questão -, foi desenvolvido para aprimorar noções básicas de orientabilidade, e caracteriza-se por ser a junção das pontas de uma fita torcida. Após a confecção do experimento, o sujeito observador deverá utilizar uma tesoura para cortar ininterruptamente a fita, escolhendo livremente as direções dos cortes. De acordo com a artista, a parte mais importante de todo este processo é noção de escolha posta nas mãos de seu feitor/observador. A obra é constituída através dos atos particulares da pessoa que a manuseia. E, tão importante quanto a criação de caminhos individuais baseados nas escolhas de seu criador, segundo Clark, a fita foi escolhida “porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita – esquerda, anverso – reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo” (CLARK, 1964, s/p).

De forma semelhante, o tempo, relação fatural a qual todos os seres vivos se submetem, aniquila e refaz incessantemente tudo aquilo que está em nossa volta. A relação pretendida com a epígrafe escrita por Clark - em meados dos anos sessenta, iniciando um diálogo que ainda não podemos finalizar, referindo-se às transformações ocorridas após o fim da era moderna – diz respeito à afirmação do filósofo contemporâneo Hans Gumbrecht, argumentando que as novas relações com a tradição são estabelecidas em decorrência das alterações na construção do tempo em nossa sociedade, sendo tais construções responsáveis pela forma que abstraímos nossas experiências:

A minha ideia só exige apoio porque as Humanidades não deram pela transformação de nosso cronótopo – o que explica por que a nossa relação alterada com os clássicos é tão onipresente. Termos admiravelmente complexos como tempo histórico e história carregam ainda – como demonstraram com mais evidências Michel Foucault e Reinhart Koselleck a partir de vários pontos – uma amplitude de referência que se cristalizou no começo do século XIX. Defendo que esta amplitude de referência deixou de caracterizar com rigor o modo como nossa experiência é moldada no

presente. A transformação nos apanhou desprevenidos; aliás, pegou de surpresa todas as Humanidades. Ora, nossa nova relação com os clássicos é de fato um sintoma importante deste cronótopo. Aliás, é cada vez mais claro que nossa relação com a autoridade, e não apenas a autoridade cultural, sofreu uma transformação combinada com nossa construção predominante. Pois nossa nova relação com os clássicos parece mais irônica do que era na época do historicismo. (GUMBRECHT, 2015, p. 94-95)

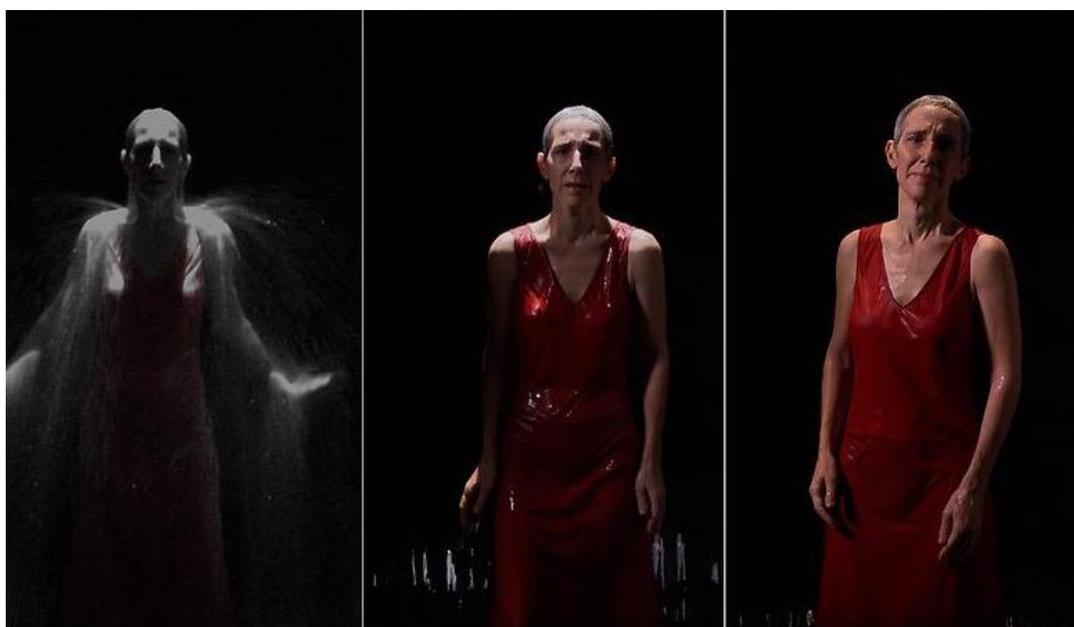
É certo que a visão historicista do artista perdeu-se em meio a todos os acontecimentos da humanidade. Escolas artísticas e tendências literárias deixaram de exercer a mesma influência que outrora exerciam. A reverência obrigatória ao cânone literário e artístico passa a ser apenas um breve “aceno”, tendo em vista as mudanças na perspectiva temporal na qual o contemporâneo ocasionou mudanças abruptas. Partindo para as transformações na relação com o clássico, e as ferramentas utilizadas pelo artista contemporâneo para articular esta tarefa, iniciaremos com o conceito de arte em si. A quebra de conceitos, tradições e mudanças drásticas no papel do observador, transformam a arte em uma experiência de sensibilidade. Podemos entender como marcas das novas relações postas pelo contemporâneo a diversificação dos materiais utilizados em sua produção; o “meio” (ou espaço expositivo) como parte do sentido; a ruptura com a história da arte clássica ou canônica juntamente à criação de novas relações com a tradição; o banal sendo utilizado para expressar situações políticas e sociais; a arte entrelaçada com a sociedade de consumo e, principalmente, a disseminação da imagem compartilhada. Enquanto a arte moderna discutia, essencialmente, relações formais, a arte contemporânea está voltada ao mundo contemporâneo.

O artista é cercado de referências, suas obras são um grande texto intertextualizado com diversos outros artistas, e não devem ser observadas isoladamente. O gosto, que é uma categoria subjetiva, diz respeito ao sujeito, não à obra, e não está mais necessariamente conectado à beleza. Uma possível desconstrução do prazer estético ocorre. As obras não são feitas para serem admiradas por sua beleza ou feiura, mas sim por seu sentido real, que é estabelecido a partir de relações feitas entre observador e meio. Para Arthur Danto,

Duchamp, sozinho, demonstrou que é inteiramente possível algo ser arte sem ter qualquer relação com o gosto, bom ou ruim. Assim ele pôs um fim naquele período do pensamento e da prática estéticos comprometidos, para usar um dos títulos de David Hume com o “Padrão do gosto” (The Standard of taste). Isso não significa que a era do gosto (goût) tenha sido sucedida pela era do mau gosto (de goût). Significa antes que a era do gosto tem sido sucedida pela era do sentido, e a questão central não é se algo é de bom ou mau gosto, mas sim o que significa. (DANTO, 2008, p. 21)

A base conceitual é incontestável, uma vez que boa parte das obras contemporâneas trazem referências e intertextos, o “novo” não é mais possível, a dessacralização, apropriação e releitura tornam-se recorrentes. Como proposição inicial de análise, utilizaremos a vídeo-instalação “*An ocean without a shore*”, produzida pelo artista norte americano Bill Viola, no ano de 2007. A composição da obra foi inspirada no poema “*The dead are not dead*” (os mortos não estão mortos), de Birago Diop - poeta senegalês do século XX – e traduzida do discurso verbal para o visual.

Figura 21 – *An ocean without a shore*



Fonte: Cafa Art Info.¹⁹

A construção da obra de Bill Viola é baseada na crença de que os mortos, apesar de serem desprovidos de "matéria física", ainda podem ter contato com o mundo dos vivos. A passagem por essas duas realidades – vida e morte –, sendo materializadas através das cores - é um simples atravessar de linha: uma tênue linha, representada pela água, que divide o mundo real da ideia de morte criada pelo artista, e que pode ser uma metáfora sobre nossa condição frágil e instável, tensionando os conceitos de corpo e alma na relação entre homem e natureza.

Dentro da videoinstalação, o ciclo se repete várias e várias vezes. Os personagens perpassam as duas realidades a todo o momento, tal como em nosso mundo, onde pessoas nascem e morrem e cada instante. Viola cita, de forma pálida e indireta, a obra de seu precursor Diopo, propondo uma “tradução” do clássico aos

¹⁹ Disponível em: <<http://en.cafa.com.cn/bill-viola-unspoken-at-james-cohan-gallery-shanghai.html>>. Acesso em: 27/06/2017.

olhares do contemporâneo, considerando que a instalação, que parte de um conceito experimental, propõe jogos interpretativos e sinestésicos, tendo em vista o local tradicional e de características arquitetônicas clássicas onde foi concebida inicialmente, Igreja de San Gallo, construída no século XV, em Veneza, e as novas tecnologias disponíveis em nosso tempo que compuseram parte essencial da obra.

Escutando a voz do fogo,
 A voz da água.
 Ouvindo no vento os arbustos chorosos,
 Sussurros de nossos antepassados.
 Os mortos nunca se vão:
 Eles estão nas sombras.
 Os mortos não estão na terra:
 Eles estão nas árvores farfalhantes,
 Madeira que geme, Água que corre,
 Água que dorme,
 Eles estão na cabana, na multidão,
 Os mortos não estão mortos
 Os mortos nunca se vão,
 Eles estão no peito de uma mulher
 Eles estão no choro de uma criança
 Na tocha flamejante
 Os mortos não estão na terra
 Eles estão no fogo que morre
 Nas gramas chorosas
 Nas rochas que choramingam
 Eles estão na floresta, eles estão na casa.
 (DIOP, 1998, s/p)²⁰

Utilizando a transposição semiótica como meio de reconfigurar o poema em uma instalação, o autor também faz uso do pastiche como característica essencial, utilizando a intertextualidade, porém apropriando-se sem citar sua fonte principal, aproximando-se da paródia, porém ausente de uma ironia interna. Fokkema (2009) chama essa característica de vocação pluralista dos autores, sendo que “o pós-modernista, em vez de se concentrar no eu interior, como os modernistas eram tentados a fazer, não respeita qualquer fronteira: as personagens podem deslocar-se tão longe como o espaço cósmico, ou o futuro distante” (FOKKEMA *apud* FERNANDES, 2009, p 381).

O movimento cultural proposto pelo contemporâneo dirige nosso foco aos próprios fatos, acontecimentos e sustentáculos ofertados por ele mesmo. Sendo assim, o lugar da arte é o que dá sentido à obra, fato que ocasiona uma ruptura de

²⁰ Hearing things more than beings,/ listening to the voice of fire,/ the voice of water./ Hearing in wind the weeping bushes,/ sighs of our forefathers./ The dead are never gone:/ they are in the shadows./ The dead are not in earth:/ they're in the rustling tree,/ the groaning wood,/ water that runs,/ water that sleeps;/ they're in the hut, in the crowd,/ the dead are not dead./ The dead are never gone,/ they're in the breast of a woman,/ they're in the crying of a child,/ in the flaming torch./ The dead are not in the earth:/ they're in the dying fire,/ the weeping grasses,/ whimpering rocks,/ they're in the forest, they're in the house,/ the dead are not dead. (Tradução livre).

suportes. Não há mais apenas uma única maneira de ler o objeto artístico, pois não há uma definição de certo e errado, isto é, não há um fechamento, apenas mudanças constantes. O contemporâneo veio para tirar o sujeito de sua zona de conforto e fazer com que ele assuma diferentes posições, escapando dos suportes mortos do passado e trazendo a dessacralização ao ser, inerente à busca do entendimento do não usual, do diferente.

Partindo para a segunda proposta de análise deste capítulo, no trabalho da artista norte-americana Sherrie Levine, é possível a visualização daquilo que a crítica conceitua como “apropriação artística”, que também é uma característica recorrente de diversos artistas e uma forma diferente de configurar o conceito de pastiche. Seu trabalho de fotografar as fotografias de Walker Evans, cujos principais trabalhos foram feitos na época da grande depressão americana, mostra uma preocupação histórica e ao mesmo tempo uma releitura da obra. Levine quebra com a “tradição da originalidade” ao apropriar-se de um objeto e propor a ele uma nova leitura – ou, tal como já foi proposto neste trabalho anteriormente, uma tradução do clássico ao contemporâneo.

Figura 22 – Evans Levine



Fonte: Met museum.²¹

No ano de 1935, no Alabama, o fotógrafo norte-americano concebeu a fotografia “Allie Mae Burroughs”, que se tornaria um símbolo mundial da grande depressão americana. Muitos anos depois, mais especificamente em 1979, a artista contemporânea fez uma reprodução desta mesma foto, projetando sua própria poética no trabalho produzido anteriormente. Neste contexto, arte e história misturam-se buscando compor novas formas de visualizar o passado, de retornar à tradição. O contemporâneo se comunica com seus antecessores, resgatando-os de seus velhos moldes e os readaptando às novas faces de nossa realidade. De acordo com Heloisa Costa Milton, acerca do entrecruzamento da literatura contemporânea – sendo possível estender este conceito à arte contemporânea - com fatos históricos:

Sem lugar a dúvidas, a disciplina histórica é filão inesgotável para a invenção poética, instituindo-se como uma plataforma de signos sobre a qual a narrativa literária engendra seus vastos mundos. Por outro lado, é indiscutível que as criações ficcionais também servem como testemunhos de épocas para interpretação histórica e que, entre os dois universos, cada qual orientado por suas próprias leis, impõem-se canais de negociação que se abrem ao estabelecimento de múltiplos sentidos (MILTON, 2012, p. 9).

Partindo deste pressuposto, o fazer artístico contemporâneo baseia-se em uma confluência de diversas perspectivas e sinais encontrados tanto em nosso dia a dia quanto em acontecimentos sociais/históricos, sendo necessário uma reflexão muito mais profunda do que apenas uma fruição estética. Ao evocar, em sua própria obra, o trabalho de outro artista, Levine não está apenas se apropriando de conceitos meramente estéticos, mas sim convidando seus espectadores a uma

²¹ Disponível em: <metmuseum.com>. Acesso em: 27/06/2017.

reflexão que sai de nosso tempo e se transporta a outros. É no estranhamento da contaminação dos olhares em outros parâmetros temporais que se estabelece a poética da autora, localizada no presente, mas que exercita o poder de revival que apenas a arte possui.

Mas e na literatura? No segmento moderno era possível identificar diversos intertextos que utilizavam como forma as paródias satíricas, e que se apropriavam dos conceitos e formas anteriormente cunhados para fazer suas críticas irônicas, com conotação humorística e satírica. No entanto, o contemporâneo, novamente reconfigurando e modificando conceitos, traz consigo uma nova forma de enxergar a paródia, sendo agora posta de forma muito mais sutil. O pastiche, diferentemente de sua antecessora, suplementa de forma pálida e mimética o texto copiado. De acordo com o crítico Silviano Santiago:

A estética da paródia, a que Octavio Paz se refere durante todo o seu livro é estética da ruptura. Nesta você enxerga o passado de uma maneira irônica, sarcástica, como se não quisesse endossá-lo, como se tudo aquilo fosse razão para seu desprezo. A meu ver é por aí que eu estaria construindo a diferença entre paródia e pastiche. A paródia é mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são canônicas na paródia. (SANTIAGO, 1989, p. 117)

Para materializar o conceito de pastiche na literatura, deixaremos de lado os textos críticos produzidos por Santiago, para seu próprio percurso como escritor. Em sua obra “Em liberdade” Santiago assume a voz de Graciliano Ramos em uma autobiografia pós-cárcere. A caracterização do pastiche na obra em questão não envolve apenas uma apropriação na forma graciliana de narrar, mas também no desenvolvimento de um “processo de falcatrua” tão original, para que se convença o leitor de que Graciliano realmente escreveu o livro que não é de sua autoria. Sendo assim, Silviano também desenvolve uma característica contemporânea recorrente na literatura, que é a descrição de seu processo de criação.

A narrativa se desenvolve no Rio de Janeiro e conta os dias de Graciliano Ramos após sair da cadeia em 1957. Além de tornar o autor seu personagem, Silviano também se apropria do estilo de escrita de Graciliano. Em uma segunda nota, Silviano também relaciona a obra com a anterior do já falecido autor, “Memórias do Cárcere”.

O cheiro do mar confundiu-se de novo com o cheiro feminino, ativado que estava pelos corpos das moças que ondeavam correndo em direção ao mar. O sol cintilava contra as águas, lá no fundo, ferindo a minha vista já cega pela luminosidade do verão. Escondemo-nos por alguns minutos debaixo de uma amendoeira, seguindo sugestão minha. Abraçados como estávamos, parecíamos um casal de namorados em encontro furtivo. Agora,

dava descanso à Heloísa, amparando-me contra o tronco da árvore. Era sólido e firme e invejei-o. Invejei a seiva que corria por dentro do seu cerne e alimentava galhos e folhas. Com palavras impensadas, lamentei a frustração da minha vida em liberdade. Heloísa levou a mão até os meus lábios e fez-me calar. Agradei-lhe mentalmente o gesto e, em retribuição, recitei-lhe uns versos de Baudelaire, sem saber em que armadilha caía... (SANTIAGO, 1994, p. 36)

Silviano ainda acrescenta notas de rodapé para autenticar sua obra-pastiche, e bem representar seu papel fictício de mero editor. Essa nota vem em referência às frases “Não sou um rato. Não quero ser um rato. ”, em uma das páginas iniciais do diário.

No centro da primeira folha dos originais, em tinta vermelha, estão escritas estas duas frases de Angústia. Foram lançadas no papel possivelmente quando numerava as páginas (coincidência na cor da tinta). Deveriam servir de epígrafe para todo o Diário (N. do E.) (SANTIAGO, 1994, p. 18).

Tamanho comprometimento com uma autenticidade mostra que o pastiche não é mero simulacro de uma obra ou autor anterior, ele vem carregado de uma nova visão, e ainda é a maior prova de outra das características da escrita contemporânea, que é a divisão de barreiras entre real e linguagem, através da verossimilhança. A utilização das notas de rodapé demonstra uma preocupação com a veracidade e autenticidade histórica da narrativa, característica que, segundo a crítica contemporânea, também compõe parte do *modus operandi* do escritor contemporâneo. Através destas anotações de cunho íntimo e subjetivo, o autor cria um jogo de ilusões com o leitor, abrindo um leque de novas possibilidades interpretativas e afirmando ainda mais a verossimilhança da narrativa em questão. De acordo com Hutcheon:

Até os documentos são selecionados como uma função de determinado problema ou ponto de vista. Muitas vezes a metaficção historiográfica chama a atenção para esse fato com a utilização das convenções paratextuais da historiografia (especialmente as notas de rodapé) para inserir e também debilitar a autoridade e a objetividade das fontes e das explicações (HUTCHEON, 1998, p.162).

Na cultura do agora, já não existe uma relação passiva entre o leitor e a obra. A partir de então, as obras se constituem em uma visada do receptor e seus próprios níveis de interpretação e referências, o que torna possível que recursos como o pastiche sejam características importantes no contemporâneo e que o clássico seja revestido de novas visões e significados. Sendo possível que o artista confeccione suas tramas estéticas e narrativas utilizando quantas e quais referências deseja. O artista *bricoleur* – como já está implícito no significado da própria palavra, que nos foi emprestada do francês – propõe uma partilha de algo feito para si, libertando sua

obra e expondo seus processos mais íntimos, uma vez que o conceito de exposição pode ser considerado como um culto sacrificial, onde a obra não pertence mais a seu criador, tendo em vista que vestirá novas interpretações e leituras, de acordo com quem a observa.

Após essa contextualização de como as referências contemporâneas são reajustadas pelo artista, partiremos para análises de obras de Ana Cristina e Leonilson. É importante deixar claro que as teorias e argumentações críticas surgem a partir do tensionamento gerado pelas obras, e nunca o contrário. A obra de arte representa a *genesis*, o embrião de todo e qualquer pensamento crítico, sendo um grande equívoco a adaptação de obras à determinada teoria. Este trabalho, a partir de agora, terá seu foco voltado ao artista, o grande provocador, alquimista cujas transmutações são capazes de alterar o pragmático sistema químico estabelecido e comum a todos os seres humanos, iniciando esta jornada de dentro para fora, do *bios* ao *post-scriptum*.

3.2. Bom rapaz em embalagem ruim: um percurso biográfico nas obras de Leonilson

no bombs
no castles on sand
no drums
it's on me

empty man
lone
ready
(Leonilson)

Iniciar qualquer diálogo acerca do percurso de Leonilson pelas artes, ou apenas Leó (tal como sua família carinhosamente o chamava), torna-se um trabalho muito mais complexo sem que a discussão relativa à memória e suas confluências teóricas/conceituais sejam citadas. Esta proposição não implica um olhar unicamente teórico, tampouco conceitualmente instrumentalizado, acerca da obra do artista. Simplesmente faz-se necessário compreender que não existem caminhos lineares em nossas memórias. Todos eles são construídos a passos turvos, tendo como cenário os locais mais inóspitos localizados na mente inquieta de seu desbravador.

Considerando que, na maior parte de seu trabalho Leonilson, utilizou a arte como uma extensão do próprio corpo – o que inclui, a partir de uma visão um pouco mais metafórica, suas memórias e vivências pessoais – é normal que diferentes níveis e formas interpretativas parem sobre suas produções. Tal como o próprio artista postula durante uma das entrevistas que concedeu a Lisette Lagnado, “os trabalhos são todos ambíguos. Eles não entregam uma verdade diretamente, mas mostram uma visão aberta.” (DIAS *apud* LAGNADO, 1998, p. 20). A verdade é uma questão de perspectiva para Leonilson, suas obras fornecem aos observadores uma visão caleidoscópica de sua própria vida, abrindo mão de qualquer tipo de polaridade ideológica ou conceitual. Apenas seu peito aberto e exposto, é passível dos desejos e vontades dos olhos que o fitam. De acordo com Pedrosa:

Talvez mais do que o corpo, o coração seja o motivo dominante e recorrente da obra. O coração como órgão muscular, bombeador de sangue através de veias e artérias, centro vital das emoções e sensibilidades do sujeito, repositório de seus sentimentos mais sinceros, profundos e íntimos, e, em instância última, o local onde a desrazão e todas suas ambiguidades encontram conforto e refúgio. Abismos, águas, ampulhetas, âncoras, asas, átomos, crucifixos, desertos, escadas, espadas, espelhos, espirais, facas, flores, fogos, globos, homens, ilhas, labirintos, livros, mapas, matemáticos, montanhas, oceanos, olhos, órgãos, pedras, pérolas, poesias, pontes, portos, radares, rapazes, relâmpagos, relógios, rios, ruínas, santos, tempestades, templos, urinóis, vulcões – tudo remete ao coração (do artista), seja atravessando-o, seja por seu intermédio, seja a partir dele. (PEDROSA *apud* LAGNADO, 1998, p. 21)

As conflituosas relações éticas e morais, citadas por Pedrosa, e também altamente presentes na obra do artista, delineiam os pequenos paradoxos presentes em sua vida cotidiana, musa inspiradora máxima de seus trabalhos mais aclamados. Defrontando o espelho, seu corpo torna-se mais do que uma metáfora contemporânea relativa a qualquer questão filosófica ou teórica. Literalmente, Leonilson utiliza o próprio sangue para a construção de sua poética. Replica seu coração, sacrificando-o em prol do olhar inquietante de seus observadores.

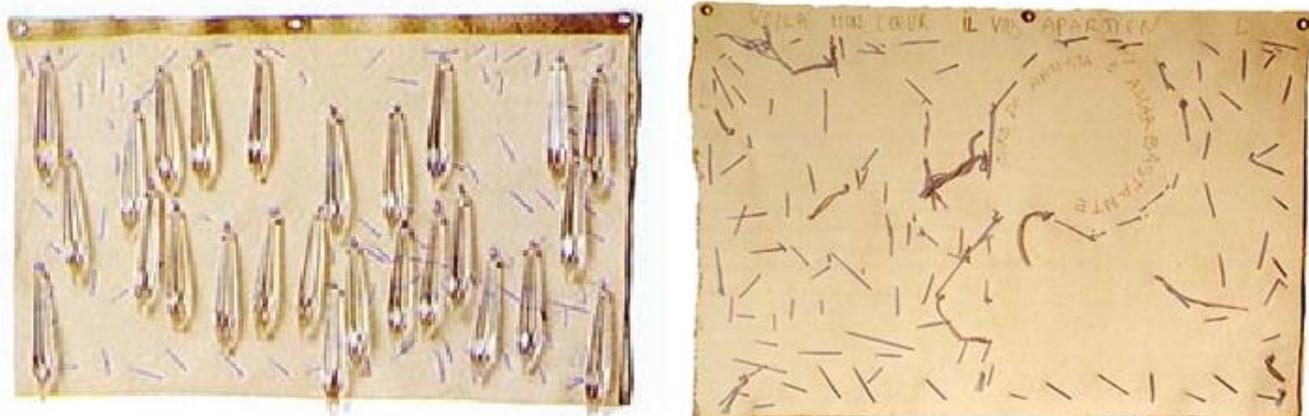
Movido por um sentimento oriundo da sua geração, a obra “Dedicate”, produzida em 1989, torna-se a metáfora perfeita para representar o sujeito inserido em uma nova configuração social pós-guerra, pós-ditaduras, pós-traumas e pós-experimentações conceituais. Um sujeito solitário. Vazio de crenças e utopias. Um expectador atento à iminência das mais diversas incertezas ante o futuro. A solidão, a partir de agora, não é mais uma escolha feita para aproximar-se de um Deus cristão, mas, sim, uma condição estabelecida pelos novos padrões sociais.

Entre solidão e incertezas, estabeleceram-se diversos outros questionamentos críticos sobre as formas e caminhos escolhidos pela arte para representar e significar as transformações sociais. Tendo em vista a solidão do sujeito pós-moderno e a arte vista como mercadoria – segundo os novos moldes propostos pela pós-modernidade –, como é possível compreender que o artista, desnudado e completamente exposto por meio de seus trabalhos encara as relações mercadológicas envolvidas neste processo? Estaria ele colocando seu próprio corpo à venda? Qual é o valor estabelecido para o coração cheio de dúvidas de um artista na sociedade em que estamos inseridos? Buscando coerência em tais questionamentos e possíveis respostas, Pedrosa (1998), afirma que:

Escrita a morte do sujeito e a do autor (algo que na produção artística só encontrará reflexos cabais nos anos oitenta), o que resta ao espírito amoroso? A resposta do Leonilson atravessa e leva consigo o coração – o ouro do artista é, afinal, amar bastante –, com toda a ambiguidade que lhe é tão cara. Em *Voilà mon coeur*, ele (autor-coração-trabalho) é oferecido não somente a seu proprietário, mas ao espectador também: “Eis meu coração”, anuncia o título. Mas numa sutil dialética que convida e nega revelação e descobrimento, é só no verso do trabalho que, por aguda ironia do artista, repousa a informação: “ele lhe pertence”. Pequeno objeto de cristal e ouro, frágil e precioso, o espectador pode mesmo estilhaçá-lo, e aí residem os perigos do expor-se ao público. Aqui, o irracional espírito amoroso persiste e, ainda que por detrás de finos ardis, termina por se entregar. Entre a servidão voluntária e a perversa inocência, ele afirma: O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo. (PEDROSA, 1998, p. 23-24)

A obra citada por Pedrosa, intitulada, como dito pelo teórico, “*Voilà mon coeur*”, foi produzida em 1989, contendo os principais traços formalizadores utilizados pelo artista naquele momento. Trata-se de um pedaço de lona pintado com tinta dourada. Sua dimensão não é das maiores, 22x30. As bordas possuem tiras de feltro não muito grossas. Na parte da frente, a obra possui bordados com uma linha de azul claro, harmonizadas em contraste com os vinte e seis pequenos cristais suspensos por toda superfície na parte da frente da obra. Delicadeza e rigidez misturam-se em uma peça que não possui chassi, mas sim alguns furos em suas bordas para que seja pendurada em pregos ou algo que os valha. De forma despretensiosa e simplória, o artista coloca em jogo as razões e verdades estabelecidas pelo grande cânone ao ofertar o maior dos símbolos românticos em um pedaço de lona para que seja pregado em uma parede qualquer.

Figura 23 – “*Voilà mon coeur*” (Here is my heart) – Frente e verso, c. 1989. Bordado e cristais sobre feltro (embroidery and crystals on felt), 22 x 30cm



Fonte: Leonilson Galeria (UOL).²²

Levando em consideração o desgaste de questionamentos referentes ao destino da arte no pensamento crítico ocidental após o fim da modernidade, o surgimento de novas questões e circunstâncias fomentou e preencheu o debate crítico e as fervorosas produções artísticas dos anos 80. Em especial, aquela que se refere ao destino do sujeito ante as mudanças sociais já citadas anteriormente neste texto. O chamado “espírito romântico”, recorrente nas obras de Leonilson, o destacou da multidão de artistas, especialmente pintores, que emergiram da chamada “geração de 80”. De acordo com Lagnado:

É preciso considerar que o público quase desconhece sua importante produção de desenhos, onde a influência de Klee é sensível: o lirismo de uma poesia delicada permeia o traço “infantil” das aquarelas coloridas de formatos muito reduzidos. Antes de lançar mão da palavra, dos panos costurados e dos espaços vazios, poder-se-ia dizer que o sucesso de Leonilson resultava de uma necessidade do mercado de incorporar uma pintura “jovem”. Ora, na disputa para a cristalização de um gênero pictórico, ele seria apenas mais um, apressadamente associado à transvanguarda italiana (principalmente ao traço de Clemente) – fonte insuficiente para dar conta do movimento total da obra de Leonilson. (LAGNADO, 1998, p 29)

De fato, Leonilson por diversas vezes foi diretamente associado ao movimento italiano citado por Lagnado. Porém, é bastante claro, ao analisar de forma ampla as produções do artista, que existem mais do que apenas um “núcleo formativo” em sua carreira. De que forma poderia um artista tão conectado às suas próprias experiências e vivências pessoais simplesmente deixar-se influenciar por algo que vem de tão longe? Cada forma, cor, objeto ou sensação presente na vida do artista torna-se suporte para a criação de suas obras, desde os tradicionais

²² Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/leonilson/galeria31.htm>>. Acesso em: 01/05/2017.

brinquedos vindos da cultura nordestina, até seus diários de viagens internacionais. Tudo isso em prol da busca por uma máxima forma de expressar-se íntima e legitimamente.

Apesar de ter adquirido maior visibilidade como “pintor” – título um tanto reducionista, tendo em vista a versatilidade de Leonilson -, daremos destaque, nesse momento, aos seus desenhos, especificamente àqueles produzidos no meio mais íntimo: seus diários pessoais. Local de espontânea profundidade onde o artista secretamente esboça suas obras como se aguardasse uma espécie de profanação externa. Dentro dos cadernos e diários, o artista transmite, em anotações e rascunhos tidos como cotidianos e de caráter banal, formas particulares de visualizar o mundo. Segundo Lagnado,

Leonilson distingue-se dos outros artistas emergentes nos anos 80 pela travessia sob o estigma do registro íntimo de sua subjetividade romântica, em busca do que seria uma “voz interior”.

A linguagem se desenvolve portanto longe dos modelos iniciais, e ousa se expressar como um “diário pessoal” no momento em que os artistas refreiam impulsos individuais para ultrapassar o particular. Ano após ano, Leonilson restringe deliberadamente seu universo gráfico, passando a repetir sistematicamente os mesmos signos. Ao economizá-los, o artista outorga-lhes a substância do símbolo. (LAGNADO, 1998, p. 28)

Buscando aprofundamento nessa forma particular de expressão, é necessário projetar uma visão mais cautelosa nas referências utilizadas por Leonilson durante a construção de seu percurso dentro da arte brasileira contemporânea. Referindo-se especificamente aos diários, fica clara a relação estabelecida entre Leonilson e o artista plástico Paul Klee – cuja versatilidade também deve ser ressaltada. Conhecido por sua importância dentro das vanguardas modernistas, o artista suíço (naturalizado alemão), teve seu auge produtivo no início do século XX, sendo categorizado pela crítica como exponencial de grande importância para o expressionismo, surrealismo e cubismo europeus.

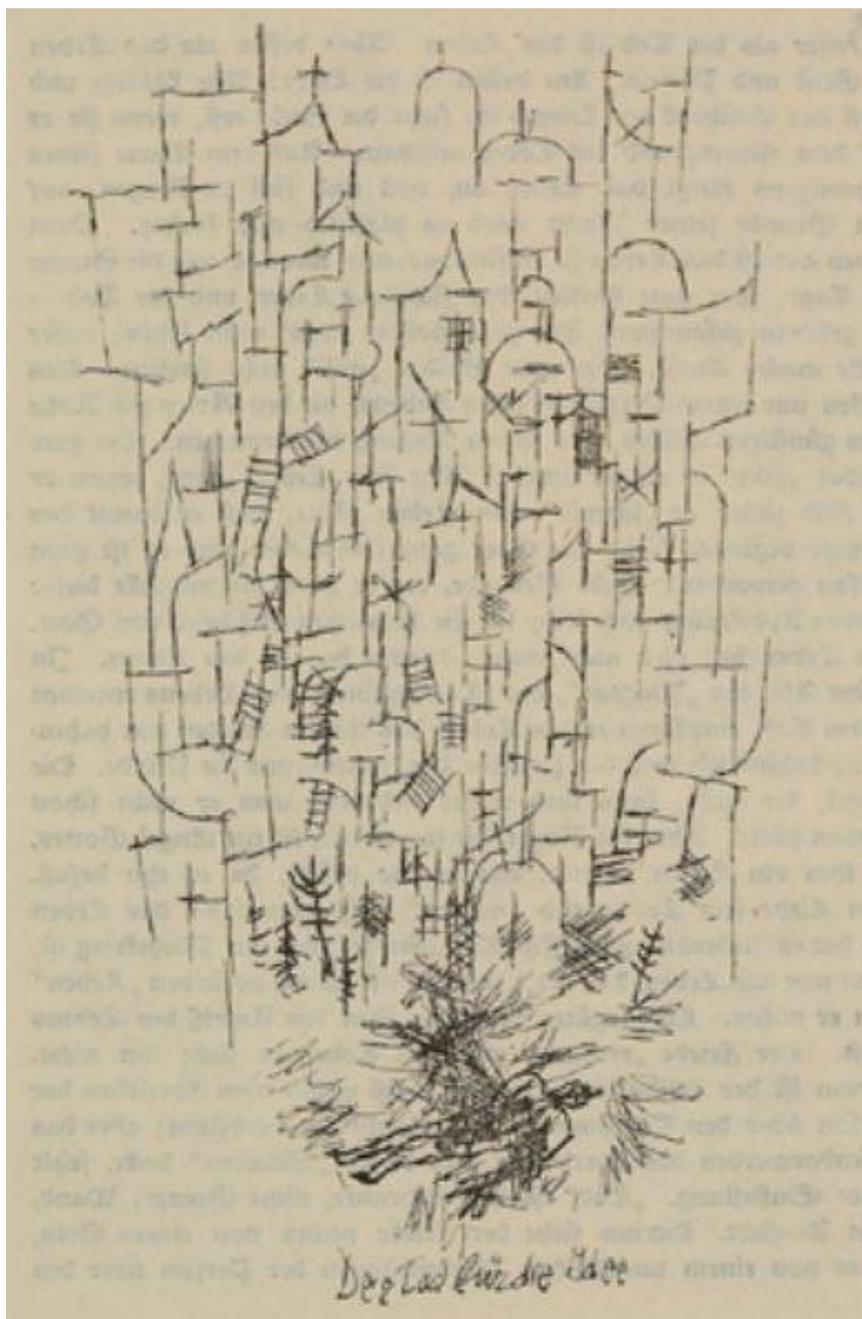
Seu percurso não se resume apenas às artes plásticas, Klee também obteve reconhecimento como poeta. O uso da linguagem verbal em suas produções obteve particular importância, tendo em vista que, de acordo com o próprio artista, eram “traduções” de seus trabalhos plásticos e musicais – sendo possível que o caminho inverso também ocorresse (os quadros como traduções de seus poemas). Essa forma bastante singular de visualizar os diferentes suportes existentes para a expressão poética marcou uma nova forma de visualização das artes. Klee foi pioneiro naquilo que entendemos como a desconstrução das barreiras que, até

então, segregavam os artistas a partir das formas instrumentais que utilizavam para suas produções.

A visão de Klee, profundamente sensível, romântica e não limitante sobre as artes, vai ao encontro de tudo aquilo que tem sido teorizado respeito de Leonilson. Especialmente no que se refere à própria escrita, ambos os artistas possuem caminhos cruzados, esbarrando-se em uma maneira que vai além de um simples método tradicional estabelecido pelos cânones artísticos. Referindo-se especificamente à relação de Klee com as palavras, Regel afirma que:

Pois Klee usava a linguagem vocabular assim como a linguagem plástica para desencadear efeitos psíquicos, liberando as imagens interiores, estabelecendo associações e sendo capaz assim de configurar de maneira experimental o conteúdo de sentido da forma, num processo criador de recepção. (REGEL, 2001, p. 16)

Um dos mecanismos mais eficazes para compreender a importância das palavras nos trabalhos plásticos de Klee acontece através da análise dos títulos escolhidos pelo artista. Ainda de acordo com Regel (2001), “Klee estava sempre aberto e pronto para transcender o que experimentava na realidade, à medida que contemplava cada experiência como um exemplo milagroso da criação, como um ponto de partida para transformar em ação a fantasia da forma” (REGEL, 2001, p 10-11), sendo assim, o título de cada uma de suas obras exercia uma função que ia além de um simples recurso para reconhecimento e catalogação, mas sim um “batismo”, um “indicador da sua compreensão da função e do sentido profundo que o título tem” (REGEL, 2001, p 15).

Figura 24 – Death for the idea

Fonte: Wikiart.²³

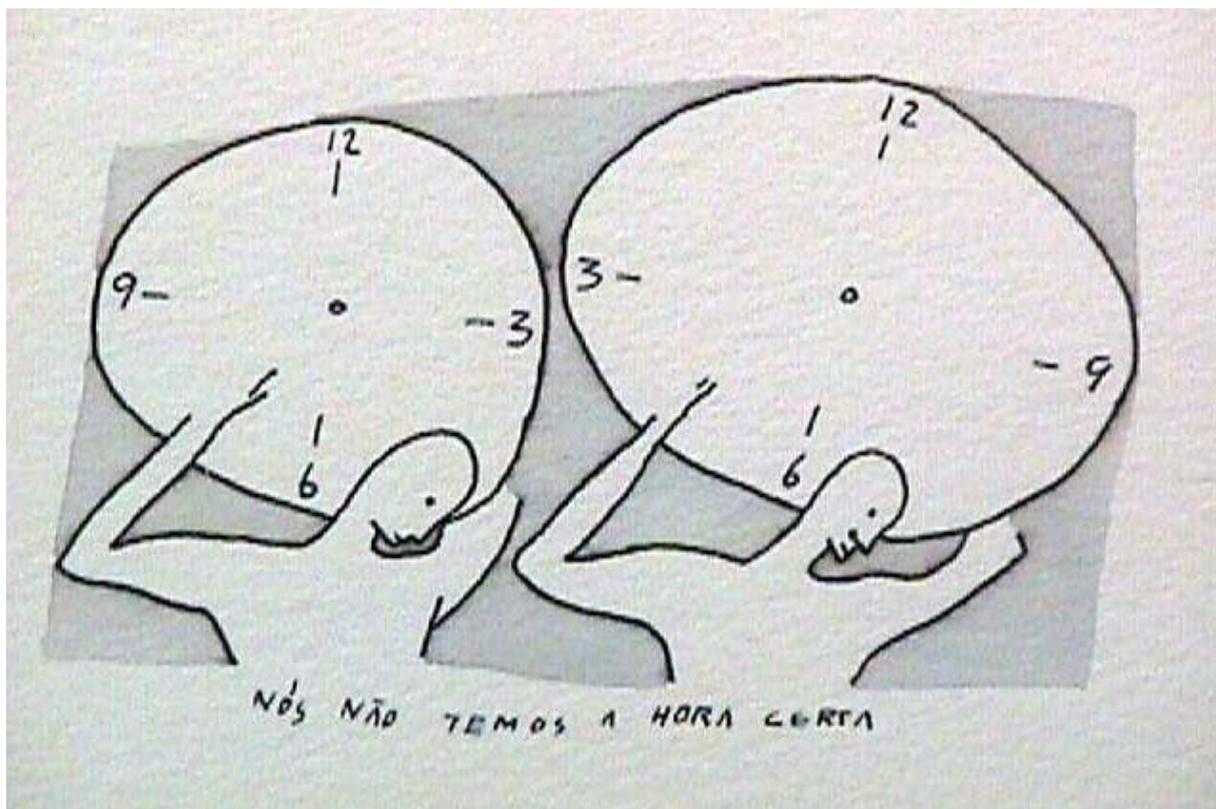
A litografia intitulada “Death for the idea” (Morte pela ideia) foi produzida em 1915 e pertence a uma série de produções relacionadas aos fatídicos acontecimentos da primeira guerra mundial. A principal motivação de Klee para a série de produções deu-se, pois, em decorrência das batalhas iniciais, nas quais perdeu dois de seus melhores amigos. Porém, no ano de 1916, Klee foi convocado para compor o exército alemão, vivenciando com seus próprios olhos os horrores da

²³ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/paul-klee/death-for-the-idea-1915>>. Acesso em: 01/05/2017.

guerra e a periculosidade das ideias. Utilizando um traço bastante simples, que é composto basicamente por linhas-rabiscos, o artista cria uma representação de uma pequena cidade, ou vilarejo, de forma bidimensional – característica recorrente nas produções vanguardistas – onde jaz o corpo de uma pessoa. Após a leitura e apreensão do título da obra, somos automaticamente transportados à ideia de que este mesmo corpo sem vida provavelmente pertence a algum soldado que, em decorrência da imposição dos valores bélicos pelos grandes líderes mundiais, perdeu sua vida e repousa sobre as ideias que o assassinaram.

Sem compromisso algum com nenhum padrão estético rigoroso, de forma quase descompromissada e banal, Klee expressa seus sentimentos em relação à realidade de seus conturbados dias em meio a uma das maiores catástrofes da modernidade. Seguindo um caminho similar – levando em consideração as circunstâncias cronológicas, obviamente – Leonilson utiliza recursos similares em seus desenhos. A significância de sua obra não está relacionada a nenhum fato estético, propriamente dito, mas sim à representação dos fatos e acontecimentos cotidianos do sujeito pós-moderno. Os tempos de guerra não são mais os mesmos, contudo, árduas batalhas ocorrem no interior desse novo sujeito moldado nas incertezas de um futuro cercado por dúvidas e escuridão.

Figura 25 – “Nós não temos a hora certa”



Fonte: Projeto Leonilson.²⁴

Em tom confessional, Leonilson mantém suas produções tal como faria em seus próprios diários – adicionando a todas as elas atribuições referentes ao suporte. O artista transforma o texto em um item essencial dentro de suas composições visuais, por meio da tinta, da linha ou do grafite. A ideia do diário, assim como é articulada por Klee, atribui à obra uma gama infinita de interpretações. É o local onde o sujeito se expressa da forma mais primitiva e inicial, expondo seus medos e fraquezas, sonhos e aspirações, vícios e pecados. De acordo com Pedrosa:

O diário é o tema por excelência na obra de Leonilson, como ele próprio afirma na conversa incluída neste livro [p. 235]: “Os trabalhos são completamente diários. São completamente pessoais”. Seus diários são escritos em desenhos, aquarelas, pinturas, bordados, tecidos, objetos, instalações. O texto é frequentemente um elemento visual poético, seja ele escrito, pintado ou bordado. Os diários compreendem o desejo e sua incompletude, os sonhos e as ilusões, as relações amorosas, as paixões platônicas e aquelas não correspondidas, os caminhos do rapaz apaixonado, o coração, os amantes e os amados – reais ou inventados -, bem como os autorretratos, a fantasia, a sexualidade, os dias e as horas que passam, a doença (Leonilson descobriu ser portador do vírus da Aids em agosto de 1991). Nessa cadeia de significantes e significados, o duplo é um elemento primordial, e a partir dele se desdobram imagens de amantes e de casais, a simetria do espelhamento, o Narciso e seu lago, o desenho

²⁴ Disponível em: <<http://www.projetoleonilson.com.br/obras.aspx>>. Acesso em: 01/05/2017.

do íntimo e, por fim, a morte – o último significativo da cadeia de significados. (PEDROSA, 2015, p. 16)

O duplo, citado diversas vezes pelo artista ao referir-se a própria vida e arte, é artifício recorrente do fazer artístico e é expresso, em especial, em seus autorretratos, onde a autoficção é incorporada aos personagens criados por Leonilson, baseados em sua vida e olhar pessoal. O artista cria e incorpora diversos cenários, ações e acontecimentos de forma quase que “fabular”, misturando realidade com fantasias pessoais, ficcionalizando sua própria vida e história. Rapazes, poesias, desertos e oceanos, verdades e ficções, fragmentando corpo e histórias, mapeando suas vivências e dores e distribuindo-as separadamente, em cada uma de suas produções.

Em janeiro de 2017, conversei com Ana Lenice Dias, irmã do artista e responsável pelo “Projeto Leonilson”, acerca de seu processo criativo e personalidade. Segundo ela, era comum o irmão criar pequenas histórias, confabular por horas sobre aquele mesmo fato inventado. De forma carinhosa e brincalhona, o artista exercitava seu talento para a ficção com a família. Outro fato bastante interessante, revelado durante esta mesma conversa se refere à habilidade de Leonilson com agulhas e linhas. Desde muito pequeno o artista observava sua mãe trabalhando neste ofício, mostrando particular interesse pelos bordados. Porém, de acordo com a própria irmã, Leonilson nunca aprendeu, de fato, a bordar. Novamente o artista inventa, de forma bastante particular, uma técnica que fosse condizente com a “falta de jeito” com as agulhas.

O Projeto Leonilson, cuja sede encontra-se na Vila Mariana, em São Paulo, foi criado logo após a morte do artista, em 1993. A iniciativa partiu de seus familiares e amigos mais próximos, buscando não apenas a preservação e catalogação de suas obras – o que, de fato, é essencial – mas, de uma forma bastante afetiva e cuidadosa, manter viva a memória de Leonilson. O projeto conta com mais de 1.200 obras e objetos pessoais, sendo o maior centro de referência e informações sobre o assunto. Hoje em dia, após todo o processo de formalização e divulgação, as visitas funcionam com hora marcada, guiadas por Ana. Sua dedicação e carinho pelo legado do irmão transformam a visita ao espaço em uma experiência repleta de aprendizado e emoções, junto à riquíssima aproximação da vida pessoal do artista em seus detalhes.

Figura 26 – Objetos de Leonilson

Fonte: Acervo pessoal/ Fotografia da autora, em 05/01/2017.

Entre canetas e pincéis, brinquedos, livros e lembranças, é possível notar a incansável busca do artista por um registro de intimidades. No ato de catalogar cada um destes objetos instaura-se a criação de pequenos mitos sobre a vida do artista. Uma união de pensamentos e afeições materializadas em utensílios cotidianos. Memórias íntimas de cada uma de suas jornadas – tanto dos dias inocentes da infância, em suas jornadas internacionais ou nas memórias de sua autobiografia inventada, onde Leó busca incessantemente expressar somente aquilo que está presente no seu dia a dia. Nada além dos caminhos trilhados, literalmente, com os pés e reinventados com palavras e traços.

Se da vida cotidiana pensamos ter consciência, somos cegos e tolos, pois nela, ao mesmo tempo em que repousam as maiores preciosidades de nosso conhecimento, ocorrem as mais violentas batalhas. Infindáveis batalhas: os jogos preferidos do sujeito contemporâneo, cego pelas tantas verdades que pairam sob seu olhar despreparado.

3.3. Atrás dos olhos das meninas sérias: um percurso biográfico nas obras de Ana C.

Eu não sabia
que virar pelo avesso
era uma experiência mortal
(Ana Cristina César)

Os avessos sempre tiveram destaque especial na literatura contemporânea. A palavra em si, “avesso”, tendo como significado principal o “antagônico” ou “contrário”, não representa, neste caso, uma simples negação daquilo que é (im)posto como verdadeiro pelas convenções sociais. Na literatura contemporânea, especialmente na literatura de Ana C., o avesso assume proporções muito maiores do que o simples ato de contrastar lados opostos. O avesso, a partir de agora, torna-se o ato sacrificial do artista. A exposição daquilo que há de mais íntimo e particular no sujeito. O avesso é o corpo exposto nas entrelinhas, sendo alanceado pelo olhar do observador e, ao mesmo tempo, buscando a cura em seu algoz. O avesso não se compromete com a verdade, apesar da intensidade representativa que traz consigo, ele se compromete apenas com o autor. Suas vontades e fetiches. Sua inventividade autofictícia. A obra torna-se seu baile de carnaval veneziano particular, onde o anfitrião – o autor – brinca de revezar-se entre as mil personas que o habitam, mostrando a face que se esconde atrás das máscaras literárias vez ou outra.

Apesar de toda significância e valor que o nome Ana Cristina César possui para a literatura brasileira contemporânea, sua passagem por este mundo foi de curta duração. Iniciando seu percurso literário muito cedo, sua inclinação pelo ato de escrever manifestou-se quando criança, publicando pequenos poemas em jornais cariocas. Anos depois, Ana C. ingressou no curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde se torna uma estudiosa daquilo que mais gosta de fazer desde a infância. Posteriormente, torna-se mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e logo em seguida conclui uma especialização em tradução literária pela Essex (Inglaterra). Ana C. obteve maior destaque como poeta após a publicação da antologia *26 poetas hoje* (1976), feita por Heloisa Buarque de Hollanda. Anos depois, emplacou *Literatura não é documento*, um ensaio relacionando literatura e cinema, e *A teus pés* (1982), obtendo grande destaque no cenário literário nacional, sendo estas suas primeiras e últimas publicações em vida.

Sua poesia final deixou um gosto amargo nos lábios de seus leitores: uma tragédia pós-moderna cotidiana. Um triste silenciamento de uma das vozes mais promissoras daquele momento. A poeta cometeu suicídio em 1983, atirando-se do décimo terceiro andar do edifício onde morava em Copacabana, fato que se transformou, de acordo com Marcos Siscar (2011) no livro *Ciranda da poesia*, em “um traço de seu mito pessoal ou em objeto de discrição eufemística” (SISCAR, 2011, p. 8). Postumamente, diversas outras publicações foram organizadas, tal como a de suas cartas, desenhos, anotações, rascunhos e tudo mais que fosse encontrado em suas gavetas e cadernos antigos. Como uma de suas características mais marcantes, a autora concebeu uma poesia cuja estilística transcendeu qualquer tipo de rótulo ou classificação normativa. Teorizando a respeito, Siscar (2011) afirma que:

Olhar novamente Ana C. é um modo de apontar a necessidade de retificação não apenas da leitura dita ingênua de sua obra, mas também, provavelmente, dos paradigmas teóricos que acompanhavam seus textos e, de certo modo, corriam o risco de enquadrá-los no horizonte teórico de sua época (para mencionar o desafio e o temor que ela expressa no poema “Inverno europeu”: “Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada”). A questão, portanto, não é somente o vazio do sujeito, o vazio da experiência vivida – uma vez que isso se cruza incessantemente com a interrupção da perda ou da morte -, mas também o vazio desse edifício estético, desse lugar iluminado, alto, cristalino e, portanto, dificilmente frequentável, o vazio de determinada versão da poesia, chamada a ser reinventada modernamente sem saber bem como, mas invariavelmente em contato com esse paradigma. (SISCAR, 2011, p. 15-16)

Sendo o local de enunciação de natureza sensível, ainda de acordo com o autor, o fato de Ana C. ter se desprendido dos principais conceitos estéticos e formalistas da época tornou-se uma de suas características mais instigantes – e fato que a tornou uma escritora atemporal. De forma sincera e aberta, Ana se comunica em primeira pessoa, confunde seus leitores em relação ao que é biográfico e ao que é real. Joga com as diversas interpretações daquilo que escreve. Desprendendo-se dos últimos resquícios da objetividade aplicada ao texto poético anteriores a ela – sendo sua geração literária de “surgimento” conhecida como *anticabralina* – inclusive a autora transforma seus textos em pequenos registros cotidianos que, ao mesmo tempo em que constroem uma poética intimista, desvencilha-se dos antigos conceitos que pautam a poesia como algo que deve tratar de ideias e acontecimentos necessariamente conectados a uma “realidade coletiva”. Em relação a este fato, a autora afirma, na compilação de textos críticos organizados por Armando Freitas Filho (2011) intitulada *Escritos no Rio*, que:

A nova poesia aparece aqui marcada pelo cotidiano, ali por brechtiano rigor. Anticabralina, porém, não hesita em introduzir no poema a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhas perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância, sem contudo atenuar a sua penetração crítica. Tudo pode ser matéria de poesia. (CÉSAR apud SISCAR, 2011)

Ítalo Moriconi afirma, referindo-se a Ana C. em seu aspecto criativo, que “seu corpo navegava a bordo de carros, trens, aviões, lotações, e ia deixando senhas, rastros pelo caminho, papéis.” (MORICONI, 1996, p. 12). Ana, cujas inspirações pendulavam entre Baudelaires e Drummonds, buscava seu espaço com sua postura de modernista rebelde em meio a terrenos pós-modernos. É necessário (re)lembrar que a poeta, apesar de sua postura *avant la lettre*, viveu em tempos de ditadura – a militar e a patriarcal. O fato de ter nascido mulher na América Latina em tempos de rijos termos políticos também exerceu influência em sua postura como intelectual. De acordo com Moriconi:

Ela não foi simplesmente mais uma fazedora de versos. Foi uma poeta-que-pensa. Uma poeta crítica. Uma jovem intelectual nas condições brasileiras dos anos 70. Os anos de chumbo da ditadura produzindo claustrofobia existencial. Anos de absorção da cultura pela universidade, reprimida no início, agitada depois, mas ainda não claramente corporativista como hoje. Anos de exploração urbana, de consumismo, de sexo à flor da pele, do direito ao prazer. (MORICONI, 1996, p. 13)

Os anos sessenta/setenta não foram apenas revolucionários para a América Latina, tampouco apenas para o Brasil. Voltando às problematizações postas no primeiro capítulo deste trabalho, o mundo passava por uma grande seqüência de mudanças sociais e comportamentais, ocasionando efeitos nas esferas culturais e na forma como o sujeito alocado na parte ocidental do planeta encarava os acontecimentos. Especialmente no Rio de Janeiro, onde as universidades, especialmente os cursos de Letras, adotavam uma abordagem mais livre e menos conservadora em relação ao texto literário – ao contrário de São Paulo, por exemplo, de acordo com Moriconi.

Ana C., segundo as especulações biográficas feitas pelos mais diversos autores, nunca foi adepta de certos níveis de loucura de sua época. A autora sempre foi mais conectada àquilo que chamamos de naturalismo. Moriconi (1996) cita a ioga, os remédios homeopáticos, os chás e as ginásticas alternativas como sua rotina pessoal, tornando-a uma das poucas exceções dentro de um mundo onde o uso dos mais variados tipos de drogas estava em alta - as primeiras ideias de uso liberado e recreativo de determinadas substâncias estavam dando seus primeiros

passos. Junto a sua morte, aos 31 anos, o Brasil passa por mais uma grande guinada ideológica. Se os anos sessenta foram caracterizados pela quebra de conceitos, negação ao conservadorismo e mudanças - e os anos setenta pela liberdade, passionalidade e a ascensão de um pensamento ideológico-revolucionário muito mais potente - a maior parte dos anos oitenta, especialmente após oitenta e quatro, foi mais liberalista e individual. Ainda de acordo com Moriconi:

Ana Cristina morreu no exato momento em que se iniciava o rápido e surpreendente refluxo do ciclo revolucionário. Os anos de 82 (quando lançou *A teus pés*) marcaram o fim não só da década de 70, mas da de 60 também, o fim (quem sabe apenas temporário) dos sonhos e paixões de 68. De certa maneira, as coisas tomaram rumos inesperados pra quem se tinha formado sob o impacto do pós-68 e emergido para a vida madura ao compasso safado das brasileiríssimas, distensão do Geisel e abertura do Figueiredo. Focalizada a história pelo ângulo carioca, o verão de 80 ainda foi o da anistia e o da sunga do Gabeira, lembra-se? E no ano de 82, com a explosão dionisiaca representada pela primeira eleição de Brizola, tudo parecia permanecer igual do ponto de vista das sensibilidades [...] Logo em seguida, começou a era do auto-investimento. Acabou a era da entrega passional. (MORICONI, 1996, p. 18-19)

A partir de então, seguindo uma proposição sociológica voltada para a economia mundial, o ocidente migra para novas perspectivas centralizadas em uma nova fase do capitalismo, deixando de lado boa parte do espírito revolucionário dos anos anteriores e assumindo a globalização como estilo de vida, junto ao surgimento das novas tecnologias, conflitos, ascensão de novas potências econômicas, o *boom* do HIV e diversas outras questões que permearam o Brasil no final dos anos oitenta e início dos anos noventa.

Filha de pais que também tiveram certo destaque intelectual, especialmente em questões políticas e religiosas, desde pequena Ana C. teve influências que a direcionaram fortemente para uma carreira acadêmica. Seu pai teve forte influência na igreja onde frequentava, sendo editor de uma grande revista evangélica. Sua mãe, que também tinha fortes interesses políticos e litúrgicos, era muito apegada à filha. Portanto, não é difícil compreender de onde surge o interesse da pequena Ana em escrever seus poemas e versinhos infantis. Sua jornada se iniciou cedo, apresentando logo de cara os primeiros desafios: ser tão boa quanto os pais. Tão estudiosa e capaz quanto seus maiores exemplos. A partir de então, Ana conquistou seu próprio destaque em meio a teorias e práticas. Selecionou, de forma absolutamente consciente, sem, necessariamente, seguir os modismos e tendências literárias de sua época, suas próprias referências. Criou seus mitos. Os assassinou

com as próprias palavras. Por fim, relatou detalhadamente cada parte deste processo em suas obras.

Retornando ao conceito de artista contemporâneo *bricoleur*, que constrói sua poética a partir de sua plenitude referencial, nos atentaremos às formas nas quais Ana C. articula suas próprias referências e paixões literárias em seus textos. Sendo a “escrita como conversação/fala uma das características mais instigantes nas obras da autora” (SÜSSEKIND, 2007, p. 12), seus textos, muitas vezes, podem assumir um caráter estético de relato ou diálogo interno, interrompidos por possíveis interlocutores e traços externos à ideia inicial transmitida. Flora Sussekind pontua que “aspas, travessões, reticências, interrogações sinalizam falas, cortes, dúvidas e hesitações [...]” (SÜSSEKIND, 2007, p. 15), marcas que permeiam boa parte das poesias de Ana, em especial, na obra *A teus pés*. Mas, a utilização de tais marcas de forma tão constante, pode nos dizer mais do que o simples desejo da autora. É possível, por exemplo, enxergar nas entrelinhas de algumas destas obras traços específicos de poetas que forneceram bases para as gerações literárias futuras.

Como proposta de análise inicial, utilizaremos a ideia estabelecida por Sussekind (2011), no livro *Até segunda ordem não me risque nada – Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*, onde aponta um “rastros dickinsoniano” (SUSSEKIND, 2011, p. 14) entre os versos da autora. Para iniciar esta proposição, utilizaremos o poema “vacilo da vocação”, de Ana C:

Vacilo da vocação

Precisaria trabalhar — afundar —
— como você — saudades loucas —
nesta arte — ininterrupta—
de pintar —

A poesia não — telegráfica — ocasional—
me deixa sola — solta —
à mercê do impossível —
— do real.

(CESAR, 2013, p. 80)

A pontuação, tal como é posta no poema, atribui níveis de dramaticidade e ritmo ao leitor. A quebra dos versos gera graus de confusão, em um primeiro contato, atribuindo uma profundidade quase que sinestésica ao texto. É como se um pedaço fragmentado de pensamento tivesse se materializado no papel. Uma autorreflexão ou uma reflexão existencialista sussurrada para si mesmo, sem a menor pretensão de ser comunicada a mais ninguém. Essas características aproximam Ana de uma de suas maiores referências modernas: a escritora norte

americana Emily Dickinson, cujo acervo literário é repleto de textos e poemas considerados obscuros, reflexivos e fragmentados, tendo em vista os padrões literários de sua época. Ana e Emily são contemporâneas, encarando esta nomenclatura não como uma marcação temporal, mas sim como uma relação estabelecida entre determinadas épocas e períodos vivenciados.

I'm Nobody! Who are you?
 Are you – Nobody – too?
 Then there's a pair of us!
 Don't tell! they'd advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!
 How public – like a Frog –
 To tell one's name – the livelong June –
 To an admiring Bog!
 (DICKINSON, 1924, s/p)

Emily Dickinson propõe um diálogo consigo mesma onde, eventualmente, deixa rastro de interlocutores, porém, centralizado em suas próprias reflexões acerca do que é “ser alguém” no mundo onde nos encontramos. A autora brinca com imagens cotidianas de forma irônica, comparando-as a situação de ser ou não considerada “alguém” – e o quão triste isso pode soar. Sua crítica vai muito além do simples fato de não considerar-se um exponencial para a sociedade de seu tempo; ela propõe uma reflexão crítica acerca dos padrões e modos pelos quais as classes mais privilegiadas do ocidente nos impõem, a ponto de o grande fim para toda essa grande encenação ser nada além da lama. Similar ao texto de Ana C., Dickinson também utiliza uma pontuação muito específica para transmitir ao leitor seu tom irônico e de escárnio. Em uma espécie de soneto, Dickinson não parece possuir qualquer tipo de padrão estético ou formal. A ideia do fragmento torna-se a forma mais inteligível ao analisar casos como o de Ana C e Emily D. Ao abrir um leque de possibilidades para nosso imaginário em relação ao que não foi dito/exposto, ao mesmo tempo em que somos seduzidos pelo que está sendo apresentado pelo artista, um distanciamento proposital ocasionado pela incompletude dos fatos também ocorre. Um processo de desbravamento se inicia a partir do primeiro contato com a obra, desafiando o leitor a aprofundar sua interpretação ante do que lhe é oferecido.

Seu contato íntimo com as obras de Dickinson não vem apenas de suas afinidades literárias. Ana traduziu muitas obras da poetisa norte-americana, cujas palavras estavam imbricadas em seu pensamento teórico acerca do ato de traduzir poesia – uma tarefa árdua, onde a escolha de cada palavra representa uma

significativa mudança na composição de toda a obra. A autora afirma, em uma de suas anotações publicadas no livro *Inéditos e Dispersos (1985)*, que “onde cruzo com a modernidade, e meu pensamento passa como um raio, a pedra no caminho é o time que você tira de campo” (CÉSAR, 1985, p. 235), ou seja, ela articula seu pensamento, utilizando fragmentos de uma das mais famosas poesias de Drummond tendo como referência não apenas a modernidade – mesmo quando se trata de suas traduções –, tomando outras menções como ferramentas para auxiliá-la a expressar-se poeticamente. A metáfora do raio, representando sua passagem pela modernidade, não representa, necessariamente, qualquer tipo de negação ou mal-estar, apenas um anúncio de que seu contato com ela é cauteloso e breve, dada sua impossibilidade temporal de vivenciá-la em seu auge. Reforçando como sua relação com a tradução influencia sua poesia, Sússekind afirma que:

E, observando-se os cadernos de rascunho, evidencia-se o imbricamento das duas atividades. Às vezes pela simples convivência, num mesmo caderno, do texto-em-tradução e do poema em processo de composição. Às vezes pela interferência direta de imagens ou procedimentos estilísticos de algum texto que interessa traduzir. [...]

[...] Como Ana Cristina foi bastante seletiva na escolha de seus objetos de tradução literária, não é de estranhar, então, que esta fosse em parte, também, uma seleção de interlocutores para o aprimoramento de seu método poético. Em alguns casos, tratava-se de traduzir para observar mais de perto este ou aquele traço estilístico, esquema rítmico ou imagem recorrente. Já em outros – veja-se o caderno de traduções e esboços de traduções de Emily Dickinson – estreitam-se, em muito, os laços. (SUSSEKIND, 2007, p. 49-50)

Mais do que apenas produzir algo impessoal e mecânico – tal como a maior parte das pessoas considera o trabalho de tradução – Ana C. seleciona os autores com os quais deseja trabalhar consciente da influência desse ato em sua vida, tendo em vista que irá muito além de uma questão linguística ou de apenas transcrever algo de uma língua para outra.

Já em tom de conversa, ou citação informal, Ana evoca de forma casual ao poema “Travelling” a voz de Elizabeth Bishop, encarnada no texto publicado em 1976 intitulado “One art”.

TRAVELLING

Tarde da noite recoloco a casa toda em seu lugar.
 Guardo os papéis todos que sobraram.
 Confirmo para mim a solidez dos cadeados.
 Nunca mais te disse uma palavra.
 Do alto da serra de Petrópolis,
 com um chapéu de ponta e um regador,
 Elizabeth reconfirma, “Perder
 É mais fácil que se pensa”.
 Rasgo os papéis todos que sobraram.
 “Os seus olhos pecam, mas seu corpo

não”, dizia o tradutor preciso, simultâneo,
 e suas mãos é que tremiam. “É perigoso”,
 ria a Carolina perita no papel kodak.
 A câmera em rasante viajava.
 A voz em off nas montanhas, inextinguível
 fogo domado da paixão, a voz
 do espelho dos meus olhos,
 negando-se a todas as viagens,
 e a voz rascante da velocidade,
 de todas as três bebi um pouco
 sem notar
 como quem procura um fio.
 Nunca mais te disse
 uma palavra, repito, preciso alto,
 tarde da noite,
 enquanto desalinho
 sem luxo
 sede
 agulhadas
 os pareceres que ouvi num dia interminável:
 sem parecer mais com a luz ofuscante desse mesmo dia interminável.
 (CESAR, 2013, p. 95)

Süssekind (2007) afirma que a junção dos dois poemas torna-se quase que uma “mescla casual”, onde a autora aproxima sua criação poética ao ato de passar a limpo uma de suas traduções corriqueiras. Novamente, retornamos a ideia do fragmento sendo utilizada como um recurso estilístico e poético dentro do poema. Mesmo que haja certo “despretencionismo” na citação de Bishop, Ana sela um pacto de aproximação com seu leitor, situando-o em meio a um texto em tom de conversa, diálogo informal. Porém, ao mesmo tempo em que se aproxima de seu observador, Ana C. o distancia, tendo em vista que apenas a própria autora tem consciência da significância daquelas palavras postas da forma como estão. É em meio a todas essas vozes e referências advindas de outros tempos que Ana materializa sua existência dentro do texto poético. Suas aparições dão-se em meio às faces de poetas antigos, diálogos imaginários com grandes personalidades mortas e situações cotidianas insignificantes. Süssekind destaca que:

É, pois, em meio a um burburinho, e como burburinho, que se apresenta esse “eu” – num primeiro olhar como traços aparentemente tão marcados, tão pessoal, tão confessional – que fala, e se deixa invadir por outras falas, nos seus poemas e nas formas breves da sua prosa. Numa segunda mirada, até que nem tão figurativa assim, crescem as zonas de sombra, despersonalizam-se falas, descentram-se os “eus”, convertidos em conjuntos de tonalidades, vozes, modulações. Assim como a escrita, desdobrada necessariamente em escuta, conversação.
 Conversa a um passo do espelho? Não seria pouco. Nem pequeno o risco. Autobiografia? Não propriamente. As muitas referências a cartas, diários, segredos multiplicam de fato intimidades e pactos de aproximação com o leitor. Mas o “pessoal” aí é, antes de tudo, representação da experiência, efeito calculado. É pista que aponta não tanto para determinada vida real, mas para a experiência enquanto objeto de “*life studies*” poéticos. E para

um método peculiar de construí-los. Às vezes em diálogo com reflexões alheias em torno do “pessoal” na literatura. (SUSSEKIND, 2007, p. 10-11)

Da mesma forma que os avessos não se comprometem com a verdade, eles também não se comprometem em contar histórias reais ou biográficas. A proposição deste capítulo não é, de forma alguma, insistir na ideia de que os textos de Ana são necessariamente biográficos. Em suma, a proposta inicial é demonstrar como Ana, através de fatos cotidianos e suas referências pessoais, transmite através de seu texto uma ideia que vai muito além de algo que uma possível autobiografia poderia oferecer – tal como uma crítica formalista também não seria capaz de comportar.

Ana confecciona seu universo poético através de diversos aspectos, e é justamente nessa capacidade de criar a partir do nada que fascina seus observadores mais atentos. O cotidiano, visto através de uma perspectiva específica, representa tudo aquilo que vivemos. Ou, utilizando outra ótica, é o nada em sua pureza absoluta. Ana trilha seus caminhos brincando com ambas as possibilidades, escorregando entre a amplitude do tudo e o vazio do nada. Sua obra poética não trata apenas de inspirações e de seu afeto pela literatura – onde expressa seu sentimento por todos os poetas e autores que já leu em vida – mas sim um experimento antropológico onde observa a si mesmo, dentro de um grande labirinto, reagindo aos mais diversos estímulos e ameaças.

Ana C., além de grande poeta, foi uma pensadora. Sujeito a frente de seu tempo e que se preocupou em ir além dos limites da própria estética ou teoria. Seus desenhos, textos e registros representavam a fuga, a cura para todo mal de uma pessoa cuja sensibilidade era grande demais para esse mundo defeituoso. Muitos pensavam que seus cadernos eram sua terapia, porém, talvez tenham se iludido em relação a isto. A repetição é fundamental, por isso reforço: talvez tenhamos nos iludido em relação a isto. E o que nos resta é espanto e gratidão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ana C. e Leonilson convergiram seus *modus* e percursos artísticos em diversos momentos durante a vida. Após todas as considerações produzidas neste texto, espera-se que seja possível compreender a força motriz que deu início a este pensamento. As novas formas trazidas pelo contemporâneo exigem do observador crítico um discurso muito mais sensível e cuidadoso no que diz respeito à influência e memória, tendo em vista que, a partir de agora, tais componentes serão parte fundamental da concepção da obra. Sendo o contemporâneo uma relação com o tempo – e não uma marcação temporal propriamente dita, como já foi citado anteriormente – o artista contemporâneo buscará suas referências de forma não-linear, sem respeitar, necessariamente, nenhum tipo de ordem cronológica ou temporal. Suas escolhas dirão respeito àquilo que, como observador, se relaciona de forma subjetiva e pessoal.

No caso de Ana C., por exemplo, com uma poesia cuja estilística transcendeu qualquer tipo de rótulo ou classificação normativa, suas referências literárias se manifestam materializadas ora como locutores – onde Ana brinca de ser o *outro* -, ora como receptores de seu discurso – como se Ana se referisse diretamente a tais pessoas. A autora, por vezes, constrói sua poesia se apropriando de fatos ou acontecimentos da vida dos poetas nos quais se inspirou – a morte de Katherine Mansfield, por exemplo -, dialogando com as vozes dos escritores com os quais estabeleceu uma relação particularmente especial e íntima. De acordo com Flora Süssekind:

O seu movimento em direção a uma dicção própria também parece passar por uma série de diálogos propositadamente explícitos com técnicas literárias diversas (da prosa de Katherine Mansfield à poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Francisco Alvim, Baudelaire, Emily Dickinson ou T.S. Eliot), de ensaios pictográficos e gráfico-narrativos (como os que compõe o caderno de viagem a Portsmouth e Colchester, realizados entre 30 de Julho de 1980), de exercícios de crítica da própria poesia nas margens de alguns dos rascunhos, de variações cromáticas perceptíveis nas versões manuscritas de certos poemas, indicando por vezes o seu desdobramento em mais de uma voz, por vezes certas interferências entre seções diversas de um mesmo ou de mais de um texto pertencente aos seus muitos cadernos ou à pasta de “Rejeitados, Inacabados & Antigos”. Numa espécie de tensão constante entre poesia-da-experiência e auto-reflexão, entre dicção aparentemente “muito pessoal” e postura quase sempre “em guarda” – estrategicamente velada por uma sucessão de outras falas, aspas, citações -, sobretudo quando se trata de esboçar, nos seus textos, um sujeito. (SÜSSEKIND, 2007, p. 9-10)

Em meio a todas essas vozes e presenças em seus textos, Ana estabelece sua própria voz e se expressa poeticamente de forma espontânea, utilizando aquilo que a crítica denomina como “a arte da conversação”, onde a autora produz uma literatura tão íntima e pessoal que se aproxima de um discurso autobiográfico, um texto “que fala, e se deixa invadir por outras falas.” (SÜSSEKIND, 2007, p 10).

Leonilson, por sua vez, brinca com as ambiguidades presentes na vida. Oferece um jogo de múltiplas interpretações para seus observadores. Constrói suas verdades, inventa suas lembranças, se equilibra na linha tênue que existe entre os princípios éticos/morais e os prazeres provenientes do mundo material. Vida e obra se misturam em narrativas que foram categorizadas em fases pela crítica – os *diários*, as *geografias*, as *matemáticas*, as *geometrias* e os *brancos*. É possível identificar, dentre essas diversas fases e seus frutos artísticos, os diálogos estabelecidos por Leonilson e suas referências. No caso das geografias, é possível aproximar sua obra com a dos grandes mestres iluministas – Leonardo Da Vinci e a obra *Drawing of a Woman's Torso*, por exemplo-, onde há um espírito desbravador que busca, através das artes, documentar as grandes descobertas da humanidade. No caso de Leonilson, sua ânsia não diz respeito a nenhum tipo de descoberta geográfica em seu sentido literal, mas sim a de seu próprio corpo, sua sexualidade, seus desejos, suas crenças e memórias. De acordo com Pedrosa:

Os mapas de Leonilson não cartografam, porém, o plano racional ou geográfico das cidades, países, continentes, rios, mas (como em seus diários, geometrias e monocromos brancos) são cheios de sentimentos – paixão, desejo, dor, solidão. Não é por acaso que alguns mapas se misturam com o próprio corpo humano, que pode ser visto em contraposição ou complemento ao mapa: é o corpo humano que habita, ocupa, transita ou é representado pelas geografias. (PEDROSA, 2015, p. 22)

Suas cartografias são pessoais, misturando rios, montanhas, lagos, mares com seus próprios sentimentos e órgãos, utilizando como recurso para tal empreitada, desde técnicas com resquícios impressionistas até materiais e formas concebidas por seus contemporâneos. O que Leonilson coloca em evidência em suas produções vai além de qualquer tipo de compromisso estético ou tendência de seu momento. Suas obras explicitam corpo e mente, ressaltando seus próprios questionamentos e certezas.

As reflexões feitas ao longo deste trabalho, tal como o conceito de cotidiano, nos conduzem a uma infinidade de possibilidades, debates e teorizações. Não é possível que obtenhamos uma conclusão exata da potência influenciadora existente

nas pequenas banalidades de nosso dia a dia. Porém, agora, mais do que nunca, temos a consciência de que o cotidiano sendo a primeira vista aquilo que somos e aquilo que constituímos em nossos dias, não carrega consigo nenhuma verdade própria, sendo um mar de ambiguidades e questionamentos. De acordo com Blanchot (2007, p.237), “O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa), sob a espécie do extraordinário”, sendo necessária uma sensibilidade muito maior para apreender toda sua riqueza, poesia e significância. O que nos leva a refletir sobre o título escolhido para este trabalho.

“Corpos delicados - o banal e a experiência estética em Ana C. e Leonilson” – está baseado em um conceito metafórico de “delicadeza”. Não se trata de uma apropriação da forma dicionarizada deste termo, que se refere à delicadeza como algo frágil, sutil, discreto e quase imperceptível. A delicadeza dos corpos que foram desvelados ao longo deste texto se refere à habilidade de produção de um discurso cuja sensibilidade consegue identificar, na vigília do dia a dia, algo além daquilo que é considerado como banal ou espontâneo na nossa existência cotidiana. O delicado, a partir de agora, é uma potência transformadora capaz de desvelar o cotidiano e tudo de mais poético que nele habita. É a capacidade de notar que, mesmo o cotidiano sendo algo ao qual todos têm acesso, nunca, de fato, conseguiremos acessá-lo de forma profunda, tendo em vista a existência das mais diversas vozes, acontecimentos e detalhes que passam despercebidos por nossos olhares, ocupados com as exigências frenéticas de nossa sociedade.

Os corpos delicados são, portanto, tal como a experiência surrealista do “cadáver delicado” (*cadavre exquis*), uma subversão das formas artísticas e do olhar ante o mundo em que vivemos. É a composição de uma obra a partir da junção dos fragmentos íntimos de seus autores, que se baseiam em suas vivências pessoais, formas e perspectivas de enxergar o mundo onde vivemos. É uma bricolagem feita por um autor, em todas as suas facetas, seus outros eus, e que, antes de tudo, é um observador atento, um amante dedicado que harmoniza cada uma de suas paixões em seus trabalhos, sem necessariamente se preocupar com implicações estéticas ou ideológicas, tendo em vista que está muito mais preocupado em expressar, de forma máxima, toda sua delicadeza poética, íntima e pessoal.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Teodoro W.; HORKHEIMER, Marx. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução Guido de Almeida, Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANDRADE, Mário de. **De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. 5ª ed. São Paulo:

AULETE, Caldas. **Minidicionário de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ARISTÓTELES. **Física I e II**. Prefácio, tradução, introdução e comentários, Lucas Angioni. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2009

_____; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

BRASIL. Decreto-Lei Nº 1.077, de 26 de Janeiro de 1970. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del1077.htm>. Acesso em: 09/09/2016.

BLANCHOT, Maurice. “A fala cotidiana”. In: **A conversa infinita 2**: A experiência-limite. São Paulo: Escuta, 2007.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119.

VIOLA, Bill. Disponível em: <<http://en.cafa.com.cn/bill-viola-unspoken-at-james-cohan-gallery-shanghai.html>>. Acesso em: 30/01/2017.-

BRITO, A. C. F. de. **Lero-lero** (1967 – 1985). São Paulo: Cosac & Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. **Anos 80**: Embates de uma geração. Rio de Janeiro: Barleu, 2010.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009

_____. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARVALHO, Victa. Cotidiano e experiência estética na obra de Beat Streuli. In: **Dossiê: Fotografia e Audiovisual: aproximações possíveis?**. Pernambuco, Ícone v. 15 n.2 – outubro de 2014.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson**: a natureza do sentir. 2011. 165f. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Trad. de Rejane Janowitz.- São Paulo: Martins, 2005 – Coleção todas as artes.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CLARK, Lygia. Caminhando. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17>. Acesso em: 14/02/2017.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. **A transformação social em questão**: as práticas sociais alternativas durante o regime militar, p 255-256.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Trad.de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. Trad. de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005

_____. **O abuso da beleza**: a estética e o conceito de arte. Trad. De Pedro Sússekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

_____. **Duchamp e o fim do gosto**: uma defesa da arte contemporânea. ARS (São Paulo) vol.6 no.12, São Paulo Jul./Dec., 2008.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da pintura (“O paragone”). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura**: o paralelo das artes. Vol.7. São Paulo: Editora 34, 2005. p.17-27.

DIOP, Birago. **The dead are not dead**. Lisboa: Edições 70, 1998.

EAGLETON, Terry. Caminho para o pós-modernismo. In: _____. **Depois da teoria**: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. 3ª ed. Trad. de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 67 - 108.

FERNANDES, G. M. O pós-modernismo. In.: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

FERRAZ, Eucanaã (org). **Poesia marginal**: palavra e livro. Catálogo de exposição IMS. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. Trad. José A. Bragança. São Paulo: Paisagens, 2000.

FOSTER, Hal. **O Retorno do real**. Rio de Janeiro: Concinnitas, 2005.

_____. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

FREITAS, Verlaïne. **Adorno & arte contemporânea**. 2. Ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

GANCIA, Barbara; MESQUITA, Ivo. Leonilson: **Use, é lindo, eu garanto**. 2.ed. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

GOMBRICH, E. Hans. **A história da arte**. Trad. de Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HEIDEGGER, Martin. A coisa. In: **Ensaio e conferências**. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. A questão da técnica. In: **Ensaio e conferências**. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. **Teoria de política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2000.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Editora Ática, São Paulo: 2004.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades – so many are the truths**. São Paulo: DBA Artes Gráficas; Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998.

LEITE, Luciana de Almeida; PECCINI, Daisy V. M. Como vai você, geração de 80?. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo6/vaivc/index.html> < Acesso em: 15/10/2016)

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Trad. de Márcio Seligmann. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. **A desmaterialização da arte**. Rio de Janeiro: Artes e Ensaios, 2013.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed. UnB/ Finatec, 2007.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **A poética do recorte**: Estudo da literatura brasileira contemporânea. Campo Grande: Editora UFMS, 2004.

MILTON, Heloisa Costa. A literatura lê a história, a história não deixa de ler a literatura. In: FIORUCI, Wellington Ricardo; FIORUCCI, Rodolfo. (Org.). **Vestígios de memória**: diálogos entre literatura e história. Curitiba: CRV, 2012. p. 9-14

PEDROSA, Adriano. **Leonilson**: truth, fiction. Curadoria e textos de Adriano Pedrosa. Belo Horizonte: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2015.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III. Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **Nas malhas da letra**. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. 2ª ed. Revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **Até segunda ordem não me risque nada**: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

THORNTON, Sarah. **O que é um artista?**: Nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros. Trad. de Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.