



Joaquim Viana Neto

Joaquim Viana Neto é Doutorando em Arquitetura pelo PPGAU- UFBa / UNIROMA e Membro do Groupe RETINA (Recherches Esthétiques & Théoretiques sur lês Images Nouvelles & Anciennes).

joaquimviana@yahoo.com

O CORPO, A ESCRITA E A MEDIDA

“Quando Deus fez o primeiro modelo em barro de um ser humano. Ele pintou os olhos, os lábios... e o sexo. Depois, Ele pintou o nome de cada pessoa para que o dono jamais o esquecesse”.



46

The Pillow Book . Peter Greenaway

A representação contemplativa da Arte serve-se de um ritual que está muito próximo ao exercício da escrita: fazer com que o leitor esteja imerso em um universo de busca, de aspiração das idéias que estruturam a obra, que se revelam como o tecido embrionário, originante daquilo que se


mostra, daquilo que se oferece. É preciso um saber, e esse saber é descoberto na medida da posse do objeto, fazendo com que cada sentença se revigore a partir do olhar de quem percorre suas páginas, de quem descobre os caminhos de consagração à reflexão, no intuito de alcançar uma possível verdade do texto. Dessa forma, a dimensão material da escrita revela-se, a cada passo, como saber

filosófico, por ser ainda um desejo. Dentre a dimensão do *desejar-saber* surgem as questões inerentes à busca do objeto que se *quer saber* e as possibilidades da *compreensão* do objeto no tempo de sua maturação, na estruturação da chama que ainda vive e que se mostra capaz de provocar e revelar um tecido histórico rico em significações, onde o pensamento se dá a partir da exposição dos diversos tempos, onde não há possibilidade do conhecimento imediato, mas sim de um caminho que se abre às inúmeras codificações como meio de chegar ao *saber-desejado*. Para Walter Benjamin a apresentação (*Darstellung*¹) é característica da escrita filosófica e faz com que a história permita-se à liberdade de uma re-construção, fadada aos percursos nem sempre clarificantes, mas quase sempre provocativos de uma nova dinâmica, que se articula na ótica do investigador, perpassando o tempo na busca de uma reminiscência. Cabe aos tempos de agora também os questionamentos sobre essa volta, sobre os impulsos de recorrências pautados em uma triade que transita entre o Prazer, a Morte e a Realidade. A admissão, e o que é pior, a inserção, da Subjetivação constrói estratos que aprisionam o Sujeito por uma ordenação que se quer ver universal, onde este mesmo Sujeito criado mergulha nas articulações de um organismo: “A superfície de organismo, o ângulo de significância e de interpretação, ponto de subjetivação ou de sujeição. Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante.” (Deleuze; Guattari, *Mil Platôs*)

A Arte está fadada à *forma-de-exposição* e também à necessidade de seu recolhimento conceitual, para que ela possa ser soerguida a partir de um novo olhar, capaz de oferecer uma alteridade sempre renovada do *objeto*, cuja leitura faz-se no tempo e não mais por uma forma ideal? A Arte, não mais como essência, mas como *Tropos* (desvio), participa das *n* conexões de libertação do organismo. É

preciso que se faça oposição com desarticulações, com experimentações em detrimento das incansáveis interpretações. É preciso compreender, impregnados nos *platôs* de Batenson, que não existem chaves mestras para se libertar da sujeição, do que é imposto por uma realidade dominante, mas é possível lançar-se em zonas/ regiões de intensidades para romper os tecidos da representação.

Quando Peter Greenaway abre a narrativa do seu filme *The Pillow Book*, ele sopra na voz de um calígrafo japonês as palavras que evocam um tempo de construção mitopoiético, onde *Deus* molda o corpo do homem e pinta os olhos, os lábios, o sexo, o nome. O calígrafo as transpõem para o rosto de sua filha num ritual comemorativo de aniversário e dessa forma ele permite encontrar uma fulguração da beleza enquanto representação da Ideia de criação. Está implícita nesse acontecimento a relação entre esquecimento e memória, entre aprendizado e continuidade, entre origem e tempo de maturação. É justamente a recorrência dos processos de anamnese, da busca de um passado ideal, que a tudo interfere, que a tudo assusta, que se pode perceber a imagem de um transcendente superior. Porém, velado na Arte, a película esboça um devir que tenta fugir, e ainda não consegue, de um exterior aparente. As palavras que deslizam sobre a pele da menina desejam se apropriar de um ritmo de vida, elas reclamam sua exposição de imagem e pensamento. Seria preciso que se abrigasse o esquecimento, mas as linhas dessa “sagrada escritura” permanecem vivas na rememoração, na redescoberta gestual do som das palavras ditas pelo pai. O tempo se constrói no ritmo dessas passagens, onde a composição da arte de escrever e de ler revela-se como a trama da história, como o recorte conceitual vivificante para as cenas que virão. Dessa forma as imagens do filme se transportam como cifras, onde a regência de Greenaway se mostra como a de um gramático, na intenção de imitar as substâncias das sílabas, das letras, constituindo-se como um artífice de nomes. Há regras



para serem seguidas. A sagitação da escrita, como bem adverte Walter Benjamin, na sua colossal obra *Origem do Drama Barroco Alemão*, obra que para muitos é o marco fundante da Teoria da Escritura e que antecipa (palavras de Seligmann-Silva) a *Gramatologia* de Jacques Derrida, é um exercício de ipseidade (heccidade = princípio de individuação) e de sentenças. A gramática da arte é uma gramática de intuição lingüística e não são gratuitas as fragmentações de imagens e as aberturas de *links* na tela propostas por Peter Greenaway. Ali poderão ser encontrados os tempos agostinianos, onde se evidencia o presente enquanto olhar determinante de busca de um futuro e de um passado dentro da imagem que se mostra cheia de desvios e que é colocada em uma linha tênue da trama. Mas como tratar desses inúmeros pretéritos? Por exercícios de memória? De interpretação? A resposta talvez chegue com a própria experimentação do filme, como também são experimentações os tempos de Santo Agostinho, os *Ricorsos* de Vico, o *Eterno Retorno* de Nietzsche, o *Ritornelo* de Deleuze/Guattari. Por mais que Greenaway tente criar uma ordem que traga um virtuosismo de tempo, espaço e cultura próprios do oriente ele não pode estar isento de sua formação e de seu olhar ocidental. “É que há, acreditamos, um aquém e um além da crítica transcendental. Fazer de forma que o além não volte a aquém, é reconhecer na contorção a Necessidade de um *percurso*. Este percurso deve deixar no texto um sulco. Sem este sulco, abandonado ao simples conteúdo de suas conclusões, o texto ultratranscendental parecerá sempre a ponto de se confundir com o texto pré-crítico. Nós devemos formar e meditar hoje a lei desta semelhança. O que denominamos aqui rasura dos conceitos deve marcar os lugares desta meditação por vir” (Derrida, *Gramatologia*). A tentativa de mergulho na cultura do lugar é a tessitura da história, que se oferta na narração, na escrita, nos sons de mantras, nas cores e nos temas dos livros que serão construídos no futuro pela filha do calígrafo japonês. E essa constru-

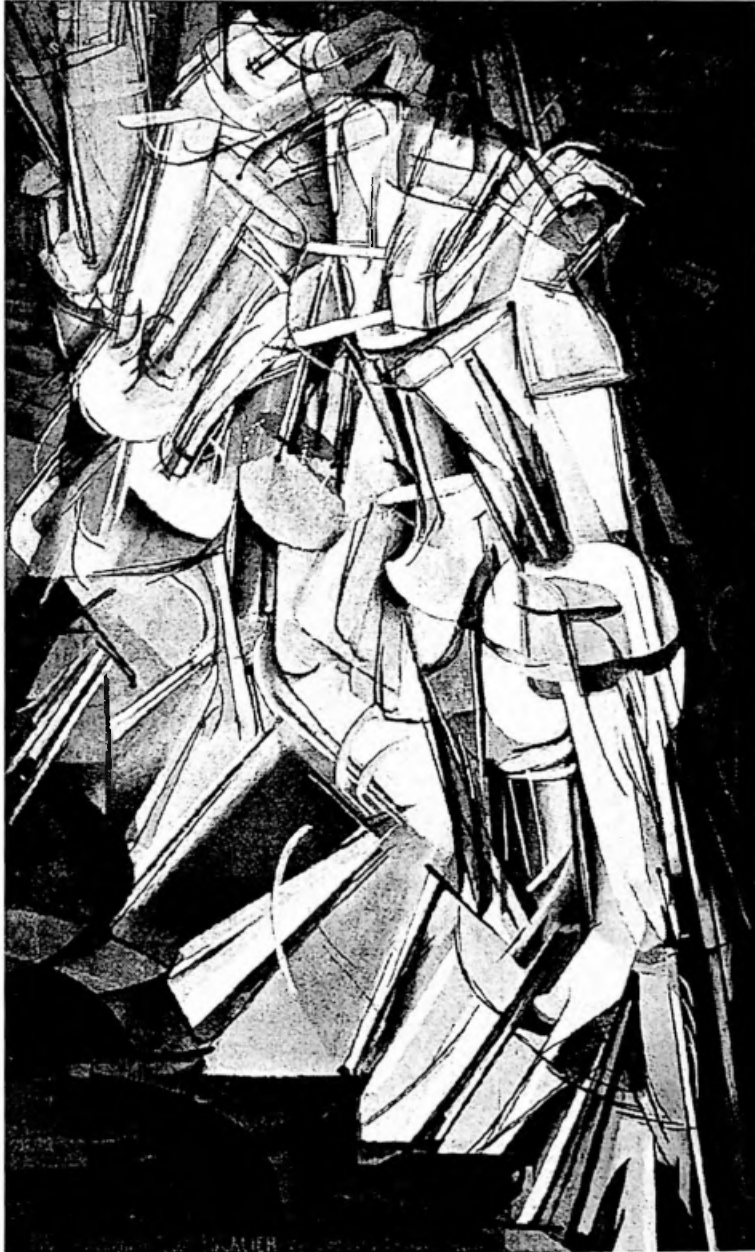
ção oblitera, por ofertar inúmeros planos de tempos na imagem, mesmo ainda transitando por um ideal transcendente do fantasma, a forma (ou fôrma?) de se fazer cinema.

A exponibilidade da obra de Peter Greenaway provoca um desejo de descobrir os valores ritualísticos (não se pode aí verificar o fantasma da dor?) da escrita que primeiramente se encontram na face da criança para depois se projetarem em todo o plano da tela. A gramática fílmica está mostrada no seu virtuosismo e nas suas possibilidades de aquisição lingüística. Mas como fugir dessa lingüística? Greenaway furta a letra e constrói uma semântica de articulação do que é suscetível de compreensão e do que é aprisionado pelas medidas do seu *desejar-fazer*. E não é à toa que a *medida* é um dos conceitos fundamentais para a estruturação da cultura clássica ocidental. Mais um exemplo de que o diretor não pode estar isento dele mesmo. A medida é a ordem e a harmonia das coisas, é a virtude ética da construção. A ética é a ciência da conduta e pressupõe que os homens sejam orientados por uma natureza que prime os valores da sociedade. Os organismos estão aí, impostos sobre máscaras aprisionantes, que literalmente colam nos rostos do Sujeito, que invocam uma organização e distribuição dos órgãos. O corpo do Sujeito é regido por essa organização e por uma sujeição ao transcendente. “O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito” (Deleuze/Guattari, *Mil Platôs*). Porém, a gramática e a medida de Greenaway são marginais e mesmo assim não deixam de ser gramática e medida. A transmutação verificada no tecido das imagens propostas em *The Pillow Book* evidencia a busca de uma linguagem que transpassa toda uma geração do cinematismo que hoje está imersa em construções que blefam em fórmulas comuns, que não se dão ao direito de enxergar caminhos estruturantes e desestruturantes para um *devenir* da Arte. O prazer alcançado por Greenaway acompanha as representações enquanto simples sensações, que por um lado

pode incomodar, trazer até a cólera, mas por outro lado sempre fascina, sempre é capaz de conjugar o prazer dos acontecimentos como formas de conhecimento.

Marcel Duchamp quando compõe *Nu Descendo Um Escalier N°2* (Nu Descendo

Uma Escada N°2) evoca um *Deus* que é fruto da ressonância da Arte e de sua reprodutibilidade técnica. Palavras de Duchamp: “Reduzir, reduzir, reduzir era o que eu tinha em mente- mas ao mesmo tempo eu estava me voltando para o interior,



Marcel Duchamp - Nu

e não para o exterior”. Talvez seja preciso ler Aristóteles e encontrar uma das primeiras descrições da câmara obscura, ou talvez ir ao encontro das pesquisas e dos feitos de Niépce e de Daguerre para descobrir nos segredos das impressões das placas de cobre cobertas por uma fina camada de prata, os impulsos de “essências” da obra. Nos primeiros decênios após a descoberta da fotografia a imagem ainda era capturada como o aprisionamento de um tempo maior de exposição, que depois se mostrava

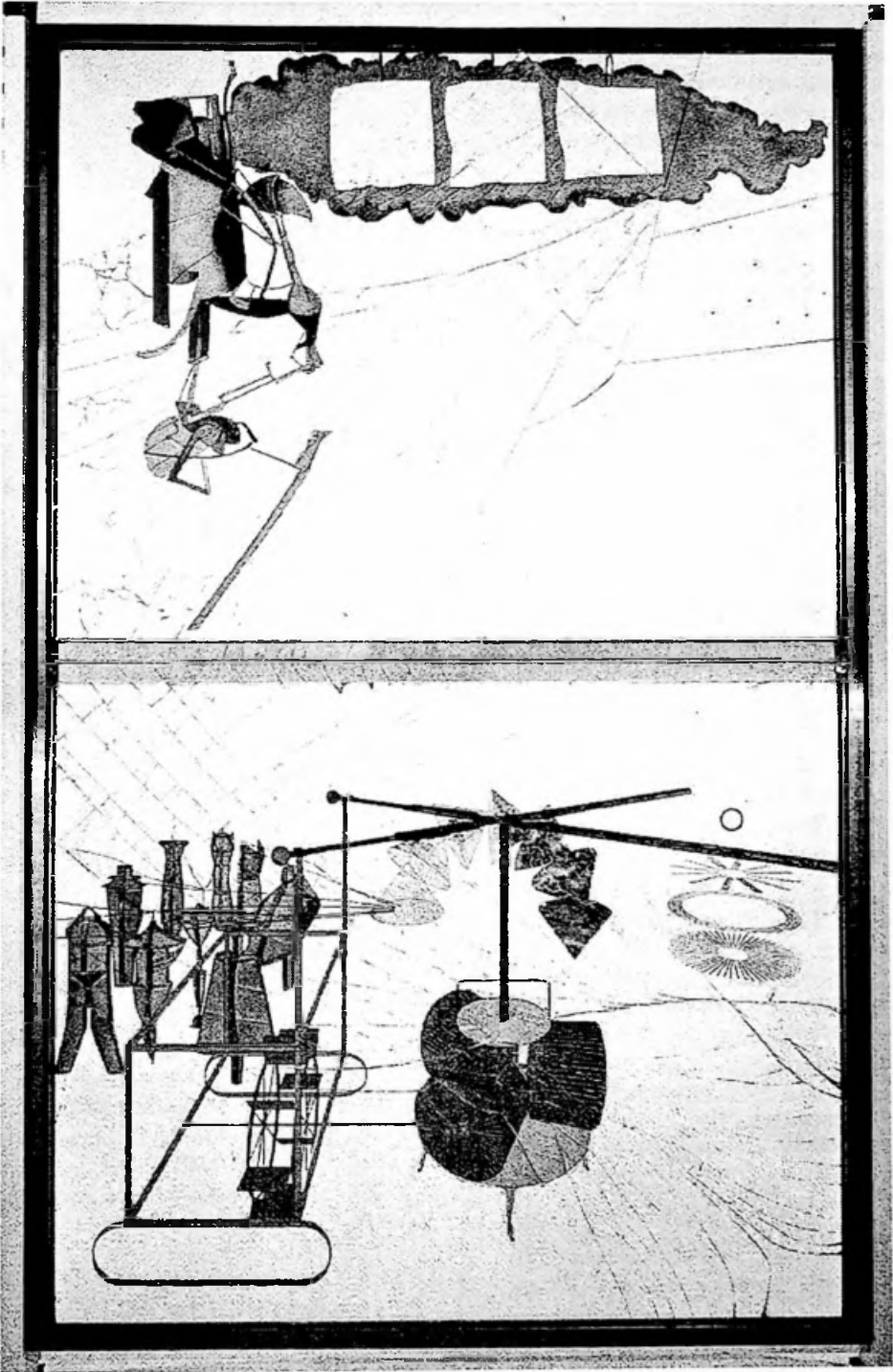


como simulacro do instante. Pode-se perceber nas fotografias de Nadar arte incontestável, onde o panejamento das vestes dos modelos se revela pelos pormenores da luz e da sombra (relembrem a foto de Sarah Bernhardt). Mas a experiência em se aproximar a um inconsciente óptico viria com o atributo da transformação e melhoramento da técnica. Os ensaios cronofotográficos de Jules Marey criam uma nova dinâmica para o campo das artes. O olhar humano é ultrapassado pelo advento técnico. É possível capturar o movimento nos seus devidos instantes e montar a seqüência. Prenúncio das vanguardas artísticas e suas fragmentações dilacerantes e obviamente, do cinematismo. Dessa forma os méritos *duchampianos* são vistos a partir da escolha dos desvios adequados para fugir do equacionismo cubista, que com toda certeza também utiliza a métrica fotográfica como objeto de composição e desconstrução, porém não elege com tamanha intensidade a explicitação do movimento enquanto *ente* da obra. É fácil fazer esse exercício de descoberta: comparem o *Retrato de Ambroise Vollard* de Picasso e o *Nu Descendant Un Escalier N° 2* de Duchamp e cheguem a uma conclusão.

Em Duchamp sempre haverá a ressonância da nomeação da obra. Por isso mesmo a carga do movimento da figura que desce a escada no ritmo mecânico, traz uma conotação de que o *Nu* e dessa forma, o *Corpo*, está envolvido com o *Deus V'elox* (diferente do já viciado *Deus-ex-Machina* moderno), um Deus que faz de sua criação um ser-movimento, que observa o continuum do tempo e provoca por si só uma nova regência para o campo das artes. Esse Deus criado, fabrica uma nova *grámma*, uma nova letra para a composição. O artista se encontra dentro da metáfora de Kandinsky vista no seu ensaio intitulado *Sobre a questão da forma* e age com o poder da *Mão* que desloca o copo, revelando para sua época caminhos que se bifurcam em outros. Novamente o prazer é reconhecido em

simples sensações, onde o que se busca antes de tudo são verdades e adensamentos dentro da mistura dos badalos do tecnicismo e da leitura artesanal que é feita pela aquarela, pelo lápis e pelo pastel sobre o papel fotográfico.

A obra *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo), de Marcel Duchamp, que hoje se encontra no Museu de Arte da Califórnia, talvez seja a sua *opus magna*, mas é preciso muito cuidado ao afirmá-la nesse posto. Duchamp levou praticamente dez anos para apresentá-la e segundo o próprio autor não chegou a concluir. Então pode-se buscar o argumento de crítica no inconcluído ou quem sabe no inconcluível, que se mostra enquanto obra torso, enquanto obra que revela o fragmento das suas próprias medidas. Na realidade Duchamp pleiteia *ser* filósofo e encontrar nesta obra o *desejar-saber*, aquilo que ainda não está ao todo formado, mas que traça, a partir da poesia de uma construção, diversos ritmos que se revigoram como complemento de toda sua obra. A noiva é basicamente um motor, sentencia Duchamp. *La mariée...* é também conhecida como *Grande Vidro*, pois ela é composta por dois painéis de vidro emoldurados em alumínio que abraçam as personagens criadas em óleo, verniz, fios metálicos, fios de aço, pó e cacos de vidro."Não é para ser olhado (com olhos estéticos); era para ser acompanhado como texto literário tão amorfo quanto possível, que jamais tomou forma; e os dois aspectos, o vidro para os olhos e o texto para os ouvidos e a compreensão, eram para complementarem-se, para impedir que um adquirisse uma forma literária e o outro, uma forma plástico-estética"² (Tomkins; *Duchamp, uma Biografia*). O artista, com a sua dita antipeça, provoca novamente o olhar arrebatador do espectador, que encontra o seu próprio reflexo nas diversas *dubiedades* da obra, podendo perceber o que está contido e o que a imagem refletida contém. O exercício da surpresa é a descoberta que a obra possui uma fluidez dentro das diversas armadilhas-reflexos. Quem *desejar* interpretá-la facilmente



La mariée mise à nu par ses célibataires, même



cairá num labirinto da fabricação, onde a realidade é realidade poética e filosófica, fruto de uma nova gramática, onde as regras são tecidas a partir de uma volta a si mesmo e quem sabe também na descoberta de que as vitrines, como o Chico Buarque compõe, trazem a brincadeira de gostar de ser, de se multiplicar nas próprias sombras, de poder ver nos olhos de quem brinca as mesmas vitrines em contemplação.

A Arte de Peter Greenaway e de Marcel Duchamp são feitas por um sentimento de devoção, onde corpo e beleza se mantêm em caráter fulgurante, onde a escrita e a nomeação se mostram pelo valor de culto e onde a medida é simplesmente uma questão do olhar.

Notas

¹ A questão do *Darstellung* é bastante explorado por Benjamin na construção de seus primeiros textos e também é possível verificar com bastante clareza no prefácio de “Origem do Drama Barroco Alemão”. Esse conceito caminhará com o autor na construção de suas teses “Sobre o Conceito de História”.

² Observação do crítico francês Jean Suquet.

Bibliografia:

Benjamin, Walter. *A Origem do drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3*. Trad. Aurélio Guerra Net et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

Derrida, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

Tomkins, Calvin. *Duchamp, uma biografia*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.