PARTE I
3° COLÓQUIO FRANCO BRASILEIRO
DE ESTÉTICA
MARÇO DE 2005

BARROCO & INTERFACES

Cultura Visual

François Soulages *
Tradução: Alberto Freire de Carvalho Olivieri **

GENEALOGIA DO CORPO BARROCO BRASILEIRO

O Barroco apareceu na Europa no século XVI. Ele chegou um pouco mais tarde ao Brasil. Nós deveríamos em vez de dizer que ele chegou, que ele foi recriado uma segunda vez. O Barroco tanto se auto expandiu, como o Brasil acrescentou ao Barroco, bem como o Barroco acrescentou ao Brasil, ao ponto de nós não podermos pensar o Barroco sem levarmos em conta a redefinição brasileira e que nós não podemos conceber o Brasil sem indagarmos sobre sua dimensão essencialmente barroca.

Também se põe um problema fundamental: o século XXI não seria o momento para o barroco operar um terceiro nascimento; e justamente no Brasil? Para podermos esboçar uma resposta nós deveríamos primeiramente estudar uma genealogia do Barroco. "Genealogia" tomada no sentido nietzniano do termo. Nosso enfoque sendo filosófico e não histórico; poderemos então nos confrontar à especificidade brasileira e compreender porque o problema se coloca de maneira crucial para essa cultura e esse país hoje.

Mas para realçar nosso pensamento do barroco centraremos nosso enfoque sobre o estudo do corpo por diversas razões: primeiro porque o corpo desempenha um papel capital no barroco e em seguida porque o corpo barroco é o assunto primeiro do barroco-brasileiro; enfim porque no seio de um sub-conjunto franco-brasileiro do grupo RETINA[1], nós trabalhamos sobre a problemática do corpo e da imagem[2].

O corpo em crise

No início do século XVI, na Espanha, Calderon escreve *"A vida é um sonho"*. Esta peça interroga e oferece um sentido a toda reflexão sobre o barroco; com efeito não somente as duplas noções ser/e parecer ser, verdade/mentira, realidade/ilusão, superfície/profundidade, cheio/vazio, constituem os elementos fundamentais de toda prática (artística, teológica, filosófica, ideológica etc) do barroco, mas sobretudo o problema do barroco posto na sua hiperbólica radicalidade pode se formular assim: o mundo exterior não é somente uma aparência de uma outra realidade não conhecida talvez, mas uma ilusão mesma total? Em resumo ele existe? Questão que iria até o esgotamento do barroco, e da possibilidade da certeza e de colocação de um sentido. O barroco, *fortaleza inelutável*, poderíamos dizer copiando Schopenhauer.

Essa questão todo filósofo deve se confrontar, certo para tentá-la resolver, mas sobretudo para se posicionar face a mesma: a maneira de colocar essa questão incita e traduz a maneira de pensar. De certa forma, Heráclito e

Parmenidas, mas também Platão com a teoria das idéias e a alegoria da caverna, reencontraram essa questão que Pyrrhon (-365 – 275 A.C.) e os cépticos da antiguidade trabalham da forma a mais desestruturante para a filosofia: "Os filósofos cépticos, escrevia Diógenes Laércio, passavam seus tempos a destruir os dogmas das outras seitas e não estabeleciam nenhuma para si"[3]; mas o que seria a filosofia se ela não fosse, ao menos por um momento, desestruturação? É correlativamente à esta dúvida sobre a realidade do mundo exterior que Pyrrhon pode dizer: "(...) não se pode conhecer nenhuma verdade [...] ele interrompe seu julgamento"[4]; (...) não há nem belo nem feio, nem justo nem injusto [...]nada existe realmente e de forma verdadeira"[5].

O corpo máquina

No século XVII, essa questão é recolocada radicalmente pelo pai da filosofia moderna: Descartes. Realmente com sua dúvida metódica radical, universal, hiperbólica e provisória, o antigo aluno do Colégio dos Jesuítas de La Flèche, se confronta ao problema do solipsismo e vai até a imaginar não somente um malandro gênio que o enganaria, mas também um Deus enganador; os jesuítas colocaram uma estratégia fundada sobre o barroco ao mesmo tempo para operacionalizar a Contra-Reforma e evangelizar o Novo Mundo – suas ações no Brasil é um dos melhores exemplos. A posição barroca é então uma posição que nenhum filósofo pode evitar; melhor, é uma questão que lhe permite colocar de forma original e originaria seu modo de pensar e seu pensamento mesmo.

Assim, Descartes resolverá o problema do solipsismo somente na última das seis Meditações metafóricas! Com efeito na Segunda, após sua análise do pedaço de cera ele escreve:

> "Eu quase concluiria que conhecemos a cera pela visão dos olhos e não através da exclusiva intelecção dos espíritos: se por acaso eu olhasse de uma janela os homens que passam na rua, a vista dos quais eu não erraria dizendo que eu vejo homens da mesma maneira que eu digo que vejo a cera; no entanto que vejo eu através desta janela senão que chapéus e casacos que podem cobrir os espectros ou homens simulados que se mexem através de molas?"

O filósofo descreve aqui, uma situação barroca por excelência: o parecer, substitui o ser; o que parece ser um homem é talvez um autômato. Espécie de troca de posição descrita por Platão com a alegoria da caverna; mas essa reversão de posição leva a uma posição idêntica: o sujeito é vítima de uma ilusão; de toda forma as chances são muito mais dramáticas, pois se Platão denuncia uma alienação acompanhada de uma ignorância pelos homens na sua vida cotidiana e, na cidade, Descartes apresenta o sujeito de forma contundente numa dúvida quanto à realidade do mundo exterior numa certeza de sua inexistência, o que nos conduz a um enfoque esquizofrênico do mundo para o qual a "ilusão" não pode mais ser "cômica" nos referindo ao título da peça de Corneille, escrita à mesma época antes de terminar seu período barroco para escrever, um pouco depois em 1637 (ano da publicação do Discurso do método), Le Cid, primeira peça do seu ciclo clássico.

Assim, Descartes após haver colocado em dúvida e em causa o uso do sentido e da imaginação, pergunta a si mesmo não sendo mais seu espírito vítima da ilusão: o que ele toma como sendo homens, são talvez autômatos; nada poderá se elucidar. Isto não surpreende aquele que conhece a teoria cartesiana dos animais-máquinas e a da destruição radical da substância pensante e da substância material – os corpos dos homens e dos animais surgindo dessa última: Descartes havia já colocado que o pedaço de cera *"continua como uma coisa estendida, do flexível ao mutável"*[6]. O problema do barroco não sendo somente aquele de ser ou do parecer, mas o apontado por Heráclito e por seu rio,

a saber o do tempo e da transformação, do que fica através da duração; Descartes pode então comparar o corpo do outro, tal qual se lhe apresenta como o de um autômato, uma máquina movente[7], seja qualquer coisa que Deus teria feito com terra e que na sua exterioridade pareceria idêntica a um corpo de homem; o corpo é como um monumento barroco.

Não somente ele compara o corpo de um animal com um autômato, mas ele quase os torna idênticos: *"Se houvesse de tais máquinas que tivessem os órgãos e a feição externa de um macaco ou de qualquer outro animal irracional nós não teríamos nenhum meio para reconhecer que elas não seriam da mesma natureza que esses animais"*[8]; o mundo é um teatro, tudo é ilusão; de outra parte o corpo do ator é barroco por excelência pois é de sua natureza não ser o que ele parece: Calderon, Corneille, Shakespeare e todos os dramaturgos podem ser reencenados segundo essa perspectiva. Mas isto é diferente de fato para Descartes para o corpo humano:

"Se houvessem aqueles que tivessem a aparência de nosso corpo e imitassem tanto nossas ações como nosso caráter, seria possível que nos tivéssemos sempre dois meios muito eficazes para reconhecer que eles não seriam de forma alguma por isso verdadeiros homens"[9]. Elas não poderiam declarar seus pensamentos através das palavras, pois elas não teriam pensamentos nem agiriam de forma racional. Remarquemos que para se perceber essa diferença é necessário estar em relação estreita com elas e não somente vê-las debruçadas à janela.

Descartes leva então aos limites a tese barroca, pois é uma adversário não somente de peso mas também totalmente sério: não devemos tomar o barroco por uma elucubração, mas como um limite de toda filosofia e de toda arte racionalista e clássica: os problemas e as dificuldades são sérios e reais na medida em que elas mostram os limites da razão – não à maneira de Kant, mas na mesma direção – e indicam as implicações existenciais e psíquicas possíveis - nossa referência precedente à esquizofrenia foi um sinal. O barroco é não tanto um momento cultural historicamente datado quanto um momento do pensamento e da postura humana; poderíamos construir uma fenomenologia da humanidade – à maneira de Hegel – na qual esse momento seria incontornável. Enunciar o lugar do barroco nesta fenomenologia é tomar então uma orientação filosófica bem precisa, pois todos os lugares não significam absolutamente a mesma coisa, nós não trataremos aqui esta questão capital[10]. Descartes, quanto a ele se confronta à este momento do barroco para o ultrapassar e fundar "segundo a ordem das razões" sua filosofia do sujeito e da interioridade.

A um momento do movimento do pensamento deste autor, o corpo aparece como um monumento barroco, quer dizer um autômato cuja natureza é indecidível: É um ser vivo ou uma máquina, um homem ou um espectro? Tudo é possível; o teatro vai encenar, a teologia vai utilizar, as artes vão se apossar[11], pois não somente a perspectiva é desviada, mas as fronteiras entre a pintura, a escultura e a arquitetura são apagadas ou colocadas em questão; a filosofia vai pensar.

O corpo sem mim

Exatamente não respondendo com a mesma confiança na razão, Pascal retoma o problema onde colocou Descartes, porém mudando um ponto de vista: ele adota a posição não de um homem que vê à sua janela mas daquele que é visto, mudança que prefigura três séculos antes a revirada Sartriana: *"Um homem se coloca à janela para ver os passantes, se eu passo por aqui posso dizer que ele se colocou aqui para me ver? Não, pois ele não pensa em mim no particular"*[12]. O jogo se torna então o eu na sua particularidade e sua unicidade na sua fragilidade e sua precariedade; resumindo, o sujeito existente e existencial que não pode ser mostrado em toda autenticidade na perspectiva barroca. Uma desconstrução deste sujeito vai então posta ao trabalho por Pascal por uma interrogação que passa do ver ao amar: quem é amado quando me amam? Eu em particular? O que diz? Minha beleza? Mas ela desaparecerá. Então quem eu sou? Meu corpo? Mas

ele se transforma e se deteriora. Meu espírito? É o mesmo. Minhas qualidades? Mas elas passam. Eu como substância? Mas o que isso significa? Resumindo: *"amamos as pessoas pelas qualidades acrescentadas"*.

A dúvida pascalina é impressionante, pois ela não se põe sobre o outro mas sobre o eu mesmo. Se o sujeito é tão precário – e não somente ele "sujeito em ruína" que Descartes fala no Discurso - como fundamentar uma filosofia do sujeito?

O corpo fenomenológico

Esta interrogação sobre o corpo e sobre a existência do mundo exterior, sobretudo do sujeito, propriamente será retomada a seguir pela fenomenologia. Para Husserl, a consciência não é uma região do ser inserida no meio das outras; ela é a região fundamental e estruturante a partir da qual o sujeito se relaciona com o mundo; as outras regiões do ser são constituídas a partir dela. O correlato da consciência é então uma modalidade da intencionalidade da consciência; a potencialidade barroca pode revelar-se. Portanto para Husserl, a percepção é um ato de consciência específico que não podemos identificar como semelhante à consciência de uma imagem ou de signo. Existe entre elas uma diferença radical, pois a percepção compreende a coisa na sua corporeidade e não depende somente do sujeito, como no caso da imaginação; a coisa resiste ao sujeito. "O objeto se fixa na percepção como em carne e em osso, escreve Husserl, ele se segura aí falando mais exatamente ainda como em momento presente como dado em pessoa no agora atual. Na imaginação, o objeto na se estabelece no modo de presença em carne e osso da efetividade da presença atual".[13]

É, portanto, a partir de encarnação que Husserl pode resolver o problema do solipsismo: considerando a encarnação o sujeito pode transferir ao outro a "egoidade"; isto é, ele apreende o corpo do outro como uma carne comparável à minha carne. No entanto, o outro é "apresentado", ele se estabelece indiretamente por intermédio de minha percepção do seu corpo; esta apresentação do outro é então intermediária entre a presença originária das coisas percebidas e a simples re-presentação através de imagens ou de signos. Meu corpo, escreve Husserl:

> "(...) é o único corpo que é originalmente constituído e pode ser constituído como um próprio corpo (órgão que funciona), este corpo longínquo que é apesar disso entendido como um próprio corpo deve ampliar esse sentido através de uma transferência de percepção oriunda do meu próprio corpo [...]. Somente uma aparência comum ligando o interior de minha esfera primordial, este corpo longínquo e o meu podem fornecer a motivação para o entendimento análogo do corpo longínquo como próprio corpo".[14]

Assim como Descartes, Husserl tratou o problema da existência do outro, o da natureza do que vemos e o da aparência do mundo. Por aí ele se confrontou aos problemas do barroco. Pois de duas uma: seja eu aceito a demarcha husserliana, mas reconheçamos que sua demonstração da afirmação da "egoidade" e da corporeidade do outro é as vezes difícil a acompanhar; em todo caso os argumentos da postura barroca parecem em contra partida ter uma força não negligenciável; seja eu não sou o filósofo em sua demonstração e então o barroco pode retomar a direção do meu pensamento. Então nos dois casos, o barroco reaparece e o corpo pode ser considerado um objeto barroco.

É a partir desta problemática husserliana que Sartre e Merleau-Ponty colocarão em obra suas próprias reflexões sobre o corpo e se confrontarão aos mesmos problemas que o barroco explorara em seu próprio benefício.

O corpo teatral

A psicanálise será confrontada a esta interrogação através da diagonal, do viés do histérico: com efeito, esse último teatraliza sua vida, se instala num jogo de sedução onde o outro é somente um pretexto ao comportamento do histérico; se o outro não é reconhecido na sua particularidade e sua especificidade pelo histérico é porque esse último não pode reconhecer a si mesmo um ser puro, na medida que o seu ser é apenas encenação sobre o teatro do mundo e de relação ao outro; o histérico se coloca como personagem para se proteger de uma interrogação sobre si mesmo – esta interrogação sendo tão perigosa para ele à medida que o mesmo a faça. As dúvidas cartesianas e pascalinas reforçam a posição do histérico na medida onde ele pode se deixar planar (deslizar) para reforçar seu aspecto misterioso e, portanto, sedutor.

O personagem do Dom Juan pode ser interpretado a partir dessa problemática barroca sem o identificar, no entanto, à figura do histérico. Com efeito, ele não é o que parece, sendo o que não parece; todas as relações com os outros e em particular com as mulheres releva esse registro. E o barroco se afirma, sobretudo no fim da peça de Moliere, quando Dom Juan dialoga com a estátua do cavaleiro de honra: esta estátua de pedra se revela "viva" ser animado e habitado por um espírito – leitura cartesiana do barroco – enquanto que o corpo carnal de Dom Juan não pode expressar a si – leitura pascaliana do barroco.

O corpo estátua

Esta problemática barroca do corpo e da estátua é retomada pelo artista e fotógrafo contemporâneo Tom Drahos[15].

Para a criação de 1988 para o museu de Toulon[16], Drahos parte da fábula de Mallinâtha, não somente porque ela é bonita e eficiente, mas também porque ela vem da Índia – cultura através da qual Drahos recorre e enriquece seu ocidente. O que é contado nesta fábula está a mil lugares de nosso tempo e de nossa linguagem: Drahos lhe deu um título – "Os galerianos do amor".

Uma filha do rei, muito bonita, é pedida em casamento por seis reis; a jovem recusa, os reis então ameaçam declarar guerra ao reino; ela os convida em um fim de tarde ao jardim; cada um pensa ser convidado exclusivo. Ela instala uma estátua em ouro parecida com os mesmos e no interior da mesma ela coloca alimentos; cada rei sente-se maravilhado ao ver de longe a cena. Na manhã, a princesa se aproxima da estátua; os reis compreendem a ilusão; ela mostra os alimentos escondidos na estátua; eles estão em decomposição e exalam um mau cheiro; os reis estão duplamente desiludidos. Então a princesa lhes apresenta uma proposta: eu sou como a estátua, meu corpo está destinado a apodrecer, o desejo sexual é em vão. Em outros termos o corpo é galera (engodo) não permaneçamos na ilusão, aceitemos o ascetismo: foi o que fizeram os seis reis e a princesa, cujo símbolo se torna vaso.

Uma vez interiorizada esta fábula, Drahos constrói uma obra: 48 fotos circulares de 16,5cm de diâmetro em molduras de metal cromado com 32cm de diâmetro presos no teto e sobre as paredes do museu. O olhar do observador vai de uma peça a outra sem uma ordem precisa: é ele quem compõe o caminho de cruz destes penitentes do amor. Melhor, ele se vê a cada vez nas molduras em metal cromado que refletem sua imagem: quem é o penitente? Os personagens não conhecidos das fotos ou o observador que está no espelho? Essas quarenta e oito peças são compostas de quatro séries de doze: a primeira em preto e branco não transformadas é composta de imagens pornográficas de partes de corpos fragmentados – "galera" de sexualidade. A segunda transformada em cor açafrão reagrupa reproduções de imagens eróticas indianas. É um refluxo a uma cultura onde o sexo não é pecado, onde o ascetismo é diferente. A terceira em (manipulação de processo)[17] vermelho, reunindo fotos violentas, símbolos de sangue e de impurezas

da mulher e do seu desejo. A quarta em (transformação de processo) azul, reúne fotos de jarras, símbolo da princesa e da prudência.

Também estamos em frente a uma obra rica e forte, diferente pelo seu tratamento da temática e seu tratamento do material. Obra apaixonante notadamente por interrogar o barroco.

Com efeito, este trabalho põe com força a questão do barroco em fotografia. Pois esta obra é barroca e assim interroga e inquieta a fotografia. Drahos opera hoje a fotografia que Andréa Pozzo transmite à pintura no fim do século XVII: na prospettiva de Pitto e architetti escreve em 1693, Pozzo mostrava que, graças à ilusão de ótica, o pintor barroco dá a ilusão de uma arquitetura potente, precisa, mas fingida; o pintor se abre em direção à outra arte – aqui, a arquitetura; o teto de Santo Inácio em Roma, pintado em 1685 por Pozzo, aliava luz ilusória de céu e movimento de cenas dramáticas. O barroco se caracteriza para essa necessidade de outra arte?[18]

Da mesma forma, Drahos força à fotografia a se tornar escultura, pintura e fábula. Os fotógrafos que afirmam ainda hoje: "Isto não é fotografia!" pensam de fato: "Isto não é minha fotografia!" Como se pudesse ser proprietário e controlador de uma arte! Eles ressentem talvez de forma obscura que suas fotografias são saudosistas, já feitas então entre a caduquice e a repetição: não podendo ser barrocas, suas fotografias são frequentemente de um maneirismo fora de uso, ao ponto de significar esteticamente retrógrada ("arrière-garde"). Nos séculos XVII e XVIII, o barroco na França dificilmente satisfazia os eruditos e a elite social; em contrapartida ele atingia os ambientes simples graças a suas imagens familiares e entre elas a lenda do El-dourado. A fábula dos galerianos do amor que Drahos traz da Índia para construir um mundo de imagens e de objetos é equivalente a essa lenda do El-dourado; ela nos alimenta pela implantação de uma mitologia estética barroca e extravagante; ela pode ser recebida muito positivamente por espectadores que não estão muito influenciados pelas teorias às mais agudas da arte contemporânea[19]. A obra de Drahos provoca uma emoção comparável àquela onde o observador é possuído em face da transverberação de Santa Tereza de Bernine (Santa Tereza em êxtase). Com efeito, reencontra-se com esse fotógrafo, uma aliança de liberdade das formas e de profusão de ornamentos, ao ponto de estar ao mesmo tempo chocado no sentido positivo da palavra pela estranha exuberância, ostentatória e seduzida por essa superabundância criativa, fruto de uma imaginação e de uma fantasia originais e fortes. Assim a fotografia se abre à majestade ao espetacular e ao teatral e se torna escultura. Drahos deveria trabalhar para a Basílica de Salvador da Bahia.

O corpo internet

Essa problemática de corpo barroco retoma um sentido novo por sua confrontação ao uso barroco do corpo no quadro da internet. Quem olha a internet de fato? Um corpo. Aparentemente um corpo: pois o que é um corpo?

E o que olha esse corpo? Internet. Ora, quando este corpo olha internet, ele não olha um corpo. Ou melhor, uma imagem do corpo. Portanto, internet se apresenta como aquilo que permite ver e olhar corpos. Existe então problema. Pois não existe corpo a corpo; somente há sua semblância. Mas porque a semblância funciona, porque ela funciona e porque ela ilude os sujeitos? Nós reencontramos os elementos de base da perspectiva barroca: ser/parecer, verdade/ilusão; mas aqui há perigo, pois o barroco não se diz e não se mostra: tudo funciona ideologicamente como se essa separação barroca não existisse. Esse desmentido momento de alienação e de manipulação.

Como esse erro, esta ilusão é possível? Porque ela se apresenta? Quais são seus efeitos?

Tantas questões constitutivas de um problema central que concerne internet, como da relação com o corpo e com os corpos: A internet engendra uma nova relação com os corpos ou realiza um enfoque particular e não específico

aos corpos?

Retomemos nosso questionamento original: o que olha uma tela? Mais genericamente o que olha qualquer coisa? Aparentemente um corpo, mas é tão simples assim? Face a uma imagem ou uma realidade porque se diz que é um corpo que vê ou que olha? Porque todo o corpo? Porque um corpo é uma totalidade e não simplesmente olho. Porque não existem olhos sem corpo. Certo, podemos dizer que são os olhos que vêem, mas a distinção em francês de "ver" e "olhar" não nos coloca sobre a pista do necessário aprofundamento? Pode-se dizer que os olhos vêem e que o corpo e a pessoa olham. Mas é isto tão simples?

Os olhos captam o visual ou mais exatamente são os órgãos corporais que estão em primeiro contato como o que está a ser visto: na cadeia que cria o olhar eles chegam primeiro obrigatoriamente articulados muito rapidamente aos nervos depois ao cérebro.

Então é certo que os olhos vêem, mas eles não são os órgãos que vêem, eles são os órgãos que permitem a visão e os elementos que tornam o olhar possível. Os olhos não são os reis: se faz necessário lhes destronar; condições necessárias, eles não são condições suficientes. O barroco poderia então exprimir claramente e se pensar.

Isto é capital para a Internet. Como toda atividade de massa, a Internet é um lugar por excelência onde reinam ingenuidade e crença. A bobagem é o correlato freqüente do imediatismo; todo usuário de Internet corre o risco de cair neste três elementos - ingenuidade, crença e infantilidade – mesmo se ele não é um autodidata medíocre que procura enfim, graças à Internet, um lugar para seu sucesso. É, portanto, bom neste estado elementar de nossa análise de não confundir corpo, olho e não ceder ao imperialismo do visual. Com efeito, Internet mobiliza os cinco sentidos: é claro a vista, os ouvidos, mas também o tato e em graus menores o odor e o gesto. Não se pode nem se deve fazer economia destes dois dos três últimos sentidos, pois é o corpo polisensorial que é concernente com o conjunto do computador e em particular nas suas trocas à Internet. Esse último integra o corpo total do utilizador um corpo evidentemente sexuado, em decorrência de ser massivamente sexual. De fato o corpo sexuado torna-se sexual desde que ele possui trocas e interrogações; em resumo, desde que há desejo: é porque com a Internet passamos do visível ao lisível e do lisível ao sexual – o sexual realimentando tanto as trocas de relação quanto à "sexualidade". O corpo comprometido na Internet é libidinal. É performático, pois ao menos (colado no)material, posição barroca por excelência.

Assim nós passamos dos olhos ao corpo considerando em sua totalidade para compreender o que se instaura no sujeito face a Internet. Mas vamos mais longe: as imagens captadas via internet são certamente graças aos olhos e ao corpo e também graças a consciência e ao inconsciente do sujeito. Isto muda tudo: as imagens não são ontologicamente visuais mesmo se elas são ontologicamente aparentemente cerebrais e psíquicas. Sendo assim nós poderíamos estudar a relação com a consciência e a relação com o inconsciente e então aos "fantasmas". É através dessa perspectiva que podemos compreender a abundância de imagens eróticas e pornográficas do corpo na Internet e a razão que incita as massas a lhes manipular e não a querer simplesmente as ver. A compreensão da Internet nos ensina não simplificar: não simplificar o que for imagem do corpo ou da Internet.

Uma última pista pode então ser abordada: qual nossa relação ao outro nesta relação barroco com a Internet, quando esse barroquismo torna-se estranho?

Quando me correspondo com outro via Internet, quando eu lhe mostro imagens de um corpo, mesmo do meu corpo, ou quando vejo imagens do corpo dele eu constato primeiramente o paradoxo distância/confusão.

Certo, esse fenômeno não é próprio da Internet: esse paradoxo já governa meu diálogo telefônico, mesmo minhas relações afetivas

em geral: "Não existe relação sexual" dizia Lacan. Assim minha correspondência via Internet está condicionada por essas práticas correlatas.

Como se libertar? Podemos nos libertar. Podemos nos livrar desse paradoxo ou ao contrário devemos trabalhar e aproveitarmos de sua oscilação constitutiva? E mais, qual é a especificidade gerada através da Internet neste paradoxo?

Com a Internet, os corpos em seus limites e materiais não se tocam nem se interpenetram: ao contrário, eles constatam essa impossibilidade presente. Mas essa impossibilidade retorna a duas possíveis: de um lado alguma coisa é interpenetrada e tocada - o corpo imaterial, discursivo, relacional, psíquico; este corpo Internet se relaciona acompanhado e me revela sim, o material recobriu em mimo imaterial - mas é isto possível a menos de estar no autismo e o maquínico? Em resumo, a Internet erotiza meu psiquismo e meu caráter humano de fundo: novo paradoxo da Internet que articula experiência economicamente e ideologicamente condicionada da técnica, do mundo e do outro e experiência fundamental de humanidade! Cabe ao sujeito de trabalhar e de explorar esse paradoxo alienação/afirmação do humano e é a partir do corpo que é necessário seguramente começar: não podemos permanecer no corpo material, sob pena de penetrarmos na penumbra da absorção tecnológica, econômica e política, absorção massificante.

De outra parte a Internet se apresenta como uma promessa de futuro vivo: se eu não posso estar de fato com o outro e a "fortiori" com o seu corpo, eu posso pensar o ser num tempo futuro e um lugar comum a nós dois e aos nossos dois corpos: nossos corpos materiais podem se encontrar num espaço futuro a construir, pois a Internet pode transpor o performático e abrir sobre a ação do futuro.

A Internet representa então uma esperança de felicidade para meu corpo e então para mim mesmo.

A experiência positiva e, as vezes, artística do corpo barroco da internet poderia então se apresentar. O barroco daria a impressão de ter triunfado.

O corpo barroco brasileiro

Justamente, a prática artística das artes numéricas no Brasil e mais particularmente a obra de Gilberto Prado e todo o trabalho artístico, teórico e pedagógico que ele engendra, incita a pensar que as condições estão maduras para que o barroco possa operar uma terceira gestação e recriação neste belo e grande país, ou mais exatamente, a partir dele e graças a ele. Isto por duas razões fundamentais: sua história e sua identidade. Sua história está, com efeito, impregnada pelo barroco ao ponto que este movimento não é tanto uma característica entre outras de seu passado, sendo uma estruturação maior de sua história e então do seu presente. É porque seu passado é importante: ele continua presente nos monumentos, nos comportamentos, na estruturação social e cultural. Assim no século XVII – pensamos na Catedral Basílica de Salvador que foi a antiga igreja do Colégio dos Jesuítas – e no século XVIII – em particular a época onde ele declinava na Europa, em Minas Gerais notadamente em decorrência do ciclo do ouro, a arte barroca se prolifera no Brasil. Ele se particulariza em relação ao barroco europeu e adquire de fato sua autonomia. Ele é primeiramente vinculado à concepção ostentatória da ordem dos jesuítas, opera uma fusão entre a arte e a religião. Depois ele se desenvolve em decorrência à interdição em 1759 das ordens religiosas: com efeito, os artistas laicos ascendem a posições de destaque. Pela maior independência em relação à dos seus predecessores, no que diz respeito às figuras impostas eles criam novas tendências estilísticas mais sensíveis à cultura propriamente brasileira e principalmente aos traços culturais locais: utilização de novos materiais, como a pedra sabão, cores diferentes, elementos profanos locais, como as vestimentas de santos com características mulatas. Encontramos esse efeito no barroco borrominiano de N.S. do Rosário dos Pretos em Ouro Preto, o

maneirismo de N.S da Conceição em Sabará ou o rococó de São Pedro dos Cléricos de Salvador ou de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Os tetos pintados em ilusão ótica agem com a luz e freqüentemente com um espaço vazio no centro onde se libera uma tarja, este ornamento de pintura onde planam personagens celestes: as fronteiras da pintura/escultura/arquitetura são questionadas; a escola baiana de pintura desempenha um papel decisivo notadamente entre outras com José Joaquim da Rocha. E um dos objetos principais desta cultura barroca é o corpo do Cristo na cruz, sanguinolento, mostrando sua paixão e seu sofrimento ou então o corpo de cristo morto. Esta cultura barroca se desdobra massivamente, ao menos até 1816, data da influência da Missão Artística Francesa: os missionários não são mais religiosos, mas artísticos; a relação, no entanto, se mantêm algumas vezes a mesma.

O Brasil é marcado pelo barroco não somente na sua história, mas também na sua identidade, e daremos quatro exemplos:

Primeiro, o corpo individual escravo que se vivencia pelo escravo e pelo senhor cada um com um corpo diferente – através da cor a utilização econômica e social, potencial, do imaginário e dos fantasmas e como um corpo similar através da atração sexual, através da identidade biológica. O corpo é também para o escravo um "navio onde ele é o piloto" e com o geral ele pode "se antecipar mascarado" – se retomamos as duas imagens de Descartes. De um outro ponto de vista é através do corpo e do espírito que ele fica em contato aos seus antepassados e a sua cultura e a sua religião de origem, e através deles ele está ainda com elas. Há três razões de pensar este corpo como um corpo barroco, misterioso, inacessível com o qual as relações revelam do que apresentamos na nossa genealogia do corpo barroco.

Mas antes de tudo, a noção de corpo designa também o corpo social do Brasil: corpo que possui ao mesmo tempo tipos étnicos muito diversificados – como, por exemplo, de certos negros ou de certos índios ou de certos brancos - e mestiçagem – a exemplo do mulato originário da união do branco e do negro, o caboclo da união do índio e do branco, o cafuzo de união do índio e do negro, com todas as variações possíveis. Junto a esta mestiçagem biológica uma mestiçagem cultural se realiza chegando através do fenômeno religioso, alguma vez sob um sincretismo e sobre religiões afro-brasileiras com um Deus supremo – Oxalá ou Zâmbia – divindades – como Ifa, o oráculo ou Exu o mensageiro – o candomblé podendo aparecer como a fusão de diferentes influências religiosas, sem falar da macumba e da pajelança.

O corpo individual está sempre ligado a um corpo coletivo. Ele é ainda sobretudo barroco pois foi construído conforme analisado há quase um século pela antropofagia, quer dizer que ele se constituiu por assimilações sucessivas de culturas e de posturas diferentes.

Tudo isto se reapresenta como carnaval, ou o mundo como teatro. Cada um oferece seu corpo às vistas não tanto como ele é, mas como é apresentado e encena para essa representação: muda-se de roupas, de cores, de sexo e de aparência social. De sexta a noite à quarta de cinzas, o corpo transfere a voz ao inconsciente do sujeito, de uma maneira surpreendente, onde dança e música em metamorfose do corpo, tanto quanto enfeites, camuflagem e a maquilagem. E isto à resposta, dionisiação ao corpo crucificado de Cristo? Esse fenômeno de multidão tem então um efeito duplo: de um lado o corpo individual se transforma por um momento, do outro ele se integra ao corpo social e é somente um elemento de um conjunto vivo; se produz aí algo similar no momento de uma partida de futebol. O corpo do jogador se transforma e é divinizado e o corpo da multidão se faz e engloba todos os corpos individuais. O corpo de festa aparece.

Estes quatro exemplos mostram quanto os corpos - individual e coletivo – pertencem ao coração da cultura e da sociedade brasileira e como através do jogo do parecer e de ser, do apolíneo e do dionizíaco, da superfície e da pro-

fundidade pode-se apresentar como corpo barroco.

Assim nossa genealogia do corpo barroco brasileiro nos permitiu compreender melhor certas raízes desta realidade fundamental. Deve-se atinar que o mundo do amanhã que engloba mais e mais humanos, grupos, coisas e idéias, será em parte do que se faz no Brasil, verdadeiro laboratório da humanidade. A globalização está se implantando; pertence aos homens experimentar e escolher suas modalidades na medida do possível. A figura do barroco se apresenta como uma das possibilidades; o Brasil às vezes parece nos indicar uma vertente dessa direção; ela pode ser levada em conta se conhecermos suas raízes genealógicas.

Nos faltaria trabalhar e produzir novos conceitos para pensar nesta figura futura. Para melhor revisitar e reatualizar as problemáticas da antropofagia, do sincretismo, da pluralidade, do paradoxo, etc, nós poderíamos estudar a problemática do corpo híbrido[20], isto nos permitiria de redirecionar o sentido da pluralidade de corpos diferentes a suas uniões e misturas, a pensar o corpo social e coletivo, a nos abrir às hibridações que pertencem ao âmago das novas tecnologias, em resumo, articulando sob um mesmo conceito doador de sentidos das práticas individuais e coletivas diferenciadas. As ações não são pouco importantes: dependerá do futuro do Brasil, de suas novas relações com os outros países e as outras culturas – notadamente as culturas africanas e latinas - e da globalização que se apresenta pouco a pouco e, as vezes, de pior a pior.

É necessário pensar para evitar o pior.

Notas

[1] O grupo internacional RETINA - Pesquisas Estéticas & Teoréticas sobre novas e velhas imagens.

[2] Março de 2004: I° Colóquio Interuniversitário Franco-Brasileiro de Estética; Salvador/Bahia - "O Corpo da Imagem, a Imagem do Corpo" – Universidade Federal da Bahia, organizado pelo professor Alberto Olivieri, Colóquio concebido com o grupo internacional RETINA.
Julho de 2004: II° Colóquio Interuniversitário Franco-Brasileiro de Estética; Salvador/Bahia - "Imagem e Interdisciplinaridade" – UNEB, Colóquio concebido com o grupo internacional RETINA.
Março de 2005: III° Colóquio Interuniversitário Franco-Brasileiro de Estética; Salvador/Bahia - "Barroco & Interfaces" – Universidade Federal da Bahia, organizado pelos professores Alberto Olivieri e Joaquim Viana Neto, Colóquio concebido com o grupo internacional RETINA.
Março de 2006: IV° Colóquio Interuniversitário Franco-Brasileiro de Estética; Salvador/Bahia - "Artes Híbridas" – Universidade Federal da Bahia, organizado pelos professores Alberto Olivieri e Ariadne Moraes Silva, Colóquio concebido com o grupo internacional RETINA.

[3] IN DIÓGENES Laercio, Vie. Doctrines et sentences dés philosophes illustres. I II, trad. R. Genaille, Paris Garnier – Flammarion p. 196.

[4] IN DIÓGENES Laercio, Vie. Doctrines et sentences dés philosophes illustres. I II, trad. R. Genaille, Paris Garnier – Flammarion p. 191.

[5] IN DIÓGENES Laercio, Vie. Doctrines et sentences dés philosophes illustres. I II, trad. R. Genaille, Paris Garnier – Flammarion p. 191.

[6] Segunda Meditação Metafísica.

[7] Discurso do método V.9.

[8] IDEM

[9] IDEM

[10] Nós abordaremos essa questão num futuro livro.

[11] Cf. F. Soulages, "Les Temps Subjectifs & Les Temps Objectifs de la Photographie" in Arte & Ensaios. Revista das Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Janeiro 2005.

[12] Pascal, Les Pensées fragmento 332 Ed. Brunschvicg.

[13] E. HUSSERL, Chose et Espace, trad. J.F. Lavigne Paris, PUF. 1989, p. 36

[14] E. HUSSERL, Meditations Cartesiennes, trad. M. de Lavnay, Paris PUF, 1994. p. 160

[15] SOULAGES, François. Esthetique de la photographie, ch 11Paris, Nathan, 1998, traduzido e publicado por courant 2005.

[16] SOULAGES, François. Creation (Photographique) en France, Toulon Musee, 1988.

[17] Nota do tradutor – tradução de "virage". Transformação química da imagem fotográfica.

[18] WITTKOUER, Art and Architecture in Italy – 1600 1750, Harmondsworth, 1958.

[19] O estudo do acolhimento da retrospectiva de Tom Drahos no Museu de Aurillac em 1987 é uma

prova.

[20] Cf Março 2006, IV° Colóquio Franco-Brasileiro de Estética; Salvador/Bahia - "Artes Híbridas" – Universidade Federal da Bahia, organizado pelos professores Alberto Olivieri (UFBA) e Ariadne Moraes Silva (UNIFACS), em colaboração com a Universidade de Paris 8, concebido com o grupo internacional RETINA *(Recherches Esthétiques & Théorétiques des Images Nouvelles & Anciennes).*

Bibliografia Brasileira de François Soulages

Esthétique de la photographie, livre à paraitre.
Les temps subjectifs & les temps objectiffs de la photographie >>, in Arte & Ensaios >>, Revue des arts visuels de l'Ecole des Beaux Arts de l' Université Féderale de Rio de Janeiro, 2005.
Esthétique & méthode >> in Revue du Département d'Arts Plastiques de l'ECA de USP São Paulo, mars 2005.
Image, virtual & son >> in Revue du Département d'Arts Plastiques de l'ECA de USP São Paulo, à paraitre.
La photographie >> in Revue d' esthétique de l' Université de Porto Alegre, à paraitre.
Corps & Incosncient dans i'arts de l'ordinateur >> in Revue d' esthétique de l' Université de Porto Alegre, à paraître
Image des corps & corps de images >> in Revue Cultura Visual n° 6 - 2005 de l'Ecole des Beaux Arts de l' UFBa, Salvador Bahia.
Photographie & Materian in Revue Cultura Visual n° 7 - 2005 Salvador Bahia.

* François Soulages, Professeur des universités Université Paris 8 / Institut National d'Histoire de l'Art Fondateur & Directeur de RETINA (*Recherches Esthétiques & Théorétiques des Images Nouvelles & Anciennes*) ; Cofondateur et Vice-Président de l'OICT (*Observatoire International du Corps Transformé)* ; Directeur du Séminaire du *Collège iconique* de l'INA (Institut National d'Audiovisuel) ; Créateur et animateur des *Dialogues « Image, création, réflexion »* à la MEP (Maison Européenne de la Photographie) ; Créateur et animateur du Cercle IIE (*Image, inconscient & entreprise*) ; Coresponsable de la collection GROUPE EIDOS aux éditions L'Harmattan francois.soulages@wanadoo.fr