



Alberto Freire de Carvalho
Olivieri *

O QUE É DO BARROCO, DO RENASCIMENTO E É CONTEMPORÂNEO

O barroco segundo Gilles Deleuze não é somente um período histórico diversificado da cultura ocidental. Ele representa um processo de sucessivas dobras sem maiores invenções, desdobrando-se desde as dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas, recurvando e curvando ao infinito. O múltiplo não é somente o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de diversos modos. Essa relação entre unidades, e todo, acompanha o pensamento do homem desde Aristóteles, aproveitando-se também Alberti desse conceito durante a renascença. Segundo Leibiniz reafirmado por Deleuze, duas partes de materiais, diferentes podem ser inseparáveis sendo o ambiente responsável por essa união. Um corpo tem um grau de dureza, mas é sua elasticidade que dá a expressão que ele exerce sobre a matéria. A expressão surge da ação e fluxo.

Nos reportando ao corpo humano, poderíamos então dizer, que o corpo é formado por seqüências de desdobras que nos levarão aos recantos sem significantes, lugar extremamente sutil onde a sua mais ínfima elasticidade nos indicaria as mais tênues e subjetivas ações que dão expressão às matérias que o corpo comprime ou descomprime formando expressões. Esse lugar ou não lugar tendo Freud definido o seu primeiro significativo, é o inconsciente. Para Leibiniz um corpo flexível e elástico tem

ainda uma dobra que não se separa em partes, mas divide-se até o infinito em dobras cada vez menores. A unidade da matéria, o menor elemento deste labirinto é a dobra não o ponto. Nesse sentido Leibiniz, retira o ponto de assíntota do exterior e o faz retornar ao interior do corpo, local onde realmente habita, a dobra é o lugar mínimo do material sendo que uma parte da mesma é não material, formada pelo fluxo, pelo tempo pela ação. A desdobra para Deleuze não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra, uma mutação da dobra.

Na pele as suas menores partículas são formadas por papilas, tipos de antenas sensoriais, a sensibilidade tátil se desdobraria entre papilas e membranas, constituindo-se em unidades verticais e horizontais, destacando que o senso surge de uma diagonal (signo barroco) e não de um ponto. O ponto é um vício de linguagem. Entre as papilas e a membrana está a mínima e mais profunda imagem inconsciente do corpo, que se define como lugar de significativo, entre o vertical papilar e o horizontal membrana. Mais fundo ainda do que essa dobra está o inconsciente. Sendo o seu significativo expresso segundo nossa opinião pelo corolário, que é o intercessor mínimo, mônada, significativo do inconsciente. Quando o corolário se apresenta ao real, somente uma

parte da dobra é suficiente para definir o todo, estando a outra parte embutida no inconsciente sem necessitarmos trazê-lo à linguagem real para que o mesmo se manifeste. Ele está implícito. Um é índice do outro: vertical e... preto e..., claro e... O corolário seria a terceira indicação do inconsciente, pois ao nomear um, o pensamento surge determinando o outro sem que a razão no real se manifeste.

O primeiro significativo do inconsciente segundo Freud, Jung, Lacan e Wilhelm Reich está situado na parte inferior do diafragma, local presumível do sopro vital, relação entre carne e espírito. O segundo significativo do inconsciente descoberto por Freud, desta vez sozinho, está na diacronia dos sonhos, diferenciando o tempo do sonho ao tempo no real, pois no sonho o tempo não tem seqüência contínua como no real. Daí Freud ter denominado esse tipo de pensamento no sonho de inconsciente. O terceiro significativo do inconsciente identificamos pelo corolário. Freud não disse diretamente que o contrário, o oposto é índice da existência do inconsciente. No entanto ele afirmou que através do contrário da presença ou ausência se adquire pela primeira vez a noção da diferença. A diferença é dada ao pensamento pelo contrário.

Linear e o Opaco

A pintura renascentista é segundo Wofflin, essencialmente perspectivista. Neste sentido a sua linearidade é criadora da translucidez, espaços formados por vazios. Em contraposição o Barroco é constituído de formas picturais. Na Renascentista a tectônica envolve a coalecência entre massas. A Barroca é definida pela ciência da Gestalt até onde essa última pode alcançar. Nós observamos que a Gestalt é insuficiente para analisar a pintura nas relações arquetípicas do corpo e do inconsciente.

O cheio e o vazio, a figura e o fundo são estudados na Gestalt como formas que se unem em significação. Na pintura chinesa o vazio, representa a possibilidade de emanação

de ações e do sopro vital.

Na psicologia o vazio, representa a intuição do aparecimento, a possibilidade do desejo. O vazio na psicologia representa uma condição pendular da retirada e da presença do corpo contra corpo, a pendulação da pulsão do agarramento.

A opacidade é aparentemente um obstáculo ao olhar, no entanto é a opacidade que se faz olhar. A translucidez e o vazio representam a possibilidade do reaparecimento. No Barroco a opacidade forma o vazio. A dobra emana do vazio. O vazio pertence às formas que estão no tempo e não se espacializam. A anunciação surge do vazio. A falta dessa tangibilidade dada pelo vazio abre espaço para a anunciação do místico e do espiritual. A dissolução da matéria no vazio incorpora a arte como lugar divino. Atualmente é o vazio, o meio o lugar da mensagem. As mensagens são formadas por índices. O vazio representado na pintura da renascença desemboca num espaço cônico ao fim fechado pelo ponto de vista. O vazio no Barroco é forma que se contrapõe à figura apresentando-se na ambigüidade dos contrários céu, terra, montanha água.

A transparência da pintura renascentista é mais indiferenciada embora seja delimitada pelo cenário do desenho. No Barroco o vazio não é definido pelo desenho e sim pela própria mancha da tinta, que se entrelaça gradualmente ao cheio. Nesse sentido, o vazio no Barroco não é indiferenciado. O vazio renascentista linear é translúcido lugar de significativo das coisas que estão nos planos. No barroco o vazio possui seu próprio significativo.

O espaço perspectivista nos apresenta a ilusão de que o real está sempre adiante dos nossos olhos. A profundidade é de origem linear. No Barroco a profundidade é dada pela carne da própria pintura. No entanto essa qualidade o Barroco pega emprestado da pintura da Bourgonha-Flamenga, que em períodos concomitantes ao renascimento tínhamos uma divergência nas formas dos olhares picturais, entre a Itália e a Bourgonha um camal e o outro

translúcido. A pintura barroca ruma criando sintagmas na própria carne. O sintagma do espaço renascentista pode muitas vezes sair do próprio quadro através da linha de fuga que pode habitar outro mundo diferente do quadro. Esses dois tipos de visão pictórica a da Bourgonha e do Renascimento se encontrarão na pintura de Leonardo. Na Itália ela se fará religiosa na Flamenga ela se fará posteriormente laica. Já o Barroco unificará as técnicas mantendo um caráter religioso. A influencia italiana era exacerbar a importância das linhas em Albert Dürer. Essa dicotomia entre a pintura flamenga e a pintura italiana, o desejo italiano da certeza absoluta de um espaço estático contínuo e infinito desemboca na inquisição. O ponto de reconciliação entre esses dois espaços antitéticos está em Dürer e posteriormente em Rubens um conciliador de uma extravagância luminosa (ver Educação de Maria de Médicis, Fig.1). Aí as linhas da arquitetura com seu ponto de fuga ao interior do quadro formam conciliação. "Onde o dualismo e o contraste formaram o eixo espiritual do Barroco"¹. A ilusão na pintura não é reproduzir uma copia da imagem retiniana e sim criar um outro mundo para o olhar onde o conhecimento sobre o espaço se relaciona com o pensamento de cada momento histórico. Uma intuição sem conceito é cega retomando Kant, existe sempre uma parte premeditada na interpretação das formas pintadas como na percepção do real. Temos o exemplo reconciliatório entre a transparência e a opacidade através do ilusionismo.

A perspectiva no início se apresentava à pintura da renascença com um cenário arquitetônico para que com as linhas da mesma a profundidade aparecesse. No Barroco essa arquitetura é substituída por personagens passando a arquitetura a funcionar como complemento (ver Eliezer e Rebeca de Poussin, Fig. 2). Se a arquitetura na pintura da Renascença serve para ilustrar a profundidade, a pintura serve de complemento de textura. No Barroco a materialidade é devolvida à pintura, passando os personagens a serem retratados na pin-

tura em posições escultóricas. Esse exemplo foi levado aos extremos por Poussin, caracterizando o método tectônico do Barroco, através do uso de modelos.



Figura1 - Educação de Maria De Medicis, Rubens, 1621, Louvre.



Figura2 - Eliezer e Rebeca - Poussin, 1594 - 1665, Louvre.

Observamos que o Barroco tanto é um período histórico quanto é um estado de comportamento e de cultura. As imagens barrocas refletem um processo psicanalítico, da neurose existente entre o autor e a obra, entre o observador e a obra. É um estado mental de êxtase, onde projetamos nossa própria pele, nosso

próprio corpo, na esperança da criação de um mundo que nos dobra e através desse êxtase o mundo que nos devora com as tipas que nós tecemos. O Barroco é um referencial reconciliatório entre a antropofagia, a cultura afro-americana o paganismo e a ciência ocidental que encontrou sua desdobra na cultura latina e brasileira, estado avançado do que plantou o império Romano. Na Bahia temos a memória de Glauber Rocha a reencarnação do espírito Barroco. Em Paris temos Chagal no teto da Ópera.

As imagens inconscientes do corpo estão impregnadas na pintura em todas as épocas. Elas são ilustradas através dos intercessores, simulacros arquetípicos que acompanham a história da iconografia humana. Essas formas estão agarradas tanto na pintura quanto na escultura como no corpo do próprio ser humano. São esses elementos que compõem a sintaxe do inconsciente corporal, estando presentes em todas as fases em que as obras se fazem.

O Barroco: Semelhanças e Diferenças

O Barroco tem sido estudado através de suas diferenças, suas diversidades suas globalidades que o identificam como um período global. Não poderíamos restringi-lo somente ao ocidente, pois a época colonial levou-o também a Ásia.

Nós não faremos uma abordagem numérica nem categórica. Estudaremos mais especificamente o barroco com suas relações de dobras entre seu passado contíguo e o momento contemporâneo.

Nos deteremos aos elementos da sintaxe corporal, e da relação das imagens como intercessores como “lugares” de passagem entre estados da matéria. Essa matéria escolhida, pela afinidade que tem nossa participação no grupo de pesquisa internacional (RETINA) montado pelo professor François Soulages. (Univ. Paris 8).

O Barroco é identificado por Wolfflin através de suas diferenças com o renascimento. Destacamos entre essas diferenças somente aquelas que tocam mais diretamente os

intercessores, ou imagens inconscientes do corpo.

O Barroco tem sido estudado por momentos que o delimitam no tempo, cuja característica fundamental se reporta a sua hibridação, nos parecendo sempre como um estado, onde a transição e o recocheteamento estão nele sempre presentes. Alguns o consideram como um período resultante da empresa Companhia de Jesus, outros como resultado da monarquia absoluta. Podemos observar que o Barroco possui em sua própria carne algo que envolve e contamina o próprio observador. Sendo menos uma manifestação de transição que de reconciliação. O que seria do Barroco, do Renascimento e do agora estaria na pele. Nesse corpo do observador que é moldável, no entanto menos mutável que a própria arte.

Pretendemos estudar algumas obras de pintura onde possamos compreender a evolução ou transformação entre esse período procurando identificar os elementos que se mantêm subentendidos na arte, e estão presentes nela, como garras dos seus autores que por sua vez se reportam aos seus corpos. Se no Renascimento temos uma pintura eminentemente espacial, no Barroco o tempo se insere de forma mais natural na narrativa. Essa característica seqüencial cronológica não é em si uma novidade Barroca, mas sim uma aproximação à fábula presente na pintura medieval. Essa história contada no período medieval tem um caráter pedagógico, onde as pinturas eram verdadeiras transcrições dos evangelhos, possuindo esse caráter educativo catequista que se processava no caminho deambulatório da peregrinação ao interior do templo. Essa retomada temporal da pintura Barroca se torna de novo objeto de ensino e de pedagogia, passando a pintura a reaver a sua função pedagógica e da catequese, doutrina principal da Companhia de Jesus.

O espaço renascentista por sua vez tem esse caráter estático, tentativa de reproduzir o real como imitação da natureza, como se pudessemos isolar no tempo de um instante o

real para que o mesmo fosse estudado e esgotado como no trabalho metódico de uma dissecação de cadáver, lugar do campo científico.

Essa tentativa renascentista da definição exata do espaço não passa de uma ilusão, pois o instante percebido pelo ser humano nunca está no real, pois só percebemos fenômenos no agora, fenômenos que só existem em aparência, pois a sua existência no tempo real é diferente da intuição que temos desse instante. Nós só podemos perceber fenômenos que já passaram e não mais existem como tais.

Nesse sentido esse congelamento do espaço renascentista como argumento de identificação de um campo visual estático de definição da intuição do instante, é um reflexo do egocentrismo, determinado pelo vício de linguagem da assíntota, o atomismo infantil persistente. Esse sentido de assíntota definido por Zenão de Eléia 490 A.C nos dá essa busca infinita dos espaços cada vez menores em forma de espiral. Essa ilusão da assíntota é concebida por crianças com idade acima de sete anos, conforme estudos de Piaget². Essa tentativa de tornar estático o instante na pintura da renascença, ainda é um resquício do espaço onde a terra era tida como centro do sistema solar. Em 1543 já no fim do Renascimento Copérnico, devolve a terra ao seu devido lugar. Essa busca incessante desse centro, no Barroco é representada por um retorno. O espaço se aprofunda em fractal, vai ao labirinto e retorna como uma dobra. “Diz-se que um labirinto é múltiplo, o múltiplo é não só o que tem muitas partes mais o que é dobrado de muitas maneiras. A divisão do contínuo deve ser considerada não como a areia em grãos [...] mas como a de uma folha de papel em dobras”³.

A continuidade dos estados visuais através do uso de espirais, bem como a coalescência entre sombras luz e sfumato dão ao Barroco um tempo especial. O sentido da assíntota é um signo do egocentrismo, que busca o espaço como definidor do mundo. O Barroco reintroduz o tempo fluido, Wolfflin faz essa comparação cronotópica entre o Renascimento e o Barroco

afirmando que no primeiro há o linear e percebido pelas mãos e no Barroco há o pictórico seguido pelas vistas às desdobras. Podemos sentir nessa afirmação a pintura ilusionista da ceia de Giotto - figura 3⁴, onde as linhas definem a profundidade. Nesse sentido, a carne da pintura Barroca, surge de certa forma da assimilação da pintura Flamenga e teuta, da influência de Dürer na Itália e Rubens. Deveremos procurar nessas relações, o rebatimento sobre o corpo. Esse rebatimento não poderia se limitar somente ao que pode ser percebido visualmente. Como poderíamos experimentar outro modo de ver?



Figura 3 - GIOTTO, di Bondone, *A Última Ceia*, c.1306

Acreditamos que podemos ilustrar relações entre as obras e o corpo, através das imagens inconscientes do corpo. Essas imagens funcionam como intercessores entre o inconsciente e o real, como se o seu funcionamento demonstrasse a existência desse inconsciente: o ponto do diafragma e a cronologia não seqüencial dos sonhos.

Deveremos nos aprofundar um pouco nas imagens inconscientes do corpo para posteriormente estudarmos essas pinturas em relação ao inconsciente. A relação que Wolfflin exercita entre essas duas culturas, tem um caráter epidérmico. Ele discute elementos tácteis, procurando descobrir onde há mais epitélio, em uma ou na outra. Uma linear outra pictórica são nuances de pele; Planos ou profundidade é pele do olho; parte de igual valor, partes dominadas

pelo conjunto, são sentidos de agarramento; fechada ou aberta, fechada com o observador fora aberta com o sentido do observador dentro, clara ou clara e sombra sfumato.

Podemos perceber nas colocações de Wolfflin esse caráter epidérmico visual da análise. Deveremos, portanto nos reportar a pele, como significante primeiro na identificação da imagem inconsciente do corpo.

Esses elementos que se comunicam previamente com o corpo através das imagens inconscientes chamamos de simulacros ou intercessores. Rudolf Arnheim os considera como “os impulsores biológicos, tendem a ser cores, formas ou movimentos simples e distintos que em sua evolução se desenvolvem como signos. No olho bem antes que os impulsos cheguem ao cérebro existem respostas à forma em vez do próprio registro”⁵. Esses intercessores unificam e organizam a imagem através da proximidade, fechamento semelhança, continuidade de direção e experiência passada são fatores impulsores à espera de estímulos dos arquétipos.

AS IMAGENS INCONSCIENTES DO CORPO E O BARROCO

Entendemos como imagens inconsciente do corpo aquelas que não se apresentam ao olhar e, no entanto fazem parte dos elementos intercessores entre o real (olhar) e o inconsciente. A primeira imagem inconsciente do corpo se refere ao embrião cuja forma em vagem gástrula se desdobra formando todo o corpo e, mas especificamente o ectoderma que forma a pele e o cérebro. Segundo ANZIEU Didier, “o pensamento é uma questão de cérebro quanto de pele”⁶. O psiquismo encontra aí a sua sustentação. A imagem inconsciente do corpo mais longínqua antes da formação do cérebro é um conjunto de três membranas. A pele é responsável segundo Bowlby (1958)⁷ pela pulsão do apego. Essa pulsão do agarramento, antes da criança compreender o aparecimento e o desaparecimento do cenário visual, o oferecimento e a retirada do seio é estimulante da construção do Ego. Todos os órgãos dos sentidos funcionam através da pele. O tato é portanto o sentido da matéria mater.

Poderíamos falar dos intercessores das linhas predominantes da boa continuidade ou linhas corolárias. O vertical e o seu corolário, como intercessores ancestrais, no entanto essas linhas são utilizadas nas pinturas no sentido da pulsão do agarramento, ilustrado pela tração dos objetos. Essa pele esticada é o enunciador simbólico do aparecimento e desaparecimento da mãe, nos diversos exemplos da pintura de Yves Klein, Brunelleschi, e Dominichino. (Fig 4, Fig 5 e Fig 6).

28



Figura 4 - Yves Klein, *Antropometria sem título* - Museu Rainha Sofia Madrid.

Na formela de Brunelleschi podemos observar o ponto que nasce da interseção entre o estiramento do xale, e o peso na perna esquerda de Isac, que continua pela perna do cavalo. Essa formela foi executada vinte anos antes dos primeiros exercícios de perspectiva, e da trindade. Esse ponto é o lugar inconsciente da assíntota. No quadro de Dominichino - figura 6 - essa noção do estiramento epidérmico (retirada do seio) e identificada pela direção do vô do anjo e esticada em direção oposta pelo movimento dos galhos. O peso no caso do quadro Barroco é enfraquecido através das linhas verticais que passam pelo pé esquerdo de Abraão e o pé direito de Isac. Essas duplas linhas de peso enfraquecem esse corolário permitindo a passagem da diagonal entre o pé direito de Abraão e a mão esquerda. Essa diagonal representa a quebra do paradigma clássico da assíntota. A diagonal representa a Anacrusa local de passagem metafórica, a dobra ou retorno do espaço-tempo. A diagonal representa a dobra. O abismo causado pela assíntota a subdivisão atomista da matéria retorna em forma de dobra.



Figura 5 - *Sacrifício de Isaac, Brunelleschi.*



Figura 6 - *Sacrifício de Isaac Dominichino - Domenico Zampiere*

A pele é construída de papilas ricamente sensitivas e membranas horizontais. Essa relação entre papilas e membrana se dá em diagonal. A insistência sobre o abismo da assíntota recai no vazio do espaço-tempo. O vazio sendo o signo do aparecimento. Leibniz afirma que a desdobra são "Partículas reviradas em dobras. Sendo a formação do organismo improvável ou milagre se a matéria se dividisse até o infinito"⁸.

As formas de estiramento são signos inconscientes do aparecimento e desaparecimento da mãe. No quadro a Madona do pescoço Longo, Francesco Mazzola, Parmigianino, Uffizi 1535 - figura 7⁹, podemos observar a desdobra do pano do seio da mãe em forma de bico, representando esse intercessor como imagem inconsciente do corpo que é signo do aparecimento e do desaparecimento da mãe. A virgindade N.S. é simbolizada no desaparecimento do próprio seio o enrugamento do falus. Nessa transferência que se mostra no tecido. Esses lugares inconscientes funcionam como anunciadores sendo um contrario ao outro. O peso, outro caso, não se presta ao olhar, no entanto ele é elemento fortalecido da figura. Em Giotto

(Fig.8) temos o fortalecimento paradigmático das figuras, pelo peso, funcionando como estruturadores através das linhas verticais. A lamentação - 1267/1337. Esse mesmo peso pode identificar em um Caravaggio, onde o poder do intercessor causado pelo peso, destruindo com o sintagma no real, criando uma ilusão em outro sintagma formando ai uma metonímia. A perna de um serve para duas pessoas retratadas (figura 9¹⁰).



Figura 7 - Francesco Mazzola (Parmigianino), *Madonna dal collo lungo* ca 1535, Uffizi



Figura 9 - Caravaggio. *O sepultamento*

O abandono da assíntota pela dobra no Barroco, representa de certa forma uma aproximação com a teoria da incerteza moderna. Na interioridade fenomenológica da matéria, a assíntota, o atomismo não esta na matéria, mas é um fenômeno que esta em nós. As substâncias e a estrutura molecular das matérias se organizam através da dimensão temporal e muito levemente espacial. A relação do núcleo do átomo para a periferia é da proporção de uma ervilha para uma catedral. O resto é cenário de passagem de variedades de dobras. A aproximação com a teoria da incerteza não significa objetivamente o abandono da tectônica no Barroco. Sabemos que Poussin foi um dos pintores que mais desenvolveram a técnica de pintar sobre modelos. Esse abandono da tectônica preconizado pelos críticos, pelos artistas barrocos não tem nenhum fundamento haja vista o processo de pintura de Poussin. Segundo Giovanni – Pietro Bellori, a prova da ciência de



Figura 8 - Giotto, *Lamentação*.

Poussin são os desenhos que ele fez no tratado de Pintura de Leonardo, impressos com seus desenhos em Paris em 1651 “primeiro antes de pintar ele desenhava, em seguida ele formava modelos de cera de todos os personagens em suas atitudes em pequenos figurinos de meio palmo para ver efeitos naturais da luz e da sombra do corpo” J. Von Sandrart. G. Bellori fala da admiração de Poussin pela obra de Domenichino reportando-a a de Rafael. Os relatos informam do conhecimento de Poussin mesmo de física (ótica) tendo o mesmo grande conhecimento das técnicas de pintura do Padre Zaccolini os livros de Albert Dürer e o tratado de pintura de Alberti. Ele tomava curso em Roma com cirurgião em aulas de dissecação. Poussin desenhava copiando os quadros de Domenichino em Saint Gregório. Poussin, no entanto, abominava Caravaggio. Poussin dizia: um pintor só seria grande se imitasse o que via, mas as pessoas hábeis devem trabalhar o intelecto, isto é conceber antes o que eles querem fazer.

NARRATIVA DA APROPRIAÇÃO No Barroco e na Modernidade

Na poética, Aristóteles define a mimeses enunciando três critérios: os meios da imitação, o assunto e a maneira. A imitação pode se restringir à execução do semelhante ao natural. Já a apropriação se refere a uma relação com uma obra de arte existente, seja através do processo, do tema ou do método ou ofício.

A apropriação de uma obra de arte, ou parte da mesma por um artista é considerada por alguns como uma atitude em desvio e em outros casos mesmo aético. Nós nos deteremos nos casos de apropriação, onde o processo de imitação entra na arte como parte da narrativa, numa relação entre duas formas de linguagem transpondo de um nível a outro e muitas vezes mesmo através de mudanças ultrapassando o próprio método da linguagem no nível fundamental e paradigmático, como

uma repetição.

De início abordaremos a questão da imitação propriamente dita correspondendo assim a um dos elementos da transformação da linguagem.

Porque haveria o homem de repetir, imitando, começando pela natureza; seria para mostrar a si mesmo a sua habilidade, ou capacidade de domínio sobre o natural semelhante ao próprio criador? Ele se satisfaz de ter criado não o duplo da natureza, mas, sobretudo de ter sido hábil em ter criado um engenho ardiloso que troca de lugar com a natureza através do uso de uma linguagem, signo de substituição.

Esse processo híbrido da utilização de elemento significante apropriado, consciente ou inconscientemente, serviu à transformação da linguagem e não tem um caráter eclético com a mistura de diversos elementos. A imitação não serviria nesse caso à reprodução da natureza, pois o que distingue os homens dos outros animais é a possibilidade de criar através da linguagem uma natureza signica. Uma natureza substituída. O processo de substituição ou imitação onde se coloca na obra parte de outra obra de outro autor pode ter um caráter de pleonasm, referencial da própria reprodução, no entanto não é desse tipo de apropriação que desejamos enfocar.

O exemplo do Ready-made, como no caso de Marcel Duchamp alguns autores e críticos não consideraram uma criação. A criação que se processa aí tem um caráter indicial lingüístico já que a peça está exposta num museu, ela perde, pelo arcaouço do lugar a sua condição de função objetual. Passa a adquirir um status emblemático de esfinge. Os primeiros ready-made criaram uma abertura na arte para a apresentação da estética da ausência do belo.

A arte liberta-se aí do belo permitindo outras formas de comunicação. A repetição cria nesse caso uma diferença pela atuação lingüística, onde o objeto perde o seu signo e adquire o índice. O ready-made (1917) abre o espaço da arte para o que não é de bom gosto, nem de mau gosto. A imitação no caso do ready-made

praticamente não existe, pois é o próprio objeto não modificado que é exposto.

Nos outros casos de imitação, está em jogo a habilidade do artista na reprodução da aparência, no caso do ready-made está em jogo a habilidade do autor em desviar a aparência, induzir um penso na aparência criando uma outra aparência ao nível mental. Consideramos então o ready-made como uma apropriação não imitativa, onde se processa uma transfiguração mudando-se o signo e cria-se um índice de esfinge.

Retomando a Platão na república quando ele preconiza que o idealizador do objeto teria mais valor que o pintor que o reproduz. Duchamp inverte essa posição transpondo o signo do objeto, criando uma outra imagem mental para o mesmo. Existe aí a manutenção da idéia sobre a experiência, todavia o autor passa a induzir um processo como uma armadilha trocando de significantes. Nesse caso não se trata mais de Platão que exacerba a “idéia”, nem de Aristóteles que valoriza o processo, a ação. Trata-se de uma dissolução da imagem como signo e criação através do prazeroso jogo do exercício do livre arbítrio que oferece ao homem a incompletude para justamente ele tentar completar-se num continuum e interminável jogo da linguagem, justamente o jogo que faz a separação do “instinto e da consciência, a memória e o saber, o macânico e o refletido”.¹¹

Enquanto o homem imita, ele não depassa o natural, nesse sentido estando o homem sempre a completar-se na sua experiência com a natureza ele é da ordem do insatisfeito. O que faz o elo entre o insuficiente (o instinto) e a consciência é a linguagem. Como cada mundo conhecido possui seus limites nos significantes possíveis, existe essa tendência motivada pela incompletude do homem em estar a cada momento a cata de novas linguagens no sentido de completar-se no mundo e complementar outro mundo através da descoberta de novos significantes e novo método de linguagem.

O objeto apropriado em termos de linguagem representa uma identificação de elemen-

tos ou unidades de linguagem prévias para que o mundo imaginário a ser criado parta ou surja de algo comum com o mundo.

“É óbvio que um mundo imaginário por mais que difira do mundo real, deve ter algo - uma forma - em comum com ele”¹². Essas unidades prévias do conhecimento são identificadas tanto por Wittgenstein, quanto para Kant como para Freud e Lacan. Kant define como conhecimento a priori “aquele que pode ser adquirido independentemente de qualquer experiência”¹³. Muitos elementos objetos de apropriação representam figuras ou unidades de linguagem arquetípicas como veremos. Wittgenstein no seu TRACTATUS LÓGICO-philosophicus, define a condição de diferença como aquilo que deve ser excluído como elemento no conjunto que denominamos linguagem.

Para darmos início ao processo criativo necessitamos de um salto intuitivo que surge da repetição do mesmo, buscando a discriminação. Deve haver um conhecimento prévio de um jogo de linguagem para que a definição ostensiva possa ser interpretada conforme princípio Agostiniano. Admite no Tractatus Wittgenstein, que “não supõe o conhecimento prévio de outro jogo de linguagem mais primitivo supõe apenas a capacidade de discriminação entre a forma, o cor, o conjunto de objeto. Mas, pergunta Wittgenstein, O que é essa capacidade de discriminação? (...). Para Agostinho e Wittgenstein há algo como um pensamento interior e não-linguístico, um estado mental solipsista (como realidade única do eu) (...). São estados mentais que se repetem (...) sempre identificando a si próprio.”¹⁴

Segundo Deleuze, quando há repetição ela exprime ao mesmo tempo uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um remarcavel contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência, em todo ponto de vista a repetição é uma transgressão.

Em Lacan e em Freud, a repetição tem um caráter identificado de apontar a relação do

pensamento e do real. O real é o que retorna sempre ao mesmo lugar, e a repetição não tem a ver com a reprodução¹⁵.

Freud descobre que a repetição no jogo do seu neto (bobina) a intuição do fonema (da) forte, mascara o efeito do desaparecimento da mãe, tornando-se agente de linguagem. A repetição induz à criança a criação da linguagem para dar significação ao desaparecimento da mãe.

Segundo René Passeron, podemos classificar os diversos tipos de repetição: 1 - a repetição estéril onde a mesmice de atos uniformes cria monotonia como no trabalho industrial quantitativo, ou numa vida ritualizada; 2 - a repetição ascética como a do atleta que se priva para modelar o corpo, ou em penitência religiosa; 3 - a repetição integrada do domínio técnico chegando a virtuose, preparando para a transposição do ainda não dito; 4 - repetição prévia que surge da perfeição relativa a da retomada interminável da série em referência a um modelo inicial; 5 - a repetição estrutural e interna na própria obra formando uma estética de repetição. Na música africana também vemos atos repetitivos do som; em arquitetura, seqüência de unidades (pilares, janelas etc.).

Essas diversas formas de repetição nos levam a considerar como exemplo a repetição integrada em busca do domínio técnico e da virtuose e a repetição prévia que surge da retomada interminável da série em referência ao modelo inicial. "A imitação como indica Dominique Chateau, se coloca na ordem da regulação, do exercício, não fornece modelos a copiar mas, conquistas que exemplificam o que devemos procurar para realizar por seus próprios meios. Ela é apropriação e superação (...) Nessa ótica o empréstimo a apropriação não é sob certas condições um impedimento que vede a criatividade quando se tratar da união entre a imitação e invenção"¹⁶. A repetição se refere à superação e a participação no progresso da arte diferente ao que preconizou Quatremère de Quincy e Birot Morogué que desejavam encher os museus com cópias perfeitas com fins

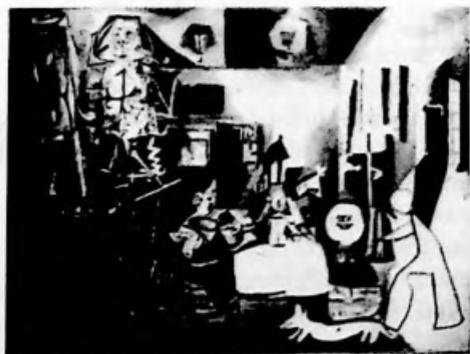
pedagógicos¹⁷.

Na questão da repetição em busca do domínio técnico e da virtuose, com a apropriação formal, buscaremos dois exemplos clássicos, a presença dos arcos botantes góticos escondidos no interior da cúpula de Brunelleschi em Santa Maria Del Fiori em Florença, também as obras de Sacrificio de Isac Formela executada por Brunelleschi - figura 5 - para o concurso da porta do Batistério de Florença comparando-a com o Sacrificio de Isac de Domenico Zampiere, pintor Barroco, que se apropria alegoricamente do desenho da Formela criando uma narrativa não mais renascentista, mas, barroca, através do desvio do olhar, enfraquecendo as linhas do peso pela diagonal.



Figura 10 - *As meninas*, Velásquez

A repetição prévia que surge da apropriação de um modelo inicial, no caso Picasso que se apropria das imagens do quadro as Senhoritas de Velásquez, pintando diversas séries para chegar finalmente à sua própria versão. Picasso procura identificar outros espaços no jogo da semelhança através do desvelamento em busca de outro cenário. Picasso realiza a repetição como jogo do prazer, transformando os quadros de grandes pintores. Essa série de Picasso está no museu Picasso de Barcelona. Em outros casos ele utiliza-se muito do tema do touro e de relações com o corpo das mulheres.



Figuras 11, 12 e 13 - Repetição de Velásquez por Picasso, Museu Picasso Barcelona

NOTAS

¹ COUTINHO, Afrânio, Do Barroco, Ed. UFRJ Rio de Janeiro 1994 p. 72

² PLAGET, Jean. Seis Estudos de Psicologia forense, Rio de Janeiro, 2001, p. 44-45.

³ DELEUZE Gilles. A dobra, Papirus Campinas, 2000 p. 14.

⁴ Figura 3 - GIOTTO, Última Ceia - Alte Pinacothek Munique.

⁵ ARNHEIN, Rudolf, La Pensée visuelle Manchecourt, 1997 p. 36

⁶ ANZIEU, Didier Eu-pele, Casa do Psicólogo SP 2000. p. 32.

⁷ ANZIEU, Didier, Ibid p.32.

⁸ DELEUZE, Ibid p. 18.

⁹ Figura 7 - Francesco Mazzola (Parmigianino), Uffizi, 1535. Madona de Pescoço Longo

¹⁰ Figura 9 - CARAVAGGIO. O Sepultamento, Vaticano

¹¹ CHATEAU, Dominique. L'Heritage de L'Art, L. Harmattan Paris, 1998. p.57.

¹² WITTGENSTEIN, Tractatus. Lógico - philogophicus, in Moreno Arley R., Ed. Moderna. São Paulo, p.90.

¹³ KANT, Emmanuel. Crítica da razão pura. Ediouro, Rio de Janeiro, p.22.

¹⁴ DELEUZE GILLES. Différence et Repetition. P.U.F, Paris, 1968. P.29

¹⁵ LACAN, Jacques. Les quatre concepts Fondamentaux de la psychanalyse. Ed. Seuil Paris, 1979, p.59.

¹⁶ PASSERON, René. Poétique et repetition, direção mesmo autor, Clancier. Guenaud, Paris, 1982, p.11;12.

¹⁷ CHATEAU, Dominique. IBID. P.100.

* Alberto Olivieri é Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA; Coordenador do Atelier II da FAUFBA e Pós-Doutor pela Universidade de Paris 8 (Arte das Imagens e Arte Contemporânea).
olivieri48@yahoo.com.br