

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

CLÁUDIO BARCELLOS JANSEN FERREIRA

A IRONIA NO TRABALHO DE CARLOS PASQUETTI:
A AUTOIMAGEM PERFORMATIZADA COMO APORIA



PORTO ALEGRE
2017

CLÁUDIO BARCELLOS JANSEN FERREIRA

**A IRONIA NO TRABALHO DE CARLOS PASQUETTI:
A AUTOIMAGEM PERFORMATIZADA COMO APORIA**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de mestre no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica da Arte.

Porto Alegre, junho de 2017

CLÁUDIO BARCELLOS JANSEN FERREIRA

**A IRONIA NO TRABALHO DE CARLOS PASQUETTI:
A AUTOIMAGEM PERFORMATIZADA COMO APORIA**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de mestre no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador:

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos – UFRGS

Banca examinadora:

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho – PPGAV – UFRGS

Prof Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira – PPGAV – UFRGS

Profa. Dra. Sheila Cabo Geraldo – PPGArtes – UERJ

Porto Alegre, junho de 2017

Aos meus pais, Francisco e Helena, por todos os feriados sem os ver,
e aos meus irmãos, Tamara, Mônica, Carlos e Francisco

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Alexandre Santos, pela orientação, dedicação e grande atenção.

Ao Carlos Pasquetti, pela simpatia e generosidade.

À professora Dra. Mônica Zielinsky, a Dra. Ana Carvalho, ao Dr. Paulo Silveira, por todos os ensinamentos, as indicações e o exemplo.

Estou muito interessado no fato de que toda questão não se constitui jamais senão sobre uma resposta. [...] não existe *ser* senão na linguagem.

(Jacques Lacan)

RESUMO

Este trabalho estuda a presença da ironia em um conjunto de trabalhos de Carlos Pasquetti em fotografia e em Super-8, realizados desde o final da década de 1960 até o presente, nos quais o artista apresenta seu próprio corpo em ações performáticas. Pretendo questionar a presença da ironia na indefinição de um limite entre suas autoimagens performatizadas e o próprio artista. O emprego da ironia, segundo a indicação de Carvalho, não visa menosprezar a inteligência do observador, mas solicitar deste uma participação ativa na formulação de interpretações individualizadas. A ironia, que participa na construção do trabalho do artista, é interpelada pela pesquisa sobre a sua função, a sua ação de, por sua vez, interpelar o espectador, provocando nele a confluência, a geração e o descobrimento de uma verdade própria sobre a arte.

Palavras-chave:

Carlos Pasquetti. Ironia. Fotografia. Arte contemporânea no Brasil.

Áreas da pesquisa:

História da arte. Teoria e crítica de arte. Arte contemporânea.

ABSTRACT

This work studies the presence of irony in a set of works by Carlos Pasquetti in photography and in Super-8, made from the late 1960s to the present, in which the artist presents his own body in performance actions. I want to question the presence of irony in the indefiniteness of a boundary between his performatized self-images and the artist himself. The use of irony, according to Carvalho's indication, is not intended to underestimate the observer's intelligence, but rather to solicit an active participation in the formulation of individualized interpretations. The irony, which participates in the construction of the artist's work, is Interpellated by the research on its function, its action in turn, to Interpellate the viewer, provoking in him the confluence, the generation and the discovery of one's own truth about art.

Key-words:

Carlos Pasquetti. Irony. Photography. Contemporary art in Brasil.

Research Areas:

Art history. Art theory and criticism. Contemporary art.

LISTA DE IMAGENS

<p>Figura 1 - Carlos Pasquetti (1948), <i>“PORRA CARA!!” Bolaroidis – falsas polaroides</i>, (detalhe) 2014-16, 13 painéis fotográficos 148 x 118 x 3cm cada. Imag.: do autor.....</p>	<p>Capa</p>
<p>Figura 2 - Fortunato Pasquetti (1690 – 1773), <i>Retrato do Provveditore Generale da Mar Girolamo Maria Balbi</i>, Óleo sobre tela, 245 x 170 cm, Venezia, Museo del Settecento Veneziano</p>	<p>15</p>
<p>Figura 3 - Richard Avedon (1923 – 2004), <i>William Casby</i>, nascido na escravidão, Algiers, Louisiana, 1963 Impr. gelatina de prata, 109,9 x 97,2 cm The Metropolitan Museum of Art, New York Imag.: Christie’s (2017).....</p>	<p>17</p>
<p>Figura 4 - Camillo Pasquetti (1903-1968), <i>Retrato de Gentile Ozelame</i>, 1939? Fotografia, 13 x 9cm. Imag.: Acervo Museu do Imigrante Bento Gonçalves.....</p>	<p>27</p>
<p>Figura 5 - Carlos Pasquetti (1948), <i>Max</i>, 1968, Série fotográfica, dimensão variável, Imag.: arquivo do artista.....</p>	<p>22</p>
<p>Figura 6 - John Hilliard (1945), <i>Causa mortis?</i>, 1974, Fotografia, Imag.: Fabris (2008), p. 31.....</p>	<p>26</p>
<p>Figura 7 - Carlos Pasquetti (1948), <i>Energicizador Catarina</i>, 2006, Fotografia sobre papel – Fotos C. Pasquetti, (exposição <i>Um ponto de ironia</i>, 2011), Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos, Imag.: arquivo do artista.....</p>	<p>27</p>
<p>Figura 8 - Hippolyte Bayard (1801 – 1887), <i>Autorretrato como afogado</i>, 1840, Positivo direto em papel, Société Française de Photographie, Paris, Imag.: Newhall (1982), p. 25.....</p>	<p>36</p>
<p>Figura 9 - Hippolyte Bayard (1801 – 1887), <i>Verso da obra Autorretrato como afogado</i>, 1840, Texto manuscrito, 18 out. 1840, Société Française de Photographie, Paris, Imag.: Universidad de Buenos Aires (2013).....</p>	<p>36</p>
<p>Figura 10 - Carlos Pasquetti (1948), <i>Pequena Estória</i>, 1968, Série fotográfica, dimensão variável, Fotos Mara Alvares e Elton Manganelli, Imag.: arquivo do artista.....</p>	<p>40</p>
<p>Figura 11 - Gina Pane (1939 – 1990), <i>Azione Sentimentale</i>, 1973, Performance, 7 fotografias coloridas sobre painel de madeira</p>	

	Imag.: Grosenick (2001), p. 427.....	42
Figura 12 -	Carlos Pasquetti (1948), Diálogos silenciosos, 1974, Série fotográfica, Fotos Mara Alvares, Imag.: arquivo do artista.....	44
Figura 13 -	Cindy Sherman (1954), Sem título (da série Bus Riders), 1976 Fotografia, impressão em gelatina de prata sobre papel, 18,95 x 12,7cm, Coleção Tate, Imag.: Tate Gallery (2001).....	45
Figura 14 -	Carlos Pasquetti (1948), Sem Título, 1976, Fotografia p&b, 14,7 x 14,7 cm [cada uma], Fotos Mara Alvares, Imag.: Fundação Vera Chaves Barcellos.....	46
Figura 15 -	Bruce Nauman (1941-), Self Portrait as a Fountain, 1966-67, impresso em 1970, Impressão cromogênica, 51 x 60,8 cm (imagem 49,5 x 59,1 cm), Whitney Museum of American Art, New York, Imag.: Whitney Museum of American Art (2015)...	48
Figura 16 -	Carlos Pasquetti (1948), Falsas polaroides, 2007, Série fotográfica, 74 x 190 cm, Fotos Clóvis Dariano, Galeria Bolsa de arte, Imag.: arquivo do artista.....	49
Figura 17 -	Marcel Duchamp (1887 - 1968), Fonte (Fountain), 1917 (réplica de 1964), Ready-made, 36 x 48 x 61cm, Col. SFMOMA Imag.: Sfmoma (2015).....	54
Figura 18 -	Man Ray (1890 – 1976), Marcel Duchamp as Rose Sélavy, 1920-1921, Impressão em gelatina de prata, 21,6 x 17,3 cm Imag.: Philadelphia Museum of Art.....	56
Figura 19 -	Marcel Duchamp (1887 – 1968), L.H.O.O.Q., 1919, Readymade retificado, Grafite sobre reprodução da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, 19,7 x 12,4 cm, Coleção privada Imag.: Centre Pompidou (2017).....	57
Figura 20 -	Carlos Pasquetti (1948), Romaria para dezembro, 1976, Cartazete, impressão em ofsete, Imag.: FVCB.....	58
Figura 21 -	Nelson Leirner (1932), O Grande Desfile, 1984, Instalação, dimensão variável, Imag.: Nelson Leirner (2017).....	59
Figura 22 -	Man Ray (1890–1976), A l’heure de l’observatoire, les Amoureux, 1932-34, Óleo sobre tela, 100 x 250,4 cm, Coleção William N. Copley, Longpont-sur-Orge, Imag.: Ades	60

	(1976), p. 90-91.....	
Figura 23 -	Max Ernst (1891 – 1976), The Chinese Nightingale, 1920, Fotomontagem, 8,8 x 12,2 cm, Museum of Modern Art, New York, Imag.: Ades (1986), p. 117.....	71
Figura 24 -	Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais, nº 4, jul 1977, Edição realizada sob responsabilidade artística de Carlos Pasquetti, Foto Mara Alvares, Cartazete impresso em ofsete, 33 x 22cm, Imag.: Núcleo de documentação da Fundação Vera Chaves Barcellos.....	73
Figura 25 -	Keith Arnatt (1930–2008), Auto-enterro (Projeto de interferência televisiva), 1969, Nove fotografias sobre painel, 46,7 x 46,7 cada, Tate, Imag.: Wood (2002), p. 39.....	78
Figura 26 -	Artur Barrio (1945), Objeto-trouxa na Situação T/T,1, abril de 1970, Belo Horizonte, Fotografia de performance, Imag.: Freitas (2013), p. 157.....	80
Figura 27 -	Antonio Manuel (1947), O corpo é a obra, 1970, Fotografia de performance, Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Imag.: Freitas (2013), p. 266.....	81
Figura 28 -	Carlos Pasquetti (1948), Sem título, 1972, Série fotográfica, dimensão variável. Fotos de Mara Alvares, Imag.: arquivo do artista.....	83
Figura 29 -	Arnulf Rainer (1929), Face farce, 1972, Fotografia e óleo sobre madeira, 60x50cm, Imag.: Baqué (2003), p. 21.....	84
Figura 30 -	Carlos Pasquetti afixando um cartazete de rua em 1971, Imag.: arquivo do artista.....	94
Figura 31 -	Carlos Pasquetti (1948), O jardim, 1971, Ambiente, dimensão variável, Imag.: arquivo do artista.....	94
Figura 32 -	Lucia Koch (1966), Duplas, 2014, Janelas basculantes dotadas de filtros de acrílico coloridos. Vista da exposição, foto Rafael Adorján. Imag.: Galeria Nara Roesler (2017).....	95
Figura 33 -	Carlos Pasquetti (1948), Que seurat, seurat!???, 2003-04. Desenho sobre papel, 2,5m x 5m. Obra exposta na 5ª Bienal do Mercosul, 2005. Coleção do artista. Imag.: Fundação Bienal do Mercosul.....	96

- Figura 34 - Carlos Pasquetti (1948). Fotogramas de Sem título 2, 1969-71
Super-8, 8min. 38s., cor, mudo (cópia em DVD). Intérpretes: Armando Chiaramonte, Mara Alvares, Telmo Lanes, Zappa. Imag.: arquivo do artista..... 98
- Figura 35 - Anna Bella Geiger (1933), Passagens 1, 1974. Vídeo P&B, 9min. Câmera Tom Job Azulay. Rio de Janeiro. Imag.: Passagens 1 (2017)..... 99
- Figura 36 - Carlos Pasquetti (1948), Fotograma de Sem título 2, 1969-71
Super-8, 8min. 38s., cor, mudo (cópia em DVD). Intérpretes: Armando Chiaramonte, Mara Alvares, Telmo Lanes, Zappa. Imag.: arquivo do artista..... 101
- Figura 37 - Marcel Duchamp (1887–1968). Fotograma de Anémic cinema, 1926. 35mm, 6 min, PB, mudo. Imag.: Anémic (2017)..... 102
- Figura 38 - Jan Dibbets (1941), Perspective Correction - Big Square, 1968
Lápis e impressão em gelatina de prata sobre papel, 50,2 x 65,1 cm. Moma, New York. Imag.: Moma (2013)..... 103
- Figura 39 - Carlos Pasquetti (1948). Exercício de espaço, 1969. Série fotográfica, dimensão variável. Fotos Mara Alvares. Imag.: arquivo do artista..... 104
- Figura40 - Carlos Zilio (1944). Para um jovem de brilhante futuro, 1974, multiplo, serie fotografica, 18x24 (cada). Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Imag.: Zilio (2015)..... 107
- Figura 41 - Carlos Pasquetti (1948). Fotogramas de Sem título 2, 1969-71
Super-8, 8min. 38s., cor, mudo (cópia em DVD). Intérpretes: Armando Chiaramonte, Mara Alvares, Telmo Lanes, Zappa. Imag.: arquivo do artista..... 108
- Figura 42 - Chris Marker (1921 - 2012). La jetée, 1962. 35mm, sonoro, P&B, 28 min. Produção de Anatole Dauman (não Cred.). Intérpretes Jean Négroni (narrador), Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, roteiro Chris Marker (não Cred.), música Trevor Duncan. Paris, Argos Films. Imag.: La jetée (2017)..... 112

- Figura 43 - Carlos Pasquetti (1948). Sem título 2, 1969-71. Super-8, 8min. 38s., cor, mudo (cópia em DVD). Intérpretes: Armando Chiaramonte, Mara Alvares, Telmo Lanes, Zappa. 113
 Imag.:arquivo do artista.....
- Figura 44 - Sigurdur Gudmundsson (1942). Utopia, 1976. C-print, 68 x 52 cm. Coleção privada. Imag.: Jóhannesdóttir (2014), p. 127..... 117
- Figura 45 - Carlos Pasquetti (1948). Sem título, 1996-98. Fotografia 120
 Imag.: arquivo do artista.....
- Figura 46 - Carlos Pasquetti (1948). Samurai, 1996-98. Ferro, plástico, cabelo sintético. Imag.: do autor..... 121
- Figura 47 - Elaine Tedesco (1963). Nó, 2006. Fotografia, 100 x 127 cm. Foto Elcio Rossini. Imag.: Sam Art Projects (2017)..... 124
- Figura 48 - Mira Schendel (1919 - 1988) e as Droguinhas. Signals Gallery, Londres, 1966. Foto de Clay Perry. Imag.: Colección Cisneros (2017)..... 125
- Figura 49 - Carlos Pasquetti (1948). Sem título, 2003. Água-tinta (processo do guache) e fotografia, 39,9 x 29,7 cm e 40 x 30 cm. Foto Elaine Tedesco. Col. Ateliê de gravura, Fundação Iberê Camargo. Imag.: Fundação Iberê Camargo (2009), p. 105..... 126
- Figura 50 - Keith Arnatt (1930–2008). Trouser - Word Piece, 1972–89 2 fotografias, impressão em gelatina de prata sobre papel 100,5 x 100,5 cm cada. Tate. Imag.: Tate (2004)..... 127
- Figura 51 - Paulo Bruscky (1949). O que é arte, para que serve?, 1978 Registro de performance. Vitrine da Livraria Moderna, Recife 128
 Imag.: Galeria Nara Roesler (2017).....
- Figura 52 - Lenora de Barros (1953). Procuro-me - Procura-se, 2002. impressão (plotter) sobre lona montada sobre chasis e acrílico Museu de Arte Moderna de São Paulo. Imag.: Museu de Arte 131
 Moderna de São Paulo (2015).....
- Figura 53 - Geraldo de Barros (1923 – 1998). Autorretrato, Thalassa... Thalassa..., Homenagem a Ezra Pound ou Marginal... Marginal, 1949. Fotografia, Santos, SP. Coleção Mario Cohen 133

- Imag.: Barros (2013), p. 84.....
- Figura 54 - Carlos Pasquetti (1948). “PORRA CARA!!” Bolaroidis – falsas polaroides, 2014-16. 13 painéis fotográficos 148 x 118 x 3cm cada. Fotos Clóvis Dariano. Vista da montagem para a exposição Doralice Collection +5!! (2016). Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre. Imag.: do autor..... 135
- Figura 55 - Carlos Pasquetti (1948). “PORRA CARA!!” Bolaroidis – falsas polaroides, 2014-16. 13 painéis fotográficos 148 x 118 x 3cm cada. Fotos Clóvis Dariano. Fotos da montagem para a exposição Doralice Collection +5!! (2016). Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre. Imag.: do autor..... 136
- Figura 56 - Carlos Pasquetti (1948). “PORRA CARA!!” Bolaroidis – falsas polaroides, 2014-16. 13 painéis fotográficos 148 x 118 x 3cm cada. Fotos Clóvis Dariano. Fotos da montagem para a exposição Doralice Collection +5!! (2016). Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre. Imag.: do autor..... 136
- Figura 57 - Carlos Pasquetti (1948). “PORRA CARA!!” Bolaroidis – falsas polaroides, 2014-16. 13 painéis fotográficos 148 x 118 x 3cm cada. Fotos Clóvis Dariano. Fotos da montagem para a exposição Doralice Collection +5!! (2016). Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre. Imag.: do autor..... 137

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES	19
2 HÁ UMA IRONIA NO TRABALHO DE CARLOS PASQUETTI?	39
2.1 A tensão entre a ironia e a autorreferência nos retratos fotográficos de Pasquetti	41
2.2 O riso é transgressivo?	58
2.3 A fotografia como identidade, ou memória?	84
3 RETRATOS, AUTORREPRESENTAÇÕES, ENCENAÇÕES DE SI	96
3.1 O que há entre o Super-8 e o ensino do desenho?	98
3.2 A ironia no espelho, ou a aproximação à maiêutica socrática	125
CONCLUSÃO	150
REFERÊNCIAS	156
APÊNDICES – Transcrição das entrevistas em ordem alfabética	175
APÊNDICE A – Entrevista Vera Chaves Barcellos	175
APÊNDICE B – Entrevista Flávio Gonçalves	185
APÊNDICE C – Entrevista Elaine Tedesco	207
APÊNDICE D – Entrevista Têti Waldraff	222

INTRODUÇÃO

Ao concluir o curso de História da Arte, na primeira turma formada no Instituto de Artes da UFRGS realizei, já com a orientação do professor Dr. Alexandre Santos, uma pesquisa dedicada a investigar o trabalho de Carlos Pasquetti. O objetivo então consistia em identificar alguns aspectos relevantes da presença da fotografia no trabalho do artista.

Com a oportunidade de continuar os estudos no mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do mesmo Instituto de Artes da UFRGS a aproximação com o trabalho de Pasquetti pôde ganhar novos desdobramentos e uma nova abordagem sobre questões talvez mais sensíveis, e igualmente cruciais à sua atuação. O enfoque sobre a ironia, característica no trabalho do artista, é uma demanda surgida já no processo de elaboração do TCC, sendo devidamente postergada pela necessidade de tempo que a abrangência do tema solicitaria.

Acredito que a possibilidade de levar adiante a pesquisa sobre Carlos Pasquetti pelo viés da ironia é uma grande oportunidade e um grande desafio, já que se trata, a meu ver, de uma das potências que tornam seu trabalho tão merecidamente respeitado e reconhecido. Entretanto, uma investigação sobre a presença da ironia em uma produção tão diversa e multifacetada ainda não caberia no espaço de um mestrado. Impondo-se, então, a necessidade de estabelecimento de um recorte, o qual permita a aproximação com o objeto de pesquisa e, ao mesmo tempo, possibilite a abertura para questões que permitam pensar, eventualmente, o trabalho do artista de maneira mais ampla.

Assim, a partir de uma observação da professora Dra. Ana Carvalho ainda em minha banca de TCC, defini como primariamente delimitadores da abordagem sob a qual se daria a pesquisa os trabalhos nos quais Pasquetti utiliza fotografia e apresenta a imagem de seu próprio corpo, no que chamarei aqui nesta pesquisa de autoimagens performatizadas. Recorte que valoriza a continuidade da pesquisa voltada à fotografia, já iniciada na graduação, e que enfatiza o olhar sobre a imagem do artista, como ação, representação, identidade, objeto. E desde que a

questão da ironia perpassa o trabalho não apenas pela via das escolhas poéticas, mas também como afloramentos próprios do indivíduo, a imagem que o artista faz de si carrega esse palimpsesto ao trabalho.

A aproximação entre vida e arte é uma plataforma da arte contemporânea. E pressupõe, além da orientação do discurso, a apresentação ou narrativa artística a fatos cotidianos, um aporte para a arte de visões, compreensões, percepções que o artista obtém durante sua experiência pessoal. Esse composto de informações é questionado pela pesquisa do artista nos termos das linguagens que usa.

A ironia tem larga utilização na arte contemporânea como instrumento de questionamento de realidades as mais diversas, e surge no trabalho de Pasquetti não apenas dessa maneira, embora essa seja a aplicação mais visível em sua forma registrável. Se, como afirma Carvalho (2012), o emprego da ironia convida o espectador a experimentar leituras próprias da arte para si, o trabalho de Pasquetti oferece várias possibilidades de acesso por meio desse recurso ao mesmo tempo tão coletivo e tão íntimo. Traçar uma aproximação entre diferentes manifestações da ironia, em diversas esferas de atuação do artista, é um pretensão delineamento da contribuição que essas manifestações aportam para o desenvolvimento de seu trabalho.

A partir do estudo de um conjunto de trabalhos em fotografia, realizados desde a década de 1970 até o presente, nos quais encena seu próprio corpo, pretendo questionar a presença da ironia na indefinição de um limite entre seus autorretratos performáticos em fotografia. A observação desses trabalhos do artista em particular poderá conduzir a um vislumbre da “alteridade secreta”, como a chama Fabris (2004), ou seja, a máscara que singulariza e coisifica, o paradoxo que o artista veste e usa. A ironia, que participa na construção do trabalho do artista, é interpelada pela pesquisa sobre a sua função, a sua ação de, por sua vez, interpelar o espectador, provocando nele a confluência, a geração e o descobrimento de uma verdade própria sobre a arte.

A metodologia empregada para a realização deste trabalho teve como ponto de partida a observação de diversas manifestações da ironia no trabalho de

Carlos Pasquetti. Entretanto, a definição da ironia encontra fronteiras permeáveis entre seu conceito e o da comicidade, do humor, do sarcasmo, do cinismo. Freud, em seu livro *O chiste e sua relação com o inconsciente* (publicado originalmente em 1905) aproxima a ironia ao chiste, e no texto *O humor* (publicado originalmente em 1928) diferencia o chiste do humor pela maneira com que ambos contribuem ao cômico. Já Slavutzky, em seu livro *Humor é coisa séria* (2014), alega ser tão difícil estabelecer diferenças precisas entre esses conceitos quanto seria, eventualmente, encontrar utilidade para essa identificação. De fato, a abrangência que as possibilidades de desdobramentos das apresentações práticas que a ironia efetivamente assume nas mais diversas circunstâncias de sua utilização consistiria em um grande esforço de classificação, na hipótese de realização de tal propósito. Assim, o conceito de ironia definido por Kierkegaard (1813 - 1855) em sua dissertação *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates* (publicado originalmente em 1841), que aponta para o embate do sujeito com a realidade por meio da atividade dialética, será aqui empregado como referência para a interlocução entre conceitos próximos. O humor, o sarcasmo, o cinismo, por exemplo, têm seus campos próprios de investigação, os quais não receberam ainda, se é que esta possibilidade efetivamente existe, uma delimitação definitiva.

A proposição de questões direcionou o pensamento sobre o trabalho do artista, considerado a partir da presença da ironia e seus desdobramentos. Com o objetivo de ultrapassar uma visão inicial, paradigmática sobre o artista e seu trabalho, foram elaboradas as seguintes questões: 1) De que diferentes maneiras se mostra a ironia no trabalho de Pasquetti? 2) Que papel desempenha? 3) Há um tipo específico de ironia que seja de uso corrente pelo artista? 4) A presença da ironia em seu trabalho é fruto de uma intenção poética ou é resultado da transposição de condicionamentos internos, os quais afloram em sua prática? Tais questionamentos conduzem o desenvolvimento da pesquisa.

Aludindo ao método dialógico socrático, o que resta ao questionamento quando este se depara com a aporia? O questionamento. Esta aparente redundância é puramente visual, já que o questionamento que segue é outro. O questionamento que conduz à aporia é fundamentalmente retórico, na busca de revelar a verdade como é percebida pelo questionador, desde que qualquer

questão sempre se coloca a partir de uma resposta esperada. O questionamento que segue é conduzido por este e, de fato consiste numa maneira metafórica de referir o processo de deslocamento dos conteúdos dos paradigmas assentados na memória do indivíduo, à qual se conectam. A integração da ironia como recurso retórico à realização do trabalho artístico de Pasquetti com as manifestações da ação desse componente em sua atuação profissional oferecem o material a ser trabalhado no limite da pesquisa.

1 PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

[...] aquela ali é do meu pai quando era pintor. Quando era pintor, fotógrafo, diretor de teatro e era tri-doido. (informação verbal).¹

Um momento de compreensão sobre um trabalho artístico pode envolver diversos recursos aplicados pelo observador/fruidor, permanecendo como experiência não compartilhável em nenhuma das possíveis configurações pelas quais venha a ser concebida. A ironia envolvida no processo de desvendamento de cada circunstância, artística ou não, para onde se dirige a atenção ressalta do contexto linguístico condicionante da leitura experimentada.

A imagem de uma pessoa em particular, embora possa não ser classificável pelos requisitos da história da arte consagrada no gênero do retrato, pode ser creditada também por sua vocação alusiva. Seja como desdobramento do gênero em associação a outras categorias históricas, seja no sentido especialmente demandado neste trabalho, como uma derivação de sentido do trabalho do artista que se expõe, empregando o próprio corpo. O campo de prova da sensibilidade incontida, partilhada com quem opte por justapor carga sensível equivalente, alvo de punção e pulsão, habilitando a ver mais do que permite a visão, a sentir mais do que permitem os sentidos, a criar o real.

Carlos Pasquetti (1948) nasceu na cidade de Bento Gonçalves, região marcada pela persistência de traços culturais oriundos de um processo de imigração italiana ocorrido principalmente na segunda metade do século XIX. Um desses traços marcantes da comunidade ali formada é o catolicismo. O pai do artista, Camillo Pasquetti (1903-1968), já nascido no Brasil, além de dirigir um grupo de teatro local e praticar pintura a óleo tornou-se um renomado fotógrafo da região, requisitado para todos os tipos de trabalho. Pasquetti acompanhava o pai quando este realizava trabalhos fotográficos, como retratos de primeira comunhão, para os quais era montado um cenário adequado à ocasião.

¹ PASQUETTI, Carlos. [mar. 2015]. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2015. 2 arquivos .mp3 (52minutos).

Eu o acompanhava e carregava uma imagem de Jesus, um lírio e outras coisas. Já era uma instalação, eu sempre percebi isso. O Jesus, o lírio de plástico, super moderno que não precisava trocar, e eu ajudava o comungante a fazer a pose, e Jesus estava assim [faz o gesto de bênção com a mão], para ele tomar a hóstia.²

Virtualmente tudo o que se relaciona à experimentação de qualquer situação, ambiente, realização, *fato*, acontecimento, instalação, objeto, imagem está sujeito aos filtros perceptivos daquele que observa, participa, experimenta. A classificação do arranjo material necessário para a produção de uma fotografia alusiva à primeira comunhão, a que devia ser vista pelo protagonista sob um ponto de vista religioso, como uma instalação artística pressupõe uma determinada visão.

Nesta perspectiva um retrato pode ser apenas um retrato? Toda classificação é reducionista. A delimitação da categoria *retrato* envolve, necessariamente, o julgamento de elementos formais e simbólicos voltados ao atendimento de uma expectativa criada pelo próprio princípio classificatório. Um trabalho artístico que seja exclusivamente um retrato deve essa atribuição a um princípio ordenador que usualmente visa, com certa justificação, um objetivo didático. Com o fim, por exemplo, de ensinar a história da arte. Esse objetivo não se aplica a esta pesquisa. E tanto a obrigatoriedade do uso de uma classificação como retrato para um *determinado tipo* de trabalho quanto a sua proibição são maneiras de cerceamento igualmente comuns. Nesta pesquisa, pretendo observar o limite conceitual do retrato a partir de um ponto de vista mais permeável.

A representação símile das feições de um indivíduo específico tem início em período muito anterior aos primeiros registros escritos sobreviventes até os dias de hoje. Mas a narrativa verbal oferece um percurso aparentemente mais assertivo sobre aquilo que descreve. Como por exemplo o relato de Plínio, o velho, sobre Dibutades, um oleiro de Sícion – que em seguimento à invenção de sua filha de desenhar o contorno do perfil daquele por quem estava apaixonada copiando-lhe a sombra projetada na parede – fez um molde de argila sobre o desenho e o queimou,

² PASQUETTI apud FERREIRA, Claudio Barcellos Jansen. *Desdobramentos da imagem fotográfica na obra de Carlos Pasquetti*: contaminações entre imagem mecânica, imagem autográfica e encenação. 2013. 141 f. TCC (Graduação) - Curso de História da Arte, Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/87635>>. Acesso em: 15 ago. 2016, p. 141.

criando uma efígie em relevo.³ Uma maneira igualmente econômica de representar uma pessoa de perfil ganhou na França, em meados do século XVIII, o nome de *Silhouette*, em referência a um Controlador Geral de Finanças o qual impunha de fato um grande controle financeiro ao país.⁴ O processo de recortar perfis em um papel preto brilhante era rápido e barato, mas apenas o seu sucessor, o *Physionotrace*, criado por Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), aperfeiçoa a transferência do perfil do modelo e se torna popular entre 1786 e 1830, baseando-se no princípio do pantógrafo.⁵ Mas as maneiras de representar aspectos fisionômicos são, embora aludem iconicamente a alguém em particular, abstrações bidimensionais às quais é creditado o poder da identificação.

As maneiras de representar à semelhança a figura de uma pessoa, compreendidas também desde a antiguidade, normalmente envolvendo um grande e virtuoso trabalho manual, culminam na baixa Idade Média e no Renascimento, com o crescente aperfeiçoamento técnico, especialmente o uso da tinta a óleo. Valorizadas por apresentarem os retratados não apenas em suas características físicas, mas também por buscarem transparecer o caráter do modelo. No século XVIII na França, segundo Francastel, o retrato só terá uma renovação após o retorno de Jean-Honoré Fragonard (1732 - 1806) de sua viagem à Itália. E seus retratos realizados entre 1767 e 1774, para o autor, abriram caminho para o retrato romântico.⁶ Na pesquisa sobre o período em que Fragonard esteve na Itália curiosamente descobri um reconhecido retratista com o mesmo sobrenome de Carlos Pasquetti, o veneziano Fortunato Pasquetti (1690 – 1773). Atuante no século XVIII e reconhecido por seus retratos de personagens ilustres é apresentado pelo historiador da arte James Hobbes, em *The picture collector's manual* (1849) como tendo se tornado “[...] famoso pela sua excelente similitude nos retratos.”⁷

³ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 2012, p. 117-118.

⁴ FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Éditions Du Seuil, 2000, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ FRANCASTEL, Galienne; FRANCASTEL, Pierre. *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978. (Cuadernos Arte Cátedra). Traducción Esther Alperín, p. 185-188.

⁷ HOBBS, James R.. *The picture collector's manual: adapted to the professional man and the amateur*. London: T. & W. Boone, 1849, p. 325.



Fig. 02. Fortunato Pasquetti (1690 – 1773)
Retrato do Provveditore Generale da Mar
Girolamo Maria Balbi, 1751 - 1753
 Óleo sobre tela, 245 x 170 cm
 Venezia, Museo del Settecento Veneziano
 Imag.: Web Gallery of Art (2017)

Entretanto, mesmo as mais virtuosas representações permanecem confinadas a limites próximos àqueles aos quais uma simples silhueta está submetida. A definição *retrato* sucumbe à análise de uma suposta consistência fatural eventualmente atribuída à sua classificação, como sugere Didi-Huberman:

A definição corrente do retrato como representação semelhante de uma pessoa existente - essa definição não nos vale de nada, simplesmente na medida em que as práticas concretas geralmente designadas sob o termo de 'retratos' tecem cada uma incríveis tranças contraditórias de representações e de presenças, de semelhanças e dessemelhanças, de seres e de existências, sem contar o tirânico pequeno labirinto que a palavra 'pessoa', por si só, forma.⁸

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p.61-82, maio 1998. Semestral, p. 62.

A inextricável condição linguística da definição verbal, pretensiosa de abarcar um conceito volátil, estruturado sobre uma classificação muito mais retórica do que concretamente existente termina por se tornar uma indefinição. A ligação entre a representação e o modelo, a pessoa referida, se dá a partir de elementos formais os quais provocam a lembrança da *pessoa* conhecida. Uma classificação que se propusesse estrita demandaria do retrato a presença de elementos de *identificação* do retratado, apenas. Mesmo a ideia de *imagem fiel do modelo* incorre em converter o sujeito retratado apenas em aparência, deixando logo de ser ele mesmo, já que ninguém é apenas a representação de si. Francastel, por sua vez, coloca o problema do estudo do retrato na perspectiva do problema da interpretação:

Si uno retiene la definición que considera el retrato como la imagen fiel del modelo, es evidente que habrá que eliminar todas las representaciones humanas a las que se ha atribuido un sentido extrapersonal, es decir, a su gran mayoría. Si retenemos en cambio la fórmula 'algunos aspectos', nuestro campo de investigación será entonces mucho más amplio. Y si finalmente agregamos el de la interpretación subjetiva, en este caso el campo se hará ilimitado, es decir, inexplorado.⁹

O autor ainda propõe delimitar o vasto campo da interpretação subjetiva levando em consideração as obras para as quais houve a intenção do artista pelo retrato e, em alguma medida o consentimento do modelo. De alguns elementos formais de um perfil projetado na parede a um conjunto de atributos e delimitações convencionais, e novamente para alguns poucos aspectos formais, talvez indiciais, na verdade icônicos, o retrato pode ser a designação de um item pertencente à pessoa retratada tornado ícone de sua presença, virtual. E pode ser uma representação virtuosa do modelo realizada de maneira não virtuosa, e sim mecânica.

⁹ FRANCASTEL, op. cit., p. 15.

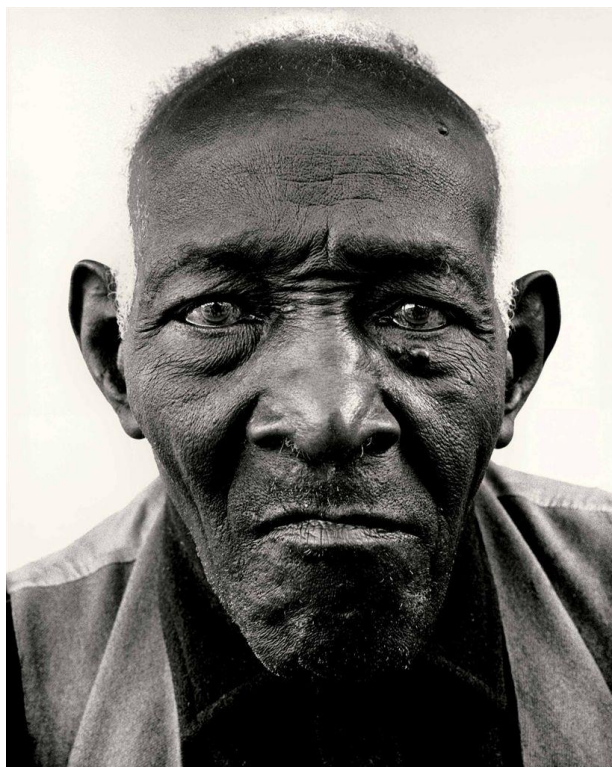


Fig. 03. Richard Avedon (1923 – 2004)
William Casby, nascido na escravidão,
Algiers, Louisiana, 1963
 Impr. gelatina de prata, 109,9 x 97,2 cm
 The Metropolitan Museum of Art, New York
 Imag.: Christie's (2017)

Barthes, em seu livro *A câmara clara* (1980), parte de um pressuposto subjetivo para realizar sua análise. Ele vê na fotografia um meio transparente através do qual se projeta a imagem de um modelo que em algum momento no passado esteve ali, *isso foi*. A crença na veracidade da imagem técnica é um mito presente, assim como Plínio conta que “[...] dizem, [...]” em uma competição com Parrásio, Zêuxis teria pintado um cacho de uvas “[...] com tanto naturalismo que os pássaros voaram para o local onde a pintura foi exibida.”¹⁰ Além de Zêuxis ter admitido sua derrota, por ter sido ele próprio enganado pelo naturalismo da cortina pintada por Parrásio, hoje é conhecido que “aves e alguns outros vertebrados (incluindo camundongos) têm sensibilidade visual ao ultravioleta.”¹¹ O que tornaria o fato de os pássaros terem se enganado com a pintura uma prova da distorção na cor da mesma, relativamente à visão humana. A cor que, limitada ao preto e branco da quase totalidade das imagens citadas no livro de Barthes, indica que a

¹⁰ PLINY (the elder). *The Natural History of Pliny*. London: H. G. Bohn, 1857. Volume 6, p. 251.

¹¹ HILL, Richard W.; WYSE, Gordon A.; ANDERSON, Margaret. *Fisiologia Animal*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2012, p. 369.

transparência da fotografia de fato é um filtro, uma chave de leitura convencional entre o fotógrafo e a assistência, a qual decide ver ali o que *foi*.

Ver além da fotografia é um sintoma comum de manifestação da cultura. Ver a fotografia como um meio transparente é dizer que o importante ali é o conteúdo projetado sinedoticamente pela imagem, já que a imagem é uma máscara feita a partir de uma visada do que, em princípio, existiu. Nesse sentido pode ser considerada a contingência da fotografia, prisioneira dos sentidos que lhe são associados, inexoravelmente.

Já que toda foto é contingente (e por isso mesmo fora de sentido), a Fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara. É exatamente essa palavra que Calvino emprega para designar aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história.¹²

O retrato de William Casby fala de Avedon, do trabalho em estúdio, do fundo neutro, da profundidade de campo que apresenta todos os detalhes do rosto do modelo, da distância focal que coloca o observador mais próximo do que o afastamento convencional ao convívio social permite. E depois de ler o título do trabalho põe-se a projetar uma suposta realidade do personagem, plausibilíssima, a qual jamais ofereceria qualquer dúvida sobre a sua seriedade. Então torna-se possível perguntar: será que Casby sabia sorrir?

As escolhas do fotógrafo definem o resultado da imagem, tanto mais quanto maior for a sua habilidade em lidar com os instrumentos que definem seu trabalho. A luz, a máquina, a lente, a sensibilidade, a distância, sim, mas também o tipo de comunicação que se estabelece entre o retratista e o retratado, o que se fala, o que se indica, o que se sugere, de parte a parte. A convergência da comunicação entre artista e modelo, e das decisões tomadas por um e por outro, em conjunto ou individualmente, resulta no retrato idealizado pelo personagem de Calvino, a máscara.

Ele tinha que seguir o caminho oposto: apontar para um retrato completamente na superfície, evidente, inequívoco, que não

¹² BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. Tradução Júlio Castañon Guimarães.

eludisse a aparência convencional, o estereótipo, a máscara. A máscara, sendo antes de tudo um produto social, histórico, contém mais verdade do que qualquer imagem que afirma ser 'verdadeira'; ela carrega uma quantidade de significados que serão gradualmente revelados.¹³

Ele rejeita o instantâneo em favor da imagem construída, carregada de atribuições conferidas pelas escolhas assumidas pelas duas manifestações individuais as quais, associadas, produzem a máscara, projeção de significados sociais e históricos. A leitura dessa imagem deve ser capaz de revelar as camadas de significados ali reunidos, mas também de provocar a evocação de significados outros, projetados a partir da experiência social e histórica do outro, que a vê. Na proposta de Barthes contra a redução da fotografia a um eventual princípio científico, uma *Mathesis universalis*, ele leva em consideração apenas as fotografias que *existiam* para ele, ou seja, nas quais reconhecia um valor subjetivo. E indica que existe a possibilidade de buscar um desvelamento da fotografia a partir de uma ligação pessoal com aquelas fotografias que *significam* para quem as estuda, consideradas em sua singularidade. Calvino escreve pouco tempo após o acidente que vitimou Barthes *Em memória de Roland Barthes*, sobre a contribuição do autor para a abordagem da fotografia.

Essa ciência da unicidade de cada objeto que Roland Barthes continuamente margeou com os instrumentos da generalização científica e ao mesmo tempo com a sensibilidade poética aplicada na definição do singular e do irrepitível (essa gnosiologia estética ou eudemonismo do entender) é a grande coisa que ele – não digo nos ensinou, porque não se pode ensinar nem aprender – nos demonstrou que é possível: ou pelo menos que é possível buscá-la.¹⁴

A aproximação do conhecimento à estética possui, como é característico de asserções teóricas fundamentais, uma simplicidade evidente. Não obstante nesse caso, contrariamente a muitos outros, a aplicação envolve o reconhecimento de uma limitação incontornável, o próprio sentimento em relação ao objeto de estudo. Não se trata apenas da escolha das imagens sobre as quais dedicar seu

¹³ CALVINO, Italo. The adventure of a photographer. In: CALVINO, Italo. *Difficult loves*. London: Vintage Books, 2010. p. 40-53.

¹⁴ CALVINO, Italo. Em memória de Roland Barthes. In: CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 81-86. Tradução Maurício Santana Dias, p. 85-86.

esforço de análise, mas principalmente, diante das imagens escolhidas permitir o surgimento do motivo do significado que provocou a própria escolha.

Pesquisando junto à Secretaria de Cultura de Bento Gonçalves pude dispor de uma boa amostra de fotografias feitas no âmbito municipal. Dentre elas foi possível identificar um grupo de imagens realizadas pelo pai de Pasquetti. Imagens aéreas, trabalhos da prefeitura, eventos da comunidade local, alguns retratos. Um retrato em particular me chamou a atenção, uma tomada em estúdio, composto por uma cortina pesada sobre um fundo em pintura mural de céu com nuvens, piso de ladrilhos hidráulicos e um plinto de mármore, sobre o qual repousa um vaso metálico com um arranjo de flores brancas.



Fig. 04. Camillo Pasquetti (1903-1968)
Retrato de Gentile Ozelame, 1939?
Fotografia, 13 x 9cm

Imag.: Acervo Museu do Imigrante Bento Gonçalves

A retratada, uma certa Sra. Gentile, de vestido, sapato e bolsa escuros, fechados e sem enfeites, que entretanto usa uma pele no pescoço. Ela era uma

mulher magra e de compleição alongada, o que gera um certo contraste com seu rosto redondo e muito claro. Uma pose convencional, com o corpo a três quartos e com o rosto quase de frente para a câmera. Na parte superior do tronco, devido à grande indiferenciação do vestido longo escuro, que parece repetir a cortina ao fundo, o contraste não é tão visível quanto nos pés, com um sapato de bico fino. O perfil esguio e a pele muito clara contrastam os sapatos, que enfatizam os pés não muito pequenos, o que sugere uma certa abordagem jocosa em relação à figura feminina. Entretanto, provavelmente essa decisão foi tomada pelo fotógrafo para ressaltar uma Sra. Gentile integrante da comunidade de imigração italiana, portadora de um biótipo que a aproximava daquela mesma origem comum. Mas também apresenta uma pessoa bem estabelecida, com sapatos finos e a pele ao redor do pescoço, produtos de manufatura especializada.

Conforme já foi mencionado, o autor da foto, Camillo Pasquetti, desempenhava artes como a pintura, o teatro e a fotografia, obtendo especialmente nesta última, um grande reconhecimento local. A atitude expansiva e a atuação em diversas áreas exigia disposição e comunicação. Quando seu filho, Carlos Pasquetti diz que o pai era “tri doido”, ele se refere à capacidade de articular essas atividades díspares, embora todas ligadas à arte. E a ironia, característica presente não apenas em seu trabalho, mas também em sua própria maneira de se relacionar profissional e pessoalmente, como ele diz “vem de berço”.¹⁵

Em 1966, já na Escola de Belas Artes, como se chamava à época, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a ironia passa a fazer parte de seu trabalho artístico. Ela participa de sua criação artística em diversos estágios de construção do trabalho, mas mesmo a sua face mais superficial se encontra conectada organicamente ao cerne de onde se origina a sua manifestação. Diferentemente do emprego da ironia como um recurso retórico externo à construção da obra, Pasquetti não a incorpora ao trabalho, ela está lá desde o princípio, desde sua concepção. E sua função é lógica e ilógica concomitantemente. Lógica pelo caráter retórico que inalienavelmente a acompanha, ilógica por motivo aproximadamente inverso. Ao rejeitar a afirmação direta, ou a significação direta, ela propõe uma aporia, uma interrupção no discurso,

¹⁵ PASQUETTI, Carlos. [mar. 2015]. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2015. 2 arquivos .mp3 (52minutos).

uma provocação ao interlocutor, ao observador, aquele que recebe a missão de desvendar, por si, significados que só dizem respeito a ele mesmo.



Fig. 05. Carlos Pasquetti (1948)
Max, 1968
 Série fotográfica, dimensão variável
 Imag.: arquivo do artista

Em 1968, com *Max*, Pasquetti propõe claramente uma questão intelectual. As ideias de Max talvez sejam sobre os conflitos que marcaram esse ano pelo mundo. Guerras, violências, arbitrariedades, injustiças. Uma leitura histórica. No entanto, pode não ser exatamente assim. Um personagem emite uma mensagem, e olha para um suposto interlocutor, um senhor bastante idoso. Caso a mensagem fosse para esse outro personagem haveria um problema com a comunicação, se para o primeiro a expressão “Algum dia, quando o tempo chegar” projeta um futuro incerto, para o outro certamente o tempo parece já ter chegado. Então, talvez a mensagem seja para o observador da imagem. Mas porque só iremos “refletir as ideias” nesse tal futuro indeterminado? E a atitude desse personagem jovem, de óculos escuros, não parece estar levando muito a sério o próprio discurso. Irônico?

Bem, tomando-se a imagem fotográfica pela metáfora comum do espelho da realidade seria possível entender o “refletir” como um repetir, um reproduzir. Mas, quais ideias seriam então reproduzidas ou repetidas, as do

personagem idoso? Talvez nem toda ironia seja alegre. E o conteúdo da mensagem não seja realmente intelectual. Quem sabe os óculos escuros não sejam irreverência, mas sim o oposto. O meio de ver o que não está mais lá. E as ideias que o jovem um dia prevê que refletirá sejam o legado de alguém que desapareceu. Talvez Pasquetti proponha, com um fio de sutil ironia, o que já seria um reflexo, uma questão emocional. Nesse ano casualmente faleceu o pai do artista.

Jankélévitch, na primeira página de seu livro *L'ironie* (2011) transforma a ironia em uma personagem que vai procurar o perigo onde ele se encontra trancafiado e o desafia, brinca com ele, busca uma espécie de diversão perigosa que não se furta a superar o perigo de morrer a todo o instante.

A manobra, de fato, pode dar errado, e Sócrates está morto; porque a consciência moderna não tenta impunemente as criaturas monstruosas que aterrorizaram a velha consciência. No entanto, o espírito da ironia é o espírito do relaxamento, e se beneficia da menor trégua para reiniciar o jogo.¹⁶

Sócrates (c. 469 a.C. - 399 a.C.) está morto, mas apesar de seu desaparecimento precoce ter sido causado pela não superação do impasse entre a incompreensão frente ao seu argumento, por aqueles que o julgavam, e sua intransigência na manutenção do mesmo, seu pensamento sobreviveu. Verdadeiramente o pensamento de Sócrates se constitui em um marco referencial na história da filosofia ocidental. Sendo a ferramenta que empregou para a construção desse pensamento a ironia. O que diferencia a ironia do riso é a possibilidade de articulação de um pensamento complexo que, embora não seja direto e objetivo, ou por virtude disso, é capaz de mudar a compreensão humana.

Kierkegaard buscou traduzir a visão originalmente concebida por Sócrates que, ironicamente, enfrentou a morte, presente da realidade, em defesa da mais profunda verdade interior. A partir do exemplo de Sócrates Kierkegaard apresentou à humanidade um espelho, em cuja profundidade cada indivíduo pode encontrar a sua própria e inalienável verdade subjetiva. A frase final compilada por

¹⁶ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Manchecourt: Flammarion, 2011, p. 09-10, tradução minha. [Le manège, à vrai dire, peut mal tourner, et Socrate en est mort; car la conscience moderne ne tente pas impunément les créatures monstrueuses qui terrorisèrent la vieille conscience. Pourtant l'esprit d'ironie est bien l'esprit de détente, et il profite de la moindre acalmie pour reprendre ses jeux.]

Platão na *Defesa de Sócrates* contém, pela última vez, a ironia socrática: "E agora está realmente na hora de partir, eu para ser executado e vocês para continuarem vivendo. Mas qual de nós vai para uma vida melhor não é claro para todos, exceto para Deus."¹⁷ A profundidade sensível das palavras de Sócrates não diminui a sutileza de seu pensamento, por outro lado, a frase reúne mais uma vez a pergunta que ele propõe como defesa. O paradoxo da divindade, fonte de todo o conhecimento e, por isso, sabedora do destino de todos os indivíduos, é empregado como a aporia que é, sustentado pela acusação de não reconhecer os deuses da cidade. A resposta à questão de quem vai ter uma vida melhor não apenas premia a quem viveu em retidão como provoca em cada indivíduo um questionamento que, ironicamente, não vai deixar Sócrates morrer. Em *Max*, quando Pasquetti projeta refletir as ideias no futuro, é possível fazer um paralelo com a posição de Kierkegaard, por sua vez refletindo as ideias de Sócrates. A ironia no trabalho de Pasquetti conduz igualmente a uma aporia, um questionamento a ser respondido pela percepção do observador, e que se renova de acordo com o conjunto de expectativas investidas por este na interpretação pessoal do trabalho.

Kierkegaard também critica a visão de Hegel, de nunca haver associado a ironia socrática a uma possibilidade de abordagem de matérias sérias. Hegel diz: "Nos últimos tempos muito se tem dito sobre a ironia socrática que, como toda dialética, dá força ao que é tomado imediatamente, mas apenas de forma a permitir à dissolução inerente a ela vir a ocorrer; e nós podemos chamar isso de ironia universal do mundo."¹⁸ Se Hegel pensa que a ironia não ocupa um espaço vital no pensamento de Sócrates, Kierkegaard contrasta completamente esse pensamento, trazendo o conceito de ironia para o centro de sua pesquisa. E, inspirado por Sócrates, consagra a ironia como um instrumento de libertação da subjetividade:

Na ironia, o sujeito é negativamente livre, uma vez que a realidade, que supostamente dá conteúdo ao sujeito, não está lá. [...] Mas

¹⁷ PLATO. *Socrates Of Athens: Euthyphro, Socrates' Defense, Crito and the Death Scene from Phaedo*. Norfolk, Va, Usa: Cathal Woods, 2007. Traduced by Cathal Woods & Ryan Pack. Disponível em: < <http://rocket.csusb.edu/~tmoody/Apology,%20plain,%20new%20trans.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2017, p. 35, tradução minha.

¹⁸ HEGEL, Georg W. F.. *Lectures on the history of philosophy*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1892. V. 1. Pdf, p. 400, tradução minha.

essa mesma liberdade, esta suspensão, dá ao ironista um certo entusiasmo, porque ele torna-se embriagado, por assim dizer, na infinidade de possibilidades, e se ele precisa de consolo por tudo o que é destruído, ele pode recorrer à enorme reserva de fundos da possibilidade.¹⁹

Kierkegaard reconhece a ironia como o instrumento utilizado sabiamente por Sócrates, a fim de oferecer à subjetividade a liberdade negativa para criar a sua própria interpretação alternativa ao conteúdo/objeto, uma vez que destrói a concepção da realidade restritiva do sujeito e cria infinitas possibilidades. Mas essa ação se encontra mesmo no princípio do embate da consciência individual com a realidade, melhor dizendo, a concepção individual da realidade.

A ironia, desde que participa centralmente do mecanismo de funcionamento da percepção do real, acompanha todas as oportunidades nas quais o indivíduo experimenta a condição de idealizador da realidade. Essa concepção é condizente com o postulado por Arthur Schopenhauer (1788 - 1860), que em *O mundo como vontade e representação* apresenta a tese de que “tudo o que existe, existe para o pensamento, isto é, o universo inteiro apenas é objeto em relação a um sujeito, percepção apenas, em relação a um espírito que percebe. Em uma palavra, é pura representação.”²⁰ A ironia, associada à representação que o indivíduo faz do mundo, inevitavelmente acompanha este no deslocamento em direção à arte. E quanto mais a arte se aproxima da vida em suas particularidades cotidianas mais evidente se torna a presença da ironia e sua articulação com os processos de representação que o sujeito faz do mundo para si.

A ironia acompanha o movimento do indivíduo frente à representação que faz para si da realidade percebida. A arte acompanha de maneiras diferentes esse movimento em momentos diferentes da sua história. No trabalho fotográfico de Pasquetti esse procedimento é realizado em cada enquadramento e captura de

¹⁹ KIERKEGAARD, Søren. *The Concept of Irony*. with Continual Reference to Socrates. Princeton, Usa: Princeton University Press, 1992. Pdf, p. 262, tradução minha.

²⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001. Tradução de M. F. Sá Correia, p. 9.

uma visão, objeto da representação de uma realidade percebida e apropriada pelo artista.

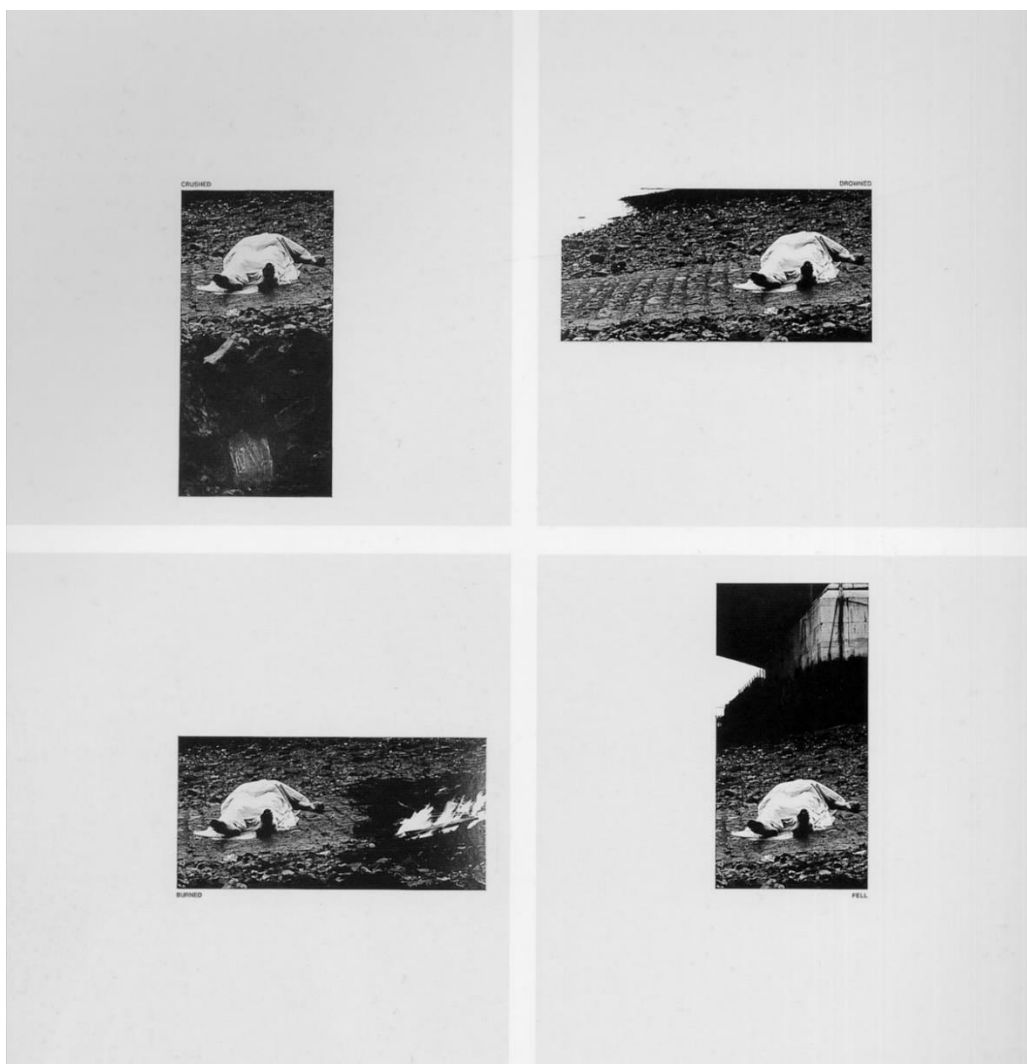


Fig. 06. John Hilliard (1945)
Causa mortis?, 1974
 Fotografia
 Imag.: Fabris (2008), p. 31

O trabalho de John Hilliard (1945), *Causa mortis?*, (1974), é apresentado por Annateresa Fabris em seu texto *Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico* pelo seu caráter de evidenciar como a linguagem fotográfica se manifesta através de mecanismos característicos do meio, no caso o corte.²¹ A

²¹ FABRIS, Annateresa. *Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico*. *Artcultura*, Uberlândia, n.16, p. 19-32, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1494>>. Acesso em: 22 jun. 2016, p. 27.

partir de uma mesma imagem o artista propõe leituras diferentes sobre a causa da morte utilizando para isso apenas o recurso da mudança de enquadramento, dada pelo corte. A ironia surge exatamente desse estranhamento causado pela interpretação conduzida forçosamente a quatro resultados diferentes para um mesmo ponto de partida. A inferência proposta pela obra determina o estabelecimento do parâmetro a ser utilizado na sugerida avaliação sobre o conteúdo narrativo supostamente associado a cada imagem, ou a cada recorte da imagem. A dupla indicação, verbal e visual, colabora na promoção da experiência de conflito entre a percepção de que se trata da mesma imagem e o questionamento sobre a multiplicidade de possibilidades de interpretação de seu conteúdo. A participação do observador se dá pela aceitação desse dilema, e promove a inquietação irônica a respeito das formas de compreensão daquilo que é percebido como real.



Fig. 07. Carlos Pasquetti (1948)
Energicizador Catarina, 2006
 Fotografia sobre papel – Fotos C. Pasquetti
 (exposição *Um ponto de ironia*, 2011)
 Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos
 Imag.: arquivo do artista

A obra de Pasquetti, *Energicizador Catarina* (2006), é o conjunto de duas imagens fotográficas (um díptico) que apresenta o que parecem ser sapatos em estilo oriental, na imagem da esquerda um par e na da direita um pé. Na primeira imagem é possível identificar uma superfície de madeira, sobre a qual descansam os supostos calçados. Na segunda o objeto se encontra flutuando sobre um fundo totalmente escuro. Nas duas fotografias têm-se a impressão de terem sido iluminadas por luz natural, vinda de uma janela. Ao observar detalhes de

acabamento das *peças*, confeccionadas com um tecido xadrez de algodão natural riscado em preto, é possível perceber a ausência de alguns componentes essenciais a um calçado, como palmilha ou solado. Este último sendo o elemento que, no tipo de calçado aludido pela representação fotográfica, é o que tem na extensão curva de sua ponta o motivo decorativo que, em alguns exemplares produzidos no oriente médio pode chegar a medir, do calcanhar à ponta, mais de 70cm.²²

O título do trabalho reúne dois elementos poético-retóricos que têm conexão com momentos diferentes da produção do artista. O primeiro elemento, a expressão *energizador*, Pasquetti tem utilizado há pelo menos 20 anos, para designar trabalhos que envolvem tecidos com diferentes cortes e acabamentos. Mas que sempre carregam alguma dúvida sobre a inutilidade daquelas peças e muita energia proporcionada pela certeza do conforto daqueles itens que sempre vestem bem. O segundo elemento, o nome feminino, o artista os têm empregado em alguns trabalhos muito significativos, como em *Ninayrosa* (2011), apresentado na 8ª Bienal do Mercosul, no título da exposição realizada em 2016 na Pinacoteca Ruben Berta, *Doralice Collection + 5!!!* e no *Energizador Catarina*. Mais do que evocar a presença do feminino em suas preocupações poéticas, esses títulos também funcionam como sugestões, ou pistas, para o observador no desafio de interpretação. Elas interagem com os trabalhos que acompanham, menos condicionando leituras do que agenciando novos desdobramentos possíveis, desde que agem retoricamente a partir de um nível poético. A ironia surge como decorrência da sugestão, proposta pelo artista e empreendida pelo observador, do relacionamento do nome com a coisa. Se a arte contemporânea rejeita a ideia de confinamento da coisa em si, o uso do que seria uma descrição verbal da coisa, ou uma tautologia, como um emulador do trabalho, recorre ao próprio efeito irônico de dizer uma coisa querendo dizer outra ao afirmar, talvez o mesmo, talvez não. A expressão *Energizador Catarina*, por exemplo, conduziu a minha leitura do trabalho a uma imagem, lembrança de um relato que ouvi, que relaciona a forma cônica e recurva da ponta do suposto calçado com energia e com Catarina.

²² PEABODY MUSEUM OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOLOGY AT HARVARD UNIVERSITY (Ed.). *Length of Fashion*. 2015. Disponível em: <<https://www.peabody.harvard.edu/node/518>>. Acesso em: 06 abr. 2015.

Talvez seja interessante, para confrontar a ideia da imagem visual como um *documento da realidade*, observar uma imagem conduzida por uma descrição verbal: Era 28 de março de 2004 na cidade brasileira litorânea de Torres. Tarde. Houvera o aviso do serviço de meteorologia de que uma tempestade tropical se aproximava da costa sul do estado de Santa Catarina e fatalmente atingiria toda a região. A chuva que caía parecia ser de um tipo diferente do comum para aquela época, mas os habitantes locais aparentemente não estavam dando todo o crédito que a previsão do tempo mostraria, mais tarde, merecer. Uma insuperável tormenta se abateu sobre aquele balneário, que parecia não estar preparado para a violência com a qual esse surpreendente fenômeno da natureza expressa sua existência. Era o furacão Catarina. O vento parecia ter vida própria, e estava transtornado, arrancando árvores pela raiz e as jogando sobre carros e postes e vidraças de prédios que se espatifavam qual fossem feitos de areia. E a areia da praia foi completamente retirada de onde estava, e junto com uma quantidade inacreditável de água salgada foi utilizada para lavar e encharcar cada centímetro de cada canto da mais elevada habitação, agora já sem janelas e portas. Não há registro de outro furacão no Atlântico sul.²³

A imagem é dada por uma descrição, visual, verbal, verbo-visual ou pela participação e combinação de quaisquer dos sentidos humanos associados à interpretação que se faz daquilo que é percebido. No caso da descrição verbal, especialmente, há uma indução ou uma condução da interpretação daquilo que é relatado, mas a imagem também é condicionada por sua construção, e condicionadora de suas possíveis leituras. O exercício do discernimento sobre o que há de verdade em uma imagem passa primariamente por aquele “patrimônio cognoscitivo” legado por milênios de experiência de caça, “farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais.”²⁴ A astúcia na perseguição leva a uma aproximação com a presa mas, eventualmente, por força de determinadas circunstâncias, a presa escapa. A verdade, assim como a inverdade na descrição, depende da determinação daquele que dispõe (d)os fatos, segundo a sua visão. A

²³ PADGETT, Gary. Monthly Global Tropical Cyclone Summary March 2004. 2004. Disponível em: <<http://australiasevereweather.com/cyclones/2004/summ0403.htm>>. Acesso em: 06 abr. 2015.

²⁴ GINZBURG, Carlo. Raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179. Tradução Federico Carotti, p. 151.

fotografia carrega um crédito indicial que tende a limitar a sua leitura. “Enquanto índice, a fotografia é por natureza um testemunho irrefutável da existência de certas realidades.”²⁵ Tudo aquilo que é evidente na fotografia é um empecilho à investigação de possibilidades não contempladas ali. Georges Didi-Huberman, em seu livro *Ante el tiempo*, quando emprega o conceito de “imagem dialética” comenta a afirmação de Carl Einstein de que toda forma precisa é um assassinato de outras versões. “[...] esta admirable proposición enuncia el carácter dialéctico de todo trabajo formal, es decir, de toda descomposición de la forma por sí misma.”²⁶

A ansiedade pela definição é um inimigo da acuidade da percepção, e da arte. As fotografias de Pasquetti descrevem uma imagem, e oferecem indícios da irrealidade dessa imagem. E a percepção dessa irrealidade conduz à descoberta da verdade da arte, a proposição da possibilidade. A negação da contingência na apreensão da realidade, a destruição do pré-conceito, a fruição. Os elementos que compõem a obra, o objeto construído de forma a parecer um calçado, estranho à realidade local, a imagem dessa simulação retratada com a luz local e a atribuição de uma *identificação* verbal, o título, interagem. Aquilo que é estranho ou insólito, como o sapato de bico arrebitado dos hititas da Anatólia de cerca de 1500 a. C., ou um furacão no Atlântico sul, carrega uma energia capaz de remover o observador de sua posição segura, sabida. É destruição mas, ironicamente, é possibilidade de criação.

A função da caça é a nutrição, porém a riqueza da cultura da caça não se resume à violência necessária à subsistência. As atividades humanas mais simples são revestidas de uma miríade de significados sutis que se somam na construção da experiência de vida. Se um furacão é uma força destrutiva a ser temida também carrega, em sua imagem, a energia estética do sublime. A destruição da realidade da imagem promovida pelo *Energicizador Catarina* ao mesmo tempo tem a potência de criação de novas realidades, imaginadas. As imagens que nos dá a realidade, cridas como reais, continuam sendo a justaposição das projeções dos indícios encontrados pelo caminho.

²⁵ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 2012, p. 74.

²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Tradução de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p.276.

O reconhecível oferece um suporte para a investigação visual a respeito da natureza do objeto. Se é uma fotografia o conteúdo da imagem, deve ser uma tomada da realidade, algo do mundo real retratado. O inusitado da criação de um objeto, alvo da fotografia, aparentemente sem a funcionalidade que seria indispensável para um par de sapatos reais, reforça a sua potencialidade simbólica. E a sugestão dada pelo artista no título da obra encoraja o observador a perscrutar a miríade de possibilidades que giram à volta do ponto de convergência que a imagem origina. Tal como um turbilhão que se colocasse como a força capaz de transformar a realidade, na imagem de Pasquetti essa força poderia ser simbolicamente representada pelo alongado bico oriental do suposto calçado, a dialética dupla irrealidade da imagem devasta a realidade do objeto, suplantado pela realidade da imagem. E a própria imagem só tem a validade de ser constantemente ocasião para um querer superar a imagem, sem que contudo isto aconteça. Querer superar a realidade é uma ação de destruição, empreendida por cada indivíduo, na busca de encerrar em sua subjetividade a satisfação de haver superado a realidade. “entretanto, este ponto de vista é precisamente a ironia.”²⁷

²⁷ KIERKEGAARD, op. cit., p. 164.

2 HÁ UMA IRONIA NO TRABALHO DE CARLOS PASQUETTI?

Carlos Pasquetti traçou seu percurso profissional com seriedade e ironia. A justaposição de aspectos aparentemente incompatíveis entre si se justifica pela transposição de uma característica que o acompanha há muitos anos. A ironia, que cedo aprendeu a empregar na relação com as dificuldades cotidianas, retorna reconfigurada para servir à realização de seu trabalho artístico.

A maleabilidade do recurso retórico que dissimula uma contrariedade foi para ele, durante o período em que o Brasil esteve imerso em uma ditadura militar, a maneira pela qual conduziu sua ação profissional e suas ações artísticas, com o fim de resistir à censura, à opressão, à sua prisão, à coerção da liberdade. Na segunda metade da década de 1960 e na maior parte da década de 1970 Pasquetti empregava em seu trabalho a fotografia, o Super-8, a impressão em ofsete e o desenho, em configurações as quais atendiam também a uma demanda do conceitualismo engajado, o qual compartilhava em larga medida o apelo à ironia para a realização de seu trabalho crítico à época no país.

Nos trabalhos realizados em fotografia para os quais o artista empresta o próprio corpo para a criação de performances ele cria uma tensão entre a ironia como subterfúgio à identificação da própria subjetividade, concretamente necessário durante o período da ditadura no Brasil, e como abertura à experimentação das identidades possíveis ao trabalho artístico. A arte contemporânea utiliza a ironia em larga escala. Os artistas que atuavam no país nas décadas de 1960 e 1970, influenciados de alguma maneira pelo conceitualismo vigente, se valeram da ironia grandemente com o objetivo de constituir trabalhos que apontassem para questões sensíveis na confrontação com a realidade, elemento que ao mesmo tempo evitava possíveis leituras literais. O que no caso específico dos problemas ligados à censura tratava-se de uma ação preventiva fundamental à sobrevivência naquele período. Entretanto, não apenas quando empregada para dissimular uma crítica à situação política, o uso da ironia na arte, de maneira geral, reflete a busca pela não fixidez de uma interpretação definidora.

Pasquetti faz uso especialmente da capacidade da ironia de provocar o riso, o seu parentesco com a comicidade, e da virtude de apontar para uma

inadequação do sujeito, a questionando. E torna essa abordagem um meio de acessar a precondição crítica à realização artística e, ao mesmo tempo, perverter sua dinâmica objetiva.

Neste capítulo serão levantadas algumas questões relacionadas à pertinência da ironia e do risível no trabalho de Pasquetti, confrontadas especialmente com algumas de suas autoimagens fotográficas performatizadas. Pretendo mostrar que a ironia é uma opção de leitura a qual busca enfatizar o trânsito poético entre decisões artísticas, assim como a propensa representação de condicionamentos íntimos como o uso da autoimagem.

2.1 A tensão entre a ironia e a autorreferência nos retratos fotográficos de Carlos Pasquetti

Este subcapítulo apresenta elementos de discussão a respeito de trabalhos que retratam o artista, embora não sejam retratos no sentido estrito do termo. Sentidos estritos normalmente têm como justificativa para sua estreiteza de interpretação uma *função didática*, servindo, por exemplo, a uma classificação histórica que pretenda gerar categorias para estudo. O exercício da experimentação rejeita pré-categorizações, promovendo idealmente a libertação do sujeito da experiência no contato com a arte.

Carlos Pasquetti tem realizado o que a partir de agora chamarei de *retratos* ao longo de toda a sua carreira. Apesar de haver empregado variadas linguagens e formalizações nunca deixou de se autorretratar. Entretanto, essas obras não se limitam a estudos sobre determinados momentos da personalidade do artista. Elas acompanham suas inquietações estéticas, sua pesquisa poética. Ao invés de o artista emprestar o procedimento técnico que usa para a fixação de um seu *estado d'alma* ele faz o contrário, empresta a sua personalidade para a realização de um projeto consistente com sua poética.

Coleman cita alguns fatores dentre os que proporcionam à fotografia o crédito de apresentar a realidade *tal qual ela é*, a crença na imagem mecânica. A fotografia reifica a perspectiva renascentista, modo adquirido de perceber, confirmando de alguma maneira a eficácia dos procedimentos intelectuais criados com o objetivo de ordenar a visão, mesmo que arbitrários. Coleman analisa os modos de compreensão sobre a imagem fotográfica a partir das expectativas individuais, as quais veem a fotografia com maior ou menor participação do responsável pela sua criação. E considera, como um primeiro modo, a credibilidade do meio fotográfico como um discurso religioso, o qual procura diminuir a importância da intervenção do produtor de imagens. A classificação de Coleman tem a virtude de apontar para um aspecto crucial da leitura da fotografia, o processo de compreensão da imagem pelo observador. A decisão de a ver como uma transparência, como uma *naturalidade*, ou como um produto, um construto.

Si consideramos esta crucial relación filosófica de la fotografía (e, implícitamente, de la realidad) como un continuo, podemos decir que en un extremo está una rama de la fotografía preocupada por justificar la credibilidad del medio. Esta fotografía funciona como un discurso fundamentalmente religioso entre el productor de imágenes y el espectador e implica un acto de fe por ambas partes, pues es requisito creer que la intervención del productor de imágenes en la traducción del acontecimiento en imagen ha sido poco significativa.²⁸

Coleman chama a esse entendimento da fotografia de *método teísta*. E cria uma escala de métodos de construção de imagens, passando por estágios intermediários, como o agnóstico, o ateu, de acordo com a dependência da crença imposta ao observador, chegando ao *método dirigido*. Este pressupõe que a imagem não suscite a mesma fé cega do teísta, mas tampouco a incredulidade extrema do ateu diante de imagens que carregam uma ambiguidade intrínseca, desde que ao mesmo tempo em que são criadas pela interferência do fotógrafo indicam acontecimentos que, de alguma maneira, tiveram lugar.

Estos 'documentos' falsificados pueden, a simple vista, despertar el mismo acto de fe que aquellos que se encuentran en el extremo opuesto de esta escala, pero no requieren mantenerla de forma permanente; antes bien, lo único que piden es la suspensión de la incredulidad.²⁹

O autorretrato realizado por Hippolyte Bayard (1801 - 1887) em 1840, *O afogado*, explora o contraste entre a faculdade documental da fotografia e a narrativa imposta pela direção do fotógrafo. Ele retrata seu suposto suicídio e relata no verso o motivo de sua atitude, ou seja, o descaso do governo que, segundo ele, atendeu em demasia a Daguerre (1787 - 1851), ignorando a sua pesquisa para obter e fixar a imagem fotográfica.

²⁸ COLEMAN, A. D.. El método dirigido: Notas para una definición. In: RIBALTA, Jorge et al (Ed.). *Efecto Real: Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 129-162, p. 132-133.

²⁹ Ibid., p. 135.

Fig. 08. Hippolyte Bayard
(1801 – 1887)
Autorretrato como ahogado,
1840
Positivo directo em papel
Société Française de
Photographie, Paris
Imag.: Newhall (1982), p. 25

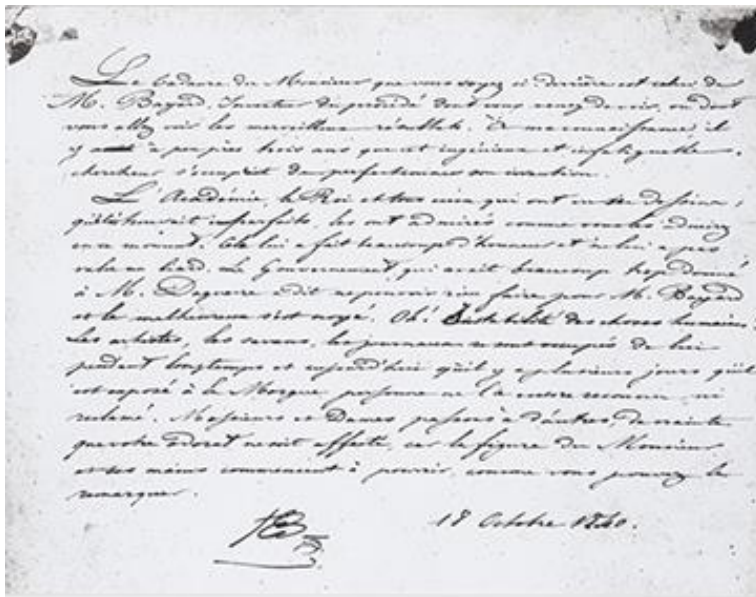


Fig. 09. Hippolyte Bayard (1801
– 1887)
Verso da obra *Autorretrato
como ahogado*, 1840
Texto manuscrito, 18 out. 1840
Société Française de
Photographie, Paris
Imag.: Universidad de Buenos
Aires (2013)

Este cadáver que ven ustedes es el del Señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención. La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor, pero no le ha rendido ni un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al Señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el Señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse. ¡Oh veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanece

en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido ni reclamado. Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero empiezan a descomponerse.³⁰

Flores (2011) também chama a atenção para o fato de que o texto teria sido supostamente escrito por uma testemunha anônima, o que colaboraria com a interpretação do bronzeado das mãos e do rosto como o início da degenerescência causada pela morte:

Com esse gesto irônico, Bayard transforma um sentimento de ressentimento que está mais para o patético em uma lúcida constatação das possibilidades de criação fotográfica. O *afogado* constitui não apenas a primeira *performance* fotográfica, mas também a primeira mostra de subversão da veracidade fotográfica em prol da legitimação de uma mentira. Bayard aproveita a já evidente credibilidade da fotografia para fazer uma brincadeira irônica com sua veracidade.³¹

A ironia empregada por Bayard para chamar a atenção para a injustiça da qual foi vítima contém também uma certa dose de sarcasmo, uma espécie de ironia cáustica, oculta em sua inconformidade com a atitude alegadamente enganosa do governo francês. No Dicionário Houaiss da língua portuguesa o sentido corrente do termo ironia está associado à rubrica da retórica, ou seja:

Figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender; uso de palavra ou frase de sentido diverso ou oposto ao que deveria ser empr., para definir ou denominar algo (A ironia ressalta do contexto.)³²

A observação do dicionarista de que “a ironia ressalta do contexto” evidencia a necessidade de adequação da circunstância de seu emprego. Ela se

³⁰ UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (Ed.). *Hippolyte Bayard*. 2013. Disponível em: <<http://proyectoidis.org/hippolyte-bayard/>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

³¹ FLORES, Laura Gonzáles. *Fotografia e pintura: Dois meios diferentes?*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 274 p. Tradução Danilo Vilela Bandeira, p. 145-146.

³² HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1ª reimpressão, com alterações, p. 1110.

vale da compreensão daqueles que participam da situação à qual se refere, do contraste entre o conteúdo do que é dito e a verdadeira intenção, seu oposto. O sentido original do termo está ligado ao questionamento baseado na dissimulação, com o fim de convencimento do interlocutor, especialmente utilizado pela filosofia grega. Indicado por Bergson como um seu herdeiro intelectual Jankélévitch escreve *L'ironie* (2011), no qual apresenta a ironia como uma consciência, localizada justamente entre o artístico e o cômico.

Há uma ironia básica, que se confunde com o conhecimento e é, como a arte, filha do lazer. A ironia certamente é muito moral para ser verdadeiramente artística, assim como é muito cruel para ser verdadeiramente cômica. No entanto, aqui está uma característica que as aproxima: a arte, a comicidade e a ironia tornam-se possíveis onde se relaxa a urgência vital.³³

Jankélévitch reúne a arte, a comicidade e a ironia sob uma mesma demanda de disponibilidade, de tempo e de atenção, para a concretização de seus respectivos intuitos. O artista, o cômico e o ironista necessitam da participação engajada de uma assistência que compartilhe com eles pressupostos básicos, como por exemplo condicionamentos sociais que os reúnam sob uma mesma cultura. Entretanto o autor considera o ironista o mais livre dos três, por aptidão e virtude da ironia em ser destemida:

Mas o ironista é mais liberto ainda que aquele que ri; porque o que ri muitas vezes não se apressa em rir para não ter que chorar, como esses covardes que chamam em voz alta a noite profunda para terem coragem; Eles acreditam que vão evitar o perigo apenas por nomeá-lo, e eles tornam seus espíritos fortes, na esperança de ganhar agilidade. A ironia, que não teme surpresas, *joga* com o perigo.³⁴

³³ JANKÉLÉVITCH, Op. cit., p.9, tradução minha. [Il est une ironie élémentaire, qui se confond avec la connaissance et qui est, comme l'art, fille du loisir. L'ironie, assurément, est bien trop morale pour être vraiment artiste, comme elle est trop cruelle pour être vraiment comique. Néanmoins voici un trait qui les rapproche: l'art, le comique et le ironie deviennent possibles là où se relâche l'urgence vitale.]

³⁴ Ibid., loc. cit., tradução minha. [Mais l'ironiste est plus libéré encore que le rieur; car le rieur bien souvent ne se dépêche de rire que pour n'avoir pas à pleurer, comme ces poltrons qui interpellent bruyamment la nuit profonde pour avoir du courage; Ils croient qu'ils préviendront le danger rien qu'en le nommant, et ils font les esprits forts, dans l'espoir de le gagner de vitesse. L'ironie, qui ne craint plus les surprises, *joue* avec le danger.]

A metáfora empregada pelo autor tem uma certa correspondência fática com a realidade, pois a ação do ironista tende a ser mais perigosa, de fato, que a daquele que ri, supondo-se o enfrentamento de uma situação semelhante. A ironia, embora jogue com a inversão da afirmação, a partir do momento em que é entendida, é compreendida sua verdadeira afirmação. Mas sua ação é direcionada a uma circunstância específica, e não busca necessariamente a polarização, ao contrário, procura criar uma possibilidade de flexibilização do entendimento. Para Jankélévitch:

A ironia poderia ser chamada, no verdadeiro sentido da palavra, uma *alegoria*, ou melhor uma *ψευδολογία*³⁵, porque ela pensa uma coisa e, à sua maneira, diz outra. Nossa linguagem é naturalmente alegórica ou pseudo-lógica, considerando que ela é supostamente responsável por expressar uma relação complexa e mais ou menos mediata. [...] Tudo seria mais simples se não se quisesse uma 'tradução', Deus sabe o que é uma transfusão de pensamento miraculosamente evocado em sons e signos; mas para isso é preciso primeiro abandonar a idéia de uma correspondência 'justalinear' entre as idéias e as palavras.³⁶

O autor ironiza a convicção na possibilidade de tradução exata entre ideia e discurso como uma forma de enfatizar o que deve ser uma função da ironia, apontar para a discrepância entre pensamento e expressão do pensamento. A ironia, então, seria uma consciência que tem por objetivo colocar uma questão, entretanto sem torná-la uma questão fechada, jogando com o entendimento sobre aquilo que não é dito. E por ser consciência que visa uma correção é uma boa consciência, mas por procurar a realização de seu intento pela oposição e pela inversão não é direta. O mesmo autor ainda considera que:

Uma boa consciência, como dissemos, é um *scherzando*³⁷. Mas algo está faltando. A arte também é uma boa consciência: e a especulação. No entanto, a especulação e a arte não são irônicas. Falta-lhes a oscilação entre os extremos e o movimento do ir e vir dialético de contrário a contrário que faz toda ambiguidade do jogo.

³⁵ *Pseudologia*, ou falsa razão.

³⁶ JANKÉLÉVITCH, Op. cit., p. 42-43, tradução minha. [L'ironie pourrait s'appeler, au sens propre du mot, une *allégorie*, ou pseudo-logique, entretenant avec la pensée qu'il a soi-disant charge d'exprimer une relation complexe et plus ou moins médiata. [...] Tout serait simple si l'on voulait bien ne plus imaginer une « traduction », Dieu sait quelle transfusion d'une pensée miracoleusement évoquée en sons et en signes ; mais pour cela il faudrait d'abord renoncer à l'idée d'une correspondance « juxtalinéaire » entre les idées et les mots.]

³⁷ Interpretando uma passagem musical de modo jocoso, alegre, vivo, leve.

A ironia é uma boa consciência lúdica: não uma boa consciência simples e direta, mas uma boa consciência torta e mediata que impõe a si mesma o ir e vir até e a partir da antítese.³⁸

A ambiguidade é o campo de trabalho da ironia, a antítese é um ponto um tanto definido e oposto à posição a ser criticada, em torno do qual a ironia deve ser manejada (habilmente) para alcançar o efeito desejado. Em *Pequena Estória* (1968) Carlos Pasquetti (1948) cria uma série fotográfica utilizando recurso semelhante ao usado na imagem de Bayard. Nessa ação performática o artista explora algumas possibilidades de leitura de uma situação na qual, a exemplo do que ocorre no filme *Blow up* (1966), de Michelangelo Antonioni (1912 - 2007), um corpo se encontra em meio à vegetação.



Fig. 10. Carlos Pasquetti (1948)
Pequena Estória, 1968
 Série fotográfica, dimensão variável
 Fotos Mara Alvares e Elton Manganelli
 Imag.: arquivo do artista

³⁸ JANKÉLÉVITCH, Op. cit., p. 54, tradução minha. [Une bonne conscience, disions-nous, est un *scherzando*. Or il manque quelque chose. L'art aussi est une bonne conscience: et la spéculation. Pourtant la spéculation et l'art ne sont pas ironiques. Il leur manque l'oscillation entre les extrêmes et le mouvement de va-et-vient dialectique de contraire à contraire qui fait toute l'ambiguïté du jeu. L'ironie est une bonne conscience ludique : non pas une bonne conscience simple et directe, mais une bonne conscience retorse et médiata qui s'impose à elle-même l'aller et retour jusqu'à et depuis l'antithèse.]

A encenação da morte é uma forte suposição que, no filme de Antonioni, leva o personagem principal a desenvolver o conflito entre a percepção que tem do acontecimento ao qual presencia sem ter consciência do mesmo e aquilo que a imagem mecânica revela. Pasquetti cria, com a série fotográfica, o que poderia ser uma paródia, um comentário jocoso sobre o potencial irônico da fotografia. A morte, na imagem, leva ao limite a crença na propalada transparência do meio. Assim como o protagonista do filme tenta acreditar no que vê na imagem ao ampliá-la (*blow-up*), e depois perceber que a realidade mesma impõe as suas aporias, Pasquetti propõe uma ação que indica, talvez a morte ou quem sabe a encenação.

E é o corpo do próprio artista que oferece esse campo de experimentação poética, jogando, ironicamente, com a crença na veracidade da imagem mecânica em contraste com a sua possibilidade de criação de uma outra realidade. A realidade de uma possível narrativa a ser apreendida de sua leitura, mas principalmente a realidade do trabalho artístico, o qual provoca no observador uma série de questionamentos sobre verdade e mentira na imagem. A configuração fotográfica da ação cênica, a imposição da coroa de espinhos sobre o corpo do artista aparentemente *apresenta* uma realidade. É preciso lidar com a convergência de textos diversos, a encenação, a dimensão ritualística da ação performática, a irrealidade da representação fotográfica, a parcela de realidade da imagem.

As imagens da performance *Azione Sentimentale* (1973), de Gina Pane (1939 – 1990), repetem, de outra *forma*, a ação sobre a pele da artista. O radicalismo performático do trabalho de Pane ocorre no momento em que, desde o ano anterior, quando foi destaque na Documenta de Kassel, a *body art* diluía-se dentro do gênero mais abrangente da *performance*.³⁹ A ação extrema de Pane, da qual o seu sofrimento corporal era parte integrante, contrasta com a ação que Pasquetti realiza, na qual os espinhos acompanham a construção farsesca.

A ironia, no trabalho de Pane, se dá pelo choque entre os conteúdos visuais e simbólicos da imagem e da ação. A encenação de um rito sugere a possibilidade de um sortilégio, uma representação simbólica ao mesmo tempo dependente e independente da crença na sua eficácia. Assim como a imagem

³⁹ GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução Renato Cohen, p. 43.

mecânica impõe a ironia de sua dependência e concomitante independência da crença na realidade preexistente do conteúdo representado. Independência pela certeza da contiguidade física indicada por Dubois entre o referente e a captação fotográfica, mas dependente de uma (re)construção mental, e portanto abstrata, da *mesma* realidade.



Fig. 11. Gina Pane (1939 – 1990)
Azione Sentimentale, 1973
 Performance, 7 fotografias
 coloridas sobre painel de madeira
 Imag.: Grosenick (2001), p. 427

Pela observação do registro fotográfico da performance de Gina Pane não é possível entrever as três *stanzas* [salas] que a compunham, nem as mulheres da audiência que dela participaram, nem a música que tocava.⁴⁰

A ironia, componente retórico empregado por Pasquetti para a construção de seu trabalho, representa em sua elaboração “substância e meio” para a criação da obra.⁴¹ Como infinita e absoluta negatividade⁴² a ironia, no âmbito

⁴⁰ GROSENICK, Uta. *Women Artists in the 20th and 21st Century*. Köln: Taschen, 2001. 576 p. Disponível em: <<http://is.gd/l2sDAX>>. Acesso em: 29 maio 2015, p. 427.

⁴¹ SOURIAU, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 1998. 1087 p. (18). Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 10 mar. 2015, p. 894.

⁴² KIERKEGAARD, Op. cit., p. 21.

cotidiano, denuncia algum tipo de inconformidade do indivíduo, que reconhecendo-a em sua capacidade destrutiva e ao notar sua presença na obra, a mira de soslaio. A arte, questões postas para permanecerem atuantes, como a provocação irônica frequentemente, é mais um motivo para a recusa da disposição ao jogo interpretativo, com o receio de que o não atingimento de um sentido fechado para a obra signifique incapacidade de compreensão de sua complexidade. Assim, há um eventual afastamento, o qual precisa ser combatido pela via da informação e do convite à experiência com a arte, ação incluída, por exemplo, na concepção e no catálogo da exposição *Um ponto de ironia* (2011).

O emprego da ironia não pretende desmerecer a inteligência do público. Pelo contrário, seu emprego no campo da arte conta com a argúcia intelectual do espectador e com sua competência para pensar por conta própria, arcando com a tarefa de formular suas próprias interpretações.⁴³

O recurso retórico consagrado por Sócrates como um meio de suplantar a resistência do interlocutor na confrontação dos paradigmas cognoscitivos, a ironia pertence ao cotidiano de todo indivíduo que vive em sociedade. O uso que dela faz a arte, especialmente a arte contemporânea, é facilmente justificável na medida em que a arte continua se aproximando de todos os elementos constituintes da experiência vital, estejam eles no âmbito sensível ou abstrato. A linguagem, elemento abstrato, demanda uma série de preestabelecimentos convencionais ao seu funcionamento. A ironia se coloca como um recurso de desprendimento do indivíduo em relação às convenções estritamente associadas aos conteúdos, por meio da negação da convenção em favor da possibilidade.

A série fotográfica intitulada *Diálogos silenciosos* (1974) faz parte, ao mesmo tempo, do conjunto das obras que o artista realiza sob a influência de um pensamento conceitualista, nas décadas de 1960 e 1970, e do conjunto de *retratos* fotográficos que realiza até hoje. Imagens em preto e branco retratando uma ou duas pessoas que se encontram em um ambiente repleto de vegetação, trajando

⁴³ CARVALHO, Ana Maria Albani de; BARCELLOS, Vera Chaves; BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Um ponto de ironia: catálogo*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2012. Catálogo da exposição realizada na Sala dos pomares, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, de 09 de julho a 26 de novembro de 2011. p. 22-29, p. 28.

roupas aparentemente adequadas a esse ambiente, chapéus tipo safári e máscaras de tecido cobrindo os rostos. Alguma forma de linguagem de sinais parece estar sendo praticada pelos personagens da representação, os quais executam gestos que se repetem e se alternam. A montagem das imagens pode variar de acordo com a situação expositiva. A coletiva do grupo Nervo Óptico na galeria Eucatexpo, em 1977, contava com quatro fotografias, enquanto a montagem realizada para a 8ª Bienal do Mercosul (2011) foi constituída por 17 imagens.



Fig. 12. Carlos Pasquetti (1948)
Diálogos silenciosos, 1974
 Série fotográfica
 Fotos Mara Alvares
 Imag.: arquivo do artista

Nessa obra o artista explora a linguagem, que para ser compreendida pressupõe a existência de uma convenção que defina antecipadamente uma possibilidade de decodificação para o observador. Isso tanto pode ser aplicado a uma linguagem criada com gestos das mãos quanto à fruição de uma obra criada a partir da linguagem fotográfica. Outro aspecto, também irônico, é a impossibilidade de caracterização das imagens como retratos, estando a principal fonte denotativa de identificação, o rosto, completamente coberto. A referência à situação política do país pode ser levantada como justificativa para a preocupação com a possibilidade de a identidade ser descoberta. A alusão ao retrato pode parecer um pouco descabida, desde que os personagens têm o rosto coberto e não é absolutamente possível realizar uma identificação positiva. A afirmação de que são retratos do próprio artista é baseada no conhecimento do restante de sua obra fotográfica. Um conhecimento, portanto, alheio à experiência exclusivamente visual, frente às fotografias apresentadas. Sobrepõe-se à representação do personagem a ação cênica que sugere o gesto. Mas o diálogo silencioso pode ser supostamente o que realizam os dois personagens da narrativa e também pode ser a própria imagem fotográfica. “Aproximando-se de uma teatralização, ela constitui-

se numa forma de representação que, além de estar no lugar de algo, também ajuda a propor uma representação mental deste algo.”⁴⁴ O diálogo com o observador se dá em duas mãos, o levantamento visual das possibilidades narrativas da imagem e a suscitação daquilo que originalmente se encontra resguardado na memória experiencial do observador e que a imagem retorna à sua percepção imediata, no sentido da *Erlebnis* Diltheyana⁴⁵.



Fig. 13. Cindy Sherman (1976)
Sem título (da série *Bus Riders*), 1976
Fotografia, impressão em gelatina de prata
sobre papel, 18,95 x 12,7cm
Coleção Tate
Imag.: Tate Gallery (2001)

Outra artista que, na contemporaneidade, lida com autorretratos é Cindy Sherman (1954). Ela cria imagens as quais são sabidamente retratos seus mas,

⁴⁴ SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido: Porto Alegre (1890-1920)*. Porto Alegre, RS, 1997. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 1997, p. 55-56.

⁴⁵ “Tanto para Schleiermacher quanto para Dilthey, a realidade do mundo não é mais garantida por um saber, mas somente por crença e sentimento. Esta crença está implícita na autoconsciência imediata e na percepção imediata (*Obras completas*, XIX, p. 75). Enquanto para Jacobi e Schleiermacher esse sentimento se constituía de forma indissolúvel, garantindo a realidade de Deus e do mundo tão incondicionalmente como a do próprio eu, Dilthey o mostra mediado pela experiência (*Obras completas*, V, p. 127). Por isso mesmo, a subjetividade reflete-se totalmente sobre si mesma; a existência do mundo permanece um problema em aberto”. AMARAL, Maria Nazaré de Camargo Pacheco. *Período clássico da hermenêutica filosófica na Alemanha*. São Paulo: Edusp, 1994. Disponível em: <<http://is.gd/zypXUF>>. Acesso em: 04 jun. 2015, p. 77.

novamente, essa afirmação pressupõe um conhecimento prévio de sua obra, alheio à experiência exclusivamente visual de suas fotografias. E a questão insurgente, em ambas as obras, é o motivo da escolha de uma encenação desempenhada pelo próprio artista, dada a situação do virtual não-reconhecimento do retratado e da possibilidade de uma *interpretação mais convincente* do personagem da representação/narrativa através do emprego de um indivíduo com características físicas eventualmente mais adequadas ao papel. E uma resposta possível se encontra na rejeição da mimese em favor da ação do artista, da afirmação de uma identidade por trás de uma *persona*. Esta se configura no resíduo visível que documenta a passagem da personalidade do artista pela aproximação empática à projeção de identidades alternativas as quais encena. A alteridade que, de todo modo, é constituinte de todo retrato fotográfico.



Fig. 14. Carlos Pasquetti (1948)
Sem Título, 1976
Fotografia p&b, 14,7 x 14,7 cm [cada uma]
Fotos Mara Alvares
Imag.: Fundação Vera Chaves Barcellos

Pasquetti interpõe à realização de seu retrato uma camada de encenação que suspende por um instante a identificação do indivíduo em favor do

personagem. A observação de *Sem título* (1976) provoca o questionamento sobre se há uma aproximação com a personalidade do artista, ou se sua atitude frente à câmera é fruto de um planejamento prévio. Fabris aponta para a encenação que o modelo faz diante da câmera e indica, com a ajuda de Baudrillard, a existência da máscara, a qual não tem correspondência direta com a identidade do retratado:

Ao analisar a relação da câmara fotográfica com o rosto humano, Baudrillard faz do retrato um ato de desfiguração e despojamento do caráter do modelo. Confrontada com a encenação que o indivíduo faz de si, a objetiva não consegue idealizá-lo ou transfigurá-lo como imagem: captar a semelhança não significa captar a máscara, a alteridade secreta de que todo ser é portador. O que Baudrillard demanda à fotografia é justamente isso: não tanto 'procurar a identidade por trás das aparências' quanto 'por trás da identidade, fazer surgir a máscara, a figura' daquilo que assombra o ser humano e o desvia de sua identidade.⁴⁶

A alteridade secreta, apontada por Fabris, é, por princípio, íntima ao indivíduo retratado. A própria classificação como *secreta* a coloca como aquele aspecto, ou conjunto de aspectos, componentes da personalidade do retratado, os quais não são absolutamente dados a ver espontaneamente. A alteridade, subliminar à identificação do artista, é um dado fundamental na leitura da imagem, mas consiste em uma camada possível de significação associada à proposição artística. Aproximação e afastamento da imagem são movimentos esperados do observador, com o fim de perceber possibilidades de aspectos mais superficiais, o objeto-imagem em si, e aspectos mais *profundos*, no sentido da inferência a conteúdos preexistentes, suscitados pela ação do artista, representada. Dessa ordem é a observação do chumaço de capim que Pasquetti coloca sobre sua cabeça, causando um estranhamento à primeira vista, e em seguida propondo possibilidades interpretativas diversas, irônicas, a respeito das questões simbólicas propostas.

⁴⁶ FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2004. 204 p. (Humanitas). Disponível em: <<http://is.gd/eeoOsk>>. Acesso em 30.03.2014, p. 75.

Função aproximada à do esguicho de água propelido por Bruce Nauman (1941) na obra *Autorretrato como fonte* (1966-67). Pode-se dizer que a água, assim como o capim, são objetos cênicos que cumprem o papel de catalizadores de significados latentes. Se no trabalho de Pasquetti o capim pode indicar uma irônica alusão à *natureza* do pensamento do artista, por exemplo, uma acepção óbvia para o trabalho de Nauman é a referência à *Fonte* (1917) de Marcel Duchamp (1887 - 1968).



Fig. 15. Bruce Nauman (1941-)
Self Portrait as a Fountain, 1966-67,
 impresso em 1970
 Impressão cromogênica, 51 x 60,8 cm
 (imagem 49,5 x 59,1 cm)
 Whitney Museum of American Art, New
 York
 Imag.: Whitney Museum of American Art
 (2015)

Mas a aproximação com a representação da auto exposição, *autoimagem*, é a leitura de um palimpsesto, justamente por ser a imagem mecânica representação, uma nova realidade, própria, e não apenas o índice de uma realidade preexistente. Por mais eloquente que se apresente na descrição do fato ao qual se refere ela propõe uma leitura a partir de um conjunto de decisões subjetivas as quais a definem. Porém, o retrato persevera como a condensação de uma visada, filtrada pela interferência de um subterfúgio técnico. O que faz justiça à realidade será decidido pelo arbítrio do foro íntimo do observador.

Talvez, justamente nessa impossibilidade de captação de sentido e de desvendamento total do real, apenas sutilmente mencionado através da imagem, resida o fascínio da fotografia como signo que incorpora em sua manifestação também a especificidade de sua condição, uma condição precária, se quisermos utilizar o pressuposto de Schaeffer. [...] A fotografia estaria ancorada numa

zona de fronteira, entre a arte e a realidade, entre o acaso e o planejamento.⁴⁷

Entre a arte e a realidade se colocam os autorretratos fotográficos, desde o de Bayard, e especialmente o retrato fotográfico que incorpora uma abordagem que se vale de seu caráter de representação para criar, deliberadamente, a feição que atende às suas próprias expectativas e desejos na nova realidade dada pela fotografia. Esse desencontro de vocações provoca o estremecimento na percepção que permite a ruptura entre esta e a crença na identificação. “[...] quando a abordagem fotográfica começa a duvidar da identidade moldada por uma sociedade, o que resta? O retrato é uma questão em aberto.”⁴⁸ A obra de Pasquetti assume variadas formalizações, em diversas linguagens, porém há uma certa coordenação nessa diversidade, uma complementariedade que as justifica e imbrica.



Fig. 16. Carlos Pasquetti (1948)
Falsas polaroides, 2007
 Série fotográfica, 74 x 190 cm
 Fotos Clóvis Dariano
 Galeria Bolsa de arte
 Imag.: arquivo do artista

A encenação realizada para a construção dos seus retratos mantém uma ligação estrutural com a ironia. Com o passar do tempo o artista modifica as escolhas técnicas que definem fisicamente suas obras e sofre, ele próprio, a mudança física de sua aparência. Mas ele mantém a postura irônica com a qual enfrenta sua imagem e a de sua obra. Em *Falsas polaroides* é posta em jogo uma

⁴⁷ SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia como escrita pessoal*: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outra. Porto Alegre, RS, 2006. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 2006, p. 54.

⁴⁸ ARBAÏZAR, Philippe et al. *Portraits, singulier pluriel* 1980 - 1990: Le photographe et son modèle. Paris: Hazan/bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 47.

questão sobre a construção narrativa dos elementos que compõem a série. O orientalismo incorporado pela túnica e pelo chapéu, aparentado com o *takke* turco, surge em vários momentos no trabalho do artista, talvez como um recurso visual sobre a diversidade das linguagens humanas, verbais, visuais, definidoras e compreensíveis pelas respectivas culturas. E aqui contribui como um elemento na montagem proposta para a série fotográfica. O trabalho joga, além do fator de estranhamento cultural, também com a alternância do ponto de vista da câmera, com o gesto de mostrar, ou não, o que parece ser um pequeno livro, e a falsa identificação, como polaroides, como retratos.

A ideia de montagem, como proposta por Carvalho, implica em uma abertura da leitura: “As imagens são articuladas como fragmentos de séries abertas, passíveis de novas ordenações [...]”⁴⁹ E o trabalho propõe que o observador decida sua própria leitura. Supondo-se que a origem dos elementos que constituem o trabalho tenha sido a questão inicial, de qualquer maneira ela é alternativa à questão da identificação do artista, ou do que pode ser a ficção e a realidade desses retratos. E as falsas polaroides continuam colocando a sua própria questão sobre até onde vai a mão do artista. Como afirma Eco:

Daí a função de uma arte aberta como metáfora epistemológica: num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se *vive*, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria é a descontinuidade.⁵⁰

A descontinuidade dos fenômenos que configuram a realidade do mundo a partir da imagem mecânica não é uma metáfora sobre uma abordagem técnica de uma realidade que é una. É apenas uma maneira de representar a descontinuidade real da experiência pela qual cada indivíduo constrói a sua própria visão. Neste sentido, as falsas polaroides são reais.

⁴⁹ CARVALHO, Ana Maria Albani de. Nervo Óptico: um olhar contemporâneo. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone Dos (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2004. 296 p. (Escrita fotográfica), p. 112.

⁵⁰ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates), p. 158.

2.2 O riso é transgressivo?

A prova de que é quando aquece que o diafragma dá logo sinal de experimentar uma sensação está no que acontece com o riso. [...] Se o ser humano é o único animal susceptível de ter cócegas, esse facto deve-se, por um lado, à finura da pele, mas também por se tratar do único animal que ri.⁵¹ (Aristóteles)

Este subcapítulo apresenta alguns aspectos do risível na arte de Pasquetti, procurando permitir, através de sua leitura, uma aproximação com esse elemento poético tão avesso à especulação quanto, talvez, a importância de suas possíveis significações, e até por isso, quem sabe, tão subliminar.

O riso, expressão precipuamente humana, compartilha com a ironia, recurso retórico igualmente observado nas linguagens humanas, tanto a função comum, um objetivo de expurgo de desajustamentos a parâmetros convencionais à sociedade na qual ocorrem, quanto uma certa dificuldade histórica em sua abordagem teórica. Contudo, ambos têm participação fundamental nas mais diversas esferas da convivência humana, e não por acaso a arte contemporânea, que tem por característica uma aproximação com aquilo que é cotidiano, apresenta com notória frequência situações, ações, imagens e referências irônicas e risíveis observadas no dia-a-dia.

A arte se aproxima do riso e da ironia igualmente pela capacidade que lhe é creditada de correção, por meio da reflexão que propicia, de entendimentos e comportamentos inadequados daquele que se beneficia de sua fruição. A função corretiva do riso depende da identificação de um elemento cômico em um indivíduo ou em uma situação, o qual atende, ao mesmo tempo, a uma especificidade e a uma generalização, permitindo concomitantemente a rejeição e a empatia com o fato observado. As características do cômico são indicadas por Bergson em seu ensaio *O riso*.⁵²

Desde o corredor que cai ao ingénuo mistificado, da mistificação à distração, da distração à exaltação, da exaltação às diversas

⁵¹ ARISTÓTELES. *Partes dos animais*. Lisboa: Imprensa Nacional-casa da Moeda, 2010. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Disponível em: <<https://is.gd/gf9FVy>>. Acesso em: 20 out. 2016. p. 135.

⁵² Originalmente publicado em 1901.

deformações da vontade e do caráter, acabamos de seguir a progressão pela qual o cômico se instala cada vez mais profundamente no indivíduo, sem deixar, no entanto, de nos recordar, até nas suas manifestações mais subtis, qualquer coisa do que tínhamos apreendido nas suas formas mais grosseiras: um efeito do automatismo e da rigidez.⁵³

O cômico provem do ridículo de uma distorção daquilo que se compreende como um padrão estabelecido, a distração que causa o comportamento inesperado, algo que ocorre ou que pertence ao indivíduo. O que confronta um *sensu estético* pode ser motivo de riso, assim como o que confronta um *sensu moral*, desde que passíveis de generalização. A *distração* apontada por Bergson propõe um descolamento entre o objeto do riso e seu portador. Uma pessoa pode ser ridícula apenas se for possível identificar nela algo como uma distração, que se possa ver de fora e corrigir, denominadas pelo autor de “singularidades comuns”. Essa correção é o objeto do riso e, idealmente, deve buscar a generalidade, característica compartilhada com a arte. E esta, segundo o autor, também possui “um secreto e inconsciente desejo de corrigir e de instruir.”⁵⁴ A comédia é reputada como a arte mais próxima à vida comum pela percepção da época em que escrevia, assim, afirma Bergson:

Temos pois o direito de dizer que a comédia é a ponte de passagem entre a arte e a vida. Não é desinteressada como a arte pura. Ao organizar o riso, aceita a vida social como um meio natural; aceita mesmo um dos impulsos da vida social. E, neste ponto, vira costas à arte que é uma rotura com a sociedade e um regresso à simples natureza.⁵⁵

Quando veio a público o texto de Bergson as artes visuais não haviam empreendido a maior parte das realizações que caracterizariam o modernismo, e seria difícil supor o que viria em seguida. Entretanto, é importante para a história da arte contemporânea a afirmação sobre essa disposição da comédia, sabida apropriadora do cotidiano. Pela dissolução das fronteiras entre as artes pôde surgir, por exemplo, a performance, uma conexão entre artes visuais e cênicas. Dentre as

⁵³ BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre o significado do cômico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1960. Tradução de Guilherme de Castilho, p. 20-21.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 136-137.

⁵⁵ *Ibid.*, loc. cit.

singularidades comuns, como as chama Bergson, alvos do riso, se encontram igualmente desvios de caráter, e talvez o exemplo mais comum seja o da vaidade. Tão generalizada e tão própria daquele que a cultiva. A contraposição da modéstia à vaidade relaciona um processo íntimo a cada indivíduo, e a função do riso é a de conscientização do defeito da vaidade, denunciado pela percepção de seu ridículo, promovendo o ajustamento do comportamento e da percepção.

O riso desempenha incessantemente um papel deste gênero. Neste sentido poder-se-á dizer que o remédio específico para a vaidade é o riso e que o defeito essencialmente risível é a vaidade.⁵⁶

A vaidade tem inúmeras maneiras de se manifestar no indivíduo e, conseqüentemente, também há a contrapartida representada pela extensão ou o desenvolvimento social da vaidade individual, a vaidade coletiva. A visão humanista do Renascimento criou seu imaginário centrado no homem como o ápice da criação divina, e trouxe como desdobramento a concepção de homem universal, creditando ao ser humano a capacidade total sobre a natureza. Entretanto, em 1543 Nicolau Copérnico (1473 -1543) iniciaria, com a publicação de sua obra *De revolutionibus orbium coelestium* (*Das revoluções das esferas celestes*) em 1543, a série de três descobertas científicas que abalariam o ego humano. Além de Copérnico descobrir que a Terra não é o centro do universo, Charles Darwin (1809 –1882) descobre que a espécie humana evoluiu da mesma forma que todas as outras, e publica *On the Origin of Species* (*A Origem das Espécies*), em 1859. Uma terceira grande descoberta é feita por Sigmund Freud (1856 - 1939), o ego humano não controla sequer a mente à qual pertence, tem que se sujeitar a um conhecimento limitado do que se processa inconscientemente. E em seu *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (*Conferências Introdutórias sobre Psicanálise*), de 1917, relaciona essas feridas narcísicas que questionam a vaidade humana.

Dois movimentos artísticos surgidos no início do século XX, o Dadaísmo e o Surrealismo, cada um com suas diversas proposições indicaram de maneira contundente a contradição da propensa universalidade da experiência humana. Em

⁵⁶ BERGSON, Op. cit., p. 139-140.

1920, em Berlim, a *Feira Dadá* é a primeira exposição do grupo de artistas os quais empregam estratégias diversas de desestabilização da estética moderna em curso. Transgressivamente o movimento Dadá propõe atitudes que confrontam critérios estabelecidos da arte, levantando questões “potencialmente ontológicas (o que é a arte?), epistemológicas (como a conhecemos?) e institucionais (quem o determina?).”⁵⁷ O exemplo de Duchamp, tão recorrente até hoje exatamente por ter proposto questões fundamentais à contemporaneidade artística, especialmente com o ready-made, participa da construção do pensamento contemporâneo. Jimenez diz que “não há transmutação nem conversão do ready-made em objeto de arte, mas simplesmente a irrupção, no campo artístico, de uma ação inédita, de tipo Dadá. A implicação do mundo da arte transforma esta mistificação jocosa em mistificação séria”⁵⁸. Por outro lado, Foster lembra sobre a *Fonte* (1917) de Duchamp que “Las principales cuestiones que aqui se plantean – de inmoralidad y utilidad, de originalidad y intencionalidad – son discutidas en el arte hasta nuestros días”⁵⁹. O conteúdo jocoso, ou risível, é um agente fundamental tanto para a instauração do trabalho quanto para a manutenção das questões por ele propostas.



Fig. 17. Marcel Duchamp (1887 - 1968)
Fonte (Fountain), 1917 (réplica de 1964)
 Ready-made, 36 x 48 x 61cm
 Col. SFMOMA
 Imag.: Sfmoma (2015)

⁵⁷ FOSTER, Hal et al. *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006, p. 128.

⁵⁸ JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999, p. 384.

⁵⁹ FOSTER, Op. cit., p. 129.

Jimenez analisa o fenômeno do ponto de vista da estética, e talvez a maior ironia, nessa visão, seja a proposta anti-estética de Duchamp, que escolheu propositalmente um objeto que atentasse contra o gosto, o qual, no entanto, terminou por ser aceito e fruído esteticamente. O efeito jocoso, dado pelo uso original do objeto contrasta com a sua apresentação em um espaço destinado à fruição artística, historicamente associada à edificação, à apreciação da virtude e da *elevação* de temas e formas. Ugo Mulas fala do paralelo entre a fotografia e o ready-made, indicando que nestes “a intervenção do artista era de todo irrelevante”.⁶⁰ Ele se refere à apropriação de uma realidade dada através de um gesto eletivo, de um recorte. A apropriação de um objeto pronto, como o que ocorre na realização de um ready-made, impõe a seleção arbitrária determinada pela visão do artista que o *tira* da realidade para torna-lo integrante de sua arte. Entretanto, essa particularidade ainda parece não sustentar vínculo mais profundo com a característica risível da *Fonte*. Talvez este seja um aspecto decisivo para a apropriação do trabalho a partir de sua potencialidade risível, a informação verbal.

O título do trabalho propõe o questionamento da interpretação realizada pelo observador. O objeto reconhecido como peça de instalação sanitária eventualmente, por orientação do título, é convertido em elemento de destaque em, já produtivamente imaginado, jardim. Além do título a assinatura *R. Mutt* tem rendido, a partir de sua apresentação, uma variedade de interpretações. Desde o personagem da história em quadrinhos *Mutt e Jeff*, criado por Harry Conway Bud Fisher (1885 – 1954) à companhia produtora do referido objeto, J. L. Mott Iron Works. Também Hopkins indica, citando a pesquisa de William Camfield, que a partir da imagem de Alfred Stieglitz (1864 - 1946), a sombra da borda da forma do mictório reforça a ideia de véu e a associa diretamente com a tradicional imagem da virgem. Argumenta que “[...] dada a posterior ligação com Leonardo em *L.H.O.O.Q.*, parece surpreendente que ninguém tenha explorado a ligação com Mut⁶¹, a deusa andrógina concebida como abutre”⁶², elencada por Freud no texto

⁶⁰ Apud SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: Os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 29.

⁶¹ PINCH, Geraldine. *Egyptian Mythology: A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<https://is.gd/xOOZbc>>. Acesso em: 26 fev. 2017, p. 168.

⁶² HOPKINS, David. *Marcel Duchamp and Max Ernst: The Bride Shared*. Oxford: Clarendon Press, 1998. Disponível em: <<https://is.gd/zGqPO3>>. Acesso em: 29 out. 2016, p. 71.

Leonardo Da Vinci e uma Lembrança de sua Infância (1910). Ele ainda alude à proximidade do título com a palavra alemã para mãe, *mutter*, e conclui que esse ready-made possui uma estrutura andrógina autocontida. Espaço para colocação da tese de Gammel, revelando em seu livro *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity--A Cultural Biography* (2003) as razões da atribuição da Fonte à artista Dadá, amiga de Duchamp, Elsa von Freytag-Loringhoven (1874 – 1927).

O movimento Dadá surgiu para transgredir, questionando o estatuto da arte, o lugar da arte, a autenticidade, a autoria. Quando Jimenez afirma que o mundo da arte transforma a mistificação jocosa em mistificação séria, é possível supor que a positividade que constrange a afirmação do riso o faz por conta, e ao par, da reprodução de seus valores correntes, da discriminação de atitudes, posturas, posições. Se Duchamp se apropriou do trabalho de Elsa talvez também tenha incorporado outros valores dela, a se observar o posterior surgimento de Rose Sélavy.



Fig. 18. Man Ray (1890 – 1976)
Marcel Duchamp as Rose
Sélavy, 1920-1921
Impressão em gelatina de prata,
21,6 x 17,3 cm
Imag.: Philadelphia Museum of
Art

O nome de Rose Sélavy é um jogo de palavras. A pronúncia em francês é semelhante a *Eros c'est la vie*, que traduzida seria “Eros é a vida”. Outra interpretação possível é a expressão *arroser la vie*, significando algo como “regar a vida” ou “celebrar a vida”, ou ainda *art arrose la vie*, a arte rega a vida. A imagem de Man Ray mostra uma Rose elegante, talvez inspirada nas fotografias de moda, com um olhar enigmático, sedutor. Duchamp “brinca” com sua imagem, mas não ri. Seu *alter ego* feminino celebra a vida. E não ri. Outro trabalho seu explora esse não riso. Esse enigma.



Fig. 19. Marcel Duchamp
(1887 – 1968)
L.H.O.O.Q., 1919
Ready-made retificado
Grafite sobre reprodução da
Mona Lisa, de Leonardo da
Vinci, 19,7 x 12,4 cm
Coleção privada
Imag.: Centre Pompidou
(2017)

Duchamp aplica bigodes e cavanhaque em uma reprodução da *Mona Lisa* (1503-6?), de Leonardo da Vinci (1452 – 1519), e o intitula com a sigla *L.H.O.O.Q.* em um gesto transgressivo sobre a História da Arte, mas também sobre o sorriso. Se, como diz Argan, “É inútil interrogar o famoso sorriso da mulher para saber que sentimentos tem no espírito: nenhum em particular, mas o sentimento difuso do próprio ser, plenamente ser e em uma condição de perfeito equilíbrio, no mundo natural”⁶³, o título/sigla/leitura dada por Duchamp à mesma figura sugere bem mais. A sigla, lida em francês, soa como a frase *Elle a chaud au cul*, que traduzida seria algo como “Ela tem a bunda quente”. O sorriso, enigmático, seria o indicador da supostamente insuspeita condição secreta da mais famosa personagem dúbia da história da arte. *La Gioconda*, como a chamam os italianos, a alegre, a feliz, mas também a que traz alegria, prazer, com essa designação parece carregar desde sua feitura, ainda controversa, o enigma de sua identificação. E camadas de leituras, de discursos, se sobrepõem na tentativa de a definir, criando paratextos os quais dispõem sobre a experiência dada à visão pela imagem, e pelo texto.

Carlos Pasquetti realiza na década de 1970, dentro do escopo de formalizações pelas quais opta, cartazes impressos contendo, alguns, imagens e texto, outros apenas texto. Em *Romaria para dezembro* (1976) descreve, enumerando cada fila de uma suposta procissão, os elementos formais que a compõem, como camadas de uma imagem, a qual pode ser *vista* através da reconstrução mental do observador. No momento em que cada linha vai sendo lida suscita imagens, visuais, sonoras, as quais se sucedem, se completam, desfilam diante da imaginação do observador enquanto ele, dentro de pouco tempo, começa a perceber alguns elementos estranhos ao que seria normal para o sugerido evento.

⁶³ ARGAN, Giulio C.. *História da arte italiana: De Michelangelo ao futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. V. 3. Tradução Wilma De Katinszky.

Romaria para Dezembro

- 1.^a Fila – Estandarte com 8 m x 4 m : grande pássaro bordado a ouro
- 2.^a Fila – Cinco asas luminosas
- 3.^a Fila – Grande sorriso em forma tridimensional
- 4.^a Fila – Espaço 8 m x 4 m com cinzentos sinais dos tempos
- 5.^a Fila – Pequena alegoria violeta com 5 m de pano
- 6.^a Fila – Lamentações em forma de muro
- 7.^a Fila – Duzentos e trinta tambores. Quarenta e cinco Trombones. Vinte e cinco clarinetas. Oito sinos. Dez guitarras elétricas.
- 8.^a Fila – Plano vertical retangular 15 m x 4 m prateado com 100 metros de fitas coloridas
- 9.^a Fila – Trinta e cinco espécies de flores naturais
- 10.^a Fila – Multidão em coro
- 11.^a Fila – Espaço em branco
- 12.^a Fila – Espaço branco sobre branco



TIPOGRAFIA NACIONAL
Praça Otávio Rocha, 48 — Fone: 33-55-31

Fig. 20. Carlos Pasquetti (1948)
Romaria para dezembro, 1976
Cartazete, impressão em ofsete
Imag.: FVCB

De maneira parônima à série de instalações de Nelson Leirner (1932), iniciada por *O Grande Desfile* (1984), o qual continha inúmeras figuras totalmente díspares, santos, animais, personagens de desenhos animados, carros de combate em miniatura, e diversos outros objetos da cultura popular e do kitsch. O trabalho se desdobra em outras duas instalações nos anos seguintes.



Fig. 21. Nelson Leirner (1932)
O Grande Desfile, 1984
 Instalação, dimensão variável
 Imag.: Nelson Leirner (2017)

Se o grande pássaro da primeira fila da *Romaria* de Pasquetti parece adequado a essa representação as cinco asas da segunda insistem em formar essa imagem estranha em projeção através das dimensões no compasso da leitura das imagens, um pássaro de cinco asas. Na terceira fila outra dimensão assume a frente, e o espaço, o qual vinha sendo compartilhado entre talvez evocações de escrita automática, performance, Fluxus, cede a vez para a alusão ao surreal. O “Grande sorriso em forma tridimensional” encontraria um paralelo talvez no trabalho de Man Ray *A l’heure de l’observatoire, les Amoureux* (*Na hora do observatório, os*

amantes). É possível imaginar um contraste, nas primeiras duas filas, entre um grande pássaro como talvez uma representação do espírito santo católico, e uma junção desse pássaro com as cinco asas da segunda fila, formando a imagem de, quem sabe, *O pássaro de cinco asas* (1974), conto de Dalton Trevisan. Também, na terceira fila, é possível ver um sorriso numa procissão como, quem sabe, a alegria do cumprimento da fé, ou zombeteiro, desafiando a seriedade do evento, e o contraste se daria ao imaginar, por exemplo, um não sorriso (de *Monalisa*?) como o de Lee Miller (1907 – 1977) retratado pela pintura de Man Ray.

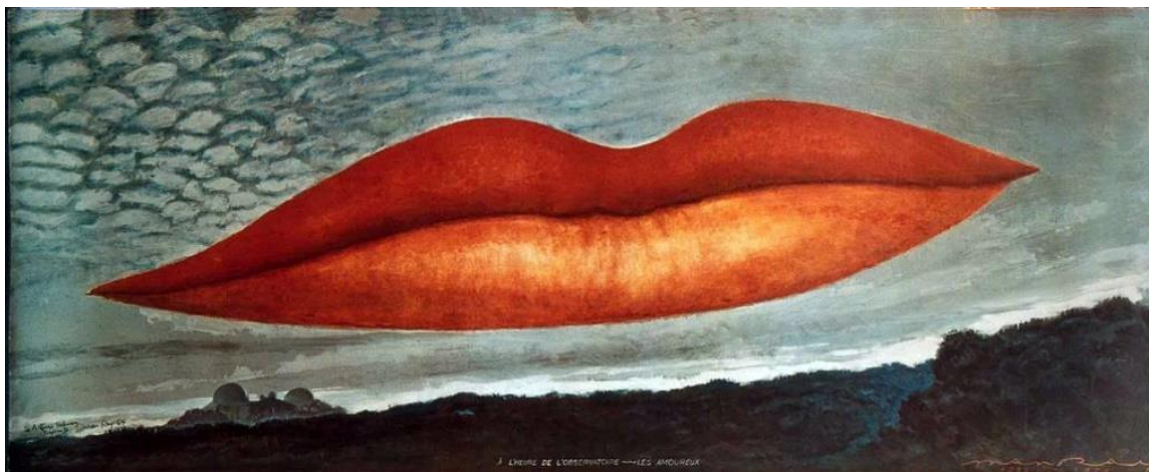


Fig. 22. Man Ray (1890–1976)
A l'heure de l'observatoire, les Amoureux, 1932-34
 Óleo sobre tela, 100 x 250,4 cm
 Coleção William N. Copley, Longpont-sur-Orge
 Imag.: Ades (1976), p. 90-91.

Como a história de desventuras (e venturas) de um *aporético* caso amoroso do conto de Trevisan⁶⁴, o pássaro de cinco asas encabeçaria o cortejo em direção ao não abrangível unicamente pela razão. E o contraste entre um *grande sorriso* e *cinzentos sinais dos tempos* permanece como uma sugestão, uma provocação ao uso da capacidade de *imaginar* a justaposição de situações contraditórias, como o riso e a seriedade. Segundo Ades

A desorientação do espectador constitui um passo em direção à destruição das maneiras convencionais de apreender o mundo e de

⁶⁴ TREVISAN, Dalton. *O pássaro de cinco asas - A trombeta do anjo vingador*. São Paulo: Círculo do Livro, 198-?

manipular as próprias experiências, de acordo com padrões preconcebidos. Os surrealistas acreditavam que o homem se encerrava na camisa-de-força da lógica e do racionalismo, o que mutilava a sua liberdade, atrofiando a imaginação.⁶⁵

O contraste provoca a (re)visão daquilo o que já havia sido posto pela razão do observador, do leitor, do imaginador. A situação que apresenta um embate entre o sério e o cômico aguça a interpretação racional da assistência, a qual vê seu julgamento constrangido a optar entre as diferentes chaves de leitura (as quais têm pesos diversos, de acordo com os valores sociais vigentes) do evento sério e do cômico. A projeção das imagens que o trabalho de Pasquetti suscita tem desdobramento no espaço e no tempo, como no cinema, arte que realiza a transcrição temporal das imagens com as quais se relaciona. E a romaria, por sua característica de compreender uma ação no tempo, empresta ao cinema uma possibilidade narrativa, carregada das acepções que a definem. Em *Orgia ou o homem que deu cria* (1970)⁶⁶ João Silvério Trevisan ironiza as vicissitudes da cultura criada pelo homem, em um filme conduzido por uma estranha romaria, a qual não se sabe muito bem aonde pretende chegar. Entretanto o fim da romaria nunca é o seu destino visível, mas a sua visibilidade mesma. E *Orgia* apresenta desde estereótipos que são referências explícitas à formação cultural brasileira até referências poéticas a obras cinematográficas voltadas ao pensamento sobre a cultura ocidental e seus destinos, como *O sétimo selo*, de 1956.⁶⁷

No filme de Ingmar Bergman (1918 - 2007), enquanto um grupo de atores burlescos desempenham uma peça bufa, cantam suas frases cômicas tocando alaúde e tambor, são ruidosamente interrompidos por um verdadeiro espetáculo. A procissão de flagelantes irrompe, não coincidentemente, no *cenário*

⁶⁵ ADES, Dawn. *O Dada e o Surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1976, p. 32.

⁶⁶ *ORGIA ou o homem que deu cria*. Direção de João Silvério Trevisan. Realização de Indústria Nacional de Filmes (i.n.f.). Intérpretes: Pedro Paulo Rangel, Ozualdo Candeias, Luzya Conte, Fernando Benini, Voalídice Gregório, Jean-claude Bernardet, Jairo Ferreira, Sebastião Milaré, Cláudio Mamberti. Roteiro: Sebastião Milaré, João Silvério Trevisan. 1970. (90 min.), película, son., P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iRH98CJ8A40>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

⁶⁷ *O SÉTIMO selo*. Direção de Ingmar Bergman. Produção de Allan Ekelund. Intérpretes: Max von Sydow, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand. Roteiro: Ingmar Bergman. Perdizes, São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2003. DVD (95 min.), son., P&B. Legendado. Produção original ABS Svensk Filmindustri, 1956.

onde o grupo se apresenta.⁶⁸ Em um tremendo contraste com a leveza da música amena e dos gracejos dos comediantes a procissão invade o espaço mesmo da confraternização dos vilões com o som de lamúrias e clamores, envoltos em uma espessa nuvem de poeira e incenso a qual retardava a aparição de figuras se autoflagelando, maltrapilhos, pés descalços, capuzes negros, carregando uma cruz com um Cristo em tamanho natural. Todo este preâmbulo serve à chegada de um pregador, o qual vocifera ferozmente palavras proféticas e terríveis, condenando a todos.

Na comédia de Mario Monicelli (1915 - 2010) *O incrível exército de Brancaleone*⁶⁹ (1966) o cavaleiro Brancaleone da Norcia, juntamente com seu exército, formado por quatro indigentes, após acreditarem estar contagiados pela peste negra, se veem compelidos a acompanhar um pregador e seu séquito em procissão rumo à Terra Santa. Quando o grupo se detém diante de uma ponte antiga o pregador se põe a pular sobre ela alegando estarem todos purificados. Entretanto a ponte cede e ele cai no precipício. Durante a comoção que se segue ao fato Brancaleone, que como dissera o padre agora estava protegido do risco da peste, se desobriga da peregrinação, e explica a atitude com uma frase que descontinua a construção narrativa ficcional do momento histórico no qual ocorreria a ação. Ele declara: “E, se de cada fato deveremos extrair o significado, aqui está ele: eu não quero, Deus não quer.”⁷⁰ O papel de protagonista de seu próprio arbítrio denota o personagem cômico pela anacronia de seu pensamento. E então o exército de Brancaleone prossegue em sua senda de incertezas a um destino mais incerto ainda onde esperam que tudo dê certo. O contraste com a narrativa trágica de Bergman evidencia a diferenciação entre as definições das unidades de ação na comédia e na tragédia. Bayer cita Corneille quando este diz que “A unidade de acção consiste, na comédia, em unidade de intriga ou de obstáculos aos desígnios dos principais actores... A unidade de acção, na tragédia, consiste na unidade de

⁶⁸ O SÉTIMO selo. Direção de Ingmar Bergman. Produção de Allan Ekelund. Intérpretes: Max von Sydow, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand. Roteiro: Ingmar Bergman. Perdizes, São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2003. DVD (95 min.), son., P&B. Legendado. Produção original ABS Svensk Filmindustri, 1956.

⁶⁹ O INCRÍVEL exército de Brancaleone. Direção de Mario Monicelli. Intérpretes: Vittorio Gassman, Catherine Spaak. São Paulo: Lw Editora, Distribuidora e Assessoria de Comunicação, [199-?]. DVD (116 min.), NTSC, son., color. Legendado. Produção original Italiana de 1966.

⁷⁰ Ibid.

perigo.”.⁷¹ A série de obstáculos enfrentados pelos atores da comédia de Monicelli contrasta com o ambiente de ruína, desolação e desespero que perpassa, quase onipresentemente, a obra de Bergman. O perigo iminente da destruição total da humanidade, pela peste ou pela guerra.

A romaria de Pasquetti apresenta obstáculos à leitura, com sua variedade inusitada de elementos distintos, entre si e em relação ao que se espera de um evento desse tipo, as imagens, os sons e as ações convencionais ao rito católico. Em sua *Experiência nº 2* (1931), Flávio de Carvalho (1899 – 1973), foi literalmente contra tudo isso ao enfrentar uma procissão católica andando no sentido contrário e sem tirar o chapéu da cabeça. Como obstáculo à sua progressão colocaram-se os fiéis indignados, os quais o pretendiam linchar, não fosse a salvaguarda da polícia, que o retirou do evento. No trabalho de Pasquetti a contraposição ao ritual religioso se encontra na subversão da estrutura tradicional e dos elementos que o caracterizam, padres, cruces, penitentes e culpas. Ao invés disso há cinzentos sinais dos tempos e lamentações em forma de muro, mas também há tambores, trombones, clarinetas e sinos, e principalmente guitarras elétricas.

Se uma romaria com um plano vertical prateado de 15 por 4 metros e 100 metros de fitas coloridas é um desafio para a projeção visual da imaginação da assistência, isso e trinta e cinco espécies de flores naturais são obstáculos à progressão da imaginação dos protagonistas dessa história – a assistência, os leitores, os fruidores – os quais são também os atores e produtores das imagens da ação proposta. E agora produzo a multidão em coro cantando um dos versos entoados pela procissão de Brancalone, “Longo lo cammino ma grande la meta”. E se Brancalone se permite negar a regra de São Bento quando contraria o “Renuncia a ti mesmo para seguir a Cristo”⁷² contraria ainda mais outra regra do

⁷¹ BAYER, Raymond. A estética de Aristóteles. In: BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p. 47-62. (Teorias da arte), p. 58-59.

⁷² RANCÉ, Armand-jean de. *La règle de Saint Benoît: nouvellement traduite et expliquée selon son véritable Esprit*. Paris: Muguet, 1703. 1227 p. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=nb0NIqxydwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 20 nov. 2016, p. 251.

mesmo santo, “Verba vana aut risui apta non loqui.”⁷³ Esta, citada em *O nome da rosa* (1980), de Umberto Eco (1932-2016), expõe a visão oficiosa do monge beneditino Jorge de Burgos a respeito da permissividade do riso não apenas no ambiente monacal, mas inclusive fora dos domínios da abadia. Segundo Bakhtin na *Idade Média* “O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada.”⁷⁴ Entretanto, apesar do cerceamento oficial da igreja ocorriam celebrações paralelas, exemplo da recorrente *Festa dos loucos, festa stultorum, fatuorum, follorum*⁷⁵, paródia grotesca de ritos e símbolos religiosos, incluindo uma procissão carnavalesca, a qual de permitida inicialmente passa a ser proibida a partir do século VII, mantendo-se no entanto de maneira semilegal até o século XVI, e sendo especialmente perseverante na França. Na procissão francesa de 1540, em Rouen, foi lida em lugar do evangelho a *Crônica de Gargântua* (1535?), de François Rabelais (1483-94? – 1553).⁷⁶

Bakhtin afirma que há duas fontes da “filosofia do riso” na época de Rabelais. A primeira foi muito difundida na faculdade de medicina de Montpellier, onde Rabelais estudou e trabalhou:

No *Romance de Hipócrates* o riso de Demócrito exprime uma concepção filosófica do mundo, ele tem como objetivo a vida humana e todos os vãos terrores [...] Demócrito definiu o riso como uma visão unitária do mundo, uma espécie de instituição espiritual do homem que adquire sua maturidade e desperta⁷⁷

E a repercussão das discussões empreendidas em Montpellier com a presença de Rabelais se estenderam até após sua morte, inclusive com reedições e traduções do *Romance de Hipócrates*. A outra fonte filosófica do riso, conforme

⁷³ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, p. 83. (O personagem Jorge de Burgos cita São Bento: “Não diga palavras vãs, ou que incentivem ao riso”)

⁷⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013. Tradução de Yara Frateschi Vieira, p. 63.

⁷⁵ Ibid. p. 64.

⁷⁶ Ibid. p. 67.

⁷⁷ Ibid. p. 58.

Bakhtin, é a afirmação de Aristóteles de que “o homem é o único ser vivente que ri”⁷⁸, e completa, exemplificando com Rabelais:

A essa fórmula, que gozava de imensa popularidade atribuía-se um sentimento ampliado: o riso era considerado como privilégio espiritual supremo do homem, inacessível às outras criaturas. A décima que precede Gargantua, termina com estes dois versos:

Melhor é de risos que de lágrimas escrever
Porque o riso é a marca do homem.⁷⁹

Rabelais se vale do cômico e do grotesco para realizar sua obra, com a qual satiriza a cultura da época na qual vive, sob uma forma *carnavalesca*, enfatizando um aspecto historicamente subliminar, porém inerentemente fundamental ao funcionamento da sociedade. A subversão da estrutura hierárquica religiosa, e da sociedade como um todo, promovida pelo carnaval tornava todos iguais, aproximando os indivíduos livremente, como enfatiza Bakhtin,

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes.⁸⁰

O momento de *subversão* das relações hierárquicas, o carnaval era a contraposição às festas oficiais, as quais simbolizavam a “consagração da desigualdade”. E, dentro desse contexto de igualdade permitido pelo carnaval, os indivíduos encontravam-se livres dos comprometimentos da vida *real*. No livro *Carnaval!* (1989) Eco concorda que “Bakhtin tinha razão quando via essa manifestação como um impulso profundo em direção à liberação e à subversão no

⁷⁸ BAKHTIN, Op. cit., p. 59.

⁷⁹ Ibid., loc. cit.

⁸⁰ Ibid., p. 9.

carneval medieval.”⁸¹ E explica o mecanismo de funcionamento dessa libertação pela atitude adotada pelos participantes do evento. Ele afirma que “Ao assumir uma máscara, todos podem comportar-se como os personagens animais da comédia. Podemos cometer qualquer pecado e permanecer inocentes: e, de fato, somos inocentes, dado que rimos (o que significa: nós não temos nada que ver com isso).”⁸² Entretanto, ao lembrar que Aristóteles, na *Retórica*, fala sobre o cômico verbal, o engenho, Eco chama a atenção para o risco de confundir o cômico com o humor, ou a ironia, e propõe uma distinção sutil, mas que define a atitude daquele que participa da experiência. Ele aproxima a atitude irônica da humorística, defendendo que estas diferem da atitude cômica pelo diverso equilíbrio entre a regra e a violação. E dá o exemplo de interpretação de uma cena a partir do cômico, na qual uma “velha decrépita” se maquia exageradamente e usa roupas de uma menina, sendo vista assim como o contrário de uma idosa respeitável. Então o autor mostra a visão do humor sobre a mesma cena:

Em um caso de humor, se compreende porque a velha se *mascara* assim: para recuperar a sua juventude perdida. O personagem continua a ser animal, mas de algum modo você simpatiza com ele. Você se encontra a meio caminho entre a tragédia e a comédia.⁸³

A discriminação sobre o que deve ou não ser usado por uma pessoa, nesta ou naquela idade, é uma determinação estabelecida pela sociedade, suas crenças e gostos, regras e rituais. E a propriedade do cômico e do carnavalesco dependente desse regramento para ter efeito concorda com a afirmação de Eco de que “O carnaval pode existir apenas como uma transgressão autorizada”⁸⁴.

Uma leitura menos óbvia da mesma justaposição entre humor e comicidade pode ser empreendida em um trecho do *Quarto livro: dos fatos e ditos*

⁸¹ ECO, Umberto. Los marcos de la "libertad" cómica. In: ECO, Umberto; IVANOV, V. V.; RECTOR, Mónica. Carnaval! México: Fce, 1989. p. 9-20. Tradução de Mónica Mansour. Disponível em:

<http://bibliotecaciechacabuco.weebly.com/uploads/7/6/3/3/7633830/eco_carnaval.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2016, p. 12.

⁸² ECO, Op. cit., 1989, p. 11.

⁸³ Ibid., p. 18, grifo meu.

⁸⁴ Ibid, p. 16.

heroicos do bom Pantagruel, de Rabelais. Passagem na qual o conjunto de alusões paródico-metafóricas, típicas da obra desse autor, compõe um evento tragicômico, na medida em que apresenta de maneira única personagens totalmente desregrados e, ao mesmo tempo, condenados ao desígnio da contingência que delimita suas vidas: “Acreditem que em Avignon, nos dias de carnaval, os bacharéis [o termo, na Idade Média, também denominava vassalos sem feudo] não jogaram jamais a *raphé* (punhos cerrados) mais melodiosamente que foi jogado sobre os *chicaneiros*.”⁸⁵ Chicaneiros (*chicanous* no original) é o nome que dá Rabelais a personagens que sobrevivem de apanhar, paródia de oficiais de justiça. Atento a seu tempo e, concomitantemente, fantasiando espetacularmente Rabelais carnaliza a narração das aventuras vividas por seus personagens ao conceder-lhes máscaras, ou configurações literárias, que dão passagem à subversão do riso. Rabelais alcança uma fusão inusitada entre a crônica paródica e a narração fantástica, a sátira e o humor, o caricato e o empaticamente risível.

Segundo Eco, a diferença entre a comicidade e o humor consiste em que no primeiro rimos do personagem e no segundo já não temos tanta certeza de que é o personagem que está errado.

Assim, a realização do humor funciona como uma forma de crítica social. O humor sempre é, *senão* metalinguístico, metasemiótico: através da linguagem verbal ou algum outro sistema de signos, põe em dúvida outros códigos culturais. Se há uma possibilidade de transgressão, é antes no humor que no cômico.⁸⁶

O carnaval, por aproximação ao cômico, tem um efeito de assentimento para com aquela realidade à qual parodia, por antítese. O humor visa, efetivamente, a insubordinação ao sentido convencional do evento ao qual se refere, com o objetivo de expor um questionamento a esse próprio sentido, fazendo ver que o processo semiótico é uma colagem, assim fazendo cócegas na percepção do interlocutor, ou da assistência. O pensamento sobre as cócegas, já citadas por

⁸⁵ RABELAIS, François. *Le quart livre: des faits et dits héroïques du bon Pantagruel*. [saint-julien-en-genevois]: Arvensa, 2015. 1100 p. Livro digital. Oeuvres complètes: Annotées et illustrées. Disponível em: <<https://is.gd/5NxJbq>>. Acesso em: 26 nov. 2016, pos. 10145, tradução minha.

⁸⁶ ECO, Op. cit., 1989, p. 19.

Aristóteles, têm novos desdobramentos em pesquisa citada por Schaeffer, a qual indica uma similitude do funcionamento tanto em humanos quanto em macacos.

Foi constatado também que para que as cócegas provoquem a reação de 'riso' nos macacos, aquele que faz as cócegas deve ser familiar: caso contrário, eles se sentem atacados e, por sua vez reagem agressivamente. O mesmo vale para os bebês humanos: um estranho que tente lhes fazer cócegas causa mais frequentemente lágrimas do que risos.⁸⁷

Pela aproximação sugerida o humor dependeria de uma identificação, de uma familiarização, com o objeto das cócegas, interpondo uma *crítica*, orientadora do sentido da reação a ser apreendida da experiência. O que o diferencia do cômico, ou do carnaval, os quais seriam portanto, reações mais instintivas a uma realidade dada, extravasando frustrações recalcadas ao longo de um ano (no caso do carnaval), como forma de aceitação da mesma, contentando-se com essa eventual *válvula de escape*.

Parece, pelo resultado da pesquisa, que já podemos contrapor, em parte, a citada afirmação de Aristóteles. O que não é surpreendente é que a constância e a propriedade que caracterizam a contribuição desse filósofo para o pensamento ocidental tenham sido brindadas, na seção a qual seria referência fundamental a este trabalho, com um sumiço estrondoso. Me refiro à segunda parte da *Poética*, na qual ele teria discorrido sobre a comédia. Mas Eco resgata literariamente em *O nome da rosa*, através de seu protagonista, o que julga contido na obra perdida.

Aqui Aristóteles vê a disposição ao riso como uma força boa, que pode mesmo ter um valor cognoscitivo, quando através de enigmas argutos e metáforas inesperadas, mesmo dizendo-nos as coisas ao contrário daquilo que são, como se mentisse, de fato nos obriga a reparar melhor, e nos faz dizer: eis, as coisas estavam justamente assim, e eu não sabia.⁸⁸

⁸⁷ SCHAEFFER, Jean-marie. Rire et blaguer. In: BIRNBAUM, Jean (Org.). Pourquoi rire? Paris: Gallimard, 2011. Cap. 1. p. 23-37, p. 30, tradução minha. (On a constaté de même que pour que le chatouillement provoque la réaction de 'rire' chez les singes, celui qui les chatouille doit être un familier: dans le cas contraire, ils se sentent agressés et réagissent à leur tour agressivement. La même chose vaut pour les bébés humains: un étranger qui essaie de les chatouiller provoque plus souvent des pleurs que le rire.)

⁸⁸ ECO, op. cit., 2003, p. 453.

O livro de Eco trata de uma aventura *policia* medieval, e de uma discussão sobre o riso a partir do âmbito monacal, e da relação intrínseca entre obras literárias, e da censura, e da biblioteca como metáfora para o *labirinto* do conhecimento humano. Quando na primeira página do *Prólogo* do livro Eco, através do narrador, cita da Bíblia um trecho do 12º versículo, do 13º capítulo, da primeira carta de São Paulo aos coríntios, *Videmus nunc per speculum in aenigmate*⁸⁹ há um labirinto em potencial já nessa expressão. Com um *desenho* que abrange, além da própria origem bíblica, também *El espejo de los enigmas* (1952), de Jorge Luís Borges (o qual serve inclusive de inspiração para um dos personagens de *O nome da rosa*), e *O outono da Idade Média* (1919), de Huizinga. Em *Pós-escrito a O nome da rosa* Eco explica porque o personagem Jorge é inspirado em Borges, e a razão de ele ser mau.⁹⁰ Ele justifica a escolha do período histórico no qual a narrativa se passa por se considerar um “medievalista em hibernação”⁹¹, e o livro de Huizinga não coincide com o de Eco apenas pelo período estudado e por algumas citações-chave em comum. Me parece pouco provável que da leitura (obrigatória) da obra do medievalista francês Eco não tenha *visto*, através dos olhos do primeiro, a criação narrativa que pertence a ambas as obras, a afirmação falciforme de que naquele período “A concepção de mundo havia atingido a quietude de uma catedral ao luar, na qual o pensamento podia adormecer.”⁹²

No final do 15º capítulo (*O simbolismo fenecido*) Huizinga cita São Paulo e alude, no parágrafo final, a uma concepção de mundo a qual pode agora parecer tanto uma percepção do autor sobre o período estudado quanto uma previsão sobre aspectos os quais viriam a se tornar recorrentes no século que conduziria a imagem a um grau inédito de importância cultural.

Existia a consciência de que se via através de um enigma, e mesmo assim tentava-se distinguir as imagens no espelho, e explicaram-se imagens com imagens, e colocou-se espelho *diant*e de espelho. O mundo todo estava encapsulado em figuras independentes: tratava-se de uma era que amadureceu demais e feneceu. O pensamento tornara-se por demais dependente das imagens; a tendência visual, tão própria do período final da Idade Média, tornara-se poderosa

⁸⁹ ECO, op. cit., 2003, p. 19. [Agora vemos as coisas através de um espelho, em enigmas.]

⁹⁰ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa: As origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini, p. 26.

⁹¹ *Ibid.*, p. 16.

⁹² HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 350.

demais. Tudo o que se pudesse imaginar havia se tornado plástico e pictórico.⁹³

A arte que se apresentava, modernamente, à experiência visual do medievalista incluía as experiências do movimento Dadá e suas fotomontagens, como eram chamadas as, de fato, fotocolagens, já que não eram realizadas em laboratório⁹⁴, para diferenciá-las das colagens cubistas e futuristas,⁹⁵ carregadas de fragmentos de imagens *recortadas* da cultura corrente. A recorrência de elementos visuais, os quais remetiam àquilo que poderia ser chamado realidade consistia em uma série de configurações de posturas diante do espelho que a fotografia representaria, com crescente contumácia por um período de tempo ainda hoje indefinido. Lançando mão de um contraste entre sentidos associados às imagens contidas nos recortes fotográficos e a nova ordem, ditada pela justaposição jocosa desses componentes, o trabalho resultante dá lugar ao inusitado. O sentido obscuro, inescrutável pela representação pura e simples, cômico pelo deslocamento de elementos da *realidade* para onde não deviam estar, maravilhosamente cria um todo novo, pela resignificação do absolutamente já visto.

Em *The Chinese Nightingale* Max Ernst reúne em uma imagem um conto de Hans Christian Andersen (1805 – 1875), uma bomba, um leque, uns braços femininos e uma grande quantidade de palha. O resultado sugere uma leitura multifacetada, concedendo ora espaço à visão cômica da junção esdrúxula, ora à visão trágica do mecanismo nefasto, que maravilha seu possuidor mas é um engodo, potencialmente destruidor. Podendo ser o mecanismo tanto o aparato técnico desenvolvido na Grande Guerra, recém terminada, quanto o mecanismo do rouxinol do conto, previsão sombria da possível influência da tecnologia sobre a experiência humana. Segundo Ades, “Há, nas colagens de Ernst, um equilíbrio entre o cômico e o maravilhoso, o eixo sobre o qual gira uma grande parte da fotomontagem dadá e surrealista.⁹⁶ Os caminhos que a arte irá tomar a partir do Dadá e do Surrealismo conterão tanta persistência ao longo do tempo quanto a

⁹³ HUIZINGA, op. cit., loc. cit.

⁹⁴ ADES, Dawn. *Photomontage*. New York: Thames And Hudson, 1986. (World of Art). Revised and enlarged edition, p. 15-16, tradução minha.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 12, tradução minha.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 116, tradução minha.

preocupação mesma desses movimentos com alguns dos elementos inextricavelmente empregados para a realização da arte contemporânea.



Fig. 23. Max Ernst (1891 – 1976)
The Chinese Nightingale, 1920
Fotomontagem, 8,8 x 12,2 cm
Museum of Modern Art, New York
Imag.: Ades (1986), p. 117

Em 1925 Ortega y Gasset, em seu livro *La deshumanización del arte*, faz uma análise acurada sobre a mudança que ocorria na produção artística.

La comicidade será más o menos violenta y correrá desde la franca clownería hasta el leve guiño irónico, pero no falta nunca. Y no es que el contenido de la obra sea cómico – esto sería recaer en un modo o categoría del estilo ‘humano’ –, sino que, sea cual fuere el contenido, el arte mismo se hace broma. Buscar, como antes he indicado, la ficción como tal ficción es propósito que no puede tenerse sino en un estado de alma jovial. Se va al arte precisamente porque se le reconoce como farsa.⁹⁷

Na arte contemporânea a farsa é o lugar do *irreconhecimento* do urinol como urinol, da tinta como mar, vegetação, pele, do personagem como protagonista, da fotografia como fato. Por exemplo no trabalho de Carlos Pasquetti, realizado em julho de 1977 para o cartazete mensal do *Nervo Óptico*. Trata-se de uma foto encenada para a qual o artista se apresenta como o personagem indicado no texto explicativo do acontecimento de sua *aparição*.

A imagem criada por Pasquetti não é resultado de montagem, é a ação realizada pelo próprio artista *in loco*. Entretanto a disposição dos elementos cênicos empregados na ação, bem como a própria ação de fotografar, assumem um caráter de montagem. O caráter de montagem da fotografia advém de sua propriedade de justaposição de *unidades formais* representativas dos objetos aos quais se referem. Através da visão de cada uma das representações bidimensionais, as *unidades formais* as quais compõem a imagem, o observador constrói projeções mentais tridimensionais dos objetos citados. Da leitura realizada sobre cada uma das projeções o observador infere alguns significados do conjunto que forma a imagem como um todo, sua montagem.

⁹⁷ GASSET, José Ortega y. Irónico destino. In: GASSET, José Ortega y. *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1962. p. 45-48, p. 46.



Fig. 24. Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais, nº 4, jul 1977

Edição realizada sob responsabilidade artística de Carlos Pasquetti

Foto Mara Alvares

Cartazete impresso em ofsete, 33 x 22cm

Imag.: Núcleo de documentação da
Fundação Vera Chaves Barcellos

A personificação é uma farsa, e aí se completa a provocação risível. Da personagem híbrida de bomba em leque (ou um leque de bombas), com os braços destacados de uma mulher agitados abaixo, de Ernst, ao personagem misterioso de Pasquetti, com botas do conto do gato persuasivo e listras do gato que ri. Não é de se surpreender que não haja nenhum pássaro aí. Mas, se no trabalho de Ernst a figura montada deixa transparecer o rouxinol, no trabalho de Pasquetti a figura *montada* deixa transparecer... ele mesmo, apesar da máscara de galhos secos que recobre seu rosto. Qual pode ser o peso da identificação do artista como objeto de sua construção visual? Vera Chaves Barcellos, artista igualmente integrante do grupo Nervo Óptico, para o qual a imagem foi realizada, comenta o uso do próprio corpo do artista no trabalho:

[...] há algumas obras como esta citada, em que o artista se apresenta como uma aparição, uma fantasmagoria, como algo que surge, algo que é visto apenas como aparência, [...] é ele, mas não totalmente revelado, é ele. Mas sua cabeça, fonte de seu pensamento e de seu olhar sobre o mundo como artista, não se mostra, está escondida detrás de um feixe de galhos secos [...].⁹⁸

Novamente o caráter risível do trabalho encontra uma contrapartida sombria, talvez algo trágica, o artista se esconde, porém atrás de um personagem, da ficção por ele criada para carregar seu *alter ego*. Uma condição para a realização artística consiste na auto concessão, na cedência de parte de si mesmo para o trabalho, seja a imagem, a caligrafia, o traço, o gesto, a visão. De maneira parônima à concessão empreendida pelo ator, desdobrando-se em seus personagens, o artista deve compreender a dinâmica da criação, por exemplo, do cômico, bem como a dinâmica de sua condição única. Ou dupla.

Os artistas criam o cômico; tendo estudado e reunido os elementos do cômico, sabem que tal ser é cômico, e que só o é sob a condição de ignorar sua natureza; da mesma forma, por uma lei inversa, o artista só é artista sob a condição de ser duplo e de não ignorar nenhum fenômeno de sua dupla natureza.⁹⁹

⁹⁸ BARCELLOS, Vera Chaves. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <claudio.jansen.ferreira@gmail.com> em 16 jan. 2016. A íntegra desta entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

⁹⁹ BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, 1998. Cap. 1. p. 7-28. Organização e tradução Plínio Augusto Coelho, p. 28.

O último mistério a não ser revelado, compartilhado pelo trabalho de Pasquetti e o de Ernst são, mais uma vez, unidades formais recortadas pela fotografia, e que aparecem em primeiro plano em ambos. O que parece ser a continuação do tecido branco da camisa de um dos braços da fotomontagem de Ernst e o que parece ser, talvez, também tecido branco à frente dos pés do personagem de Pasquetti. A dupla natureza do artista poderia ser comparada à dupla natureza dessas unidades formais, uma parte da imagem não sensibilizada pela luz em contrapartida ao objeto *precariedade* representado, talvez tecido. Na fotografia a representação do objeto branco sobre o papel branco é, lógico, um espaço em branco. Agora finalmente é possível ver as últimas filas de *Romaria para dezembro*. E perceber que o deslocamento verbal/temporal/histórico de um espaço em branco, superposto por um espaço branco sobre branco pode não apenas conter, formalmente, mais do que a referência à pureza abstrata suprematista, que aparece na menção à pintura *Branco sobre branco* (1918), de Kazimir Malevich (1878 – 1935), mas também outra dimensão, não formal. O duplo do artista o qual, pelo contraste risível entre duas inferências tão distintas, provoca o leitor/imaginador/participante a transgredir as limitações impostas pela história da arte.

2.3 A fotografia como identidade, ou memória?

Este subcapítulo interpela a ironia em sua relação com um delicado sentimento de interiorização, de aproximação entre indícios da intimidade do artista e a exposição, no trabalho, de reconfigurações de estados intercambiáveis, do indivíduo, da *persona* que o protege e do próprio trabalho, pela fotografia.

Carlos Pasquetti (1948) traçou seu percurso profissional com seriedade e ironia. A justaposição de aspectos aparentemente incompatíveis entre si se justifica pela transposição de uma indissociável configuração interna ao artista. A ironia, que cedo aprendeu a empregar na relação com as dificuldades cotidianas, retorna reconfigurada para servir à realização de seu trabalho artístico. Nascido em Bento Gonçalves, em uma família dedicada a diversas artes, a irmã estudou com Ado Malagoli, a mãe era fotógrafa, e o pai, além de pintar, também coordenava um grupo de teatro e se tornou um reconhecido fotógrafo da região, Pasquetti se criou envolvido por esse ambiente doméstico, formado pela reunião entre pessoas e culturas distintas.

Essa ironia vem de berço. Ela vem muito de uma mistura de italiano, brasileiro, isso, aquilo... é uma mistura. Então, essa coisa de ficar fazendo gesto, fazendo essas coisas vem muito dele também, vem muito da minha família. [...] E meu pai era assim... a minha casa toda, era muito... *Casa de Caetano*, entende? Era muito fluido. E tinha muito texto, tinha muita coisa para olhar, muita coisa para ver, e muita coisa para pensar, e muita coisa para tirar sarro. (informação verbal).¹⁰⁰

Em 1966 o artista vem para Porto Alegre e inicia os estudos na então Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Encontra um contraste entre a mudança radical pela qual passava a arte no mundo e a situação em Porto Alegre. Nesse momento alguns artistas das mais novas gerações iniciam uma mudança que levará a arte local a acompanhar os movimentos internacionais mais recentes. A maleabilidade do recurso retórico que dissimula uma

¹⁰⁰ PASQUETTI, op. cit.

contrariedade foi para Pasquetti, durante o período em que o Brasil esteve imerso em uma ditadura militar, a maneira pela qual conduziu sua ação como artista e suas ações artísticas, com o fim de resistir à censura, à opressão, à sua prisão, à coerção da liberdade. Na segunda metade da década de 1960 e na maior parte da década de 1970 o artista empregava em seu trabalho a fotografia, o Super-8, a impressão em ofsete e o desenho, em configurações as quais atendiam também a uma demanda do conceitualismo engajado, o qual compartilhava em larga medida o apelo à ironia para a realização de seu trabalho crítico à época no país.

O conceitualismo ao qual o trabalho de Pasquetti pode ser ligado nesse momento é o conceitualismo compartilhado com outros artistas que atuavam fora dos Estados Unidos e da Europa, onde se desenvolveu como um movimento nomeado como *conceptual art*. Sobre a diferenciação entre arte conceitual, como desdobramento do minimalismo, mas rejeitando o objeto como fim da arte, e o conceitualismo, conjunto mais abrangente de trabalhos mantendo relação com as transformações sociais, Jaremtchuk diz que

Os autores parecem ter excluído a arte conceitual norte-americana de um quadro mais amplo de transformações da década de 1960. Vincularam-na somente ao processo formalista e a diferenciaram do conceitualismo pela ausência de criticidade e vínculo com as transformações tecnológicas, políticas e econômicas que ocorriam globalmente. Talvez fosse pertinente incluí-la dentro do mesmo fenômeno de crise do objeto estético. Desta forma, a arte conceitual poderia ser compreendida como um amplo movimento de oposição à concepção de arte tradicional e a diferenciação com o conceitualismo não seria pertinente.¹⁰¹

De certa maneira a diferenciação proposta originalmente não deixa de configurar uma via incontornável no problema da consecução da crítica e da história da arte. As interpretações elaboradas sobre, e para, a história tornam-se, inevitavelmente, parte da história, sobre a qual se deverá realizar novas interpretações. Aplicando um princípio que busque reduzir um conjunto de artistas e trabalhos a um mesmo viés classificatório, a tendência seria restarem, como

¹⁰¹ JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte/EDUSP/FAPESP, 2007. v. 1, p. 21.

sugere Wood, “[...] um punhado de obras feitas num período de poucos anos por um número restrito de artistas [...]”¹⁰² A aproximação entre artistas diversos, com propostas diferentes, pode sugerir novas questões, justamente pela justaposição de suas individualidades. Cada artista é sujeito de suas escolhas poéticas, pessoais, aquilo sobre o que pensa e decide. Mas também é sujeito de suas idiossincrasias, maneiras de ser e fazer seu trabalho. Modos de interpretar aquilo de que o trabalho se compõe, ou seja, tudo o que vivencia. Assim como o sujeito constitui sua individualidade na própria experiência, a ironia assume a particularidade do propósito para o qual é demandada, por aquele que a cria, que a experimenta, que a vive.

Keith Arnatt (1930–2008), artista inglês, escreve que “a referência contínua ao desaparecimento do objeto de arte trouxe a mim a sugestão do eventual desaparecimento do próprio artista”.¹⁰³ A realização de *Auto-enterro (Projeto de interferência televisiva)* (1969), inclui um questionamento sobre o papel do artista, do autor, como conclui Wood: “*Auto-enterro* é um retrato irônico do destino do autor modernista nas mãos da arte conceitual.”¹⁰⁴



Fig. 25. Keith Arnatt (1930–2008)
Auto-enterro (Projeto de interferência
televisiva), 1969
Nove fotografias sobre painel, 46,7 x
46,7 cada
Tate
Imag.: Wood (2002), p. 39

¹⁰² WOOD, Paul. *Arte conceitual: Movimentos da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 6.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁴ *Ibid.*, loc. cit.

Essa maneira irônica de abordar a própria imagem importa na discussão da linguagem. As imagens foram transmitidas via televisão, em dias sucessivos, no horário de maior audiência, por 2 segundos cada imagem, sobrepondo-se à programação normal, sem qualquer anúncio ou explicação. O artista insere seu próprio corpo na imagem e o faz, dia após dia, desaparecer. A questão discutida pelo trabalho, central à arte conceitual, é levada pela ironia a sugerir o inevitável desaparecimento do próprio artista, ou seja, um lembrete da transitoriedade da vida, mas também da genialidade do artista.

Nesse mesmo período a transitoriedade, ou a fragilidade da vida, passou a ser vista de uma maneira diferente no Brasil, quando o país se encontrava imerso em um ambiente ditatorial, de censura e perseguição. Em uma situação de risco, de ameaça, a ironia se torna um subterfúgio valioso à disposição, e à exposição, do artista, encontrando de maneira parônima à sublimação humorística uma maneira de encarar o sofrimento, como afirma Slavutzky:

O humor como atividade criativa facilita uma saída diante do real indesejado. Diante da morte, o humor pode lançar mão do humor negro, e com ele sorrir sem compulsão da poderosa pulsão de morte. O humor não existe tanto para gerar felicidade, mas para diminuir a infelicidade. Ele reduz o masoquismo, a mortificação, e faz a vida mais suave.¹⁰⁵

A discussão a respeito das sobreposições entre ironia, comicidade, humor, sarcasmo, cinismo, etc., não caberia aqui. De fato Slavutzky, em seu livro *Humor é coisa séria*, abrevia a questão dizendo que “realmente, estabelecer diferenças precisas não é fácil e, às vezes, pode até ser inútil.”¹⁰⁶ Então apenas sublinho a afirmação de Freud, que em seu livro *O chiste e sua relação com o inconsciente* aproxima a ironia ao chiste,¹⁰⁷ e assumo a definição de Kierkegaard, a qual concede à ironia função capital no embate do sujeito frente à realidade:

Constantemente ocupado em elevar o fenômeno à ideia (a atividade dialética), ou o indivíduo é empurrado de volta, ou o indivíduo foge de volta para a realidade; mas a própria realidade só tem a validade de ser constantemente *ocasião* para este querer superar a realidade, sem que contudo isto aconteça; ao contrário, o indivíduo retoma em si estes *molimina* (esforços vigorosos) da

¹⁰⁵ SLAVUTZKY, Abrão. *Humor é coisa séria*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, p. 132.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰⁷ FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1970, p. 156.

subjetividade, encerra-os dentro de si em uma *satisfação pessoal*; entretanto, este *ponto de vista é precisamente a ironia*.¹⁰⁸

Segundo o autor, a ironia participa reiteradamente da experiência vivencial do sujeito, como recurso retórico à elaboração da realidade e, conseqüentemente, à realização de proposições críticas que visem o questionamento da mesma. Os artistas que atuavam no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, influentes de alguma maneira no conceitualismo vigente, se valeram desse recurso grandemente com o objetivo de constituir trabalhos que apontassem para questões sensíveis na confrontação com a realidade, evitando possíveis leituras literais. O que no caso específico dos problemas ligados à censura tratava-se de uma ação preventiva fundamental à sobrevivência naquele período.



Fig. 26. Artur Barrio (1945)
Objeto-trouxa na Situação T/T, 1, abril de 1970, Belo Horizonte
 Fotografia de performance
 Imag.: Freitas (2013), p. 157

Artur Barrio (1945) faz uma provocação irônica com *Situação T/T, 1* (1970) ação que, em uma de suas etapas, sugere o descarte de *corpos dilacerados*, mal contidos em *trouxas ensanguentadas*, no Ribeirão Arrudas, arroio degradado pelo esgoto, no centro de Belo Horizonte, como trabalho que fez parte da exposição *Do corpo à terra* (1970).

¹⁰⁸ KIERKEGAARD, Op. cit., p. 164.

Os objetos-trouxa deixados no espaço público foram fotografados, assim como os observadores provocados pela situação curiosamente grotesca. A presença do corpo, sugerida, denota a inconformidade com a violência, denunciada. A imagem é descrita por Freitas: “Como *performers* dilacerados, os objetos-trouxa exibem sua tragédia: feridas expostas, ventres rasgados, eles repousam, nos limites da forma-matéria, em algum ponto das margens imundas de um esgoto urbano”.¹⁰⁹ A descrição acompanha a fotografia, a descrição visual. O grotesco, como categoria estética, descreve um determinado interesse visual. O sarcasmo, espécie de ironia cáustica, perpassa a imagem.

A ação na qual Barrio apresentou seus objetos-trouxa como *corpos* expostos num espaço público ocorreu em abril de 1970. No dia 13 de maio daquele ano Antonio Manuel (1947) teve recusada sua proposta de ação para o XIX Salão Nacional de Arte Moderna. A ideia também envolvia a apresentação de um corpo, mas esse corpo era o seu próprio. Quando, na abertura do salão, após as formalidades de inauguração da mostra, o artista chamou a atenção do público para si e tirou a roupa, a comoção que tomou conta da assistência com seu protesto ganhou os jornais nos dias seguintes.

Entretanto, como informa Freitas, “[...] poucas matérias descreveram a natureza da obra recusada, o que significa que poucas tocaram, digamos, no cerne da questão”.¹¹⁰ A proposta da ação era exatamente no que consistiu o protesto, então o artista ironicamente realizou a obra ao mesmo tempo em que protestou pela recusa do salão. Freitas ainda observa que não ficou claro, sobre a recusa, se o motivo seria a proposta em si ou sua qualidade artística. Mas completa:

Por outro lado, e aí residiu a ironia de Antonio Manuel, é evidente que os parâmetros de julgamentos artísticos, já instáveis na arte moderna, tornam-se insustentáveis se a obra for, literalmente, o artista – o seu corpo, a sua vida. Pois não há como julgar a existência humana, a moral do espírito ou a história de um corpo a partir de critérios apenas ‘estéticos’ de discernimento e avaliação.¹¹¹

¹⁰⁹ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 155.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 270-271.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 282-283.



Fig. 27. Antonio Manuel (1947)
O corpo é a obra, 1970
 Fotografia de performance
 Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
 Imag.: Freitas (2013), p. 266

Antonio Manuel saiu do museu e se dirigiu para a casa do crítico Mário Pedrosa, onde recebeu abrigo para sua obra e a constatação de que estava fazendo um *exercício experimental de liberdade*.¹¹² Pedrosa então defende a universalidade da ação de Manuel, o problema ético. Segundo ele

Não adianta fazer arte do lixo, arte pobre, arte conceitual – todas essas formas. Está direito que faça, mas ele foi ao fundo desses problemas, para mostrar que se trata de uma incompatibilidade fundamental entre o homem e o ego, entre o ser e a sociedade de consumo de massa – a sociedade opressiva – que impede que a arte seja uma atividade legítima [...] Você colocou tudo o mais num plano estético. [...] Você colou de uma maneira esplêndida o problema ético.¹¹³

A ação de Antonio Manuel carrega, como ainda finalmente recobra Freitas, “a exemplaridade política de um gesto que também podia ser visto [...] como experiência vivida”.¹¹⁴ Mas, concomitantemente à realização do gesto de despreendimento da formalização modernista, ainda assim a fotografia era esperada, era inevitável. Curiosamente uma das fotografias mais difundidas da

¹¹² FREITAS, Op. cit., p. 309.

¹¹³ PEDROSA apud FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 311.

¹¹⁴ FREITAS, Op. cit., p. 311.

ação é uma imagem que compõe a figura do artista com a arquitetura racionalista do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1963). Há, sem dúvida, o contraste entre a matéria domada do concreto armado e o indômito corpo do artista em ação, entretanto a imagem impõe, ao longo do tempo, seu próprio corpo, sutil.

O trabalho de Pasquetti *Sem título* (1972) parece apresentar algumas das questões levantadas pelos trabalhos anteriormente vistos de Barrio e Antonio Manuel. O corpo indicado pela presença de carne, ossos e sangue, nas trouxas de Barrio, o corpo exposto pela nudez performática na ação de Antonio Manuel e o corpo obliterado pelo fogo nas autoimagens fotográficas de Pasquetti contêm a ironia da denúncia da violência implícita pela censura imposta pela ditadura. O efeito corrosivo da ironia nas situações de Barrio brota da sugestão, expondo a situação do país, a qual ironicamente viabiliza a sugestão proposta. A ação de Antonio Manuel expõe, ironicamente, a crise do objeto artístico, por consequência a da crítica, e a crise social brasileira, pela falta das liberdades individuais, de ser, de agir, de criar. Pasquetti coloca-se, ironicamente, como o alvo da corrosão imposta pela situação vigente, na qual o artista vê sua liberdade tolhida pelo fogo que se alastra, e, contrariamente à atitude de Antonio Manuel, volta-se à própria intimidade como recurso poético.



Fig. 28. Carlos Pasquetti (1948)
Sem título, 1972
 Série fotográfica, dimensão variável.
 Fotos de Mara Alvares
 Imag.: arquivo do artista

Uma abordagem a poéticas da intimidade é empreendida por Dominique Baqué, em seu livro *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain* (2004), no

capítulo *Paradoxos e aporias do íntimo*, no qual analisa o trabalho de artistas que empregam a fotografia nos anos 1990:

O fato, quando não há mais História em que se apoiar, mais mitologias coletivas a inventar, maior a tentação do recolhimento - da hesitação, da autossuficiência - nas micro-histórias e mitologias pessoais. É nessa intimidade que a arte dos anos noventa constituiu um dos seus paradigmas mais significativos. Mas a verdade é que, por mais habitual e reivindicada que tenha sido durante essa década, a noção de intimidade se mostra rebelde à conceitualização, frágil, precária e volátil.¹¹⁵

Duas imagens para dar conta de uma ação tão turbulenta. Tensa. Mas, surpreendentemente calma. A sequência sugere um desdobramento, um desvelamento, uma tomada desse plano da ação. Duas imagens nas quais aparecem os mesmos elementos: o artista, a máscara, o fogo. Pasquetti veste a máscara, *persona* protetora do fogo que o cerca. A encenação diante do fogo, ou a própria fotografia em chamas, encontra, talvez, um paralelo na série de autorretratos interferidos por pintura de Arnulf Rainer.



Fig. 29. Arnulf Rainer (1929)
Face farce, 1972
 Fotografia e óleo sobre madeira, 60x50cm
 Imag.: Baqué (2003), p. 21

¹¹⁵ BAQUÉ, Dominique. Paradoxes et apories de l'intime. In: BAQUÉ, Dominique. *Photographie plasticienne: L'extrême contemporain*. Paris: Éditions Du Regard, 2004. p. 72-87, p. 73, tradução minha. [Le fait, quand il n'y a plus d'Histoire à laquelle s'adosser, plus de mythologies collectives à inventer, grande est la tentation du repli – frileux, autarcique – sur les microhistoires et sur les mythologies personnelles. Sur cette intimité que l'art des années quatre-vingt-dix a constitué comme l'un de ses plus signifiants paradigmes. Mais il n'en demeure pas moins que, pour aussi usitée et revendiquée qu'elle ait été lors d cette décennie, la notion d'intimité s'avère rebelle à la conceptualisation, fragile, précaire et volatile.]

Rainer, apesar de não haver integrado o grupo, esteve muito próximo dos acionistas vienenses, mas nas *Face farces*, de maneira diversa do radicalismo característico daquele grupo, dedicou-se a retratar caretas, inicialmente em cabines automáticas e posteriormente com a ajuda de um fotógrafo. O desconforto autoinfligido permite, segundo ele, “uma busca pelas possibilidades ilimitadas e as pessoas improváveis que estão escondidas em todos nós.”¹¹⁶ Rainer pesquisa as *máscaras* que emergem da sua própria fisionomia e, neste trabalho da série, adiciona uma pintura que lembra chamas em torno de seu rosto, indicando talvez, que uma dessas pessoas improváveis sofre um desígnio parecido com o encarnado por Pasquetti em sua série.

Em 1972, quando foi realizado o trabalho de Pasquetti do autorretrato com chamas, apesar do recrudescimento da ditadura, a arte local começava a assumir as diversas influências dos movimentos que seriam mais tarde classificados como pertencentes à arte contemporânea. Pasquetti, que nesse mesmo ano havia realizado uma ação emblemática em sua carreira, intitulada *Espaço para esconderijo*, inclui de maneira velada em seu trabalho uma crítica irônica à dificuldade de convivência com o cerceamento e a perseguição no país. Ele pessoalmente havia sido preso pela ditadura e conservou um reflexo negativo dessa experiência que o acompanharia por um longo tempo. E nesse contexto de diluição de instituições, de ascensão da incerteza, de desestabilização da sociedade, o artista se retrata em uma ação explosiva mas intimista.

As imagens em preto e branco reafirmam o contraste entre a iluminação difusa, pulsante, errática, temível do fogo e a escuridão que o enclausuramento excessivo e insuficiente representado pela máscara impõe ao rosto do artista. A violência auto imposta faz lembrar a performance *Shoot* (1971), de Chris Burden (1946 – 2015), na qual ele se expõe a um atirador que com um rifle calibre 22 o acerta no braço, e assim o artista busca testar os limites de seu engajamento em relação à arte. Na ação de Pasquetti o enclausuramento pelo fogo, suposto ou não,

¹¹⁶ STILES, Kristine; SELZ, Peter (Org.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: Univ Of California Press, 2012. Second Edition, Revised and Expanded by Kristine Stiles. Disponível em: <<https://is.gd/iTAXmF>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

nunca dá margem à expectativa de que talvez algo dê errado no planejamento e o procedimento controlado do evento dê lugar a um acidente potencialmente grave.

Sob a camada da imagem, resultado da sensibilização do sal de prata, já que obtida sob a forma analógica, permanece oculta a identidade, mas apenas para ser revelada. O trabalho do artista em fotografia, assim como em Super-8 desse período, carrega um componente de interiorização, de negação de realidades às quais não se adequa, entretanto de afirmação de sua criação. A distância temporal entre esse trabalho de Pasquetti e o realizado pelos artistas citados por Baqué, na década de 1990, parece se diluir na afinidade da proposição, quando do desencontro entre “[...] o benefício de um tipo de emoção supostamente pura e primitiva [...]” e a “recusa à ideologia...”¹¹⁷ Pasquetti realiza uma ação que enfatiza a não exposição, embora exposto ao perigo próximo. A recusa em abrir-se a uma conformação social, cultural, que reconhece como ameaçadora. A criação de um espaço que, embora exíguo, é só seu. E, naturalmente, de quem se apropria dele através da visão. Sua reação, autêntica, confere com a análise de Baqué sobre o artista que recorre à encenação da não exposição, à retração, para tornar a autenticidade de sua emoção a força poética de seu trabalho. Segundo Baqué:

Mitologias da autenticidade e da emoção, mas também da retração: as posturas íntimas são muitas vezes aquelas do ao lado, do hiato, do aquém. Escapar dos códigos sociais e da formatação cultural, fugir da alienação generalizada do corpo, dando nascimento a um corpo-sujeito, longe da ameaça do mundo.¹¹⁸

O corpo-sujeito de Pasquetti mostra-se contido. Pela máscara que assume e desempenha, pelo fogo que impede a única abertura possível. O confinamento em um espaço tão exíguo como o delimitado pela fotografia configura uma autoimposição, escolhida pelo artista, para conter os elementos que apresenta, e coloca-los em evidência.

¹¹⁷ BAQUÉ, Op. cit., p. 75, tradução minha.

¹¹⁸ Ibid., loc. cit., tradução minha. [Mythologies de l'authenticité et de l'émotion, mais aussi du retrait: les postures intimistes sont bien souvent celles de l'à-côté, de l'écart, de l'en deçà. Échapper aux codes sociaux et aux formatages culturels, se soustraire à l'aliénation généralisée des corps en s'enfantant comme corps-sujet, loin de la menace du monde.]

Este trabalho de Pasquetti, apresentado aqui exatamente como o último abordado neste capítulo, não contém, em si, uma ironia absolutamente visível. Nem alguma característica propriamente risível, tampouco. O que se pode dizer de irônico sobre este trabalho está em algum lugar fora dele. Eventualmente imperceptível. Talvez pela apresentação de uma desintegração, proposta, uma forma de desmaterialização. Mas, se a ironia, como diz a definição dicionarizada citada anteriormente, ressalta do contexto, ela passa por duas circunstâncias condicionantes de sua existência, volátil. A primeira é a habilidade do artista em fazer constar em sua poética uma certa configuração de elementos os quais, modelados perceptivamente, têm a capacidade de deixar entrever, ou apresentar acintosamente mesmo, a ironia. A segunda é a habilidade do observador, da mesma maneira que o leitor ou o ouvinte em relação à linguagem verbal, em tomar as suas próprias decisões sobre o que ele está vendo, criar a sua versão, sua hipótese perceptiva. A opção de realizar a leitura do trabalho a partir de um ponto de vista irônico é do observador. É uma propriedade subjetiva do indivíduo diante da sua interpretação da realidade, como afirma Kierkegaard.

Empregada para a defesa da intimidade do artista, a ironia pode ser uma máscara. Engastada na visão do observador ela pode ser um modo de leitura. Usada em seu sentido mais característico pode ser um enfrentamento. Mas, a ironia tomada no sentido simbólico de sua função retórica, a boa consciência que escarnece das mazelas da fatuidade da pífia existência humana, mais do que *verba vana*, o que também é, ela é antes de tudo uma *vanitas*.

3 RETRATOS, AUTORREPRESENTAÇÕES, ENCENAÇÕES DE SI

O trabalho de Pasquetti compreende uma grande diversidade de apresentações, formalizações ou configurações. E a ironia se encontra nele igualmente de diversas maneiras. Da ironia visual à verbal, da bem-humorada à sarcástica, por vezes em gradações, em associações. Entretanto, sempre compondo em profundidade com demandas pessoais, profissionais e poéticas do artista. A sua própria imagem, da mesma maneira que todos os indivíduos que vivem em sociedade, é constituída por camadas sobrepostas de personas e reproduz essas demandas nas oportunidades nas quais, retratada, se oferece ao questionamento de sua natureza.

A sua visão é construída pela diversidade: em casa com desenho, pintura, teatro, fotografia, montagem de cenários; na Escola de Artes com desenho e pintura, fotografia e Super-8; e no Instituto de artes como professor no teatro e depois no desenho. A autoimagem na infância é ainda, ela própria, o original questionamento sobre si mesmo, a identificação que define o estádio do espelho.¹¹⁹ Mais adiante a autoimagem contempla outras dimensões do sujeito. O professor que se vê como espelho, contribuição para a visão que cada estudante venha a ter de seu trabalho, na busca da própria autoimagem, é fonte para o questionamento artístico. Pode-se dizer que o artista se encontra entre dois espelhos, o dos reflexos da identificação inicial, consigo mesmo, e o das projeções da identificação possível na construção poética.

Como se mostra a ironia no trabalho de Pasquetti? Que papel desempenha? Há um *tipo* específico de ironia que seja de uso corrente pelo artista? A presença da ironia em seu trabalho é fruto de uma intenção poética ou é resultado da transposição de condicionamentos internos, os quais afloram em sua prática? Assim como os questionamentos possíveis às abordagens que um trabalho extremamente diversificado oferece como vias de sua fruição a proposição de enfrentamento teórico sobre o mesmo campo multifacetado é um desestímulo à

¹¹⁹ LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu: tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103. (Campo freudiano no Brasil). Tradução Vera Ribeiro, p. 97.

limitação. Mas, se Sócrates ensina que a aporia não é apenas a interrupção brusca do discurso, mas de fato ela liberta a compreensão de preestabelecimentos os quais tolhem a visão, é possível conceber novas ideias, próprias, sobre o trabalho de Pasquetti. Este capítulo será guiado através de leituras de trabalhos como *Que seurat, seurat!!??* (2003-04), *Sem título 2* (1969-71), *Exercício de espaço* (1969), *Sem título* (2003) e *"Porra cara!!" Bolaroidis – falsas polaroides* (2014-16). As relações entre o espaço do desenho, da fotografia do filme Super-8, da performance e do texto, e as diferenças entre as manifestações da ironia, por vezes declarada, como em alguns títulos, às vezes sutil. Vislumbrar algo do percurso do artista e do professor, para então tentar ver nos trabalhos o que eles não mostram de cara. Da face de Pasquetti que, se não se pode ver, se pode imaginar.

3.1 O que há entre o Super-8 e o ensino do desenho?

Neste subcapítulo proponho uma aproximação do Pasquetti professor com o Pasquetti artista, com o objetivo de observar especialmente o desenvolvimento de um tipo de ironia particular, menos comum, mais sutil. Porém não menos significativa, e talvez mais potente do que aquela que se estabelece em formas mais explícitas, mais retóricas, eventualmente dotadas de menos estofado.

Pasquetti foi aprovado no concurso para professor no Instituto de Artes da UFRGS em 1973 e designado para o Departamento de Arte Dramática, no qual desenvolveu várias atividades ligadas ao teatro, inclusive a produção cenográfica de diversos espetáculos. A sua ligação com as artes cênicas remontava à influência do pai, seu Camilo, que tinha um grupo de teatro em Bento Gonçalves e encenava peças. Pasquetti ajudava o pai com os cenários, assim como o ajudava na produção do cenário para as fotografias de comunhão no estúdio fotográfico do qual o pai era o proprietário. Essa profissão, a de fotógrafo, foi inclusive aquela pela qual seu Camilo se tornou mais reconhecido. Durante os anos que Pasquetti foi professor no Departamento de Arte Dramática ele ensinou cenografia e montagem, e criou cenários para diversas montagens teatrais, encenadas pelos estudantes. Após realizar o *Master in Fine Arts* em Chicago, entre 1978 e 1981, o artista se transfere para o Departamento de Artes Visuais do mesmo instituto para ensinar desenho e leva consigo a experiência e o conhecimento dos estudos no mestrado e do trabalho como professor do teatro.

Alguns anos antes, a partir de 1968, o artista realiza trabalhos em Super-8 nos quais já exercita sua visão cênica, assim como o interesse pelo cinema e pela fotografia. A fotografia é empregada como meio de apreender a própria experiência visual, o que viria a desencadear uma importante linha de pesquisa própria, igualmente presente no grupo Nervo Óptico, do qual foi organizador, aspecto que, aliás também ocorreria na arte contemporânea, de maneira geral. O cinema, por outro lado, o influenciou declaradamente através do filme *Blow-up* (1966), de Antonioni, mas seu trabalho cruza esse referencial com diversos outros elementos os quais cria a partir de outras fontes externas, e também internas à própria pesquisa.

O artista e o professor compartilham gestos em relação àqueles que os observam em seus comportamentos e suas visões sobre como o trabalho artístico pode ser encarado. Compartilham também a maneira como enfrentam seus desafios específicos e os valores trazidos e cultivados por ambos. A delimitação possível entre as duas personas, componentes do sujeito que as desempenha, é dada pelos efeitos de suas atuações. E convergem, ironicamente, através do elo mais tênue do conjunto de condicionamentos pelos quais o sujeito se define, o afeto dedicado a cada uma das atividades empreendidas para sua realização.

A opção por trabalhar com a educação requer um tipo de comprometimento que solicita o empenho, a disponibilização, não apenas de uma quantidade incerta de tempo de estudo e preparação, mas também de uma certa criação específica. Como apresentar, concatenar, orientar, desfiar, ordenar, cativar, tornar compreensível, demonstrar, enfim, colocar em marcha o processo pelo qual um grupo de pessoas, coordenadas por alguém mais experiente, adquire alguma espécie de conhecimento, seja pela reflexão, seja pela experimentação. Essa atividade envolve algo que é definido por Arendt: “A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele e, com tal gesto, salvá-lo da ruína que seria inevitável não fosse a renovação e a vinda dos novos e dos jovens.”¹²⁰ Pasquetti, além de ser um artista exemplar, é um exemplo também como professor e gestor do Instituto de Artes da UFRGS¹²¹. O exemplo, no caso do professor, não significa a transmissão de modelos a serem seguidos, ao menos não do ponto de vista formal. Este aspecto é destacado por uma de suas alunas, a artista Têti Waldraff (Sinimbu, RS, 1959):

E isso que eu acho legal: o professor que não molda os alunos todos iguais, todo mundo fazendo a mesma coisa. Eu acho que o Pasquetti soube destacar a diversidade [...] E eu acho que ele tinha um carinho... Tem ainda [...] (informação verbal).¹²²

A recordação de Waldraff se relaciona à sua participação em um curso no qual o professor conhece seu trabalho, sua maneira de trabalhar, seu

¹²⁰ ARENDT, Hanna. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva, 2016. Tradução de Mauro W. Barbosa, p. 247.

¹²¹ Pasquetti desempenhou a função de diretor do Instituto de Artes da UFRGS entre 1993 e 1997.

¹²² WALDRAFF, Têti. [jan. 2016]. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2016. 3 arquivos .mp3 (80min.45s.). A íntegra desta entrevista encontra-se no Apêndice D desta dissertação.

engajamento. E a atitude de Pasquetti diante da turma aponta a demanda fundamentalmente exigida de quem se dispõe a desenvolver seu trabalho naquele espaço. Outro de seus alunos, o artista e atualmente professor de desenho no Instituto de Artes da UFRGS Flávio Gonçalves (1966), reafirma esse modo de atuação do professor:

Então uma coisa que ele tinha muito forte era o seguinte: ele não interferia diretamente no que tu querias fazer. Ele te cobrava constantemente um engajamento e uma colocação muito forte em termos de vontade, de realização, naquilo que tu querias fazer. (informação verbal).¹²³

A maneira de trabalhar com os alunos não é centrada em técnicas ou métodos de transmissão de conteúdos específicos. O trabalho dos alunos era condicionado apenas pelas determinações que o aluno mesmo definisse como exigências de seu processo. Ou por demandas apontadas pelo próprio trabalho. Após definidos os objetivos individuais a ação do professor converge para o aspecto efetivamente central para que o artista que se formasse desenvolvesse seu trabalho de maneira consistente e íntegra, através do comprometimento. Como também afirma Gonçalves:

Isso eu acho que foi fundamental, porque tu tinhas uma aula com trabalhos absolutamente diferentes. Não era uma forma, uma escola a seguir ou um tipo de construção de pensamento, mas era um ensino de comprometimento, de tentar valorizar aquelas tuas opções e ser o mais fiel possível àquilo. E isso ele te cobrava, cobrava bastante, 'se tu queres isso, vai e trabalha.' E ele era bem duro com quem não trabalhava [...] (informação verbal).¹²⁴

A diversidade dos trabalhos dos alunos não se limitava ao âmbito da disciplina do desenho, pela qual Pasquetti respondia. Do mesmo modo que no trabalho artístico do professor que, formado em pintura, trabalhava com desenho, Super-8, texto, fotografia, ambientes, o alcance das propostas dos alunos não encontrava limitações às demandas que atendiam às necessidades das pesquisas individuais. Até aquele momento o Instituto de artes não havia aberto as portas para os novos meios que interessavam cada vez mais às novas gerações de artistas. O

¹²³ GONÇALVES, Flávio. [dez. 2015]. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2015. 3 arquivos .mp3 (66min.9s.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

¹²⁴ Ibid.

próprio Pasquetti desenvolvia, desde a década de 1960, trabalhos com meios ainda não contemplados pelo ensino formalizado pelo Instituto. Ainda segundo Gonçalves:

Não tinha espaço para registrar aquele tipo de atuação, mesmo até bem pouco tempo atrás não tinha, então, por exemplo, as pessoas que [...] faziam orientação com ele, tinham um trabalho, muitas vezes absolutamente distante do desenho, porque o Instituto de Artes se tornou, em função da presença dele, um polo de expressão dessas outras manifestações que antes não comportavam. Isso é bem interessante, a Lúcia Koch se formou em desenho, mas não tinha nada relacionado com desenho, mesmo que as aulas dele fossem de desenho, tu podias ter a proposta que tu quisesses. (informação verbal)¹²⁵

Pasquetti inicia uma aproximação do ensino no Instituto de Artes com a inserção desses novos meios, oportunidade que em sua formação não teve. Talvez este fato tenha alguma participação nas escolhas poéticas do artista. O desenvolvimento de um trabalho que quebra paradigmas estabelecidos sem encontrar um apoio mais firme no principal ambiente de formação dentro do qual estuda pode colaborar, em parte, com uma certa liberdade assumida pelo artista na escolha não apenas de suas referências mas também das maneiras pelas quais aborda o público.

A afixação de cartazes em locais públicos e a criação de ambientes como em *O jardim* (1971) – sua primeira exposição individual – na qual se aproxima em alguma medida do que faziam os artistas da arte povera, são exemplos que compunham o conjunto de criações influenciadas por uma informação que “vinha através de uma força cósmica”¹²⁶, como declara o próprio artista. E ainda declara sobre *O jardim*:

Pode ser até um jardim, mas o jardim te remete a várias coisas. Isso foi numa época muito louca, foi na época do Vietnã, então havia pessoas que identificavam com tumbas aquelas flores. O meu trabalho sempre teve como objetivo dar margem a várias leituras. Cada um que pegue a sua. (informação verbal).¹²⁷

¹²⁵ GONÇALVES, op. cit.

¹²⁶ PASQUETTI, op. cit.

¹²⁷ Ibid.



Fig. 30. Carlos Pasquetti afixando um cartazete de rua em 1971
Imag.: arquivo do artista



Fig. 31. Carlos Pasquetti (1948)
O jardim, 1971
Ambiente, dimensão variável
Imag.: arquivo do artista

O professor não buscava transmitir um modelo, mas talvez seja possível vislumbrar alguma repercussão da atuação do artista em um de seus alunos. Assumindo o exemplo oferecido por Gonçalves, a artista Lucia Koch (1966) desenvolve um trabalho totalmente dissociado, formalmente, do trabalho de Pasquetti, mas quando ela declara perceber em seu trabalho uma certa aproximação direta com o público talvez possa ser traçado um paralelo, muito limitado, mas que tem em comum com ele a maneira não convencional de abordagem do observador: “Acho que tem uma falta de mediação no que eu proponho que faz com que as pessoas sejam mais facilmente cooptadas para experimentar aquilo e para responder àquilo também.”¹²⁸

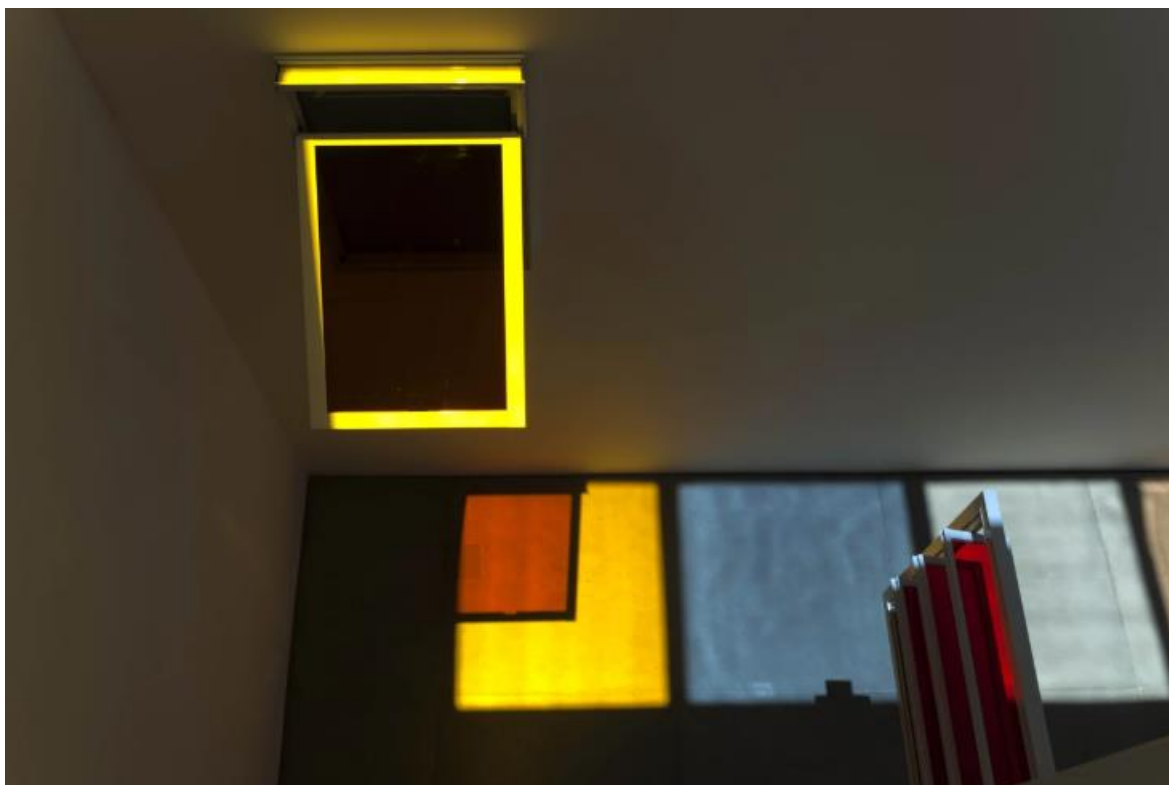


Fig. 32. Lucia Koch (1966)
Duplas, 2014

Janelas basculantes dotadas de filtros de acrílico coloridos
Vista da exposição, foto Rafael Adorján
Imag.: Galeria Nara Roesler (2017)

¹²⁸ LÚCIA Koch, 2008 - Enciclopédia Itaú Cultural (PT). Produção de Itaú Cultural. Intérpretes: Lúcia Koch. Roteiro: Cacá Vicalvi. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil, 2008. (4 min.), son., color. Legendado. Edição de imagens Karan España. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa208391/lucia-koch>>. Acesso em: 01 maio 2017.

A justaposição dessas maneiras não convencionais de abordagem, no caso de Pasquetti com o trabalho em desenho, demonstra a versatilidade das maneiras pelas quais o artista escolhe formalizar seu trabalho. A ironia, que percorre grande parte sua criação, acompanha essa diversidade, comparecendo também no âmbito do desenho, ainda de maneiras diversas.



Fig. 33. Carlos Pasquetti (1948)
Que seurat, seurat!!??, 2003-04
 Desenho sobre papel, 2,5m x 5m
 Obra exposta na 5ª Bienal do Mercosul, 2005
 Coleção do artista
 Imag.: Fundação Bienal do Mercosul

Em *Que seurat, seurat!!??*, desenho abstrato de grandes dimensões, há uma espécie de ironia já no título, o qual elenca tanto o nome de George Seurat (1859 - 1891), pintor francês pioneiro do Pontilhismo quanto ao título da canção *Que será, será* (1956). A relação com Seurat se dá pela característica da pintura pontilhista de usar pontos ou pequenos traços para criar a imagem, a aproximando do desenho. A canção, gravada por Doris Day (1922), foi interpretada pela

personagem da própria Doris Day no filme *O Homem Que Sabia Demais* (1956), de Alfred Hitchcock (1899 – 1980).

O trabalho de Pasquetti convoca o observador a refletir sobre a pertinência histórica de uma pintura/desenho, ou vice-versa, e a própria categorização da arte em “linguagens” estanques, e ainda hierarquizadas. A divisão do desenho em quadros provoca a reação típica de interpretação de cada uma dessas unidades como uma possibilidade representacional própria, com algo acontecendo em seu interior, como janelas albertianas que em algum momento vão dar vista para o acontecimento. E a justaposição desses quadros lado a lado, contendo imagens que aparentam uma sequência de pequenas modificações e com um corte no comprimento lembra a estrutura sequencial de uma película cinematográfica. As quase-formas que quase representam algo e formam uma quase-sequência que quase continua poderia ser um quase-cinema? Aproveitando ironicamente a nomenclatura das experiências pelas quais Hélio Oiticica (1937 – 1980) e Neville d’Almeida (1941) “inventaram uma forma *além* do cinema”.¹²⁹ Mas, além de todas essas pequenas ironias, na frente do desenho vêm os objetos/amostras de cores utilizadas no trabalho só para dizer que eles existem de fato. O que será?

Do quase-cinema para o cinema, o Super-8 *Sem título 2* (1969-71), de pouco mais de 8 minutos de duração, contém alguns elementos díspares os quais remetem a questões bastante diversas dentro das preocupações que o artista aporta ao seu trabalho artístico. Pasquetti foi um dos pioneiros no emprego do Super-8 no país, mas a maneira de sua criação cinematográfica não se limitava à atitude conceitualista que se tornaria vigente nos anos seguintes, assumindo uma precariedade na feitura com o intuito de enfatizar a ideia da arte como ideia desmaterializada. A escolha pela bitola do Super-8 já determina uma limitação na qualidade final das imagens, entretanto o artista insere em seu trabalho alguns fatores propriamente cinematográficos que permitem ver além do material pobre do Super-8. Ele não é apenas o registro de uma ação, a aplicação de um meio de apreender uma realização desmaterializada, no sentido de enfatizar em primeiro

¹²⁹ MACIEL, Katia. O cinema tem que virar instrumento: As experiências quasi-cinemas de Hélio Oiticica e Neville d’Almeida. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 169-186, p. 169.

lugar a ideia, tornando esse meio invisível, e por isso desmaterializado. O trabalho que Pasquetti realiza com a luz, com a escolha dos ângulos das tomadas, com a seleção dos itens que comporão o cenário onde acontece a filmagem, e a composição desses elementos, são referências que podem ser creditadas mais diretamente à indústria cinematográfica.



Fig. 34. Carlos Pasquetti (1948)
 Fotogramas de *Sem título 2*, 1969-71
 Super-8, 8min. 38s., cor, mudo (cópia em DVD)
 Intérpretes: Armando Chiamonte, Mara Alvares, Telmo Lanes, Zappa.
 Imag.: arquivo do artista

Construções cênicas, direção artística, fotografia, produção, são elementos empregados por Pasquetti na realização de *Sem título 2* os quais se aproximam da prática experimental conceitualista com meios mecânicos de obtenção de imagens, mas com a participação de referências vindas do teatro e do cinema. A experiência pessoal familiar do artista com a criação teatral e a produção fotográfica se reúne com a apreensão de elementos poéticos criados por obras cinematográficas. Mas o que o afasta das experiências conceitualistas mais

estritas, ou emblemáticas do uso da imagem mecânica apenas como registro de ações é a atitude de assumir essa leitura/interpretação do papel a ser desempenhado em seu trabalho artístico por esse conjunto mais amplo de referências.

O trabalho de Anna Bella Geiger (1933) *Passagens 1* é um exemplo do tipo de experiência desenvolvida em torno de uma proposição simples, mais alinhada com um modo conceitualista de investigar a arte através da imagem, sem estetizar o processo em termos de acabamento. A opção por uma linguagem que leve a um resultado *pobre*.



Fig. 35. Anna Bella Geiger (1933)
Passagens 1, 1974
Vídeo P&B, 9min.
Câmera Tom Job Azulay
Rio de Janeiro
Imag.: *Passagens 1* (2017)

Como afirma Jaremtchuk:

Os registros em tempo real de situações simples e de ações intermináveis tornaram-se estratégias em que um dos objetivos era provocar ações menos passivas do público. [...] *Passagens 1* apresenta essas características, além de também se relacionar com o círculo de obras que investigam questões arquetípicas e simbólicas.¹³⁰

O filme consiste na artista subindo três escadarias da cidade do Rio de Janeiro. A simplicidade da atitude repetitiva termina por enfatizar os ruídos circundantes à ação captados pelo áudio da filmagem. De certa maneira esse efeito poderia ser interpretado como representativo da característica dos conceitualismos ocorridos paralelamente à corrente hegemônica da arte conceitual, e que os diferencia dela, ou seja, o de incluir em suas pesquisas alguns aspectos da experiência social da qual participam.

De maneira diferente do ascetismo conceitual, e inclusive do conceitualismo engajado em questões políticas ou permeado pela experiência social, o trabalho de Pasquetti em *Sem título 2* incorpora também outras questões ligadas ao fazer artístico e ao próprio artista. A sugestão de uma narrativa reunindo algumas cenas bastante diversas entre si parece adequada em se tratando de Pasquetti, artista que desenvolve seu trabalho sobre linhas de atuação díspares que se recusam a qualquer redução formalista. Um suposto roteiro de tal narrativa inicia com a imagem de um jovem diante de um filme dele mesmo, realizando alguns dos movimentos os quais serão também retratados na série fotográfica *Diálogos silenciosos*. A câmera mostra que ele está com os olhos fechados. Em seguida há um homem sentado diante de uma mesa de jantar, também de olhos fechados, mas ele os abre por um breve instante, apenas para fechá-los novamente. Em outra cena uma mulher coloca luvas. O homem come pão de olhos fechados. Agora aparece o jovem com os olhos fechados, mas sobre um dos olhos há o desenho de um olho aberto. A mulher surge com o rosto coberto por uma máscara de repolho. As mãos com luvas preparam o repolho, retirando camadas externas e o cortando com uma faca. Então uma cena fixa, o repolho, as luvas, uma porção de repolho em primeiro plano parece um animal abatido, um fundo com flores. Depois, um jovem fora de casa e de olhos vendados come repolho. Por trás

¹³⁰ JAREMTCHUK, Dária Gorete. Anna Bella Geiger: passagens conceituais. Belo Horizonte: C/Arte/EDUSP/FAPESP, 2007. v. 1, p. 127.

de um quase indiscernível muro há uma casa. O jovem agora tem uma máscara da cor da pele. Um lápis vermelho passa a direcionar o olhar, para a imagem de um jovem correndo em um centro urbano, para um carro de brinquedo também vermelho, para um desenho, um ovo. Surge um palhaço branco. E um cacho de cabelos castanhos amarrado com uma fita vermelha. Uma mão com luva está estendida, sob o sol, em um espaço aberto. Uma jovem com os olhos fechados, num close abre os olhos, e os fecha. Um jovem corre em meio à vegetação com uma máscara que tem um nariz enorme. O filme termina com um grupo de pessoas no interior, à mesa, todos de olhos fechados.

É possível perceber na elaboração dessa suposta narrativa um componente autobiográfico, contendo referências à vida no interior, à família. A cena na qual um lápis vermelho aponta várias situações pode ser vista como uma alusão à interpretação que o artista faz, através do desenho, das coisas que vive. Neste sentido, ao mostrar um jovem correndo em um ambiente urbano talvez seja uma referência a vinda do artista para Porto Alegre, justamente para estudar desenho. E a representação gráfica que a imagem permite associar a esse ambiente urbano mostra uma associação entre a ação e o desenho.



Fig. 36. Carlos Pasquetti (1948)
 Fotograma de *Sem título 2*, 1969-71
 Super-8, 8min. 38s., cor, mudo (cópia em DVD)
 Intérpretes: Armando Chiamonte, Mara Alvares, Telmo Lanes, Zappa.
 Imag.: arquivo do artista

Um precursor dessa associação pode ser encontrado no filme de Duchamp *Anémic cinema* (1926), no qual o movimento confere aos desenhos espiralados a propriedade hipnótica circular que é característica das frases a eles intercaladas. O artista estabelece, assim, uma comunicação entre propriedades do desenho, do cinema e do texto.



Fig. 37. Marcel Duchamp (1887–1968)
Fotograma de *Anémic cinema*, 1926
35mm, 6 min, PB, mudo
Imag.: Anémic (2017)

O filme é construído pela alternância de *Rotoreliefs*, discos óticos que também foram editados separadamente para serem usados em toca-discos comuns, e frases escritas em espiral. As frases são jogos de palavras que falam de coisas do cotidiano com muita ironia, mas sutilmente dão vazão a questões problemáticas nessa existência cotidiana. Como em uma tradução livre a frase “Esquivar as equimoses dos esquimós ao escrever”, pode ser entendida no sentido de negação de alguma mazela (dos esquimós) na construção de um discurso (escrever). A última frase a aparecer no filme, “O aspirante vive em Javel e eu levava a vida numa espiral.”, deixa entrever preocupações de ordem social e/ou pessoal que infundem na indefinição radical do não estilo dadaísta algumas consequências inevitáveis que seriam mais especificamente exploradas pelo Surrealismo. O propenso conteúdo subjetivo da comparação entre Javel, um bairro

estabelecido em Paris, e viver numa espiral, um notório não estabelecimento do sujeito em questão, o artista, estabelece comunicação com as preocupações surrealistas.

Já na década de 1960, as relações entre desenho, cinema, texto, fotografia e aspectos particulares da experiência cotidiana do artista traduzidos por sua visão estão presentes também no trabalho dos artistas conceituais. A fotografia, utilizada pela arte conceitual como instrumento de registro de suas proposições, acompanhava o pressuposto de desmaterialização da obra de arte, entretanto Jan Dibbets (1941) faz um trabalho que coloca um questionamento sobre o uso da imagem fotográfica.

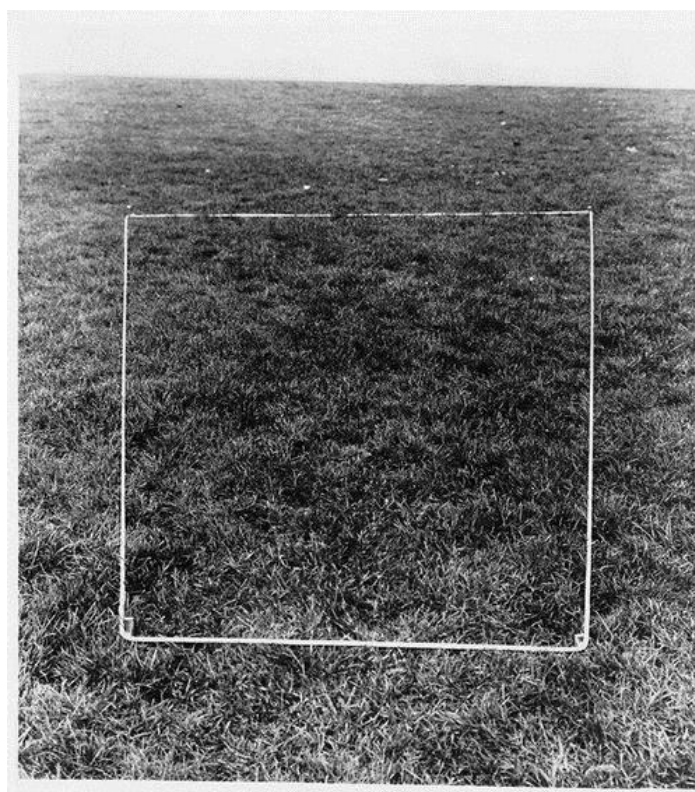


Fig. 38. Jan Dibbets (1941)
Perspective Correction - Big Square, 1968
Lápis e impressão em gelatina de prata sobre papel, 50,2 x 65,1 cm
Moma, New York
Imag.: Moma (2013)

Em *Perspective Correction - Big Square* Dibbets, um artista fundamental para a *land art* e para a arte conceitual, estende uma corda clara sobre um gramado criando uma forma trapezoidal a qual, no entanto, de uma posição específica sobre a qual a objetiva da câmera fotográfica é colocada, é vista como se fosse um

quadrado perfeito. O trabalho discute a questão conceitual sobre a natureza da arte, já que o desenho indicado pela disposição da corda no terreno emprega um meio então considerado “desmaterializado” para seu registro, a fotografia. Entretanto, ao constituir a imagem fotográfica como a portadora dessa visão única, que transforma por seu ponto de vista o trapézio real em um quadrado virtual, confere à fotografia o status de portadora dessa visão, função do objeto artístico. Contestando, assim, o pressuposto conceitual da desmaterialização e apontando na fotografia, além de sua capacidade de registro mecânico da realidade, um novo espaço privilegiado para a criação artística. Fabris cita Combalía Dexeus quando esta diz que: “a matéria-prima de Dibbets não é a realidade, mas mas a percepção (voluntariamente artificial) que ele tem dessa realidade, sobre a qual é criado um jogo espacial.”¹³¹

Um ano depois Pasquetti cria a série *Exercício de espaço*, na qual explora a relação entre desenho, fotografia e a ação, desempenhada pelo artista.



Fig. 39. Carlos Pasquetti (1948)
Exercício de espaço, 1969
 Série fotográfica, dimensão variável
 Fotos Mara Alvares
 Imag.: arquivo do artista

O questionamento, já levantado pelo trabalho de Dibbets, aqui é associado à participação do artista como atuador, se a leitura for pelo caminho do teatro, ou do artista como personagem, lembrando da cena final de *Blow-up*. Na cena o personagem principal é filmado com uma câmera elevada [*plongée*] muito aberta, semelhante à tomada fotográfica de Pasquetti. Este é mais um trabalho no

¹³¹ FABRIS, op. cit., p. 26.

qual o artista se retrata realizando uma ação. E esta é também uma dimensão fundamental do mesmo. Questões de espaço têm sido reiteradamente levantadas pelo trabalho de Pasquetti, o espaço do desenho, da fotografia, do Super-8, o espaço da arte na Escola, como aluno e depois como professor, o espaço do que é novo frente às tradições, ou aos paradigmas. O espaço do desenho, a exemplo da imagem de Dibbets, é representado pelas linhas que desenharam a quadra de esportes, mas também pelas manchas impostas à “face” desse desenho pela copa da árvore e pelas áreas umedecidas pela chuva. Da mesma maneira que o espaço representado pela fotografia, a janela albertiana é evidenciada a partir do “desenho” das linhas da quadra, instituindo um campo dentro do qual o artista pode se movimentar livremente, na verdade acompanhando seu enquadramento. A ação do artista, em uma foto indo para o fundo e na outra vindo para a frente, reafirma a questão do espaço, mas também provoca, em uma leitura mais teatral da ação, uma certa sensação de espera, de condicionamento também do tempo, necessário para percorrer aquele espaço. A referência ao cinema encontra no trabalho a relação que se dá entre o espaço criado pela fotografia e a descrição temporal, aqui sugerida. O cinema reúne uma arte do tempo a uma arte do espaço, contrariando a delimitação estabelecida por Gotthold Lessing (1729 - 1781) em 1766.

Porém, a separação entre artes do tempo e artes do espaço, iniciada no século XVIII por Lessing, ainda não havia sido vencida no currículo básico do Instituto de Artes. Mas Pasquetti terá um papel fundamental nessa atualização. Segundo o relato de Elaine Tedesco, ex-aluna de Pasquetti, artista e professora do IA-UFRGS, sua carreira profissional teve uma influência muito importante de dois cursos de extensão com artistas convidados realizados no Instituto de Artes da UFRGS por iniciativa de Pasquetti. Tedesco relembra:

Eu fui para Minas fazer um festival de inverno. Eu lembro disso, tinha essa conexão com as duas coisas. É tudo meio misturado na minha memória, eu sei que isso veio antes dos cursos de extensão. Então teve isso que foi bem importante e que mudou o rumo das minhas coisas e o outro quando ele proporcionou esses cursos de extensão aqui com a Iole de Freitas e o Guto Lacaz. (informação verbal).¹³²

¹³² TEDESCO, Elaine. [fev. 2016]. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2016. 2 arquivos .mp3 (41min.74s.). A íntegra desta entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

Os cursos, realizados em 1986, ofereceram uma aproximação com os trabalhos de dois artistas destacados no cenário nacional e com produções que exploravam materiais, meios e concepções inovadoras. Iole de Freitas (1945), artista que trabalha com objetos tridimensionais e nesse período empregava materiais como borracha e tela de latão em suas obras. E Guto Lacaz (1948), criador de objetos móveis, elétricos, e de performances como *Eletro Performance* (1982), exposta na 18ª Bienal de São Paulo (1985). Tedesco ainda afirma:

E os dois cursos geraram muita produção para um grupo de colegas, entre eles estavam Lucia Koch, Marion Velasco, Gaudêncio Fidelis, Lorena Geisel. [...]. Daí que eu comecei a trabalhar com instalação e com performance, ao mesmo tempo. (informação verbal).¹³³

A troca de informações com artistas e experiências diferentes é um estímulo à abertura para novas possibilidades sobre como resolver questões do trabalho, como abordar as questões de outras maneiras, ou gerar novas questões. E a atitude do responsável pela provocação vai além de propiciar esse contato, é também dar respaldo às novas experimentações. Tedesco completa, informando sobre a atitude do professor:

Depois do curso com o Guto Lacaz eu, a Marion e a Lucia fizemos duas performances para teatro. E poucos meses depois o Pasquetti comprou a primeira câmera de vídeo aqui para o Departamento de Artes Visuais do curso. [...] (informação verbal).¹³⁴

Desde a compra da primeira câmera de vídeo para o Instituto de Artes da UFRGS outras coisas foram sendo acrescentadas aos seus equipamentos, e ao seu currículo, como o laboratório fotográfico e o de informática. Abrir espaço para a inovação, para atender a demandas propostas por aqueles que estão apaixonados pelo fazer é como, no âmbito pessoal, abrir espaço nas próprias convicções, para atender a demandas de superação de limites autoimpostos, decorrentes do conflito entre adequação às imposições externas e a busca da realização.

¹³³ TEDESCO, op. cit.

¹³⁴ Ibid.

Seguindo a proposição de que o trabalho em Super-8 de Pasquetti *Sem título 2* contenha uma alusão biográfica à transição do ambiente fechado para o aberto, a saída do interior, representa o enfrentamento necessário à realização. Entre os desafios a serem enfrentados na empresa de postular colocação em um campo exigente de dedicação e esforço como o da arte havia a necessidade de aprender a conviver com seu entorno. A situação política do país durante a ditadura militar impunha um temor constante da perseguição, da censura, da prisão, da tortura, e esse sentimento permeava a produção de grande parte dos artistas que trabalhavam sob essas condições. A colocação profissional, nesse contexto, pressupõe uma atitude “isenta” no que diz respeito a tudo o que pode ser considerado subversivo, e essa “censura prévia” é potencial e propositadamente indutora da formação de uma mentalidade alienada das questões políticas. Não apenas das questões político-partidárias mas também, e especialmente das questões políticas mais amplas, mais abrangentes, mais íntimas. Relacionadas à compreensão que o sujeito tem do mundo que o cerca, o que significa andar por esse mundo, e se relacionar com outras pessoas e com as questões que elas propõem e sustentam.

O trabalho de Carlos Zilio (1944) *Para um jovem de brilhante futuro* (1974), série fotográfica realizada a partir do objeto homônimo criado pelo artista, uma maleta de executivo com o interior repleto de pregos enfileirados, fala também disso. À violência da ditadura militar correspondem, sem dúvida, várias fileiras de pregos de duas polegadas e meia perfilados e prontos a lacerar qualquer um que não aja com o máximo de cuidado. Mas há outra: a violência da censura, da imposição silenciosa, da inadequação em relação a uma situação estabelecida pode ser tanto uma experiência do sujeito frente a um processo político social que afete o país todo ou também do mesmo sujeito dentro de seu próprio grupo familiar. Em ambos os casos a crítica é periclitante, porém a arte é um espaço de excelência para o exercício da crítica.



Fig. 40. Carlos Zilio (1944)
Para um jovem de brilhante futuro, 1974
 multiplo, serie fotografica, 18x24 (cada)
 Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
 Imag.: Zilio (2015)

A ação, tanto na narrativa fotográfica de Zilio quanto no filme de Paquetti, lida com a proposição de um personagem, um jovem que desempenha seu papel imerso na realidade que o circunda, questionando a estrutura social que parodia. E os personagens dos dois trabalhos igualmente parodiam seus criadores, jovens artistas dedicados à construção de suas obras. Mas, se no trabalho de Zilio a

representação aponta para um conflito que, mais do que nas ruas, ocorre no interior do objeto que reflete simbolicamente o sujeito, no trabalho de Pasquetti o sujeito corre muito rápido, portando uma máscara.



Fig. 41. Carlos Pasquetti (1948)
Fotogramas de *Sem título 2*, 1969-71
Super-8, 8min. 38s., cor, mudo (cópia em DVD)
Intérpretes: Armando Chiamonte, Mara Alvares, Telmo Lanes, Zappa.
Imag.: arquivo do artista

Em seu livro *A representação do eu na vida cotidiana* Goffman cita Park, que diz:

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra 'pessoa', em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel [...] É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos.¹³⁵

As máscaras empregadas em ambos os trabalhos, seja a imagem do executivo, de Zilio, seja a própria metáfora, usada por Pasquetti, exercem, de

¹³⁵ apud GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. Tradução de Maria Célia Santos Raposo, p. 31.

maneiras distintas, críticas veladas. De modo geral à situação política, mas também, e fundamentalmente às questões colocadas por esse reconhecimento das realidades que os circundam. E especialmente o reconhecimento de si mesmos como sujeitos de suas experiências de vida. Embora as escolhas dos artistas tornem seus trabalhos formalmente diversos uma escolha formal coincidente pode ser signo de um comentário crítico. Um efeito dramático e simbólico que Pasquetti confere ao trabalho é dado pela interpretação dos personagens, os quais em várias situações mantém os olhos fechados. Da mesma maneira o personagem criado por Zílio se recusa a mostrar seus olhos e seu rosto ao observador. Neste último, o fato aparentemente accidental, apenas reforça a sensação de impessoalidade, a falta do contato visual que é o cartão de visitas de quem se apresenta abertamente, o que somado à ideia do crítico interior da maleta sugere a agressiva alienação daquele jovem que decide não lidar com as mazelas que o circundam e vencer a qualquer custo.

No Super-8 de Pasquetti os olhos fechados estão relacionados também com a memória projetada em metáfora nos diversos fotogramas que aludem a experiências vivenciais, lembranças associadas a sentimentos, a leituras próprias, a marcas que pontuam um percurso vital. Se, como define Dubois, o “Instrumento que permite tomar distancia subjetiva, la memoria es precisamente aquello que transforma lo real en imagen”,¹³⁶ a vida é refeita pela memória de cada protagonista de sua própria experiência. E a construção de uma representação que remeta a essas marcas se dá através de uma narrativa não linear, de onde ressaltam imagens síntese que propõem, por meio de uma reelaboração mnemônica do sujeito, a reconstrução da própria vida. Como conclui Dubois:

De esta manera, la vida [...] no puede más que aparecer como una franja de tiempo donde los instantes están allí, unos al lado de otros, como fotogramas, siempre en presente, desplegados ante uno, captados como imágenes siempre 'vivas' pero se trata de una vida no lineal, una especie de vida vertical, o tabular, hecha de la

¹³⁶ DUBOIS, Philippe. La jetée de Chris Marker: o el cinematograma de la consciencia. In: DUBOIS, Philippe. *Fotografía y cine*. Oaxaca: Ediciones Ve S.a. de Cv, 2013. p. 55-116. Tradução de Andréa Garrido e Iván salinas, p. 66.

yuxtaposición perpétua de fragmentos de tiempo que se pueden convocar, a cada instante, en cualquier orden.¹³⁷

A reconstrução é subjetiva, e cada observador fará sua leitura de acordo com os próprios conteúdos que mobilizar para esse fim, caso pretenda “completar as lacunas” impostas pela apresentação arbitrária de ações, ou sequências, determinada pelo artista. Em obras cinematográficas normalmente a unidade de intriga, para utilizar a expressão de Corneille, é conduzida através de uma narrativa, controlando a informação que chega à audiência, com o fim de obter o efeito poético pretendido. Essa unidade fica sob a guarda de uma instância onividente, como definida por Machado:

A instância onividente escolhe, em cada etapa da intriga, o que deve mostrar e o que deve esconder, para induzir mistério na história e gerar tensão na plateia, deixando para revelar os pontos-chave da intriga apenas no final ou nos momentos que julgar convenientes.¹³⁸

Apesar de ser mais comum a estrutura narrativa na qual a instância onividente controla toda a informação sobre seus desdobramentos existem filmes nos quais, assim como ocorre no trabalho de Pasquetti, essa instância deixa de ser onividente. E provoca uma experiência desorientadora, já que não oferece ao espectador um percurso único, explicações preestabelecidas que definiriam uma leitura fechada para a obra. Machado cita como exemplos *The birds* (1963), de Hitchcock, e *Blow-up*, de Antonioni:

The birds ocupa uma posição limítrofe na obra de Hitchcock, pois aí, tal como no *Blow-up* de Antonioni, os dados que faltam para explicar a trama não estão simplesmente ocultos; eles estão fora do alcance de personagens, espectadores e mesmo da instância onividente, a ponto de se poder dizer que a lacuna é elemento constitutivo da própria obra.¹³⁹

¹³⁷ Ibid., p. 110.

¹³⁸ MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007, p. 64.

¹³⁹ Ibid., p. 65.

O trabalho de Pasquetti joga com a lacuna como um abrir e fechar de olhos, intercalando cenas nas quais quase todos os personagens têm os olhos fechados, não veem o que está à sua frente. Além do jovem, “protagonista”, também abre os olhos a personagem feminina. O filme começa com um close em seu rosto, com os olhos fechados, mas a cena só terá lugar próximo do final. A personagem feminina aqui segue a proporção em importância à personagem feminina de *La jetée* (1962). A exemplo do filme de Chris Marker, realizado quase todo a partir de fotografias cinematografadas, com exceção de uma única tomada, o filme de Pasquetti também encontra em uma tomada de um rosto feminino uma espécie de convergência da ação.

Em *La jetée* toda a ação, a qual é dada pela indicação de imagens fixas, tem sua fonte e seu destino na figura de uma mulher. É a memória da imagem dela que permite ao protagonista realizar com sucesso a viagem no tempo, e voltar para vê-la, e o único plano em sequência do filme, de fato, se dá no close do rosto dessa mulher. O clima de suspense, onipresente no filme, nesta cena toma um caráter ainda mais inquietante, pelo contraste entre a suavidade do abrir e fechar de olhos e o som dos pássaros que se ouvem cada vez em maior número, até culminarem em uma gritaria ensurdecidora. Este plano, tomado em sua densidade simbólica, entre suspense e desejo, na incerteza “se ele vai ao encontro dela, se ele é conduzido, se inventa ou se sonha”,¹⁴⁰ compartilha com o trabalho de Pasquetti elementos comuns na construção de uma narrativa que transita entre a memória, a invenção e o sonho. E se a sugestão da associação entre a natureza dos pássaros e a tensão dada ou pelo suspense ou pelo desejo lembra *Os pássaros*, de Hitchcock, talvez haja uma referência anterior a ambos.

¹⁴⁰ *La jetée*. Direção de Chris Marker. Produção de Anatole Dauman (não Creditado). Intérpretes: Jean Négroni (narrador), Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux. Roteiro: Chris Marker (não Creditado). Música: Trevor Duncan. Paris: Argos Films, 1962. (28 min.), 35mm, son., P&B.



Fig. 42. Chris Marker (1921 - 2012)

La jetée, 1962

35mm, sonoro, P&B, 28 min.

Produção de Anatole Dauman (não Cred.). Intérpretes Jean Négroni (narrador), Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, roteiro Chris Marker (não Cred.), música Trevor Duncan
Paris, Argos Films
Imag.: *La jetée* (2017)



Fig. 43. Carlos Pasquetti (1948)
Sem título 2, 1969-71
 Super-8, 8min. 38s., cor, mudo (cópia em DVD)
 Intérpretes: Armando Chiaramonte, Mara Alvares, Telmo Lanes, Zappa.
 Imag.:arquivo do artista

André Breton (1896 - 1966) traduz poeticamente o encontro com uma mulher, *Nadja* (1928), sob a perspectiva surrealista, e numa passagem especialmente significativa deixa entrever questões que em maior ou menor grau serão futuramente desenvolvidas nas obras cinematográficas citadas:

Eu vi seus olhos de samambaia se abrirem pela manhã em um mundo onde as batidas de asas da esperança, imensa, são difíceis de distinguir dos outros ruídos, que são aqueles do terror e, nesse mundo, eu não tinha visto ainda senão os olhos se fecharem.¹⁴¹

Do terror não identificado, mas difícil de distinguir do ruído das batidas de asas, de Hitchcock e Marker, aos olhos de Nadja, acolhedores do medo, mas também da esperança, repete-se o gesto, e o símbolo, no trabalho de Pasquetti. No abrir dos olhos o encontro da esperança com o desejo, talvez o amor, convoca aquilo que pode ser um valor do sujeito tocado por esse sentimento. A resiliência do personagem de *La jetée* em enfrentar o processo doloroso da viagem no tempo corresponde à ironia com a qual Pasquetti enfrenta as imagens que carrega em seu filme. Nele não se sabe exatamente o papel da memória, se o artista *vai ao encontro dela, se é conduzido, se inventa ou se sonha*.

A ideia que o artista faz de si não comporta a atitude que toma frente ao seu trabalho e às outras pessoas, com as quais convive, mas a atitude, por sua vez, não comporta a dimensão na qual o trabalho efetivamente se dá, a experiência de si. Como enumera Larrosa:

Geertz falava da contingência da ideia que temos de nós mesmos. Gehlen, dando um passo adiante, fala de como a contingência de nossa autointerpretação implica a contingência dos comportamentos que temos tanto frente aos demais como frente a nós mesmos. Mas Foucault dá, entretanto, um passo a mais. O que estuda não são nem as ideias nem os comportamentos, mas algo que pode ser separado analiticamente de ambos e que, ao mesmo tempo, os torna possíveis: a experiência de si.¹⁴²

¹⁴¹ BRETON, André. *Nadja*. Saint-amand: Éditions Gallimard, 2016, p. 130-132. « J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terre et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer. ».

¹⁴² LARROSA, Jorge. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *O sujeito da educação: Estudos foucaultianos*. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 35-86, p. 42.

O trabalho artístico acompanha a experiência realizada pelo sujeito, que o cria, a partir de si mesmo. E essa aproximação pode ser levada para o processo de aprendizagem, procurando destacar no trabalho de cada aluno elementos que apontem para o potencial artístico próprio. O trabalho em sala de aula, que usualmente consiste na transmissão de ideias pertencentes ao universo de conhecimentos adquiridos anteriormente pelo professor e repassados aos alunos, encontra uma abordagem diferenciada por parte de Pasquetti. A partir da atitude irônica que caracteriza a experiência de Pasquetti frente ao seu próprio trabalho o professor propõe aos alunos estimular o desenvolvimento individual de cada sujeito/artista voltado à experiência das questões emergentes dos respectivos trabalhos. O resultado da pesquisa artística não depende apenas de ideia ou atitude, requer a experiência articulada do sujeito/artista sobre a sua possibilidade de compreensão (ou apreensão) de si, e do trabalho em si.

O trabalho de Pasquetti com o Super-8 reflete diversas preocupações do artista e do sujeito no percurso diante e através de suas experiências. E a resultante convergência de sua subjetividade confronta, no plano fílmico, a profundidade e a sutileza da ironia que o acompanha e o veste, como máscara, a face que ele apresenta como interpretação de si, sua persona. Como diz o pseudônimo de Foucault, que ironicamente escreveu o seu próprio verbete para o *Dictionnaire des philosophes* (2009), a “história da subjetividade” se dá através da “constituição do sujeito como objeto para si mesmo” pela “formação dos procedimentos pelos quais o sujeito é levado a observar-se, analisar-se, decifrar-se, a reconhecer-se como possível.”¹⁴³ A proximidade entre a experiência de si e o processo de pesquisa artística pode conduzir eventualmente o artista, quando coloca sua subjetividade não apenas como motor do trabalho, mas também como objeto, a reconhecer-se possível nessas duas instâncias, como em um espelho.

¹⁴³ FLORENCE, Maurice [Michel Foucault]. FOUCAULT Michel, 1926-. In: HUISMAN, Denis (Org.). Dicionário dos filósofos. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 388-391, p. 389-390.

3.2 A ironia no espelho, ou a aproximação à maiêutica socrática

Depois seguiu novamente adiante e levantou a lanterna. Desatou a rir. 'Realmente engenhoso. Um espelho!'¹⁴⁴

Este subcapítulo reflete algumas observações realizadas entre o experimentar e o descrever. Se, como afirma Lacan, “não existe ser senão na linguagem” a imagem que o espelho devolve pode ser uma metáfora da leitura própria daquele que a vê. Os trabalhos de Pasquetti que apresentam a imagem do artista demandam ao observador decidir sobre como irá descrever, para si, ou em que ordem irá dispor as camadas de textos que os compõem, ativados pela ironia.

Didi-Huberman, em seu texto *Quando as imagens tocam o real*, diz que se aquilo para o que se olha apenas sugere clichês linguísticos trata-se de um clichê visual, o que seria o oposto de uma experiência fotográfica, pois nesta experiência não há uma legibilidade dada das imagens. Segundo ele nesse caso:

Primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês.¹⁴⁵

A imagem que provoca no observador uma crise no processo de leitura incita a crítica sobre o texto da imagem, na verdade o texto que o observador concede à imagem, a descrição que faz, para si, da experiência que tem com ela. Didi-Huberman conclui que “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento.”¹⁴⁶

Se uma imagem “soube desconcertar” foi em razão de seu enunciado, das propriedades do diálogo entre o autor da imagem e seu interlocutor, o

¹⁴⁴ ECO, op. cit., 2003, p. 167.

¹⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes - EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p.204-219, nov. 2012. Semestral. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Disponível em: <<https://is.gd/ydEL8o>>. Acesso em: 27 maio 2017, p. 215.

¹⁴⁶ Ibid., loc. cit.

observador. Normalmente esse diálogo é dado por recursos retóricos, empregados com o fim de comunicar sobre suas intenções, pelo compartilhamento de informações. Mas também para causar o citado desconcerto, o que seria um objetivo inverso, a intenção de provocar descobrimentos por parte do observador. Esse é o caso da ironia.

O trabalho do artista islandês Sigurdur Gudmundsson (1942) contém recursos dessa ordem.



Fig. 44. Sigurdur Gudmundsson (1942)
Utopia, 1976
C-print, 68 x 52 cm
Coleção privada
Imag.: Jóhannesdóttir (2014), p. 127

Se Gudmundsson declara que “Os impulsos para fazer arte são dados para mim pela própria vida [...]”,¹⁴⁷ ele está colocando diante da avaliação do observador, aparentemente, o impasse da não metáfora. A responsabilidade da atribuição passa para aquele que olha. Ele convoca a propriedade da interpretação da realidade como uma chave de leitura de seu trabalho. Vários de seus trabalhos retratam ambientes naturais, e o artista interfere nessa natureza. Mas coisas acontecem nesse contato. Em *Utopia* parece que o pé descalço do artista cravado na grama, na sua terra natal, tem relação com o florescimento em sua cabeça. Digo isto e já estou atribuindo metáforas às suas proposições visuais. De fato, não há pensamento sem metáfora. Todas as linguagens dependem de metáforas. Crer na estreiteza de uma significação única para qualquer coisa é uma utopia. E a *Utopia* é uma grande metáfora.

Ernilo Stein, em seu livro *Pensar e errar: Um ajuste com Heidegger* (2011) cita a frase do filósofo: “*Wer gross denkt, muss Gross irren* – Quem pensa profundamente, muito deve errar”.¹⁴⁸ E Stein explica que: “*Pensar* vem ligado com *irren*, errar, no sentido de errância, um vagar, um ir e vir do ser ao ser-aí, um achar-se e perder-se na finitude, entre velamento e desvelamento, um deixar-se levar na compreensão e na interpretação”.¹⁴⁹ A errância atende à interpretação, à compreensão possível do interlocutor, do pensador, do observador. Desde a reflexão inicial, como descrito por Lacan, quando a criança se identifica no espelho, a prática do pensamento está ligada ao enfrentamento da aporia contida na imagem. Mas a imagem do espelho é a imagem do mundo, e do ser que se identifica ali, uma hipótese visual para a definição de Heidegger para o *Dasein*:

A compreensão do mundo enquanto compreensão do *Dasein* é compreensão de si mesmo. O eu e o mundo se co-pertencem mutuamente em um único ente, o *Dasein*. Eu e mundo não são dois entes, como sujeito e objeto, tampouco como eu e tu; antes, eu e mundo são, na unidade da estrutura do ser-no-mundo, as condições fundamentais do próprio *Dasein*.¹⁵⁰

¹⁴⁷ JÓHANNESDÓTTIR, Kristín Dagmar (Ed.). *Sigurdur Gudmundsson - Dancing Horizon: The photo works of Sigurdur Gudmundsson 1970–1982*. Reykjavik: Crymogea, 2014. Introduction by Lily van Ginneken, p. 15.

¹⁴⁸ STEIN, Ernilo. *Pensar e errar: Um ajuste com Heidegger*. Ijuí: Editora Unijuí, 2011, p. 12.

¹⁴⁹ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁵⁰ apud FANTON, Marcos. Existência em Heidegger e Tugendhat. In: STEIN, Ernilo. *Pensar e errar: Um ajuste com Heidegger*. Ijuí: Editora Unijuí, 2011. p. 211-280, p. 227.

A possibilidade de conceder a essa imagem lida no espelho o atributo de ser-no-mundo guinda essa coisa/imagem à posição de questionadora de seu próprio enunciado. O movimento do observador no sentido de nomear a imagem que vê é interrompido pelo movimento da imagem em direção ao mundo, ao qual sustenta, em um gesto definido por Heidegger:

No nomear, as coisas nomeadas são evocadas em seu fazer-se coisa. [...] Fazendo-se coisa, as coisas dão suporte a um mundo. No uso antigo de nossa língua, suportar, dar suporte também diz *bern*, *bären*, portar porte gesto. Daí surgem as palavras *gebären*, gerar e *Gebärde*, gesto, gestualidade. Fazendo-se coisa, as coisas são coisas. Fazendo-se coisa, as coisas são gesto de mundo.¹⁵¹

O uso da linguagem verbal, por parte do filósofo, para a proposição de suas ideias vai além da descrição empírica e da elaboração epistemológica. Segundo Stein: “[...] o filósofo cria expressões linguísticas que apresenta em forma de frases, mas que não apresentam nem a legalidade dos enunciados empíricos nem uma função de controle dos enunciados de caráter epistemológico”.¹⁵² Se é possível o paralelismo entre o uso especial da linguagem por parte do filósofo e por parte do artista, ao menos há a coincidente percepção observada também por Stein de que: “[...] se presume muitas vezes uma espécie de onipotência dos textos filosóficos”. Joseph Kosuth, em seu texto *A arte depois da filosofia* (1969), traz para o âmbito da arte essa prerrogativa e diz que “trabalhos de arte são proposições analíticas.”¹⁵³ E o trabalho artístico é uma tautologia, na medida em que ao nomeá-lo como arte o artista está definindo a arte.

Entretanto, uma condição fundamental, ao menos para a proposição artística, reside no reconhecimento de um diálogo entre o trabalho e a assistência, já que o observador tem uma participação ativa no processo de estabelecimento

¹⁵¹ HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, Rj: Vozes, 2012. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback, p. 17.

¹⁵² STEIN, op. cit., p. 114.

¹⁵³ KOSUTH, Joseph. *A arte depois da filosofia*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210-234, p. 219.

da arte. Essa necessidade dialógica encontra respaldo na concepção bakhtiniana de dialogismo, como esclarece Brait:

[...] o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos. E aí, dialógico e dialético aproximam-se, ainda que não possam ser confundidos, uma vez que Bakhtin vai falar do eu que se realiza no nós, insistindo não na síntese, mas no caráter polifônico dessa relação exibida pela linguagem.¹⁵⁴

A transposição do caráter polifônico da linguagem para a discursividade visual pode se dar pela associação de elementos díspares em suas possibilidades de significação e, especialmente na relação de uns com os outros. No trabalho de Pasquetti a utilização de signos que discutem assuntos diferentes dentro do mesmo trabalho é uma característica marcante e provavelmente um dos motivos de sua obra ser considerada de difícil acesso. *Sem título* (1996-98) é um trabalho no qual o artista retrata duas vezes a parte de trás de sua cabeça, deixando à mostra o início de sua calvície. E a uns 30 centímetros acima da cabeça paira o que parece ser um chapéu tipo takke, ou kufi, comum em países orientais, com uma porção de fios lembrando o cabelo ausente preso ao seu interior e pendurado sobre a cabeça do artista.

¹⁵⁴ BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 87-98, p.95.

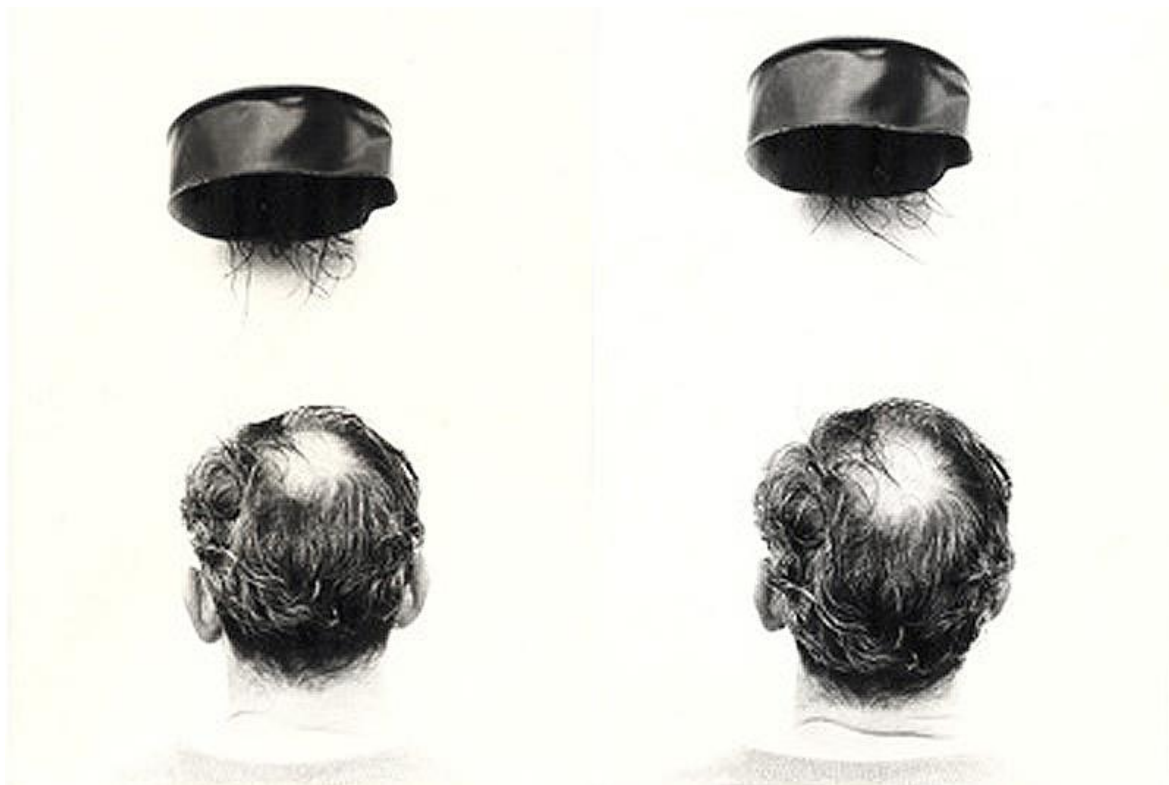


Fig. 45. Carlos Pasquetti (1948)
Sem título, 1996-98
Fotografia
Imag.: arquivo do artista

Recentemente, na exposição *Doralice Collection +5!!* (2016) o artista apresentou esse mesmo objeto sob o título *Samurai*.



Fig. 46. Carlos Pasquetti (1948)
Samurai, 1996-98
Ferro, plástico, cabelo sintético
Imag.: do autor

No trabalho fotográfico há uma associação com o enquadramento do retrato, mas o artista ironicamente vira as costas para a câmera. Há a simulação de um chapéu oriental, procedimento semelhante ao realizado no *Energicizador Catarina*, com objetos que lembram calçados e com o chapéu oriental que aparece nas *Falsas polaroides*. E o fato de serem duas imagens tanto contrapõe a ideia de retrato quanto sugere um movimento, o registro da ação. O artista convoca um discurso de ordem cultural, sobre a possível origem desse item de vestuário, um discurso de ordem formal, sobre o gênero ao qual poderia ser filiada a obra, e também sobre a sua identificação, sobre qual é o seu papel na ação, entre outras questões. Instaura-se um diálogo entre discursos que defendem pontos de vista bastante diversos. A dificuldade que enfrentaria o observador que tentasse conciliar todos esses discursos com um fim, talvez, de estabelecer um discurso unificador para o trabalho, aponta para o que pode ser o principal recurso a serviço da aporia, a ironia. O elemento cultural que não é apenas estranho à cultura local do artista, é alheio à cultura artística ocidental, aparecendo incidentalmente em contextos exóticos e, portanto, com uma leitura marcadamente estreita. Um não retrato, entretanto, o artista traz à frente algo que normalmente se esconde, a calvície, e cria um diálogo sobre cabelos, o que referenda um aspecto intimista, típico do retrato também, pura provocação irônica.

Versões de dialogismo visual foram previstas por Bakhtin, embora ele as classifique para além daquilo que delimita como estruturas discursivas verbais não alcançadas pela linguística, a meta-linguística:

[...] numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria *significa*. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes, mas essas relações ultrapassam os limites da meta-linguística.¹⁵⁵

¹⁵⁵ BAKHTIN, Mikhail. Tipos de discurso na prosa: O discurso dostoiévskiano. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 207-233. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra, p. 211.

A fotografia não tem maior capacidade de criação sgnica do que outras imagens. De fato, parece não haver material ao qual o artista não possa ativar simbolicamente, ou mesmo coisas não materiais, como ja foi comprovado por alguns trabalhos de artistas conceituais ou ligados à arte povera, por exemplo. Mas a fotografia carrega como uma propriedade intrínseca esse crédito documental que a faz metáfora de espelho, e reforça o caráter metonímico desse diálogo com a própria imagem. Embora os artistas contemporâneos, especialmente desde a arte conceitual, venham criando modalidades artísticas que integram o uso do próprio corpo como material da arte, assim como a fotografia dessas operações, ressignificando esse objeto/corpo através da sua apropriação ao trabalho artístico, ainda ha uma questão. O diálogo que se da entre o observador e o trabalho, no qual a participação do corpo do artista ocorre como suporte, ou material, ou um personagem, ainda  gesto que permanece reflexo. Quando Lacan concede  metáfora a capacidade de abarcar a realidade mais séria do homem, este considerado em seu papel de suporte da metonímia de seu desejo, afirma:

Onde estou querendo chegar, se não a convencê-los de que o que o inconsciente traz a nosso exame é a lei pela qual a enunciação jamais se reduzira ao enunciado de qualquer discurso?¹⁵⁶

O discurso artístico, como enunciação, sempre compreendera outros âmbitos de significação que os dados. Mesmo os trabalhos criados dentro de determinadas regras preestabelecidas ou convenções. A possibilidade de realização de novas leituras depende do diálogo que se estabelece entre o trabalho e o observador. Elaine Tedesco apresenta no trabalho *N* (2006) uma fotografia colorida na qual aparece sentada em uma cadeira dobrável de madeira "escondida" através de seu trabalho *N* (1996), um objeto de forma aproximadamente esférica constituído de tecido de algodão torcido e amarrado, resultando em um grande n. A fotografia  tomada em um jardim que, assim como a cadeira, parece pertencer ao quintal de uma residência. Essa impressão  dada talvez mais por alguns

¹⁵⁶ LACAN, Jacques. A metáfora do sujeito. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 903-907. (Campo freudiano no Brasil). Tradução Vera Ribeiro, p. 906.

aspectos formais da imagem do que por alguma informação específica contida na mesma. A não identificação de algum elemento arquitetônico que denunciasse tratar-se de local público, a escolha do enquadramento, deslocando a figura da artista um pouco para a direita em favor de uma vegetação que atrai menos por alguma virtude paisagística que pela sombra criada por sua jardinagem amadorística, talvez intimista. Característica aparentemente compartilhada com a execução fotográfica, a qual também escolhe colocar a cadeira em uma posição em que, quem sabe por um desnível do terreno, parece inclinada para o lado.



Fig. 47. Elaine Tedesco (1963)
Nó, 2006
Fotografia, 100 x 127 cm
Foto Elcio Rossini
Imag.: Sam Art Projects (2017)

A imagem da artista não mostra seu rosto. Em lugar dele o grande nó. O trabalho por trás do qual a artista se apresenta (!), tem a força do material que emprega e a dificuldade, metafórica e física, que em certa medida caracteriza a atitude da artista. Característica esta compartilhada com a artista Mira Schendel (1919 – 1988) que, segundo Naves “aproveitava mais as dificuldades do que os desdobramentos lógicos que seus trabalhos poderiam proporcionar”¹⁵⁷, e que também lidou com seus nós, os quais talvez pela fragilidade do papel de arroz, com o qual eram feitos, não chegaram a ganhar o status de nós, permanecendo Droguinhas. Tedesco está com suas referências, com seu gesto, com sua imagem. A artista está com seu trabalho, a artista está presente.

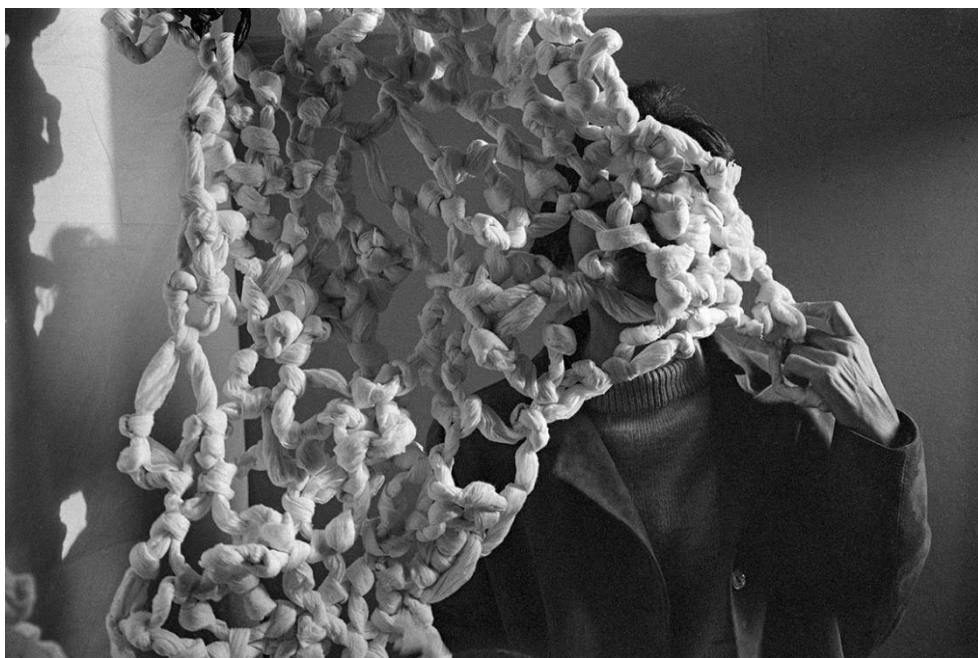


Fig. 48. Mira Schendel (1919 - 1988) e as *Droguinhas*
Signals Gallery, Londres, 1966
Foto de Clay Perry
Imag.: Colección Cisneros (2017)

Essa presença do artista, como o subproduto de um dialogismo instaurado pela imagem, é dada por um condicionamento da leitura do observador, que procura instintivamente delimitar a existência de uma personalidade do artista

¹⁵⁷ NAVES, Rodrigo. Mira Schendel: o mundo como generosidade. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 56-67. Ensaio de Andrea Giunta e Rodrigo Naves, p. 61.

na imagem além da personagem eventualmente gerada pela ação. Mas, como descreve Goffman, mesmo na situação abordada por seu livro *A representação do eu na vida cotidiana* essa leitura é condicionada:

Neste trabalho [o estudo de psicologia social de que trata o livro de Goffman], a personalidade encenada foi considerada como uma espécie de imagem, geralmente *digna* de crédito, que o indivíduo no palco e como personagem efetivamente tenta induzir os outros a terem a seu respeito. Embora esta imagem seja acolhida com relação ao indivíduo, de modo que lhe é atribuída uma personalidade, este 'eu' não se origina do seu possuidor, mas da cena inteira de sua ação, sendo gerado por aquele atributo dos acontecimentos locais que os torna capazes de serem interpretados pelos observadores.¹⁵⁸

Neste sentido, os elementos que compõem a imagem têm uma participação ativa nessa interpretação. Quando Pasquetti realiza em *Sem título* (2003) a experiência de olhar para si mesmo, de trazer para o trabalho elementos que identificam modos seus de lidar com faces distintas de sua pesquisa, em princípio não consequentes entre si, joga com a interpretação de sua imagem.



Fig. 49. Carlos Pasquetti (1948)

Sem título, 2003

Água-tinta (processo do guache) e fotografia, 39,9 x 29,7 cm e 40 x 30 cm

Foto Elaine Tedesco

Col. Ateliê de gravura, Fundação Iberê Camargo

Imag.: Fundação Iberê Camargo (2009), p. 105

O desenho, representado pela mancha, em sua provocativa aproximação com a pintura, e aqui tornado gravura. A fotografia, através da qual apresenta a sua imagem, como registro da ação. E a sequência alternada das

¹⁵⁸ GOFFMAN, op. cit., p. 271.

imagens, sugerindo uma montagem, uma concatenação entre esses elementos, o desenho, a fotografia, a própria imagem. Quando o artista estabelece este diálogo entre a mancha do desenho, o desenho de sua calvície e essa espécie de coroa, aparentemente de um material frágil, ele põe o observador a questionar, a si mesmo e a sua percepção sobre essas presenças. Novamente surge o questionamento sobre a figura do artista, como a integração dessas faces, personas, que fazem o papel tanto do material usado pelo artista/suporte para criar o trabalho quanto uma representação, reflexão, do sujeito dessa enunciação.

Keith Arnatt, em seu trabalho *Trouser - Word Piece* (1972–89), já havia colocado a questão da articulação entre personagem e sujeito, reunindo uma citação ao texto de Austin *Sentido e percepção* (publicado originalmente em 1962) e uma fotografia sua carregando um cartaz contendo o escrito: “Eu sou um artista real”.

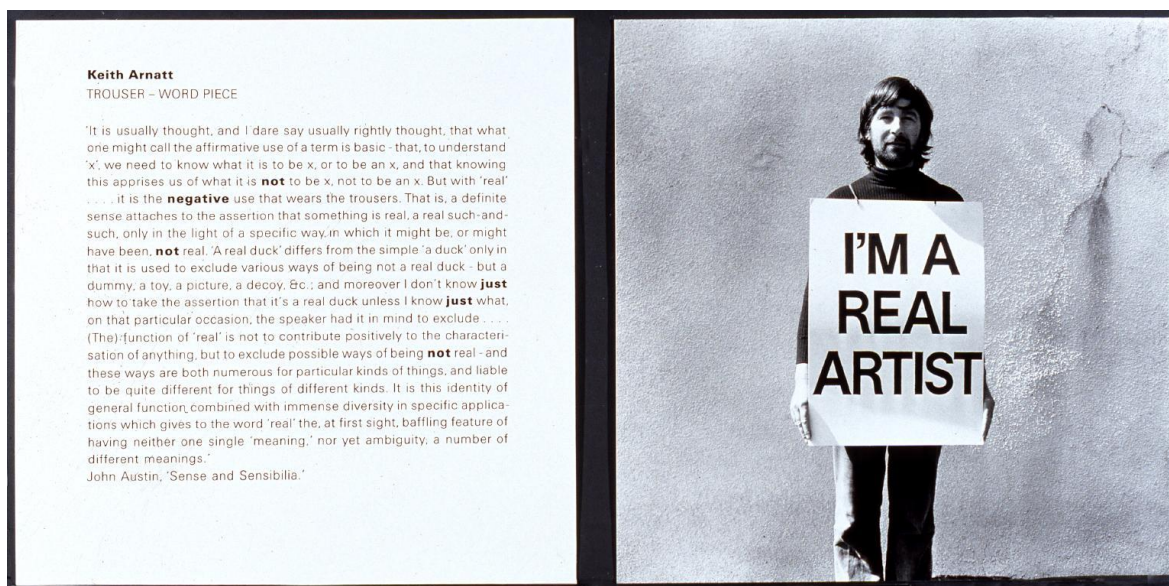


Fig. 50. Keith Arnatt (1930–2008)
Trouser - Word Piece, 1972–89
 2 fotografias, impressão em gelatina de prata sobre papel
 100,5 x 100,5 cm cada
 Tate
 Imag.: Tate (2004)

No texto referido pelo trabalho Austin comenta ironicamente sobre o uso do termo “real”, e da particularidade do seu uso pelo interlocutor, que segue uma ordem inversa à que serve a maioria dos termos:

Em geral se acredita – e ousa dizer, com razão, que o que se pode chamar de uso afirmativo de um termo seja básico – que para compreender *x* precisamos saber o que é ser *x*, ou ser um *x*, e que esse conhecimento nos ensina o que é *não* ser *x*, não ser um *x*. Mas, no caso de ‘real’ [...] é o uso negativo que veste as calças.¹⁵⁹

Seguindo esse princípio, para compreender um artista real, por exemplo, é preciso saber o que *não* é um artista real. A ironia que Arnath transpõe para sua proposição é a virtual impossibilidade dessa determinação. E a mesma dificuldade em distinguir um artista do sujeito que veste as calças também se impõe à distinção entre o sujeito e sua subliminar projeção no trabalho.

Um desdobramento desta questão é apresentado pelo trabalho de Paulo Bruscky (1949) *O que é arte para que serve?* (1978), uma performance na qual o artista anda pelas ruas de Recife carregando no pescoço uma placa com as duas perguntas. Em um dos locais da ação, na vitrine da Livraria Moderna, no centro de Recife, a objetificação do corpo do artista parece apresentar ali também para o observador, após este concluir sobre o que é a arte e para que serve, a questão sobre qual o papel do artista nessa proposta delimitação.

¹⁵⁹ AUSTIN, John. *Sentido e percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 77.



Fig. 51. Paulo Bruscky (1949)
O que é arte, para que serve?, 1978
 Registro de performance
 Vitrine da Livraria Moderna, Recife
 Imag.: Galeria Nara Roesler (2017)

A resposta é dada por Freire, que afirma sobre a ação do artista: “Sua presença irônica sugere a seguinte constatação: a dúvida é o locus privilegiado da arte contemporânea.”¹⁶⁰ Ela ainda comenta sobre a ironia presente no trabalho do artista:

¹⁶⁰ FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006. 272 p, p. 42.

Ironia, com gestos envolvendo objetos cotidianos, faz refletir sobre o "estar" no mundo. Como nos laboratórios de ações do Fluxus. os projetos de Bruscky ensinam de que modo a piada pode funcionar como um artifício de memória e uma alavanca para a consciência do presente. A ironia, bastante presente nos seus trabalhos, questiona tudo, mas, principalmente, as próprias premissas da arte."¹⁶¹

Aludindo ao método dialógico socrático, o que resta ao questionamento quando este se depara com a aporia? O questionamento. Esta aparente redundância é puramente visual, já que o questionamento que segue é outro. O questionamento que conduz à aporia é fundamentalmente retórico, na busca de revelar a verdade como é percebida pelo questionador, desde que qualquer questão sempre se coloca a partir de uma resposta esperada. O questionamento que segue é conduzido por este e, de fato consiste numa maneira metafórica de referir o processo de deslocamento dos conteúdos dos paradigmas assentados na memória do indivíduo, à qual se conectam.

Quando Sócrates pratica a maiêutica – “do grego *maieutiké (tékhnè)* ‘ciência ou arte do parto’”¹⁶² – diz contribuir, através do diálogo, para que o interlocutor *dê à luz* as suas próprias ideias. A esse processo corresponde, modernamente, a experimentação, tanto na arte (de maneira emblemática nos movimentos conceituais e em seus herdeiros) quanto nas ciências, de um modo geral. E, em ambos os casos, é quando o diálogo converge a uma questão sem resposta esperada, a aporia, é que há a mobilização dos paradigmas individuais.

A memória está para o sujeito como a experimentação está para a ciência. Os repositórios consensuais, do sujeito para si, a memória, ou de uma comunidade científica, o conhecimento, submetidos a uma crítica consciente das suas próprias limitações, podem, eventualmente, oferecer uma visão sobre a construção da memória, ou do conhecimento, e sobre a assertividade, por vezes exagerada, concedida à consolidação desses paradigmas. Em seu livro *A*

¹⁶¹ FREIRE, op. cit., loc. cit.

¹⁶² HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1ª reimpressão, com alterações, p. 1217.

impostura científica em dez lições, Michel de Pracontal expõe uma série de práticas que se apresentaram, ou se apresentam, como científicas sendo, no entanto, enganosas. No caminho da interpelação do fenômeno ele alerta sobre a importância de distinguir as “boas perguntas”, para as quais “quase sempre há uma resposta” das “Verdadeiras Perguntas”:

As Verdadeiras Perguntas têm uma importância totalmente diferente. Elas dizem respeito ao sentido da vida. Elas nos despojam de nossas frágeis certezas, de nossas mesquinhas convicções, e nos põem em confronto com a vertigem de nossa insondável ignorância.¹⁶³

A relação entre o sentido da vida e o sentido da arte é hoje, talvez, a maior preocupação da pesquisa artística. E o questionamento que convoca os discursos representativos de paradigmas acomodados em demasia nas convenções que os sustentam se torna um mecanismo fundamental de manutenção da ponderação da memória e da ciência. Caso contrário, como lembra Lacan, memória e ciência tratarão de impor a defesa de sua integridade, falsa:

Não digamos que é aí que escolho meus termos, não importa o que eu tenha a dizer. Embora não seja inútil, neste ponto, lembrar que o discurso da ciência, na medida em que reivindica a objetividade, a neutralidade, a monotonia ou até o gênero sulpiciano*, é tão desonesto e mal-intencionado quanto qualquer outra retórica.¹⁶⁴

A memória também deve ser considerada em sua grande capacidade de se adaptar às mais diversas necessidades do sujeito. Por exemplo, “esquecer” coisas desagradáveis que, caso constantemente presentes, causariam dor ou sofrimento, na hipótese de não haver maneiras de abrandar suas causas. Outra

¹⁶³ PRACONTAL, Michel de. As verdadeiras perguntas, farás. In: PRACONTAL, Michel de. *A impostura científica em dez lições*. São Paulo: Editora Unesp, 2004. p. 29-60. Tradução Álvaro Lorencini, p.32.

¹⁶⁴ LACAN, op. cit., p. 906.

* "Da ordem de Saint-Sulpice, dedicada ao ensino; o adjetivo também dá em francês a ideia de objeto 'de mau gosto'. (N.E.)"

capacidade da memória é traçar conexões, associar a lembrança de uma cor, um traço, um gesto, uma atitude específica a um artista, um trabalho ou uma exposição, e isso aos questionamentos, percepções, inquietações sentidas. Mas a memória, até por essa sua grande capacidade plástica, por vezes deixa em dúvida sobre qual modalidade de construção está “falando”, documento, ficção, fantasia. Talvez essa seja uma das causas de a fotografia ter assumido um papel tão destacado nessa contemporaneidade, na qual há grande recorrência tanto da fragmentação quanto da efemeridade.

O trabalho de Lenora de Barros *Procu-ro-me - Procura-se* (2002) lembra as fotografias de registro policial, das quais era esperada a identificação de criminosos procurados pelo Estado, como os cartazes que a ditadura militar usava como auxílio na caça a terroristas procurados.



Fig. 52. Lenora de Barros (1953)
Procu-ro-me - Procura-se, 2002
 impressão (plotter) sobre lona montada sobre chasis e acrílico
 Museu de Arte Moderna de São Paulo
 Imag.: Museu de Arte Moderna de São Paulo (2015)

Entre 2001 e 2003 a artista criou uma série de trabalhos baseados em uma fotoperformance na qual se retrata com cabelos diferentes e, no lugar da

inscrição típica do cartaz policial “Procura-se” ela usa “Procu-ro-me”, sugerindo, ao invés da busca de um indivíduo, um questionamento em busca de seus elementos identitários. A credibilidade da fotografia, reconhecida desde o início, a colocou a serviço do registro oficial, passando, nas últimas décadas do século XIX, a ser empregada como um tipo de prova da identidade do fotografado. Entretanto, como alerta John Tagg em seu livro *O peso da representação*: “Não é o poder da câmera, mas o poder do aparato do Estado que implementa e garante a autoridade das imagens que ela constrói, para apresentar como evidência ou registrar uma verdade.”¹⁶⁵ A questão da identificação vem de fora da imagem, da atribuição que é concedida a ela. Daí a legitimidade, irônica, de a artista brincar com seu retrato, alterando sua aparência, sua aparição. Após a ocorrência da pichação de cartazes da montagem de *Procu-ro-me* (2002) na fachada do Centro Universitário Maria Antonia, o trabalho ganhou novos desdobramentos. A agressão representada pelo traço de tinta sobre o rosto da artista tanto denuncia a bidimensionalidade da imagem fotográfica quanto inscreve na sua identidade a marca de uma ação artística a qual, agressivamente, a complementa. O ambiente no qual a arte se encontra não é entorno, é contingência.

No livro *Coisa em si: conversas com Lenora de Barros* (2011), o qual apresenta algumas imagens dos trabalhos *Procu-ro-me* (2001-2003), *Procu-ro-me* (2002) e *Procura-se* (2003), a artista comenta sobre a relação dela com a influência de seu pai, Geraldo de Barros (1923 – 1998), com o qual diz se identificar:

As fotografias [do] meu pai tinham toda aquela vertente das *Fotoformas*, mais geométricas etc. Mas ele tem uma vertente que eu brinco que é mais performática. Ele tem várias imagens onde ele se vestia, punha chapéu, capa, criava uma atmosfera e tal. Eram autorretratos com esse caráter meio de personagem, performático.¹⁶⁶

¹⁶⁵ TAGG, John. Evidence, truth and order: Photographic records and the growth of State. In: TAGG, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan Education Uk, 1988. Cap. 2. p. 60-65, p. 64. “This is not the power of the camera but the power of the apparatuses of the local state which deploy it and guarantee the authority of the images it constructs to stand as evidence or register a truth.”.

¹⁶⁶ XAVIER, Eduardo de Souza. *Coisa em si: Conversas com Lenora de Barros*. Porto Alegre: Zouk, 2011, p. 15.

A relação entre os trabalhos que a artista cita de seu pai e a sua série *Procuro-me - Procura-se* permanece à margem de questões talvez mais centrais dos trabalhos de ambos. Ironicamente a artista cita seu pai apenas na primeira e na última páginas do livro. Entretanto são citações significativas, de identificação e de memória.



Fig. 53. Geraldo de Barros (1923 – 1998)
Autorretrato, Thalassa... Thalassa..., Homenagem a Ezra Pound ou Marginal... Marginal, 1949
Fotografia, Santos, SP
Coleção Mario Cohen
Imag.: Barros (2013), p. 84

Em *Autorretrato, Thalassa... Thalassa..., Homenagem a Ezra Pound ou Marginal... Marginal* Geraldo de Barros cria uma polifonia em seu título que parece não estar contida na imagem. De seu retrato à referência do poema de Haroldo de Campos *Thalassa... Thalassa...* (1952), do grego “O mar... o mar...”, do relato que Xenofonte (430 c.a – 355 a.C.) faz, em *Anábasis* (c. 385-368 a.C.), da campanha contra os persas e da retirada dos gregos na tentativa de retorno para casa. Da homenagem a Ezra Pound (1885 – 1972), um dos maiores nomes do modernismo literário estadunidense, à expressão marginal. Marginal como a fotografia em relação à arte, ao menos até o artista criar as suas *Fotoformas*, pioneiras incursões da imagem técnica no campo das então artes plásticas no Brasil.

Do poema, a expectativa do retorno para casa após longas peripécias e desventuras é uma imagem que corresponde à memória do aconchego da família. De Pound talvez o conceito de “paideuma”, e a relação estabelecida pelos autores modernistas brasileiros, um deles Campos, com a rejeição ao “espírito da época”, vendo a renovação a partir das margens, do marginal. Na imagem o artista assume o retrato, ali é ele, mas também há o recorte da janela, que colocado no primeiro plano lembra as *Fotoformas*, que estavam, e estão, em primeiro plano no seu trabalho fotográfico. Por fim, o retrato na janela pode significar a partida para uma longa jornada ou a chegada dela. Coincidentemente o artista também tem o rosto “riscado” por linhas que impõem essa separação entre a proteção do dentro e o imprevisível do fora. Coincidentemente o artista vai futuramente interferir em retratos da família, marcando, e impondo novas memórias, sobrepostas a imagens carregadas de significados íntimos, chamando-as ironicamente de *Sobras*.

A construção da imagem se dá pelo uso da linguagem. A fotografia pode simular a reflexão da imagem de um espelho, mas ela é produzida pelo sujeito que a cria. O deslumbramento, a incompreensão ou o medo de uma imagem que desafia o observador podem estar relacionados com o desconhecimento ou com o conceito prévio sobre o que os paradigmas guardados na memória do observador determinam à sua visão. Como a experiência pela qual passam os personagens de Eco em *O nome da Rosa*, quando se encontram perdidos em meio ao labirinto da biblioteca do mosteiro. Ao local proibido vão no meio da noite e, em uma das indistintas salas o aprendiz, e também narrador da história, tem uma visão apavorante, que descreve: “Estendendo o lume adiante avancei nas salas

seguintes. Um gigante de proporções ameaçadoras, de corpo ondulado e flutuante como o de um fantasma, veio ao meu encontro.”¹⁶⁷ Diante de seu desespero o mestre toma a luz e mostra qual é o motivo do medo: “Há pouco, no scriptorium, te atiraste corajosamente sobre um inimigo verdadeiro, e agora te assustas diante da tua imagem. Um espelho, que devolve a tua imagem aumentada e distorcida.”¹⁶⁸ O desconhecimento do noviço sobre o que veria ali fez com que imaginasse “Um diabo!”, fruto de um conceito prévio, armazenado em sua memória. O mesmo se passa a qualquer observador diante de qualquer imagem que não seja imediatamente decifrável.

O trabalho de Pasquetti “*PORRA CARA!!*” *Bolaroidis – falsas polaroides* (2014-16) é composto por 13 painéis fotográficos, nos quais a disposição das imagens segue proporção semelhante a encontrada nas fotos polaroides. Na montagem realizada para a exposição *Doralice Collection + 5* (2016) foram apoiados no chão e encostados nas paredes.



Fig. 54. Carlos Pasquetti (1948)
 “*PORRA CARA!!*” *Bolaroidis – falsas polaroides*, 2014-16
 13 painéis fotográficos 148 x 118 x 3cm cada
 Fotos Clóvis Dariano
 Vista da montagem para a exposição *Doralice Collection +5!!* (2016)
 Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre
 Imag.: do autor

¹⁶⁷ ECO, op. cit., 2003, p.167.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 168.

Das 13 imagens duas apresentam a figura do artista mostrando as costas nuas e portando na cabeça, em uma um boné de veludo *côtelé* e na outra um tecido de veludo preto, ao qual são costurados *tasse/s*, ou borlas coloridas.



Fig. 55. Carlos Pasquetti (1948)
 “PORRA CARA!!” *Bolaroidis – falsas polaroides*, 2014-16
 13 painéis fotográficos 148 x 118 x 3cm cada
 Fotos Clóvis Dariano
 Fotos da montagem para a exposição *Doralice Collection +5!!* (2016)
 Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre
 Imag.: do autor

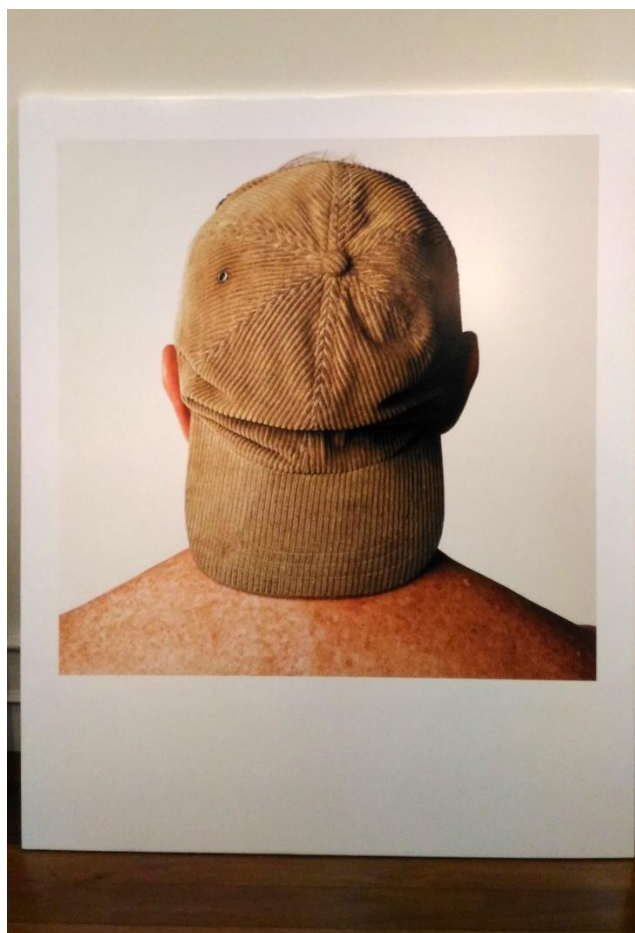


Fig. 56. Carlos Pasquetti (1948)
 “PORRA CARA!!” *Bolaroidis – falsas polaroides*, 2014-16
 13 painéis fotográficos 148 x 118 x 3cm cada
 Fotos Clóvis Dariano
 Foto da montagem para a exposição *Doralice Collection +5!!* (2016)
 Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre
 Imag.: do autor

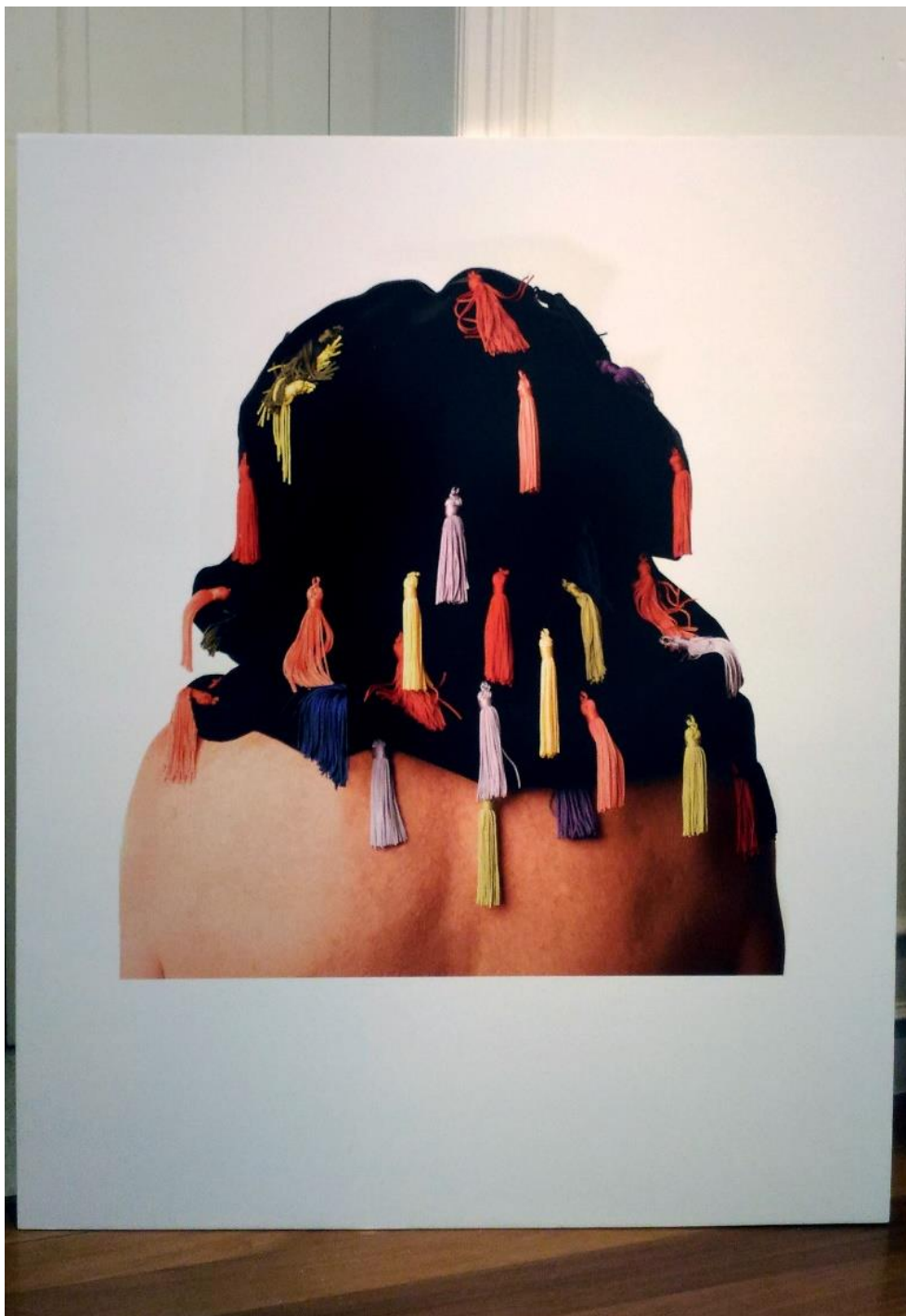


Fig. 57. Carlos Pasquetti (1948)
"PORRA CARA!!" *Bolaroidis* – falsas polaroides, 2014-16
13 painéis fotográficos 148 x 118 x 3cm cada
Fotos Clóvis Dariano
Foto da montagem para a exposição *Doralice Collection +5!!* (2016)
Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre
Imag.: do autor

O artista reúne essas imagens e as coloca para conversarem entre si. Várias das imagens são registros fotográficos de objetos que aparentam servir como instrumentos de inscrição. Uma tem o formato de um coração, outra de um laço. O objeto da imagem central é um círculo dourado. Mistérios visuais apresentados pelo artista a fim de que o observador da cena promova as suas próprias especulações em busca de um sentido que convenha às suas expectativas.

O diálogo entre elementos distintos do próprio trabalho e com o observador é fundamental, mesmo não havendo uma identificação óbvia, e muito menos única, do que poderia ser uma resposta esperada ao questionamento visual. A arte demanda esse processo, mas não apenas a arte visual, como lembra Kierkegaard:

Esta arte, que aqui descrevemos, é naturalmente a bem conhecida arte socrática de perguntar, ou, para recordar a necessidade dos diálogos para a filosofia platônica, a arte de conversar. É por isso que Sócrates, tão frequentemente com uma ironia tão profunda, repreende os sofistas, jogando-lhes na cara que eles sabiam muito bem falar, mas não conversar.¹⁶⁹

A diferença entre falar e conversar se encontra na capacidade de empatia entre os participantes da conversa. Um necessita questionar o outro, procurando se conscientizar de sua ignorância, especialmente sobre o que diz respeito ao Outro. No trabalho de Pasquetti se encontram muitos elementos, cada um com suas particularidades, ou suas verdades, coisas propensas a significações. E o artista cria situações, ou disposições, ou ações com uma grande capacidade de abertura para as interpretações dos observadores que aceitam o convite a olhar além da aporia que se apresenta. Mas essa profusão visual que não oferece uma leitura fácil também encontra alguma semelhança com Kierkegaard e com Sócrates, como comenta Valls:

¹⁶⁹ KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia*: constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 2013. (Vozes de bolso). Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls, p. 48.

Como Sócrates, Kierkegaard fala muito, para poder melhor calar, isto é, faz silêncio falando, abre um silêncio diante de nós quando escreve. Assim como Sócrates, fala de muitos assuntos, eruditos e populares, mas no final percebemos que o que fica é sobretudo uma grande pergunta. Seu discurso, mesmo quando afirmativo, vale como uma interrogação, que procura mexer com o leitor [...]¹⁷⁰

E além dessa característica do trabalho, de falar tanto e questionar na mesma medida, há uma outra aproximação possível, ligada ao âmbito pessoal. A opção por não criar um personagem de si, uma narrativa que o defina como personalidade. Kierkegaard, em sua dissertação sobre Sócrates, apresenta três perfis do filósofo, traçados por três contemporâneos. Em cada um se encontra um Sócrates diverso. Entretanto ele conclui:

Por isso, se se carece também do testemunho imediato sobre Sócrates, e se se carece até de uma concepção totalmente confiável dele, tem-se pelo menos, em compensação, todas as diversas nuances de mal-entendidos, e, no caso de uma personalidade tal como a de Sócrates, eu creio que com isto estamos muito bem-servidos.¹⁷¹

A aproximação entre a arte e a vida, notória na arte contemporânea, traz ao centro do palco da arte o artista que expõe os aspectos mal-entendidos do trabalho, das narrativas que o procuram definir e da relação entre as duas instâncias. Cabe ao observador inferir, a partir das imagens que chegam a ele, e decidir como as interpretar. Embora o trabalho *PORRA CARA!!” Bolaroidis – falsas polaroides* questione a fotografia, a linguagem, a identidade do trabalho e do artista, eu também posso ver ali uma referência à história da arte, mais especificamente à última ceia. Nessa hipótese, a imagem do artista com o tecido preto bordado de *tassels* seria uma representação de André, irmão de Pedro. Ambos pescadores convocados por Jesus, que teria dito que eles seriam pescadores de homens. E apesar dessa leitura, ou por causa dela, eu ainda vejo o artista, com todas as *diversas nuances de mal-entendidos* que ele propõe, *pescando* todos os que sabem que não sabem, através do uso da ironia.

¹⁷⁰ VALLS, Álvaro Luiz Montenegro. Entre Cristo e Sócrates. In: VALLS, Álvaro Luiz Montenegro. *Entre Sócrates e Cristo: ensaios sobre a ironia e o amor em Kierkegaard*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000. Cap. 1. p. 11-18, p. 14.

¹⁷¹ KIERKEGAARD, op. cit., 2013, p. 143.

CONCLUSÃO

Não é pura casualidade terem permanecido questões em aberto sobre as aplicações da ironia no trabalho de Pasquetti. Mais do que um recurso retórico por meio do qual eu procure, com este trabalho, uma aproximação com a característica do trabalho do artista de gerar mais questionamentos do que certezas, apresentei aqui o que pude ver através de um recorte. Tal como observar uma cena colocando o olho em uma fresta que dê visão a partes delimitadas do espaço, o qual se sabe existente, a leitura possível é dada, em parte, pela chance que a experiência do olhar alcança.

Mesmo dentro daquela informação que é creditada como objetiva persiste a possibilidade de desdobramentos da leitura, desde que esta é dada por uma determinação da linguagem, por um determinado sujeito e em um determinado momento. Como afirma Lacan:

O único enunciado absoluto foi dito por quem de direito, ou seja, que nenhum lance de dados no significante jamais abolirá nele o acaso – pela simples razão, acrescentamos, de que nenhum acaso existe senão em uma determinação de linguagem, e isso, sob qualquer aspecto que o conjuguemos, de automatismo ou casualidade.¹⁷²

Talvez seja adequada, inclusive, a aproximação com o trabalho sugestivo e recorrente ao simbólico de Mallarmé (1842 – 1898), para afirmar essa capacidade que tem o trabalho de Pasquetti em reafirmar o acaso da interpretação do significante. A arte contemporânea compartilha, ou promove, essa propriedade de colocar o questionamento à frente na proposição que oferece ao observador. Entretanto, a grande participação da ironia nos trabalhos artísticos contemporâneos se dá pelo viés da escolha poética. O objetivo é o desenvolvimento de pesquisas que buscam este recurso poético para fazer surgir no trabalho um ponto de inflexão, uma aporia, que determina a necessidade de o observador recorrer ao escrutínio

¹⁷² LACAN, op. cit., 1998, p. 907.

de suas percepções, seus entendimentos, de sua experiência para chegar à sua própria concepção sobre o trabalho. A identificação da aporia como um elemento constituinte dos trabalhos artísticos contemporâneos ainda consiste, ela própria, em um questionamento sobre a origem, ou a função, dessa interrupção do que poderia ser uma leitura mais linear do trabalho artístico. Como coloca Foster, que a considera dentro de uma condição de quase indissociabilidade da obra de arte:

Sigue sin estar claro si es reactivo, en el sentido de que toda obra de arte tiene que enfrentarse a contradicciones irresolubles, o si es proactivo, en el sentido de que la función de la obra de arte es precisamente subvertir e implosionar las fiesas y las certezas de las estructuras conductuales y perceptivas de la vida diaria enfrentandolas a un aluvión incesante de contradicciones irresolubles.¹⁷³

O questionamento de Foster sobre a participação da aporia no trabalho artístico reafirma a condição de indissociabilidade entre a construção poética, o pensamento artístico, e as manifestações intrínsecas ao pensamento do artista, a experiência de si. No trabalho de Pasquetti é possível identificar, em algumas proposições, manifestações mais retóricas da ironia, e em outras, versões mais sutis, mais conectadas à maneira de pensar e agir do artista.

Nos trabalhos realizados empregando meios mecânicos de representação do corpo do artista em ações ou performances, no que chamei aqui de autoimagens performatizadas, ou de autorretratos, a ironia tem marcada presença. A apropriação da imagem do corpo do artista ao seu trabalho passa por um processo de espelhamento, de reflexão sobre o próprio corpo, sobre a própria imagem, resultando no surgimento de um simulacro, como diz Fabris:

O auto-retrato, portanto, configura-se nessas operações como efígie, aparência construída, 'romance', como um processo de desidentificação, cujo agente é o próprio eu que, multiplicado nas inúmeras pessoas que refrangem do sujeito, afirma uma nova relação do ser com o mundo, necessariamente mediada pela

¹⁷³ FOSTER, op. cit., p. 681.

miríade de imagens que atomizam o corpo e o recompõem como um simulacro.¹⁷⁴

Esse simulacro tem um efeito de desnaturalização do sujeito, de conversão de características visuais suas em elementos iconicamente condensados. Mas, tomada como signo de recepção, a imagem fotográfica pode ser entendida também como índice de uma realidade por ela retratada e, por isso, Schaeffer concede que ela transita entre esses dois polos. De acordo com a consideração do receptor, que a atribui um estado “[...] ao longo de uma linha contínua bipolar que é estendida entre o *índice* e o *ícone*”.¹⁷⁵ A maneira de o artista lidar com o signo, a interação dos elementos constituintes do trabalho, ou a encenação eventualmente representada, por exemplo, compõem o contexto de onde ressalta a ironia. E as diversas acepções nas quais esta se manifesta no trabalho de Pasquetti se encontram representadas nas obras apresentadas neste trabalho.

Em *Max* (1968) uma ironia sutil, contrita, disfarçada em outro tipo de ironia, mais corrosiva, mais sarcástica. Em *Pequena Estória* (1968) uma ironia mais lírica indica uma referência importante, deixando de lado a quase sempre presente agressividade que é característica da maior parte das formas irônicas de alguns artistas contemporâneos. Em *Diálogos silenciosos* (1974) a ironia voltada para a questão da linguagem, jogando com a percepção que se tem *pela* imagem fotográfica e a percepção que se tem *da* imagem fotográfica. Em *Falsas polaroides* (2007) a ironia é construída pela justaposição de imagens, demonstrando a função para a qual é proposta. No trabalho realizado para o cartazete *Nervo Óptico* nº 4 (jul. 1977) a ironia joga com a ideia de *aparição*, relacionando à figura construída para o registro fotográfico a figura do próprio artista. Em *Sem título* (1972) a ironia assume a sua forma mais intimista, a máscara que recobre a face do artista, em um momento histórico no qual o país sofre com a censura e a repressão militar. A máscara, a ocultação do rosto do artista que ocorre também nos *Diálogos*

¹⁷⁴ FABRIS, Annateresa. A pose pausada. In: FABRIS, Annateresa. Fotografia e arredores. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 157-162, p. 161.

¹⁷⁵ Apud SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: Os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

silenciosos, mas aqui há ainda o fogo a consumir a imagem do artista, que assim arrisca-se sem se expor. Uma outra maneira de ocultar o rosto acontece em “*PORRA CARA!!*” *Bolaroidis – falsas polaroides* (2014-16), conjunto de painéis fotográficos no qual a ironia surge já no uso que o artista faz de um título jocoso, recorrente em sua obra ao longo do tempo. O trocadilho entre “falsas polaroides” e “Bolaroidis” lembra o trocadilho entre Hollywood e Bollywood, por exemplo, como uma “falsificação” de um produto original, mas que, embora assuma a sátira, na verdade é orgulhoso de sua irreverência. E coloca um questionamento sobre a originalidade em si.

A metodologia escolhida para a realização desta dissertação tomou como ponto de partida a observação dessas manifestações da ironia na obra de Pasquetti. Com os objetivos de identificar as maneiras pelas quais ela efetivamente se apresenta, qual a sua significação, se há um *tipo* específico de ironia que seja mais característico de seu trabalho e também de identificar a origem dessa ironia, se fruto de uma intenção poética ou intrínseca ao modo de pensar do próprio artista. Com o desenrolar da pesquisa e dos exercícios de leitura aqui apresentados foi-se tornando notória a interseção entre os usos e afloramentos das diversas manifestações da ironia nos trabalhos estudados. A partir desta constatação é possível concluir que há uma predominância dessa interseção entre formas mais retóricas e formas mais intrínsecas de ironia. Concomitantemente é possível observar em momentos distintos algumas aproximações da ironia com estados diversos de humor, comicidade, sarcasmo, cinismo.

As configurações empregadas poeticamente na obra, ou decorrentes de sua construção, pelas quais se apresentam tipos diversos de ironia, bem como outros estados de espírito, combinados ou isolados são elementos através dos quais o artista constrói o discurso que apresenta. E desde que essas configurações perpassam o trabalho não apenas pela via das escolhas poéticas, mas também como afloramentos próprios de sua individualidade, a imagem que o artista faz de si acrescenta novas camadas de interpretação possíveis. A aproximação entre modos de ser do artista e a construção de seu trabalho evidencia a aproximação entre a vida e a arte como instâncias não separadas.

Essa aproximação é um grande desafio da arte contemporânea, e pressupõe, além da orientação do discurso, a apresentação ou narrativa artística a fatos cotidianos, um aporte para a arte de visões, compreensões, percepções que o artista obtém durante sua experiência pessoal. Esse composto de informações é questionado pela pesquisa do artista nos termos das linguagens que usa. As experiências vividas pelo sujeito, se diz, ficam gravadas na memória. Entretanto, a memória é construída por narrativas do sujeito, feitas a partir de suas próprias interpretações do que pode ser a realidade. E, de acordo com a crítica/censura que o sujeito interpõe à sua leitura de contextos diversos, como diz Freud, “traços mnêmicos são remanejados de tempos em tempos, conforme as novas circunstâncias”.¹⁷⁶

A fotografia, que carrega o crédito de documento do real, uma memória incorruptível, ainda é um ponto de vista, uma interpretação, uma construção. E a sua leitura, bem como a leitura de uma realidade dada, depende inevitavelmente das percepções, entendimentos, da experiência que o observador terá com ela. Isak Dinesen escreve, em seu ensaio *daguerreótipos*, sobre a memória, sobre suportes da memória e sobre sua leitura:

No entanto, dizemos, quando um homem perdeu a sua memória, que ele não sabe quem ele é. [...] Ele sabe ou pode descobrir o quanto ele pesa e qual é sua altura, e em um espelho ele pode ver claramente como ele é. [...] No entanto, afirmamos que, sendo desprovido da experiência ou de uma visão geral de sua vida, ele realmente não sabe quem ele é. E tem sempre sido o caso no qual uma nação constrangida olha para a sua própria história, a fim de compreender plenamente o que ela realmente é. [...] De maneira semelhante, parece-me que meus antigos daguerreótipos podem, para o jovem que esta noite os olha, conter certos, talvez obscuros insights - as sugestões de até então unsuspeitas concatenações.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Apud ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. Deslocamento. In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 148-149, p. 148.

¹⁷⁷ DINESEN, Isak. *Daguerreotypes*. In: DINESEN, Isak. *Daguerreotypes and other essays*. Chicago: University Of Chicago Press, 1979. p. 16-63. Isak Dinesen é pseudônimo de Karen Blixen, p. 21-22. [Nevertheless, we say, when a man has lost his memory, that he doesn't know who he is. [...] He knows or can find out how much he weighs and what his height is, and in a mirror he can clearly see what he looks like. [...] Nevertheless we maintain that, being devoid of experience or an overview of his life, he really doesn't know who he is. And it has always been the case that a self-conscious nation looks to its own history in order fully to understand what it really is. [...] In a similar way it seems to me that my old daguerreotypes may, for the young person who tonight looks at them, contain certain, perhaps obscure insights - the hints of hitherto unsuspected concatenations.]

Karen Blixen, a autora por trás do pseudônimo Isak [aquele que ri], assim como Pasquetti, também ciosa da liberdade com a qual aborda as questões de seu trabalho, declara aqui sua percepção de um valor da memória, tanto em sua forma concreta quanto volátil. E sugere a importância de olhar para ela, em busca de realizar uma interpretação a partir das concatenações dos signos que ela dá a ver, e traduzir a experiência em linguagem. A linguagem em linguagem.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. *O Dada e o Surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1976.

ADES, Dawn. *Photomontage*. New York: Thames And Hudson, 1986. (World of Art). Revised and enlarged edition.

ADORNO, Theodor W.. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008. Disponível em: <http://neppec.fe.ufg.br/uploads/4/original_ADORNO__Theodor._Teoria_Est__tica.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2017.

AMARAL, Maria Nazaré de Camargo Pacheco. *Período clássico da hermenêutica filosófica na Alemanha*. São Paulo: Edusp, 1994. 92 p. Disponível em: <<http://is.gd/zypXUF>>. Acesso em: 04 jun. 2015.

ANÉMIC Cinéma. Direção de Rose Sélavy (marcel Duchamp). França, 1926. (6 min.), 35 mm quadro a quadro, P&B. Colaboração de Man Ray e Marc Allégret. Disponível em: <http://www.ubu.com/film/duchamp_anemic.html>. Acesso em: 13 maio 2017.

ARBAÏZAR, Philippe et al. *Portraits, singulier pluriel 1980 - 1990: Le photographe et son modèle*. Paris: Hazan/bibliothèque Nationale de France, 1997.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARENDT, Hanna. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2016. Tradução de Mauro W. Barbosa.

ARGAN, Giulio C.. *História da arte italiana: De Michelangelo ao futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. V. 3. Tradução Wilma De Katinszky.

ARISTÓTELES. *Partes dos animais*. Lisboa: Imprensa Nacional-casa da Moeda, 2010. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Disponível em: <<http://www.obrasdearistoteles.net/files/volumes/0000000029.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2016.

_____. Poética. In: ARISTÓTELES. *Metafísica*: Livro I e livro II. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 237-268. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. Disponível em: <https://sumateologica.files.wordpress.com/2009/07/aristoteles_-_metafisica_etica_a_nicomaco_politica.pdf>. Acesso em: 21 out. 2016.

AUSTIN, John L.. *Sentido e percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013. Tradução de Yara Frateschi Vieira.

BAKHTIN, Mikhail. Tipos de discurso na prosa: O discurso dostoiévskiano. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 207-233. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra.

BAQUÉ, Dominique. Paradoxes et apories de l'intime. In: BAQUÉ, Dominique. *Photographie plasticienne: L'extrême contemporain*. Paris: Éditions Du Regard, 2004. p. 72-87.

BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. Tradução de Cristina Zelich. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B8a5Of47XwBxMWVoOUtTdDIzcEU/view>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

BARROS, Fabiana de (Org.). *Geraldo de Barros: Isso*. São Paulo: Edições Sesc Sp, 2013.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. Tradução Júlio Castañon Guimarães.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, 1998. Cap. 1. p. 7-28. Organização e tradução Plínio Augusto Coelho

BAYER, Raymond. A estética de Aristóteles. In: BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p. 47-62. (Teorias da arte).

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre o significado do cômico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1960. Tradução de Guilherme de Castilho.

BIENAL DO MERCOSUL, 8. Porto Alegre, 2011. *8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: catálogo*. Coordenação Alexandre Dias Ramos. Curador geral José Roca; colaboração de Alexia Tala, Aracy Amaral, Cauê Alves, Fernanda Albuquerque, Pablo Helguera, Paola Santoscoy. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

BORGES, Jorge Luís. El espejo de los enigmas. In: BORGES, Jorge Luís. *Nueva antología personal*. Ciudad de México: Siglo Xxi, 2000. p. 203-207. Disponível em: <<https://is.gd/gqEzQG>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 87-98.

BRETON, André. *Nadja*. Saint-amand: Éditions Gallimard, 2016.

BRITES, Blanca et al. *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2012.

CALVINO, Italo. Em memória de Roland Barthes. In: CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 81-86. Tradução Maurício Santana Dias.

CALVINO, Italo. The adventure of a photographer. In: CALVINO, Italo. *Difficult loves*. London: Vintage Books, 2010. p. 40-53. Disponível em: <<https://is.gd/oaxjRe>>. Acesso em: 11 fev. 2017.

CARVALHO, Ana Maria Albani de; BARCELLOS, Vera Chaves; BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Um ponto de ironia: catálogo*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2012. Catálogo da exposição realizada na Sala dos pomares, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, de 09 de julho a 26 de novembro de 2011. p. 22-29.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico de Porto Alegre durante os anos 70*. 1994. 318 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 1994.

_____. *Nervo Óptico: um olhar contemporâneo*. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone Dos (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2004. 296 p. (Escrita fotográfica).

CENTRE POMPIDOU (Ed.). *L.H.O.O.Q.* 2017. Disponível em: <[https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-
ea4b61e1a2d36f63bcaafd8ef2ea59f1m;.idSource=FR_O-
226911263d2ced6a24c097799d98da9](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-
ea4b61e1a2d36f63bcaafd8ef2ea59f1m;.idSource=FR_O-
226911263d2ced6a24c097799d98da9)>. Acesso em: 11 jun. 2017.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, [s.l.], v. 5, n. 11, p.173-191, 1991. FapUNIFESP (SciELO). DOI: 10.1590/s0103-40141991000100010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>>. Acesso em: 28 ago. 2015.

CHRISTIE'S (London) (Ed.). Richard Avedon (1923-2004): William Casby, born in slavery, Algiers, Louisiana. 2017. Disponível em: <<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/richard-avedon-1923-2004-william-casby-born-5379351-details.aspx>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

COELHO, Lucia Maria Salvia. *Escola Brasileira de Rorschach*. 2003. Disponível em: <<http://www.rorschach.com.br/escola-brasileira-de-rorschach.php>>. Acesso em: 19 fev. 2017.

COLECCIÓN CISNEROS (New York) (Ed.). *ART and IDEAS from LATIN AMERICA*. 2017. Disponível em: <<http://www.coleccioncisneros.org/files/mira-schendel-1160widthjpg>>. Acesso em: 09 jun. 2017.

COLEMAN, A. D.. El método dirigido: Notas para una definición. In: RIBALTA, Jorge et al (Ed.). *Efecto Real: Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 129-162.

CONDURU, Roberto. Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno. *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)*, São Paulo, v. 2, n. 2, p.24-38, ago. 2005. Semestral. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44627>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

CUNHA, Jurema Alcides et al. *Psicodiagnóstico - V. 5.* ed. Porto Alegre: Artmed, 2007. Disponível em: <http://books.google.com.br/books/reader?id=KwcrFmZ4mvgC&hl=pt-BR&printsec=frontcover&output=reader&source=gbs_atb_hover&pg=GBS.PA5>. Acesso em: 19 fev. 2017.

DAMISCH, Hubert. Oito teses a favor (ou contra?) uma semiologia da pintura. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v. 1, p.94-102, 1984?. Conferência apresentada no 1º Congresso Internacional de Semiótica, Milão, 2/6 de junho 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Tradução de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p.61-82, maio 1998. Semestral. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751/16351>>. Acesso em: 28 jan. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes - EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p.204-219, nov. 2012. Semestral. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>>. Acesso em: 27 maio 2017.

DINESEN, Isak. Daguerreotypes. In: DINESEN, Isak. *Daguerreotypes and other essays.* Chicago: University Of Chicago Press, 1979. p. 16-63. Isak Dinesen é pseudônimo de Karen Blixen.

DISSELKOEN, Hugo Ochoa. Razón e Ironía¹. *Observaciones Filosóficas*, Valparaíso, p.1-13, jul./dez. 2005. Semestral. Disponível em: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/ironia.htm#>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Video, Godard.* São Paulo: Cosac Naify, 2004. Disponível em: <<http://server3b.info/DUBOIS,Philippe.Cinema,video,Godard.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2014.

DUBOIS, Philippe. La jetée de Chris Marker: o el cinematograma de la consciência. In: DUBOIS, Philippe. *Fotografía y cine*. Oaxaca: Ediciones Ve S.a. de Cv, 2013. p. 55-116. Tradução de Andréa Garrido e Iván salinas.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 2012.

ECO, Umberto. Los marcos de la "libertad" cómica. In: ECO, Umberto; IVANOV, V. V.; RECTOR, Mónica. *Carnaval!* México: Fce, 1989. p. 9-20. Tradução de Mónica Mansour. Disponível em: <http://bibliotecaciechacabuco.weebly.com/uploads/7/6/3/3/7633830/eco_carnaval.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2016.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates).

_____. *Pós-escrito a O nome da rosa: As origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS (São Paulo) (Ed.). *Carlos Pasquetti*. 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10321/carlos-pasquetti>>. Acesso em: 19 set. 2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS (São Paulo) (Ed.). *Paulo Bruscky*. 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7783/paulo-bruscky>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2004. 204 p. (Humanitas). Disponível em: <<http://is.gd/eeoOsk>>. Acesso em 30.03.2014.

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. *Artcultura*, Uberlândia, n.16, p. 19-32, jan./jun. 2008. Disponível em:

< <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1494>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

FABRIS, Annateresa. A pose pausada. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 157-162.

FABRIS, Annateresa. O retrato fotográfico como alteridade: Fernando Lemos. In: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). *Imagens: Arte e cultura*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2012. Cap. 2. p. 49-64.

FANTON, Marcos. Existência em Heidegger e Tugendhat. In: STEIN, Ernildo. *Pensar e errar: Um ajuste com Heidegger*. Ijuí: Editora Unijuí, 2011. p. 211-280.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: Entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FERREIRA, Claudio Barcellos Jansen. *Desdobramentos da imagem fotográfica na obra de Carlos Pasquetti: contaminações entre imagem mecânica, imagem autográfica e encenação*. 2013. 141 f. TCC (Graduação) - Curso de História da Arte, Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/87635>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

FLORENCE, Maurice [Michel Foucault]. FOUCAULT Michel, 1926-. In: HUISMAN, Denis (Org.). *Dicionário dos filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 388-391.

FLORES, Laura Gonzáles. *Fotografia e pintura: Dois meios diferentes?*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 274 p. Tradução Danilo Vilela Bandeira.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2009. (Conexões; 14).

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: Fotografia e verdade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

FOSTER, Hal et al. *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Tradução de Salma Tannus Muchail. Disponível em: <<http://projetophronesis.files.wordpress.com/2009/08/foucault-michel-as-palavras-e-as-coisas-digitalizado.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2015.

FRANCASTEL, Galiene; FRANCASTEL, Pierre. *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978. (Cuadernos Arte Cátedra). Traducción Esther Alperín.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume Editora Comunicação Ltda, 2009.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006. 272 p.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Mac, Universidade de São Paulo, 1999.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013. Cap. 5. p. 261-312.

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1970. 227 p.

FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Éditions Du Seuil, 2000.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. *Dentro do traço, mesmo: catálogo*. Porto Alegre, 2009. Curador Teixeira Coelho. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. 144 p. Catálogo da exposição dos trabalhos realizados pelos artistas convidados do ateliê de gravura, 10 de setembro a 29 de novembro de 2009.

GALERIA NARA ROESLER (Rio de Janeiro). *Lucia Koch*. 2017. Disponível em: <<http://www.nararoesler.com.br/artists/46-lucia-koch/>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

GALERIA NARA ROESLER (Rio de Janeiro). *Paulo Bruscky: rec/rio*. 2016. Disponível em:

<<http://www.nararoesler.com.br/usr/library/documents/main/56/paulobruscky-gnr-portfolio-web.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2017.

GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity--A Cultural Biography*. Cambridge, Ma: Mit Press, 2003. Disponível em: <<https://is.gd/1Kz0N2>>. Acesso em: 29 out. 2016.

GASSET, José Ortega y. Irónico destino. In: GASSET, José Ortega y. *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1962. p. 45-48.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução Renato Cohen.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. Tradução de Maria Célia Santos Raposo.

GONÇALVES, Flávio. Através. *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p.97-108, jul. 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41369/26209>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

GONÇALVES, Flávio. Um Todo e o Corpo. *Paralelo 31*, Pelotas, v. 1, p.94-106, 2013. Anual. Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2014/08_artigo07_flavio.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2015.

GOOCH, P. W.. Socratic Irony and Aristotle's "Eiron": Some Puzzles. Phoenix, [s.l.], v. 41, n. 2, p.95-104, summer 1987. Trimestral. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/1088738>. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1088738>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

GROSENICK, Uta. *Women Artists in the 20th and 21st Century*. Köln: Taschen, 2001. 576 p. Disponível em: <<http://is.gd/l2sDAX>>. Acesso em: 29 maio 2015.

GINZBURG, Carlo. Raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179. Tradução Federico Carotti.

HEGEL, Georg W. F.. *Lectures on the history of philosophy*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1892. V. 1. Pdf.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, Rj: Vozes, 2012. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback.

HELGUERA, Pablo. *Manual de estilo del arte contemporaneo*. Ciudad de México: Tumbona, 2005. Disponível em: <http://vereda.ula.ve/curador/assets/docs/PH_MANUALDEESTILODELARTECONTEMPORANEO_PabloHelguera,SF.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2016.

HILL, Richard W.; WYSE, Gordon A.; ANDERSON, Margaret. *Fisiologia Animal*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2012. Disponível em: <<https://is.gd/wa99ET>>. Acesso em: 08 fev. 2017.

HOBBS, James R.. *The picture collector's manual: adapted to the professional man and the amateur*. London: T. & W. Boone, 1849. Disponível em: <<https://archive.org/stream/picturecollecto00hobbgoog#page/n0/mode/2up>>. Acesso em: 02 fev. 2017.

HOPKINS, David. *Marcel Duchamp and Max Ernst. The Bride Shared*. Oxford: Clarendon Press, 1998. Disponível em: <<https://is.gd/zGqPO3>>. Acesso em: 29 out. 2016.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1ª reimpressão, com alterações.

HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

JACQUES Lacan fala. Realização de Françoise Wolff. Intérpretes: Jacques Lacan e Françoise Wolff. Louvain, 1972. (56 min.), son., P&B. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qyp0A2VkkRw>>. Acesso em: 19 set. 2016.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Manchecourt: Flammarion, 2011. 186 p.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte/EDUSP/FAPESP, 2007. v. 1.

JIMENEZ, Marc. O que é estética? São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999. 413 p. (Focus).

JIMENEZ, Marc. Pós-modernidade, filosofia analítica e tradição europeia. In: ZIELINSKY, Mônica et al (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2003. p. 55-88.

JÓHANNESDÓTTIR, Kristín Dagmar (Ed.). *Sigurdur Gudmundsson - Dancing Horizon: The photo works of Sigurdur Gudmundsson 1970–1982*. Reykjavik: Crymogea, 2014. Introduction by Lily van Ginneken.

KIERKEGAARD, Søren. *Either-or*. Princeton: Princeton University Press, 1988. E-book.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 2013. (Vozes de bolso). Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls.

KIERKEGAARD, Søren. *The Concept of Irony: with Continual Reference to Socrates*. Princeton, Usa: Princeton University Press, 1992. Pdf.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210-234.

LA jetée. Direção de Chris Marker. Produção de Anatole Dauman (não Creditado). Intérpretes: Jean Négroni (narrador), Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux. Roteiro: Chris Marker (não Creditado). Música: Trevor Duncan. Paris: Argos Films, 1962. (28 min.), 35mm, son., P&B.

LACAN, Jacques. A metáfora do sujeito. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 903-907. (Campo freudiano no Brasil). Tradução Vera Ribeiro.

_____. Kant com Sade. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 776-803. (Campo freudiano no Brasil). Tradução Vera Ribeiro.

_____. O estádio do espelho como formador da função do eu: tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103. (Campo freudiano no Brasil). Tradução Vera Ribeiro.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *O sujeito da educação: Estudos foucaultianos*. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 35-86.

LÚCIA Koch, 2008 - Enciclopédia Itaú Cultural (PT). Produção de Itaú Cultural. Intérpretes: Lúcia Koch. Roteiro: Cacá Vicalvi. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil, 2008. (4 min.), son., color. Legendado. Edição de imagens Karan España. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa208391/lucia-koch>>. Acesso em: 01 maio 2017.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MACIEL, Katia. O cinema tem que virar instrumento: As experiências quasi-cinemas de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 169-186.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (São Paulo) (Ed.). *Lenora de Barros: Procuro-me, procura-se*. 2015. Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/2006-074-barros-lenora-de/>>. Acesso em: 26 out. 2015.

MUSEUM OF MODERN ART (New York) (Ed.). *Marcel Duchamp*. 2015. Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/8036?locale=en>>. Acesso em: 26 out. 2015.

NAVES, Rodrigo. Mira Schendel: o mundo como generosidade. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 56-67. Ensaios de Andrea Giunta e Rodrigo Naves.

NELSON Leirner: O Grande Desfile, 1984. 2017. Disponível em: <http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio2.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=IM81>. Acesso em: 27 fev. 2017.

NERVO óptico – Procura-se um novo olho. Direção de Hopi Chapman e Karine Emerich. Produção de Nonô Joris. Com: Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Elton Manganelli, Mara Alvares, Romanita Disconzi, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre: Ph7, 2014. (27 min.), son., color.

NEWHALL, Beaumont. *The history of photography*. London: Martin Secker & Warburg Limited, 1982.

O SÉTIMO selo. Direção de Ingmar Bergman. Produção de Allan Ekelund. Intérpretes: Max von Sydow, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand. Roteiro: Ingmar Bergman. Perdizes, São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2003. DVD (95 min.), son., P&B. Legendado. Produção original ABS Svensk Filmindustri, 1956.

ORGIA ou o homem que deu cria. Direção de João Silvério Trevisan. Realização de Indústria Nacional de Filmes (i.n.f.). Intérpretes: Pedro Paulo Rangel, Ozualdo Candeias, Luzya Conte, Fernando Benini, Voalídice Gregório, Jean-claude Bernardet, Jairo Ferreira, Sebastião Milaré, Cláudio Mamberti. Roteiro: Sebastião Milaré, João Silvério Trevisan. 1970. (90 min.), película, son., P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iRH98CJ8A40>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

PADGETT, Gary. Monthly Global Tropical Cyclone Summary March 2004. 2004. Disponível em: <<http://australiasevereweather.com/cyclones/2004/summ0403.htm>>. Acesso em: 06 abr. 2015.

PARENTE, André. Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo. In: OI FUTURO, Rio de Janeiro, 2007. *Filmes de artista: Brasil 1965-80: catálogo*. Curadoria Fernando Cochiarale. Textos de Fernando Cochiarale e André Parente. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/metrópolis Produções, 2007. p. 23-44. Exposição realizada de 1º de maio a 17 de junho de 2007.

PASSAGENS 1. Direção de Anna Bella Geiger. Intérpretes: Anna Bella Geiger. 1974. (9 min.), son., P&B. Câmera Tom Job Azulay. Disponível em: <<https://vimeo.com/114812789>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

PEABODY MUSEUM OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOLOGY AT HARVARD UNIVERSITY (Ed.). *Length of Fashion*. 2015. Disponível em: <<https://www.peabody.harvard.edu/node/518>>. Acesso em: 06 abr. 2015.

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART (City Of Philadelphia) (Ed.). *Marcel Duchamp as Rose Sélavy: Man Ray, American, 1890 - 1976*. 2016. Disponível em: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/56973.html>>. Acesso em: 30 out. 2016.

PLATO. *Socrates Of Athens: Euthyphro, Socrates' Defense, Crito and the Death Scene from Phaedo*. Norfolk, Va, Usa: Cathal Woods, 2007. Traduced by Cathal Woods & Ryan Pack. Disponível em: <<http://rocket.csusb.edu/~tmoody/Apology,%20plain,%20new%20trans.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2017.

PLINY (the elder). *The Natural History of Pliny*. London: H. G. Bohn, 1857. Volume 6. Pdf.

POLANCO, Aurora Fernández. *Arte Povera*. Donostia-san Sebastián: Nerea, 1999. (Arte hoy). V. 3.

PRACONTAL, Michel de. As verdadeiras perguntas, farás. In: PRACONTAL, Michel de. *A impostura científica em dez lições*. São Paulo: Editora Unesp, 2004. p. 29-60. Tradução Álvaro Lorencini.

QORPO-SANTO. A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada. In: QORPO-SANTO. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional de Arte, 1980. p. 293-321. (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro). Qorpo-Santo é pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão (1829-1883).

RABELAIS, François. *Le quart livre: des faits et dits héroïques du bon Pantagruel*. [saint-julien-en-genevois]: Arvensa, 2015. 1100 p. Livro digital. Oeuvres complètes: Annotées et illustrées. Disponível em: <<https://is.gd/5NxJbq>>. Acesso em: 26 nov. 2016.

RANCÉ, Armand-jean de. *La règle de Saint Benoit*. nouvellement traduite et expliquée selon son véritable Esprit. Paris: Muguet, 1703. 1227 p. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=nb0NIqxfydwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. Deslocamento. In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 148-149.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. transferência. In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 766-770. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

SAM ART PROJECTS. *Elaine Tedesco*. 2017. Disponível em: <<http://www.samartprojects.org/elaine-tedesco-2/>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia como escrita pessoal : Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*. Porto Alegre, RS, 2006. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 2006.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido: Porto Alegre (1890-1920)*. Porto Alegre, RS, 1997. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 1997.

SARTRE, Jean-paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L&PM, 2010. 96 p. Tradução de Paulo Neves.

SCHLEGEL, Friedrich. *The Philosophy of Life, and Philosophy of Language: In a Course of Lectures*. New York: Harper, 1855. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=IhM0AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 04 jan. 2016.

SCHAEFFER, Jean-Marie. Du portrait photographique. In: ARBAÏZAR, Philippe et al. *Portraits, singulier pluriel 1980 - 1990: Le photographe et son modèle*. Paris: Hazan/bibliothèque Nationale de France, 1997. p. 9-25. Catálogo da exposição

Portraits, singulier pluriel, Bibliothèque Nationale de France, François Mitterrand, 14 de outubro de 1997 - 18 janeiro de 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001. Tradução de M. F. Sá Correia.

SFMOMA (Eua) (Ed.). *Marcel Duchamp: Fountain*. 2015. Disponível em: <<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25853>>. Acesso em: 20 out. 2015.

SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: Os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da Ufrgs: Etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul*. 2003. 660 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Ffch, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/2632/000323582.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 30 maio 2017.

SLAVUTZKY, Abrão. *Humor é coisa séria*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014. 344 p.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

SOURIAU, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 1998. 1087 p. (18). Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

STEIN, Ernildo. *Pensar e errar. Um ajuste com Heidegger*. Ijuí: Editora Unijuí, 2011.

STEWART, Jon. *Søren Kierkegaard: Subjectivity, irony, & the crisis of modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

STILES, Kristine; SELZ, Peter (Org.). *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: Univ Of California Press, 2012.

Second Edition, Revised and Expanded by Kristine Stiles. Disponível em: <<https://is.gd/iTAXmF>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

TAGG, John. Evidence, truth and order: Photographic records and the growth of State. In: TAGG, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan Education Uk, 1988. Cap. 2. p. 60-65.

TATE GALLERY. *Cindy Sherman: Untitled 1976, printed 2000. 2001*. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-p78503>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

TATE (London). *Keith Arnatt: Trouser - Word Piece 1972–89. 2004*. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-trouser-word-piece-t07649>>. Acesso em: 03 jun. 2017.

TREVISAN, Dalton. *O pássaro de cinco asas - A trombeta do anjo vingador*. São Paulo: Círculo do Livro, 198-?

TV CULTURA (São Paulo). Fundação Padre Anchieta (Ed.). *Provocações 607 com o artista plástico e designer gráfico Guto Lacaz: Bloco 02 - 02/04/2013. 2013*. Apresentação Antônio Abujamra. 6min46s. Disponível em: <http://tvcultura.com.br/videos/4482_provocacoes-607-com-o-artista-plastico-e-designer-grafico-guto-lacaz-bloco-02-02-04-20.html>. Acesso em: 14 ago. 2016.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (Ed.). *Hippolyte Bayard. 2013*. Disponível em: <<http://proyectoidis.org/hippolyte-bayard/>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

VALLS, Álvaro Luiz Montenegro. Entre Cristo e Sócrates. In: VALLS, Álvaro Luiz Montenegro. *Entre Sócrates e Cristo: ensaios sobre a ironia e o amor em Kierkegaard*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000. Cap. 1. p. 11-18.

WARR, Tracey (Ed.). *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon, 2010.

WEB GALLERY OF ART (Budapest) (Ed.). *PASQUETTI, Fortunato: Italian painter, Venetian school (c. 1700-1773). 2017*. Elaborada por Emil Krén e Dániel Marx. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART (New York) (Ed.). *Bruce Nauman: Self portrait as a fountain 1966-67*, printed 1970. 2015. Disponível em: <<http://collection.whitney.org/object/5714>>. Acesso em: 30 maio 2015.

WOOD, Paul. *Arte conceitual: Movimentos da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf: 1904 to 1912*. London: Hogarth Press, 1994. 441 p. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=F0EqAQAAIAAJ>>. Acesso em: 01 fev. 2016.

XAVIER, Eduardo de Souza. *Coisa em si: Conversas com Lenora de Barros*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

ZILIO, Carlos. *Para um jovem de brilhante futuro*. 2015. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/?page=galeria70&id=5>>. Acesso em: 26 out. 2015.

ENTREVISTAS

BARCELLOS, Vera Chaves. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <claudio.jansen.ferreira@gmail.com> em 16 jan. 2016. A íntegra desta entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

DARIANO, Clóvis. [jan. 2016]. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2016. 6 arquivos .mp3 (140min.).

GONÇALVES, Flávio. [dez. 2015]. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2015. 3 arquivos .mp3 (66min.9s.). A íntegra desta entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

PASQUETTI, Carlos. [mar. 2015]. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2015. 2 arquivos .mp3 (52min.).

TEDESCO, Elaine. [fev. 2016]. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2016. 2 arquivos .mp3 (41min.74s.). A íntegra desta entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

WALDRAFF, Têti. [jan. 2016]. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2016. 3 arquivos .mp3 (80min.45s.). A íntegra desta entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

APÊNDICE A – Entrevista Vera Chaves Barcellos

Cláudio Jansen – No catálogo da exposição *Um ponto de ironia*, de 2012, dizes que “A ironia é um recurso refinado de expressão e uma sofisticação de pensamento traduzidos em linguagem que pode envolver aspectos como sarcasmo, irreverência, crítica, amargura e também humor; é uma forma disfarçada de configurar sentimentos e manifestar critérios de valor sobre as coisas, a sociedade, a cultura e a vida”. Partindo da constatação de apenas essas categorias mais gerais associadas à ironia, já é possível prever a impossibilidade do esgotamento da questão de sua participação no trabalho de Carlos Pasquetti, artista que a apresenta em modos e âmbitos tão diversos como a própria forma verbal, em seus cartazes e sua atuação profissional, como professor. Quais aparências da ironia são, em sua visão, mais marcantes no trabalho do artista?

Vera Chaves Barcellos – Sempre encontrei dificuldade de verbalizar os trabalhos de Pasquetti, pois esses resistem fortemente a uma análise discursiva, já que são construídos por elementos que se combinam de maneira inusitada e muitas vezes desconcertante. Tudo vem do fundo de um imaginário muito próprio, uma espécie de território onde ele mesmo não tenta explicar-se, mas que surge de uma intuição determinante e se concretiza num fazer intenso de significados ocultos, perpassando uma espécie de tom brejeiro que parece desafiar propositadamente qualquer tentativa de interpretação por parte do espectador. Suas obras parecem brincar com elementos diversos, seja em desenhos, em objetos ou em suas instalações, deixando em suspense indagações diversas, a exemplo, talvez, da pergunta: “Arte é uma coisa séria?”. Provavelmente, se ironia é dizer justamente o contrário daquilo que se quer dizer e do que se espera que seja dito, em uma proposital inversão de sentido, seria essa a forma de Carlos Pasquetti fazer um

trabalho sério de arte, possivelmente, com uma aparência de provocadora brincadeira.

CJ – E em outros âmbitos de sua atuação? Como professor, como colega, pessoalmente?

VCB – Como professor, só conheço sua fama de que foi um bom professor, por comentários de alguns de seus alunos; como colega de trabalho, foi dedicado e extremamente honesto; e, como pessoa, diria que é divertido, com muito humor que se traduz num olhar jocoso, mais nos gestos e expressões do que em palavras, mas, ao mesmo tempo, reservado, mantém uma distância como se possuísse um mundo no qual não deseja que penetrem ou em que o perturbem.

CJ – Tomando como base as tuas lembranças sobre a convivência inicial com o artista e seu trabalho, quais foram tuas primeiras impressões sobre a atuação artística de Pasquetti, suas escolhas formais, sua maneira de encarar o trabalho e a convivência com os colegas, professores e outros artistas? Nesse primeiro momento, a ironia participava, de alguma forma, do trabalho do artista?

VCB – Nos inícios dos anos 1970, havia já rumores no mundo da arte na cidade a respeito do grupo de alunos do Instituto de Artes que chamávamos “os guris” e do qual Pasquetti fazia parte, os quais estavam produzindo um “agito” de renovação em seus trabalhos pelo uso da fotografia, utilização de materiais efêmeros, ações, etc. Pasquetti, nessa época, creio que foi em 1970, realizou uma exposição na galeria do IAB, na praça Annes Dias, em que mostrava fotografias de ações e uma instalação provocadora com plantas e folhagens espalhadas no meio da sala, antecipando-se em muito a coisas que seriam feitas pelo Brasil e em outros

países, em anos posteriores, e equiparando-se ao que fora mostrado apenas um ano antes, na famosa e revolucionária exposição organizada pelo curador suíço Harald Szeemann, *Quando as atitudes se tornam formas*, no Kunsthalle de Berna, em 1969. Penso que os historiadores da arte brasileiros, em sua maioria, ignoram essa exposição de 1970, de Pasquetti. Uma ideia seria reeditar essa exposição.

Mas só comecei a conviver com Pasquetti, assim como com Clóvis Dariano, Telmo Lanes, Carlos Asp, Mara Alvares e Elton Manganelli, em meados da década de 70, quando dos antecedentes que resultaram no grupo Nervo Óptico. Comecei a assistir a reuniões do grupo onde eram feitas discussões sobre nossos trabalhos e a situação cultural do estado. Pasquetti era bastante atuante nessas reuniões, que finalmente resultaram no manifesto, do qual foi um dos redatores e signatários, lançado na sede do MARGS, no final de 1976.

CJ – Do relacionamento inicial, no Instituto de Artes, passando pela experiência no Nervo Óptico e mais adiante, no trabalho com a Obra Aberta, o que destacarias no trabalho artístico e na atuação profissional de Pasquetti, como aspectos que sofreram mudanças ou que permaneceram constantes, em função de alguma ação da ironia, em seu processo de trabalho ou em sua personalidade?

VCB – Eu não convivi com Pasquetti no Instituto de Artes, pois estive estudando lá vários anos antes. Quanto à sua produção, creio que em tudo que pude acompanhar, desde a época do Nervo Óptico até os anos mais recentes, esta sempre filtra uma mesma atitude de ironia sutil descrita no início desta entrevista. Reproduzo aqui duas dessas obras, datadas dos anos 70, em que ele utiliza apenas textos, as quais podem dizer muito sobre a ironia em sua obra, ainda com um toque surrealista nessas descrições.

<h2 style="text-align: center;">Romaria para Dezembro</h2> <ol style="list-style-type: none"> 1.^a Fila – Estandarte com 8 m x 4 m : grande pássaro bordado a ouro 2.^a Fila – Cinco asas luminosas 3.^a Fila – Grande sorriso em forma tridimensional 4.^a Fila – Espaço 8 m x 4 m com cinzentos sinais dos tempos 5.^a Fila – Pequena alegoria violeta com 5 m de pano 6.^a Fila – Lamentações em forma de muro 7.^a Fila – Duzentos e trinta tambores. Quarenta e cinco Trombones. Vinte e cinco clarinetas. Oito sinos. Dez guitarras elétricas. 8.^a Fila – Plano vertical retangular 15 m x 4 m prateado com 100 metros de fitas coloridas 9.^a Fila – Trinta e cinco espécies de flores naturais 10.^a Fila – Multidão em coro 11.^a Fila – Espaço em branco 12.^a Fila – Espaço branco sobre branco <p style="text-align: center;"><small>TIPOGRAFIA NACIONAL Praça Afonso Pena, 11 - Fone: 36.91.00</small></p>	<h2 style="text-align: center;">GRANDIOSO BAILE</h2> <p style="text-align: center;">ESPAÇO DE DANÇA 40x40 METROS. DESLOCAMENTO DOS PARES EM QUADRADOS MENORES DE 2x2 METROS AO SOM DE MÚSICA LIGEIRA. TRAJE OBRIGATORIO : DOIS NÚMEROS MAIORES QUE O NORMAL</p> <p style="text-align: center;">Salão do Clube Recreativo – Rua Mampituba, 1132 - Dia 30 às 23.30 hs CP 76</p> <p style="text-align: center;"><small>TIPOGRAFIA NACIONAL Praça Afonso Pena, 11 - Fone: 36.91.00</small></p>
--	--

E em relação ao que realizamos na Obra Aberta, sempre foi um colaborador dedicado, consciente e rigoroso, tendo realizado também algumas curadorias com absoluta competência. Temos um bom material sobre o trabalho desenvolvido durante os três anos de atuação da Obra Aberta (1999-2002) e teremos que em algum momento fazer um documentário sobre isso.

CJ – Na minha pesquisa, sigo especialmente os trabalhos em fotografia nos quais ele apresenta a sua própria imagem em ações ou fotoperformances.



Carlos Pasquetti (1948)
Sem Título, 1976
Fotografia p&b, 14,7 x 14,7 cm [cada uma]
Fotos Mara Alvares
Imag.: Fundação Vera Chaves Barcellos

CJ – Pretendo analisar alguns aspectos desses trabalhos em comparação com exemplos de trabalhos de outros artistas, como o de Lenora de Barros, participante da exposição *Um ponto de ironia* (2012), *Procuro-me* (2002). A questão da identidade do artista e sua irônica relação com a persona que assume na execução do trabalho. De sua experiência com trabalhos fotográficos performativos, como acontece essa distinção entre persona e personalidade?

VCB – Tanto Pasquetti como Lenora de Barros têm algo de atores, algo de performers, mudam de expressão e sabem ser cômicos como nessas fotos dele com graminha na cabeça, *Ninhos*, ou nos *Diálogos Silenciosos*, e ela em vários trabalhos visuais e mesmo leitura performática de alguns de seus textos. É bom lembrar que as reuniões do Nervo Óptico, que tinham lugar no estúdio de Clóvis Dariano na rua Garibaldi, entre 1977 e 78, eram absolutamente performáticas, onde vários fotografavam os outros em atitudes insólitas. Embora Mara Alvares e eu fotografássemos, o fotógrafo oficial era mesmo Dariano, como foi para o número 10 do Nervo Óptico, com *Relatos Urbanos – Sociedade Anônima*, onde todos aparecemos como mendigos em um terreno baldio. Claro que não houve direção de arte para essa foto e cada um se vestiu como lhe parecia para assemelhar-se a um morador de rua. Pasquetti vestiu-se de gaiteiro pedinte. Aí todos assumimos uma persona distinta de nossas personalidades, e isto acontece com atores e também com performers. Assumir o papel de uma persona diferente da pessoa que se é.

CJ – A sutileza de uma apreensão pode ser determinante para uma leitura, como em sua série *Keep smiling (1977)*, mas a demanda por uma visão atenta ao trabalho coloca novamente a questão da escolha do artista em usar a sua própria imagem. Artistas que, como Pasquetti, se autorrepresentam reiteradamente apresentam de uma maneira mais ou menos sistemática um percurso histórico de sua imagem através da fotografia. Qual é, ao seu ver, o papel poético dessa sutil transição entre a superfície da imagem e a perscrutação de sentidos que a identificação dos conteúdos visíveis pode suscitar?

VCB – Imagem é superfície sim, mas nem por isso será superficial. E ela, quanto mais ambígua, menos óbvia e superficial, que é o caso da obra que estamos tratando, mais margem possui de variáveis, mais efeitos terá sobre o espectador. E aí é claro entra mais uma questão, já tão vista na fruição de uma

obra, que é a questão do repertório de quem a observa, fundamental para a apreensão da obra. Como todos sabemos, cada obra vai ser vista de uma forma distinta por distintas pessoas. Assim, a poética, embora latente na manifestação física de uma obra, vai refletir aspectos psíquicos e culturais daquele que a observa e, conseqüentemente, manifestar diferentes conteúdos. Mesmo um crítico verá algumas coisas e outro, outras ao analisá-la e terão pontos de vista diferenciados.

CJ – Em uma das oportunidades que tive de entrevistar Pasquetti ele se declarou como não sendo fotógrafo. Ele disse: “Eu era um péssimo fotógrafo, não sou fotógrafo. Então passei a trabalhar com pessoas que tinham afinidade com o meu trabalho. Que eram a Mara Alvares e o Clóvis Dariano. E nós nos dávamos muito bem, no sentido de saber qual era o enquadramento, qual era a coisa que estávamos fazendo. E a gente sabia perfeitamente isso. Muito antes do Nervo Óptico”¹⁷⁸.

Essa questão da parceria parece ser fundamental para esses trabalhos de Pasquetti. No Nervo Óptico, que tinha a fotografia muito próxima, os trabalhos acompanhavam a tônica da reunião de esforços, assim como acontecia no âmbito da ação, digamos, política do grupo? Não me refiro unicamente à feitura dos trabalhos, mas à sua concepção.

VCB – Como me referi acima, as reuniões do Nervo Óptico contribuíam para trabalhos a dois ou mesmo coletivos. Muitas coisas eram feitas intuitivamente e improvisadas, e não diria que houvesse uma política consciente a ser seguida, mas sim havia um espírito um tanto dada ou fluxus que pairava nessas reuniões, e muitas vezes as experiências resultavam em ideias e imagens interessantes, criativas e originais e geraram uma consistente produção em fotografia. Na retrospectiva sobre o Nervo Óptico, realizada no Instituto de Artes sob curadoria de Ana Albani de Carvalho, ainda nos anos 1990, uma parede foi quase totalmente coberta com essas fotografias.

¹⁷⁸ PASQUETTI, Carlos. Entrevista a Cláudio Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2013.

CJ – Em 1998, Pasquetti realizou um trabalho fotográfico intitulado *Energicizador Printemps (detalhe)*.



Carlos Pasquetti (1948)
Energicizador Printemps (detalhe), 1998
Fotografia
(RS VIRTUAL, 2013)

Nessa fotografia, ele apresenta um “detalhe” da instalação *Energicizador Printemps (2000/2001)* em uma situação totalmente inusitada. A ironia envolvida no esforço de apreensão da diversidade das propostas do artista entre a formalização e a linguagem da instalação, do que podem parecer gotas de tinta escorrendo da parede, à primeira vista, para a formalização e linguagem da fotografia, a qual poderia ser entendida como parte de um catálogo de peças de vestuário um pouco estranhas, me parece uma indicação de que o artista pretende também discutir a questão da linguagem. Se, como diz Ana Carvalho, “O emprego da ironia não pretende

desmerecer a inteligência do público. Pelo contrário, seu emprego no campo da arte conta com a argúcia intelectual do espectador e com sua competência para pensar por conta própria, arcando com a tarefa de formular suas próprias interpretações”¹⁷⁹, como pode, em sua visão, a ironia assumir a posição de ferramenta de geração e, ao mesmo tempo, de desvendamento de significados possíveis, respectivamente, na consecução e na fruição do trabalho artístico de Pasquetti?

VCB – Creio, de certa forma, ter respondido isto nas colocações no início da entrevista, quando falo de que o discurso verbal se vê insuficiente para desvendar os significados dos trabalhos de Pasquetti e vejo aí também uma de suas grandes qualidades: é essa resistência à interpretação discursiva ou racional. É um trabalho para ser observado e sentido, que provoca nosso interesse, sorrisos de cumplicidade e empatia, com suas imagens e objetos. Mas esses mesmos são conteúdos que não se explicam em palavras.

CJ – Fontcuberta, em *O beijo de Judas*, diz que “a fotografia transcende a imagem como estrito suporte de informação para chegar a ser obra, ou seja, um objeto dotado de uma riqueza de valores genuínos de forma e de conteúdo. Para [Cindy] Sherman, a fotografia supõe simplesmente um registro contingente da experiência artística, desprovida em princípio de um valor autônomo e significativa em troca enquanto ilustração de um discurso artístico”¹⁸⁰. Tanto no caso dos *Untitled film stills* de Sherman quanto nos *Diálogos silenciosos* de Pasquetti, por exemplo, os artistas têm outras questões “mais importantes” sendo tratadas, como a questão da construção da imagem feminina ou a questão da linguagem, etc. Mas, apesar disso, e apesar da escolha da fotografia como “linguagem” através da qual realizam

¹⁷⁹ CARVALHO, Ana Maria Albani de; BARCELLOS, Vera Chaves; BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Um ponto de ironia*: catálogo. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2012. Catálogo da exposição realizada na Sala dos pomares, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, de 09 de julho a 26 de novembro de 2011. p. 22-29, p. 28.

¹⁸⁰ FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas*: Fotografia e verdade. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010, p. 28.

seus trabalhos, há uma escolha que interessa particularmente à minha pesquisa. Ambos escolhem usar seus próprios corpos (imagens) para essa realização. A virtual impossibilidade de identificação do rosto dos artistas, tanto no exemplo do trabalho de Pasquetti quanto em alguns da série de Sherman, não removem o fato de “serem eles” ali. Qual pode ser o peso da identificação do artista como objeto de sua construção visual? Em que âmbito pode esse trabalho ser considerado um retrato?

VCB – Aí tocamos um ponto interessante, pois há em algumas obras como esta citada, em que o artista se apresenta como uma aparição, uma fantasmagoria, como algo que surge, algo que é visto apenas como aparência, visão superficial, além de ser apenas uma fotografia, uma imagem, sempre e apenas aparência, e que esconde o verdadeiro conteúdo. Na própria essência da imagem está implícita a postura do artista. É ele, é retrato, aparente, mas camuflado; é ele, mas não totalmente revelado; é ele, mas sua cabeça, fonte de seu pensamento e de seu olhar sobre o mundo como artista, não se mostra, está escondida detrás de um feixe de galhos secos ou velada por um pano que lhe cobre o rosto. Os gestos que faz são de uma linguagem própria, hermética e não decifrável. Essa obra revela a intenção de não revelar, o que define obra e pessoa de Carlos Pasquetti.

APÊNDICE B – Entrevista Flávio Gonçalves

Cláudio Jansen – Como vê a ironia no trabalho do Carlos Pasquetti? Ele já me falou um pouco disso, mas existem vários aspectos, várias abrangências da ironia, digamos assim, que vão desde a questão pessoal. Ele me contou isso na primeira entrevista, que eu coloquei no TCC, ele contando que acompanhava o pai dele quando ia fazer retratos e então montava “santinha” e dizia que aquilo era uma instalação e ele acha muita graça e tudo. Na verdade, a primeira referência que eu tenho sobre ironia do trabalho do Carlos Pasquetti é uma obra que se tornou o fio condutor do meu TCC, que é a fotografia da meda, que ele tem toda uma série daquelas medas que são conjuntos de palha, agrupamentos de palha que se fazem no interior para secar a mesma.

Flávio Gonçalves – Eu não sabia o que era meda.

CJ – Ele tem uma obra, de 1972, que se chama *Espaço para esconderijo*. É um registro de uma ação na qual interferiu nessa meda e fotografou, mas depois ele faz fotografias, e fotografias interferidas pelo desenho e por aí fora.

FG – Ele apresentou uma dessas na Bienal, uma das Bienais.

CJ – Na 8ª Bienal, em 2011, ele construiu a meda na sala especial do Margs. Então essa ideia da meda se tornou o fio condutor do meu trabalho de conclusão.

FG – E como é que tu vês isso como uma ironia?

CJ – Sobre *Espaço para esconderijo* (1972), ele me contou que foi preso pela ditadura, então é uma associação bastante plausível, que é o espaço para esconderijo, que depois ele desenvolve em vários desenhos e inclusive em 75 foi premiado aqui no IA. São representações da meda e que tem toda essa questão de espaços sigilosos e ele escreve isso, tem essa relação também com a preocupação com a situação política. A representação em relação a uma situação exterior, para mim a ironia de tu usar essa estrutura tão frágil como um esconderijo é uma coisa que me lembra, por exemplo, o avestruz. Poderia fazer alusão com o usar a arte contra a ditadura, também é uma pista.

FG – Eu não entendo nada de ironias. Eu não saberia como circunscrever um ou outro conceito de ironia. Tu queres ver uma coisa que eu sempre achei, usando esse exemplo da meda que tu falas? Interessante, eu não conhecia esse contexto por trás, porque ao mesmo tempo ele muito pouco falava de si, muito pouco falava de si e do seu próprio trabalho, mas, que para mim foi bem singular assim, de ajudar ele em uma montagem de uma exposição. Eu era aluno da graduação e ele um dia me convidou para montar, ajudar ele a montar, e era uma exposição que esteve na Bolsa de Arte, eu acho que em 87, uma individual dele da Bolsa de Arte, teve um texto do [Carlos] Scarinci, uma reportagem da revista Galeria, eu acho. E o que eu achei muito presente é um certo, digamos assim, um humor, mais do que ironia. A ironia remete a um certo controle da situação na qual tu propões, que tu ofereces uma coisa depois tu, na verdade, queres dizer outra e tu tens um certo domínio sobre o discurso, e não me pareceu ali. Quando a gente estava montando a exposição, eu disse: “tá, mas onde é que eu fixo isso?”. E ele

dizia: “onde tu quiseres”. Sabe? Eu disse: “como assim?”. E ele: “não, onde tu quiseres, tu vais espalhando as coisas aí onde tu quiseres”. Sabe, a situação era uma organização da cabeça dele que era ao mesmo tempo absolutamente livre. Então ele tinha umas certas chamas no preto no trabalho e tinha os abafadores de chama que se usava nos castelos, são aços longos com cones de metal com que eles apagavam as velas. Então aqueles abafadores de chama estavam do lado, fisicamente assim, do lado. Essa contraposição daquilo que estava representado em um desenho com uma ação, um efeito de ter fogo e tudo mais e, no lado, tinha a resposta daquilo. Só que essa resposta tem um limite de impossibilidade dentro daquilo que é a representação e aquilo que é materialmente colocado. Eu vi aquilo mais em um sentido de humor do que ironia. Como eu te falei, eu não saberia falar de ironia, mas ele acabava tratando a partir daquela exposição muito sobre as relações que o desenho constrói com o mundo exterior a partir das representações, como esse desbordamento. Essa minha visão, tu desenhava um projeto para a fisicalidade exterior, gerava as respostas que estavam dentro ali. Eu não sei se pode-se chamar isso de ironia ou pode chamar isso de uma quase que alegoria da construção do próprio trabalho. Eu acho que talvez dê para chamar de ironia, sem dúvida, mas teria que circunscrever acho muito isso antes, porque tirado como uma dispersão assim geral; eu via muito mais esse aspecto de diversão, de jogo.

CJ – Não pretendo reduzir a um conceito. Eu acho que uma das razões pelas quais o trabalho dele ainda não foi estudado é porque tem uma diversidade não só de linguagens, mas de abrangências.

FG – Acho que tem algo ali de inteligência, eu diria até de refinamento no tratamento de coisas que são muito simples. No caso do desenho, são fundadores. Por exemplo, ele fazia toda aquela encenação do que os devires da projeção do desenho podem influenciar no mundo exterior, objetos físicos associados a representações bidimensionais e as coisas dialogavam dentro de molduras muito grossas. Aquilo ali era uma coisa, passa alguns anos e tu tens vestígios, por exemplo. As mochilas de contrabando dele, aí tu vêes que aquilo já se

transformou em um jogo desde o mundo material, tem um negocinho de igreja ali, uma espécie de batismo, isso tudo aí virou uma espécie de um jogo onde o material tomou conta de tudo, e a imagem já virou uma representação, o jogo já está no tangível. No meu modo de ver, eu escrevi sobre isso em um artigo, tem a ver exatamente com essa concepção do corpo, diretamente com o corpo do espectador, que é o alvo. Os cientes era um jogo meio intelectual de correspondências e de reverberações e estava dentro e estava fora do quadro e aí depois virou um jogo em relação ao corpo. E eu vejo essas questões assim, bem voltadas a aspectos fenomenológicos do próprio desenho, que eu acho que é onde ele, no meu modo de ver, se inscreve de uma maneira muito mais forte, apesar de ter vídeo, de ter super-8, tem vídeo, fotografia, um monte de fotografia na década de 70 e muitos desenhos, mas a atuação dele, [foi] muito marcada por aquilo que parece um pensamento muito de desenho. Mesmo quando ele fotografa, mesmo quando ele faz coisas. Aí talvez tivesse que se parar para pensar um pouco.

CJ – Eu estava juntando algumas imagens também para colocar aqui. Como esta obra, para a qual ele faz um ambiente, que foi a primeira exposição que ele fez, na galeria do IAB. São uns cubos de acrílico com folhas secas, ele contou que naquela época passaram a relacionar muito com Vietnã e coisas assim. Depois ele começa com os cartazes, e então este cartazete tem um cubo com folhas; depois tem um desenho, do qual eu transcrevi o texto manuscrito. Então ele trabalha no desenho a questão do espaço, por exemplo. Espaço é uma palavra-chave que ele desenvolve muitíssimo no desenho. E tem as outras. Por exemplo, eu vi o *Energicizador Catarina*, os energicizadores e os desenergicizadores. E aqui ele tem essa fotografia, porque é uma fotografia essa obra que se chama *Energicizador Printemps Detalhe*, mas isso é irônico, é uma gozação, pode-se dizer assim, porque ele pega um pedaço e o filho dele coloca no braço e ele fotografa. É uma outra coisa diferente e ao mesmo tempo fica como se fosse uma fotografia de catálogo. Então eu vejo assim, não é esgotável, nem ao menos a questão de diversas possibilidades de ironias diferentes. Porque ironia também é uma coisa que é muito ampla.

FG – É, no jogo tem ironia também, o fato de ser um jogo e humor não exclui, sem dúvida, o aspecto irônico.

CJ – Eu escrevi um trabalho semestre passado, sobre os *Diálogos silenciosos*, que tem várias montagens também, na mesma Bienal que tinha a meda, mas aí ele pode ler essa sequência de imagens como uma representação de uma linguagem de sinais.

FG – Ou uma representação de forma também.

CJ – É. E ele tem um super-8 que ele usa numa série de movimentos; aí já está falando, pode ser uma questão de linguagem também.

FG – Eu acho que talvez a chave disso seja o endereçamento dessa ironia, porque tu falas que alguém é irônico, tu fazes o registro de um traço de personalidade, ou de comportamento ou de forma de agir, mas em relação ao que ele está sendo irônico. Talvez seja mais substancial em relação ao desenho, com que eu tenho mais proximidade no trabalho dele. Esse jogo irônico – para usar um termo que tu estás trazendo –, tem muito, mas muito a ver com a linguagem do desenho, com elementos que podem falar de desenho a partir dos jogos que ele propõe ali, tanto daquilo que funda a linguagem quanto dos limites dela e tensionar, de uma certa forma, o limite, jogando, digamos assim, a compreensão do trabalho dele dimensional para fora do dimensional. É uma maneira de indicar, digamos assim, a função do desenho, é o que ela se direciona. Essa questão da inscrição e também da projeção, por exemplo, que é algo muito tradicional, e aí eu acho que vem uma coisa que é bem forte, ele é um cara que tem conhecimento da história da arte, tem conhecimento da linguagem que ele utiliza. Eu acho que aqui nessa época é isso que era possível de fazer para ter uma atitude como artista, porque

aqui no Instituto de Artes era muito tradicional, muito, mas muito tradicional mesmo. E aí quando ele vem na década de 80 dar aula aqui, a coisa já mudou muito. Ele vai mudar é exatamente esse ensino tradicional, por exemplo, no desenho, de acordo com as disciplinas que são a abertura completa em relação às possibilidades da linguagem.

CJ – Um aspecto que também me parece irônico é o fato de ele ter se graduado em pintura fazendo um trabalho fundamentalmente de desenho, já naquele momento, e ele desenvolve paralelamente todas essas questões de super-8, de fotografia.

FG – É o contexto histórico. Não tinha espaço para registrar aquele tipo de atuação, mesmo até bem pouco tempo atrás não tinha, então, por exemplo, as pessoas que vinham para se formar, para se graduar com ele, pra fazer orientação com ele, tinham um trabalho, muitas vezes, absolutamente distante do desenho, porque o desenho virou, no Instituto de Artes, em função da presença dele, um polo de expressão dessas outras manifestações que não comportavam. Isso é bem interessante: a Lúcia Koch se formou em desenho, mas não tinha nada relacionado com desenho, mesmo que ele desse nas aulas dele de desenho, tu podias ver a proposta que tu quisesses.

CJ – Eu estou me lembrando do trabalho dela.

FG – Tem, mas não é.

CJ – É cor.

FG – Acho que tem por uma questão de contaminação forte naquela época da década de 80, o que ele fazia substancialmente era desenho.

CJ – Sim, ele foi para os Estados Unidos e fez em desenho. A década de 80, exatamente no momento em que ele se volta muito para o desenho e até para um pouco de fotografar e termina o super-8, foi quando ele começou na galeria.

FG – Sim, quando ele começa a trabalhar comercialmente.

CJ – Depois ele voltou para a fotografia, mas às vezes ele reclama da demanda maior pelo desenho.

FG – Eu acho que não é um artista que tem muita liquidez, é difícil, não é o cara que vende fácil, nunca vendeu. Aquela exposição, acho que foi 2013, a última exposição que ele fez, não tinha propriamente muitos desenhos. Aqueles painéis grandes, eles tinham muitas coisas que era experimentação com veludo, com materiais completamente diferentes, uns com polaroides.

CJ – Eu acho que talvez tenha uma relação dessa questão da projeção e da dificuldade de acessar outros mercados, digamos assim. E falando de uma questão, por exemplo, de identidade visual, estava meio complicada; o trabalho dele tem uma diversidade tão grande. Eu me lembro da sua exposição na Reitoria, que o seu trabalho também tem bastante diversidade.

FG – Acho que sim. Nem tanto quanto o dele tem, mas tem.

CJ – Me parece que esse fator de difícil trânsito entre linguagens tão diversas, formalizações diversas, é uma coisa que dificulta em alguma esfera, digamos assim.

FG – Tu dizes em inserção no sistema?

CJ – De uma abrangência, de uma forma de colocação talvez, não sei se isso é verdade.

FG – Tu sabes que teve uma coisa que eu acho que é importante de notar. Na década de 80, nós tivemos uma FUNARTE muito forte e atuante. Acho que era a Iole de Freitas que era diretora da FUNARTE. E o Pasquetti era muito chamado, quase como um representante do Sul. Assim, foi a vários lugares, e durante alguns anos ele foi bastante atuante. Então tinha esse reconhecimento, tinha essa inserção da figura importante dele. Tinha o Carlos Fajardo de São Paulo, a Iole do Rio, não lembro mais quem, mas era um grupo que uma série de coisas, sendo chamado para júri, para reuniões lá. Então ele teve um reconhecimento e uma inserção. O que eu acho que ele não teve foi uma carreira mercadológica forte, de venda, mas mesmo assim não pode dizer que seja desprezível, deve ter vendido bastante na década de 80. Não sei, acho que a atuação docente talvez seja a resposta mais aproximada no fato de não se ter esse deslanche no caminho. Pensa qual o docente que teve essa coisa, um docente que tenha tido a atuação que ele teve aqui dentro. Talvez tu pegues um ou outro exemplo; agora, que tenha uma inserção grande que tem, em contrapartida, uma grande ausência aqui dentro, né? Ele era atuante tanto na área da administração quanto em sala de aula, projetos de graduação, enfim, então acho que essas coisas acabam freando teu ímpeto. Não sei. Eu vejo muito mais nesse aspecto. Se ele quisesse, não acho que fosse uma dificuldade em abrir portas, aí tem a ver com aquela coisa de quanto tu acreditas nessa validação, quanto tu acreditas no mercado de arte como uma verdade para o teu trabalho, talvez a resposta esteja um pouco em torno disso. Não sei. Ele ficou

muitos anos também sem expor nada, muitos anos. Quando ele tinha a exposição em 85, na Bolsa de Arte, ele estava assim havia uns cinco anos sem expor.

FG– O trabalho de ateliê é feito de uma série de preceitos que às vezes são muito mais proverbiais que orientações diretas. É muito difícil tu chegares para um aluno e dizeres o que ele tem que fazer. Basicamente, tu cercas um pouco, para que lado ele está indo, e afinal de contas como é que ele prevê esse trajeto. Então, uma coisa que ele tinha muito forte era o seguinte: ele não interferia diretamente no que tu querias fazer, ele te cobrava constantemente um engajamento e uma colocação muito forte em termos de vontade, de realização naquilo que tu querias fazer. Isso eu acho que foi fundamental, porque tu tinhas uma aula com trabalhos absolutamente diferentes. Não era uma forma, uma escola a seguir ou um tipo de construção de pensamento, mas era de comprometimento, era um ensino de comprometimento, de tentar valorizar aquelas tuas opções e ser o mais fiel possível àquilo. E aí isso ele te cobrava, cobrava bastante: “se tu queres isso vai e trabalha”. E ele era bem duro com quem não trabalhava, quem fazia corpo mole ou estava ali só para os créditos. Não tinha esse tipo de aluno na aula dele, tu tinhas que realmente te entregar para aquilo. Então, sabe, ao menos tentar. Isso eu achava uma coisa muito interessante, porque tem no fundo essa ideia de que cada um traz alguma coisa, tanto o que tu valorizas, extrair aquilo que essa pessoa traz, mas do que se vê muito em escolas de arte, é uma tentativa de conversão a um tipo de linguagem ou um tipo de escola, isso se faz assim ou então não é arte, ou isso não é arte contemporânea, hoje em dia não se faz mais isso, hoje em dia tu fazes aquilo. Podia desenhar o que tu quisesses, tu podias trabalhar com quem tu quisesses, a questão toda estava centrada no teu tipo de comprometimento. Então, muitas vezes, ele dizia coisas que na hora não caía a ficha, tu tinhas que levar um certo tempo, tu tinhas que construir um pouquinho mais de trabalho, tu tinhas que perceber que aquilo que ele tinha dito era a cilada em que o teu próprio trabalho ia fazer com que tu caísse ou então era uma oportunidade de um momento preciso, tu podias fazer com que aquele trabalho evoluísse para uma outra ou se desdobrasse. Isso acontecia muito e era uma disciplina de ateliê, reproduzia muito ali e também oferecida nos finais o Desenho Criativo 2, o 3, onde

tu trazias e ele fazia uma avaliação da tua produção, tu trazias a produção e ele comentava a produção. Vendo um conjunto de trabalhos e essas indicações onde é que está indo e como é que está seguindo. Eu acho que era bastante rico neste aspecto, e muito generoso, apesar de ele ser, do meu ponto de vista, bastante enérgico em falar algumas coisas. Ele via que o negócio não ia para lugar nenhum e era bastante enérgico, mesmo que ele ache que não.

CJ – Normalmente, fazer um trabalho artístico é uma coisa que é sempre muito delicada, eu acho.

FG – Volte e meia, eu ia conversando com ele e lembrava de alguma coisa que ele falava na aula e ele: “eu falava isso?”. Ele era bastante enérgico quando sentia um corpo mole, aquela coisa, mas também era muito generoso quando via que a coisa estava indo. Ele dizia: “vai, vai, trabalha, faz as tuas coisas”. Bom, eu tenho muito boa experiência, e eu tinha na época muita satisfação quando eu entrei no meado da aula, e ele pegou parte das disciplinas de final de curso e deu para eu ministrar, as disciplinas que ninguém tocava, então foi um voto de confiança bem legal. Ele dividiu comigo as disciplinas de final de curso e para mim foi uma chancela e tanto.

CJ – Agora lembrei de um texto que fiz para o catálogo da Pinacoteca sobre um trabalho de Carlos Tênius, e tive a oportunidade de conversar com ele. Ele me disse que foi aluno do Fernando Corona e quando o Corona saiu indicou ele para assumir a disciplina de escultura.

FG – Agora me lembrei. Foi muito significativo, porque não podia entrar e ir lá dar aula nos primeiros semestres, porque tinha uma certa hierarquia ali velada de quem poderia conduzir o trabalho de final de curso, o trabalho de formação mais lá no final e que era mais experimentado em um treino mais direto assim de desenho. Podia trabalhar desenho com linguagem, o pessoal já tinha trabalhado

com desenho e com alfabetização, isso era bem marcado. Agora não, de uns 15 anos para cá, isso mudou bastante, qualquer professor ali consegue trabalhar nessas instâncias todas, porque a arte mudou muito, o ensino da arte mudou.

CJ – Eu achei muita diferença também na própria estrutura do curso, só por essa mudança. Quando eu estava aqui, tinha aquela coisa das terminalidades e agora parece muito mais livre.

FG – Agora é uma coisa totalmente indefinida; parece que o currículo responde a uma certa concepção de que o aluno faz o seu próprio percurso, mas dentro disso o que acontece é que a gente se exime de propor uma formação. Então isso encolheu, a parte prática diminuiu junto, e a pessoa vai para onde quer, mas, ao mesmo tempo, ela acaba indo, na verdade, aonde os horários lhe permitem, e nisso tudo tem uma vacuidade muito grande em termos de propor. Afinal de contas, o que é necessário para a formação de um artista? Porque é meio ilusório, e uma pessoa já disse isso em uma reunião dos currículos, isso aí é uma utopia de vocês da década de 60, as coisas não funcionam assim, a gente quer é uma certa definição, a gente quer é um posicionamento, e eu vejo isso cada vez mais assim em sala de aula. Tu tens ali um aluno que é, como se diz, um aluno tarefeiro, se fizer a tarefa da disciplina, e que está ali porque coincidiram uns horários e o número de créditos que ele precisa. No papel tudo é melhor.

CJ – Mas sobre esse trabalho de acertar o currículo, eu fui da primeira turma da História da Arte, então a gente viu aquele imbróglio, as brigas, e a gente questionou e tal, e houve mudanças, dissensões, mas é um trabalho que não tem fim, na verdade.

FG – Mas é uma questão superatual. Há quem queira mudar, há quem ache que está ótimo. É uma outra discussão.

CJ – Bom, eu tinha anotado aqui para perguntar sobre exatamente essa questão da atuação em sala de aula, e tal, se havia um método, uma orientação pedagógica. Foi uma questão que o meu orientador me lembrou de perguntar.

FG – No meu modo de ver, era assim, uma questão de comprometimento do aluno e pedia-se o trabalho. Podia vir com a ideia que viesse, mas tu tinhas que abraçar ela com sinceridade.

CJ – Eu ia perguntar como era a ironia em sala de aula, mas na verdade eu vou ampliar essa pergunta. Pensando nesse aspecto específico ou adjacências, questão do humor, deboche, então tudo isso me interessa porque vai compor. Todos os aspectos agora aqui, tu disseste que tem todo esse trânsito, desde aluno, colega e pessoalmente. Em qualquer desses âmbitos há aspectos que talvez sejam relevantes.

FG – Eu achei que foi muito difícil de extrair qualquer tipo de informação dele. E até hoje ele tenta preservar o máximo assim algumas questões. Por exemplo, era notório que ninguém, ou muito poucas pessoas, tipo assim, acho que tu conheces, só o Renato Heuser, visitasse o ateliê dele Ninguém visitava o ateliê dele, ele não permitia que se visse o que ele estava fazendo, então ele sempre teve uma série de interditos, não mostrava o trabalho dele, em sala de aula ele não era exemplo. Eu acho uma coisa legal em certo sentido, porque não era um modelo para ser seguido, não era essa a questão. Eu acho que volte e meia ele era bastante debochado em sala de aula, ria da situação, muito bem-humorado.

CJ – É um tipo de humor, o deboche, então eu acho que mais exerce essa função até de tu encarares as coisas. Como aquela coisa até que nós

falamos do sofrimento com a política, por exemplo, e daí tu crias, digamos, uma imagem deboche, uma obra que inclui uma. Pode até ser tipo uma provocação, mas também uma defesa, e ele mesmo debocha da construção da ideia, então eu sempre me lembro dessa questão.

FG – Eu acho muito apropriado isso. Sem dúvida, o deboche ou a ironia servem mais para afastar do que qualquer coisa, é uma maneira de manter distância de algo, então não tenha dúvida disso. Aí eu acho que tem muito com a ironia nas relações interpessoais dele, aqui no trabalho. Aquela coisa, eu acho que tem, mas não sei se isso seria uma forma que caracterizaria o trabalho dele, mas nas relações interpessoais dele, sem dúvida nenhuma, a ironia era muito forte, no tratamento, no deboche, quem não tivesse encaminhado, quem não estivesse muito disposto, enfim, que é próprio do ambiente acadêmico, mas quando ele provocava isso com uma certa rebeldia. Debochando do chefe do departamento, debochando do diretor, debochando do aluno.

CJ – Sim, eu penso nessa questão que a ironia como defesa, ou o deboche ou o humor é um recurso; Me encontro com ele pelas suas exposições e tal, e aí ele conversa um pouco e daqui a pouco ele te [afasta]. Que lembra um pouco aquela coisa do receio social. Então tem essa coisa de defesa também, mas aí, quando fala no trabalho, eu penso em inúmeras formas diferentes. Por exemplo, no texto que eu apresentei para a qualificação, eu escrevi algo sobre aquele trabalho dos “sapatinhos” dele, que é o *Energicizador Catarina*. Em 2006 tinha ocorrido ali em Santa Catarina aquele furacão, o Catarina, e aí eu peguei por esse viés, e ele tem uns desenhos, que são da Bolsa de Arte, planos de cor com pequenos vórtices. Aquilo eu não incluí aqui, mas eu pensei naqueles trabalhos dele, que tu estavas falando disso, dessa forma.

FG – De redemoinho.

CJ – É. Bom, mas é o tipo de inferência.

FG – Mas eu acho que tu deves seguir as tuas intuições, mesmo que tu não construas a verdade sobre aquilo, tu vais talvez chegar a uma. Isso é um outro modo de pensamento.

CJ – Mas eu falei nisso porque nesse trabalho que eu procuro trazer, ele do ponto de vista da ironia, eu uso aquele conceito que o Didi-Huberman traz do Carl Einstein, da imagem dialética, que toda imagem destrói todas as outras possibilidades. E como ele constrói esse sapatinho, e aí, se tu observares, tu vêes que não tem palmilha, não é um sapato. A imagem que destrói a ideia que a imagem projeta; então eu busquei um pouco essa questão que eu vejo do ponto vista irônico, mas isso é apenas um exemplo de uso da ironia que eu vejo. Eu acho que é um complicador talvez, no bom sentido.

FG – Mas eu acho que é interessante mesmo, no caso aí, no que a ironia está atuando, aí acho que é o ponto: são nas consequências da ironia. O que tu colocas eu acho muito apropriado, se tu pensares e olhares para o que a foto sugere e o que de fato a foto apresenta, aquilo que ela desautoriza, aquilo que ela nega, eu acho que é o grande ponto em que a ironia atua, no tipo de procedimento que está sendo colocado, que eu acho que é tão dele, que talvez tu consigas ver esse compêndio de inversões e de desautorizações, de negações. Porque tu negas uma vez, duas vezes, três vezes e aí tu vais encontrar não a ironia, que aquilo que é mais geral, mas sim, afinal de contas, o que que ela está operando; pra mim, esse é um ponto principal. Que é a mesma coisa tu falares do espaço, o espaço é no geral, o espaço é o que existe de mais geral, qualquer coisa que tu crie dentro desse espaço é um balizamento e é uma circunstância, é um lugar, é um sítio, é um local, é, enfim, uma contextualização dentro desse geral. Tu podes dizer que a

questão é espacial, mas aí aquilo em que tu efetivamente atuas dentro do espaço é que vai gerar essa identidade com o espaço dentro de uma circunstância. Eu acho em que circunstância a ironia opera, como artista, às voltas com o meu processo de trabalho, como tantas outras pessoas, eu fico achando que é o ponto assim, o olho do furacão, para a gente usar uma metáfora do Catarina. É trabalhar as consequências daquilo e não a parte mais visível. Porque aí tu vais trabalhar na ironia no trabalho, a ironia do trabalho tem um certo agenciamento. Agenciamento é uma palavra horrível. Tem um certo direcionamento, tem uma certa função, o trabalho é difícil, sem dúvida, mas eu acho que é fundamental tu falares só da ironia em si. Eu tenho a impressão de que tu vais estar em trabalho só de nomeação. E eu acho que não é o caso. pela vivência que tu tens e pelas leituras que estás fazendo.

CJ – Nesse trabalho eu me lembrei, falando sobre o desenho e sobre aquela questão em que ele coloca o desenho e que ele discute, na verdade, a linguagem, eu vejo isso muito na fotografia também, que discute a linguagem. E aí começo a pensar que eu acho que ele discute a linguagem muito frequentemente.

FG – Ele discute a linguagem e a percepção em relação a esses objetos. Aqueles desenhos que ele fez ultimamente, que são círculos dentro de círculos, são um jogo perceptivo assim. Então, aquelas pinturas em veludo, trabalhos em veludos, não sei se é pintura ou desenho aquele, mas que são aparecimentos, são coisas que ele junta e cola e cria uma imagem, como se fosse uma imagem do nada, uma completa negação dessa ideia do gesto da obra, da questão autoral. Tem desenhos ao lado, tem desenhos ao lado aqui, tem desenhos altamente trabalhados, daí tu vês aquelas junções que são pura sensação. A coisa mais difícil acho que é fazer isso que tu estás fazendo agora, de olhar e dizer assim: “escuta, isso aqui é um sapato, mas ao mesmo tempo não tem nada a ver com sapato, é impraticável como sapato”. E aí o que está operando como inversão, ou como

negação ou como proposta. Chegaste a ler? É um texto sobre desenho que eu ia te sugerir.

CJ – Não, mas fiquei curioso.

FG – Eu vou te mandar ele se tu me mandar o e-mail e disser “Flávio, manda o artigo”, porque eu fiz a minha tese, uma espécie de subcapítulos sobre o trabalho dele. Eu tinha que, na tese, fazer esse balanço, para mim mesmo, como informação, e uma das coisas foi ler um dos trabalhos dele justamente naquela exposição que eu ajudei ele a montar. Aí fiz aquilo e comentei para ele, “traduz isso” e coisa tal, eu fiz uma primeira tentativa de tradução naquele seminário lá em Portugal, mas foi absolutamente nas coxas, foi nas férias, na praia, com poucos recursos, não tinha um livro. E aí depois, quando eu voltei, eu resolvi transformar aquilo em um artigo um pouco mais extenso, que pudesse contemplar alguns trabalhos mais novos também, que o texto está ficando velho, 87, então eu escrevi algumas coisas e eu posso te mandar. Só para tu dares uma olhada. Não tem nada especificamente sobre ironia, mas.

CJ – Porque, na verdade, quando fiz o TCC eu achei um texto sobre o trabalho dele.

FG – Na revista Galeria tem o do Scarinci.

CJ – Tem poucos textos, na verdade. Esse texto que eu encontrei está no livro *Heloísa Schneiders da Silva: Obra e escritos*, da professora Mônica Zielinsky. Na parte que é escrita pelo Gaudêncio Fidelis, que foi o curador da Bienal do Mercosul agora. Escrevendo sobre Heloisa Schneiders ele faz referência ao Pasquetti, e fala uma página. Foi o maior texto que eu encontrei publicado.

FG – Talvez eu tenha esse texto da revista Galeria, escaneado, talvez eu tenha. Porque quando eu fui escrever sobre o trabalho dele, tentei, eu estava na França, eu tentei fazer o que me mandassem, talvez eu tenha escaneado. É um texto curto, talvez uma lauda do Carlos Scarinci, que foi professor daqui e faleceu há dois anos. É bem interessante, pontual.

CJ – **Do Scarinci eu tenho o livro sobre gravura no Rio Grande do Sul.**

FG – Do Scarinci?

CJ – **Sim. Mas não tem nada sobre o Pasquetti.**

FG – Eu vou dar uma procurada nesse texto do Scarinci lá, porque eu acho que o Scarinci fala em ironia, eu acho que sim e eu tenho. E talvez eu esteja muito influenciado, eu não paro de repetir essa palavra.

CJ – **Lavagem cerebral. Desculpe.**

FG – Eu sei como é que é isso, tudo converge para o objeto de pesquisa.

CJ – **Eu preciso tomar muito cuidado com isso. Eu entendo.**

FG – A primeira coisa que eu vou perguntar para esse camarada é como é que ele chegou a isso. Tem mais alguma?

CJ – Não. Bom, as duas últimas perguntas eram só aquela coisa que já tinha comentado sobre a diversidade, que essa é uma das ações. E essa distribuição e o comentário sobre o que na pesquisa, eu me preocupo especificamente sobre aquelas obras e fotografia que ele representa a si mesmo, que também têm uma questão ali, que antes eu fiz uma disciplina com a professora Elaine Tedesco. E teve um debate na aula assim, porque eu comecei chamando de autorretratos e aí depois eu falei com ele e ele disse “não, não é autorretratos porque quem fotografa é o Clóvis Dariano, é a Mara Alvares, então não é autorretrato, são só retratos”, daí eu mudei para retratos. E aí eu fiz um artigo e aí então chamei de retratos, mas aí cheguei à aula da professora Elaine, “não, mas é foto performance”, então não é retrato, é outra coisa. Então tem uma questão que ainda está a ser resolvida.

FG – Isso é uma categoria bem recente assim, a fotoperformance. Engraçado como as coisas demoram às vezes um pouco para cair dentro do campo da nomeação da linguagem-base.

CJ – Consagrar o termo.

FG – É, consagrar o termo. E eu acho que está cada vez mais consagrado mesmo que tenha tido, que tem a videoperformance. Então tem a fotoperformance. Hoje em dia, se usaria esse termo, uma fotoperformance.

CJ – Tem até o exemplo da Cindy Sherman.

FG – Sim, mas eu acho que nesse aspecto a Elaine está correta, isso sintetizaria tanto o uso da fotografia quanto o propósito do registro da relação ali.

CJ – Sim. Daí tem outra questão que é um registro de performance.

FG – Esse trabalho de quem é?

CJ – É Gina Pane.

FG – A Gina Pane.

CJ – Que tem outra característica completamente diferente, na verdade não tem esse aspecto irônico, o trabalho dela.

FG – Ela não usa eu acho o termo fotoperformance, ela usa registro fotográfico de performance. Está em uma valise, não lembro qual o nome, se interessar, também não sei se tu vais entrar nessa.

CJ – Pois é, me interessa essa questão, até que nesse artigo que eu fiz eu falo a partir do livro da Uta Grosenick *Women Artists in the 20th and 21st Century (Mulheres artistas nos séculos 20 e 21)*, no qual ela fala sobre a performance da Pane que, por exemplo, tem algumas coisas que não aparecem nas imagens. Havia música, ocorreu a participação de duas pessoas da assistência, e era em vários locais que acontecia a performance também, não era num lugar só. E tu olhando a montagem fotográfica não consegues perceber essas coisas todas que aconteceram. Então, o questionamento sobre essa questão da relação.

FG – Eu lembro, eu escrevi várias vezes na tradução Gina Pane, Gina Pane e uma eu coloquei Gina Page, que era uma *Pin-up* e não passou na revisão do artigo. Ato falho meu, estava precisando de uma *Pin-up*.

CJ – **Eu comecei, me apropriei do nome dela. Assim, como o título é italiano e tal, eu comecei a chamar Pane, como se fosse.**

FG – Eu não sei se é “Peine” ou Pane, mas não sei, Gina Pane, deve ser Gina Pane. Eu não sei. Eu não sei como é que se pronuncia.

CJ – **Tem que dar uma pesquisada nisso.**

FG – Eu acho que a atuação dela é nos Estados Unidos. Não?

CJ – **É que essa aqui foi na... não tenho aqui o registro.**

FG – Será que ela é italiana? Sempre achei que ela era, eu não tenho essa informação.

CJ – **A aproximação com esse trabalho.**

FG – Sim, que legal.

CJ – **Eu vou ter que dar uma olhada lá, eu não sei, mas acho que foi na Itália essa.**

FG – É? Então talvez ela seja italiana, aí é Gina Pane.

CJ – Ela fala até, está aqui. Então assim, na verdade esse aspecto acho bastante interessante.

FG – Tu tens que ter um foco. Mas isso que tu já podes, de foto, eu acho que tu estás dentro de um caminho, como não era tentado na época, mas eu acho que resume bem, condensa bem o significado dessas fotos.

CJ – Mas eu não tenho a pretensão ainda de conseguir, mas pelo menos de fazer alguma menção, pelo menos buscar um questionamento a respeito de.

FG – O que é retrato e autorretrato, isso cai dentro de categorias bem tradicionais de fotografia, e aí tu direcionas isso para um registro que não é o foco da ação. Eu acho que foto performance, ela acaba ampliando.

CJ – É, exato. Depois, na verdade, neste artigo é que eu entro no questionamento a respeito da fotografia, da apresentação e depois o Schaeffer fala do retrato fotográfico. Outra referência é a professora Fabris, também fala da questão da autorrepresentação e tal, e o Umberto Eco, que usa a referência da obra aberta. E o professor Alexandre me falou na última reunião que nós tivemos, daí ele disse assim: “mas tu ainda não pegaste *O Nome da Rosa*”. Claro! *O Nome da Rosa*, que é a questão do humor.

FG – E eu não sei o nome da rosa, até hoje eu não sei o nome da rosa. Tu leste o livro já?

CJ – Não, eu vi o filme só. Eu comprei o livro agora.

FG – É uma boa vantagem.

APÊNDICE C –Entrevista Elaine Tedesco

Cláudio Jansen – Como eu tenho a pretensão de falar um pouco sobre o Pasquetti professor, e alguns aspectos inclusive pessoais do relacionamento com os colegas dele, então eu fiz perguntas sobre como conheceu o Pasquetti.

Elaine Tedesco – Tá. Então vamos começar pela mais fácil.

CJ – A mais fácil.

ET – É fácil. Eu entrei no Instituto em... 83. Aí lá pelas tantas alguém falou desse professor. Assim, esse professor é o Pasquetti, que tava viajando, que voltou, não sei o quê. Sabe lá, essas coisas quando um aluno escuta falar do professor. E aí um dia eu fui entrar no elevador, eu lembro bem e eu vi o Pasquetti passando, aquele jeito dele correndo, meio voando e falando alguma coisa e eu achei muito interessante assim a vibração da voz dele. A palavra não é engraçado, entendeu? Mas tinha na voz uma vibração, ele tava falando com alguém, tava subindo a escada e eu disse: "Opa", e alguém me disse: "Ah, esse é o Pasquetti".

CJ – Continua sendo a mesma vibração que, digamos, que ele tem hoje?

ET – É. Sim.

CJ – Entendo.

ET – Então, é difícil de explicar como era a vibração... Quando te olha, quando tu conhece o Pasquetti, tu pode entender o que eu tô te dizendo, mas se colocar num texto não vai fazer muito sentido. Dizer que a voz era engraçada, não, porque não é a voz que era engraçada, né? E não é engraçada exatamente. Mas é essa, essa fala rápida, luminosa. E alguém que entrou comigo no elevador disse: "Olha, esse aí é o Pasquetti". E depois eu comecei a conhecer o Pasquetti mesmo em sala de aula. Fui fazer aula, disciplina com ele, eu acho que um ano depois, eu não sei que ano era isso, na verdade. Não tenho muito data assim, eu fiz a disciplina de projeto com ele. Conheci o Pasquetti então primeiro como professor. Uma disciplina de desenho, eu acho que era o Criativo 1.

CJ – E aí?

ET – E aí que professor era esse, né? Essa era o professor que trazia muitos livros pra sala de aula, era um professor que ia pra biblioteca, trazia revistas e livros e colocava em cima da mesa dele. Eu lembro disso como prática. E isso ficava ali disponível pra gente olhar ou conversar. Eu lembro que tinha várias colegas que colocavam muito em sala de aula o que eu não conseguia fazer na verdade, né? Essas colegas tinham uns papéis na parede e ficavam ali muito tempo desenhando. Eu não conseguia ter essa concentração de ficar desenhando pros colegas, eu desenhava quando os colegas iam embora, eu desenhava do meio-dia às 2 da tarde, quando não tinha ninguém na sala, nenhum professor. Eu não conseguia desenhar pras pessoas ali. Então eu acabava consultando muito essas revistas, esse material que ele trazia e sobre o qual não necessariamente ele tava falando, mas eu xeretava tudo que tinha naquela mesa. Então isso eu lembro muito bem, esse professor que tinha uma atuação como quem estivesse num ateliê, onde havia algumas indicações e tu podia seguir ou não. E ele pouco ficava falando sobre

o que fazer no trabalho, no meu tempo. Eu lembro disso, e eu lembro do Pasquetti mais perguntando coisas. Quando ele ia dar uma olhada ele fazia algumas perguntas e quando fazia os comentários eles eram muito precisos... Mas quando eu fui fazer o projeto de graduação em que também fui aluna dele, eu lembro da minha primeira reunião com ele, foi tipo assim uma bronca, porque eu levei uma diversidade de coisas, e ele: "O que que tu tá fazendo? Pra onde tu vai?". Eu não sei exatamente que perguntas eram, mas era tipo perguntas, perguntas e ao mesmo tempo uma indagação que era bastante crítica, porque eu não sabia mesmo pra onde eu ia, né? Tinha escultura, espuma, tinha desenho, tinha de tudo. Bom, até hoje eu faço, eu misturo tudo. Mas naquele tempo um projeto de redação era muito um conjunto de um mesmo, de coisas mais homogêneas, digamos assim. Eu não tava preparada pra fazer um conjunto de coisas homogêneas, no final acabei fazendo, mas era o que se esperava, né? E ainda hoje ros professores aqui esperam isso dos alunos.

CJ – Bom, então a pergunta a seguir seria o tipo de relacionamento, foi professor-aluno.

ET – Uhum.

CJ – E foi colega dele como professora?

ET – Não, não fui colega dele como professora.

CJ – E relação de amizade?

ET – É o que mudou, Não sei exatamente quando mudou, tem uma coisa que foi bem importante, sabe? Sem dúvida nenhuma, mudou o curso que eu

tava fazendo. O Pasquetti foi chefe de departamento e como chefe de departamento ele trouxe a Iole de Freitas, o Guto Lacaz. Me lembro muito dos dois, eu não tenho certeza se Waltercio, se foi ele que trouxe ou não, tem o nome dos dois. E eu fiz esses dois cursos e ele também, no final. Isso em 90 e... 86... 87, aliás, 87. Em 86, ele me deu uma dica numa aula, eu ia pra Minas fazer um festival de inverno. Eu acho que é 86: isso. Tinha saído o livro *Aspiro ao grande labirinto*. Não sei se eu ia pra Minas ou pro Rio, eu tava sempre indo pro Rio, eu tinha um namorado no Rio, eu tava sempre lá. E aí tinha saído esse livro. Eu disse: “olha tem isso aqui”. “Já que tu vai”. E aí eu fiquei assim: “Eu vou conhecer esse lugar”. E eu não sei como eu descobri, não consigo lembrar como que foi, eu quando decido que eu vou catar um negócio... Eu descobri onde era o acervo do Oiticica do Rio de Janeiro, acho que era perto da Glória. E tava tudo num apartamento.

CJ – Ah, já era um apartamento.

ET – Era um apartamento.

CJ – Era de um parente dele?

ET – A pessoa que me recebeu não era parente, era uma pessoa que cuidava das coisas dele. E aí eu comprei um livro nessa época e foi incrível ir lá e mexer naqueles Parangolés e tal e mexer naquelas coisas. E a pessoa foi supergenerosa, imagina, uma piá, né? E depois eu fui pra Minas fazer um festival de inverno. Eu lembro disso, tinha essa conexão com as duas coisas. É tudo meio misturado na minha memória, eu sei que isso veio antes dos cursos de extensão, então teve isso que foi bem importante, que mudou o rumo das minhas coisas. E o outro quando ele proporcionou esses cursos de extensão aqui com a Iole de Freitas e o Guto Lacaz. E os dois cursos geraram muita produção pra um grupo de colegas, entre eles tava a Lucia Koch, tava a Marion Velasco, tava o Gaudêncio Fidelis, tava a Lorena Geisel, pessoal fazendo esses dois.. A Marion não fez o curso da Iole, fez

só o do Guto. E daí que eu comecei a trabalhar com instalação e com performance ao mesmo tempo. E eu acho que de uma certa maneira fazer esse curso com o Guto... e depois do curso com o Guto eu, a Marion e a Lucia fizemos duas performances pra teatro, e o Pasquetti comprou a primeira câmera de vídeo aqui para o curso. Aí eu pensei: "bom, eu tava saindo do IA já, mas eu vou fazer um projeto pra conseguir um financiamento pra gente conseguir usar essa câmera". E aí eu junto com elas escrevi um projeto pra FAPERGS, pra conseguir dinheiro da FAPERGS pra ficar experimentando fazer videoperformance... E aí nessa passagem que [veio] a Mara, que era esposa do Pasquetti na época. Ele sugeriu: "Ah, chama a Mara, que a Mara também já fez performance, pra poder orientar ou trabalhar junto". Enfim, e a Mara veio conosco algumas vezes, veio fazer algumas experimentações. Numa das performances, ela trabalhou diretamente comigo. E aí nesse período é que começou a mudar, digamos assim. Eu já tava saindo. Eu me formo em 87 e essa pesquisa acontece em 88. Eu escrevo ela em 87, mas ela acontece em 88, quando eu já não tô mais como aluna aqui. Aí é que muda, a relação se modifica um pouco. A Mara e o Pasquetti gostavam muito de fazer festas, eu acho que uma vez por ano eles faziam festa de São João onde eles moravam, onde eles tinham a casa em Viamão. Aí que as coisas mudam um pouco, depois dessa coisa com a performance. Que eu lembro, pelo menos pra mim ficou pra mim...

CJ – Uhum. Com relação ainda a esse contato de sala de aula, a questão da ironia...

ET – Nunca aparecia.

CJ – Nele?

ET – Os trabalhos meus na época... e [para] o pessoal da minha turma era muito mais pra um pós-expressionismo, entendeu? A gente tava numa linha

mais contaminada, digamos, pela Karin Lambrecht, pelo Renato Heuser, pela escola alemã. É, a gente tava mais com essa contaminação. os trabalhos eram bem mais pesados. O Fabio veio numa turma que é um pouco depois, mas não, de ironia... Muito sutil.

CJ – Eu tenho perguntado isso, estou tentando levantar essa informação e isso é muito interessante, porque via de regra as pessoas relatam que ele normalmente ele é bastante irônico... E tem muitas histórias dele em sala de aula inclusive – aliás, principalmente.

ET – É, eu não tenho nenhuma.

CJ – Pois é, isso que eu acho. Que eu não sabia e tem a ver com o momento histórico digamos da...

ET – Eu não lembro, eu não prestava atenção nisso, isso pra mim não sei... Eu Não tenho nenhuma história assim: "Ah, que tem isso, tem aquilo, tem disso". Não lembro nada assim. O Pasquetti, eu tenho uma, uma imagem dele como um professor muito político aqui dentro, entendeu?

CJ – Político?

ET – Muito aglutinador, um professor com muito posicionamento, assim bem forte assim, levava um grupo junto. A visão que eu tenho dele como professor, o que ficou, embora eu não sei, talvez seja porque a ironia para mim ela tá tão em tanta coisa, que não é "a" coisa. A pessoa falar do Pasquetti; é, o Pasquetti é irônico, tudo bem, mas não é isso que ficou, entendeu? Como diretor, ele trocou toda a elétrica aqui, tem uma coisa que é super assim, mão na massa mesmo, coisa

que para trabalhar com as estruturas Eu acho que nas reuniões, nos posicionamentos, muito crítico, entendeu? Muito crítico mesmo em relação ao currículo, ao que foi se fazendo aqui...

CJ – E isso é uma coisa também que eu acho que é importante de levar em consideração. É que quando se fala em questões de humor, ironia... Comédia. Existe um certo preconceito, me parece que é essa coisa de uma tendência ao reducionismo. Reduzir, por exemplo, eu estou fazendo uma pesquisa sobre a ironia no trabalho do Pasquetti. Daqui a pouco estou reduzindo ele a...

ET – Que situações de ironia são essas? Se ela é uma manifestação, o que que é que ela carrega? Eu tenho certeza de que muitas vezes ela carrega uma crítica ácida ao contexto.

CI – Sim, da mesma forma como já no TCC eu falei, por exemplo, sobre os trabalhos com a meda, com a mania de se esconder, né? Que tinha aquela coisa de uma certa ironia em relação à ditadura, que é uma forma de defesa, uma forma de crítica, uma forma de reação. Até como já vi alguém da área psicanalítica falar que é uma forma de agressividade. Então, mas tem várias, é muito amplo E isso é um problema que eu também tenho que resolver, porque no trabalho, no profissional e nas pessoas tem uma imensidade de possibilidades de abordagem.

ET – Pra onde vai, né?

CJ – Preciso fechar isso sim.

ET – Então, das situações como professor, eu acho que teve isso também. Eu, quando estava fazendo uma das disciplinas, eu estava no Centro Acadêmico e eu ficava muito no bar, eu não gostava de trabalhar em sala de aula com os colegas. Então eu ia à sala de aula, pegava algumas revistas tinha essa coisa de "Pasquetti, estou indo no bar, estou indo bar". As conversas ficavam nesse outro jeito. Então, eu acho que talvez muita coisa eu não tenha acompanhado, se passado na sala de aula. Eu aprendi muito com esse modo de criar um ambiente pros alunos, entende? Então essa ideia de consultar uma biblioteca, de olhar pro que estava além do espaço físico, de olhar de uma outra forma pra isso vem muito desse gesto dele trazer essa revistas e esses livros. Não necessariamente ficar falando de todos, mas aquele material estava ali. e então, "hey, amigos, tem alguma coisa nisso", né? E quando ele traz os professores de fora, ele trazer esses professores que não são daqui, ele está mexendo na estrutura, entendeu? Ele tá trazendo uma outra coisa. A crítica e a ação vêm juntas, não necessariamente de uma fala sempre, mas a gente imagina assim o Pasquetti. E é o jeito, é o comportamento, é o modo de se deslocar, às vezes de fazer uma cara, uma expressão, né? Meio disso. Essa manifestação dele. E eu não acho que os desenhos dele daquela época sejam irônicos.

CJ – Daquela época o quê?

ET – Dos anos 80... Eu não vejo ironia nos desenhos dos anos 80. Eu acho que não é isso. Acho que pode encontrar uma atitude muito mais evidentemente irônica nas figuras, nas fotografias, no material dos anos 70, naquelas coisas coletivas ou, ao menos, não era isso que me atraía naqueles desenhos. Desenhos abstratos do final dos anos 80, início dos anos 90, desenhos incríveis que me influenciaram profundamente, nunca consegui fazer aquilo. Desenhos de uma sensualidade, de uma abstração, de uma complexidade que... A exposição da Tina Presser de 89, 88, por aí... Não tem. Falta essa parte. E é bem importante. Esses desenhos são maravilhosos. É tão incrível, tem duas exposições que ele fez, eu acho quando voltou de Chicago..

CJ – Mas eu tenho alguns que tem no site da Gestual...

ET – Ele certamente tem fotos disso.

CJ – E tem no TCC.

ET – É antes dessa exposição da Bolsa com os objetos, entendeu?

CJ – Ahan. Ahan.

ET – É antes dessa, antes disso. É na Tina Presser.

CJ – Sim. Que é logo que ele veio dos Estados Unidos. Sim. Mas ele já tinha uma coisa, até eu entrevistei ele no ano passado. Fui ao ateliê dele e tal e o “Que seurat, seurat”, né? Aí ele me falou daquele ali, mas já tinha títulos assim naqueles desenhos lá.

ET – Sim, os títulos conduzem a outra coisa, é.

CJ – E, bom, e daí a outra pergunta é exatamente isso. Bom, há uma espécie de ironia para os desenhos, espécie de ironia pras fotografias para as fotoperformances. E eu tenho uma pretensão de fazer um caminho que não necessariamente ligue essas formas, essas manifestações, mas eu teria a pretensão de conseguir abordar, de contemplar uma... uma coisa. Desconfio que o artista Pasquetti tem uma coisa que é uma coisa importante, que gera

alguns tipos de ironia. Talvez. E outras coisas mais que têm, muitas vezes a função de enfrentamento, de crítica ou de sarcasmo...

ET – Eu vi uma exposição agora com um artista que eu gosto muito nos últimos anos, que é o John Baldessari. Que agora em Frankfurt tá a última individual dele... Do Baldessari também pode-se dizer que é um artista bastante irônico e que as suas fotografias são bastante... A gente pode dizer isso. Escrevi um texto, vou te mandar o texto que eu escrevi sobre essa exposição, resumindo. O Baldessari olha pro campo da arte.

CJ – Uhum.

ET – E pra cultura, né? Como a cultura se atravessa no campo da arte. Aí a crítica, a ação, a ironia, o conto tá ali. Quando ele incendeia as pinturas, quando ele usa imagens da cultura, quando ele faz as montagens, quando ele joga agora fragmentos de roteiro de cinema junto com imagens que são fragmentos de catálogos do museu que ele convida pra fazer uma individual lá em homenagem ao museu... O corte, onde é? Acho que esse é esse campo, esse cenário. Pela perspectiva de onde veio a formação dele, que é a pintura, e trabalhando com a área do conceitual. Tá ali. Então eu acho que uma das perguntas que tu pode fazer pra te ajudar, pra colaborar com esse teu olhar pras fotografias performadas, as fotografias, as fotoperformances, as fotografias dirigidas, essas performances, de onde e pra onde ele olha? Porque tem duas vias aí. Tem duas vias, Cláudio, nas imagens que o Pasquetti cria quando ele está na cena. Tem a via de onde vem e tem a via pra onde vai. Tem duas flechas aí. É dupla direção.

CJ – Certo.

ET – É. Em que contexto. Quando eu digo pra onde vai, é como se apresenta, entende? O Pasquetti adora arte. E eu acho que tem essa, a minha suspeita é que esse trabalho, essas fotografias, elas têm duas vias. Elas têm uma via anterior e elas têm uma via posterior. Tem uma coisa que é antes e uma coisa que é depois. Não é só assim: "ah, eu vou fazer uma encenação agora". E não acho que o modo de chegar a isso, necessariamente, seja um caminho simples, lógico. Uma lógica cartesiana "Ah tá, pensei nisso agora". Não, não é assim de lá pra cá. Tem duas e não quer dizer que elas sejam diretas, simples e didáticas, porque tem um pensamento do que é mais complexo que vai trabalhar com uma ideia de *non sense* até gerar essa imagem, essa nova imagem ou essas novas imagens. E esse pensamento complexo ele não necessariamente consegue se estruturar em palavras, entendeu? Por isso, daí a coisa das imagens. Eu acho que tem isso. Eu não consigo olhar pra um trabalho dele e não ter a suspeita de que isso tem dois lugares. Que tem um lugar que pode ter vindo de, que vem de uma observação de um campo ordinário, mas tem um outro indicativo que tá também no campo da arte. E pra onde isso vai, como isso se coloca, que coisa é essa? Você olha esse trabalho, você sabe que ele indica ação. Mas que ação? Onde isso se realiza? Aí tem um jogo, sabe que ele indica, não tem como.

CJ – Sim.

ET – E quando ele faz a sequência de fotos que ela, evidentemente, dá a leitura. Ahn? Mas que leitura é essa? Então eu acho essas duas coisas. E uma outra coisa que eu acho que é importante é essa consciência de que imagem,, qual é a imagem que tem e como ela aparece. Por isso essa coisa do retrato, da performance, que cena é essa? Que figura tu cria ali? Que conjunto? Que cadeia é essa? Tem uma tomada de consciência. Tem uma tomada de consciência: que figura é essa? E essa figura, ela tá conectada com a história da arte, não dá pra pular pro retrato sem passar nas fotos dadaístas. Dá uma olhada. Não é Dadaísmo porque não tá mais lá.

CJ – Sim.

ET – Não é, não tá mais lá, não é mais. Mas tem também essa coisa que fica junto com essa ironia de pegar, de trabalhar com estruturas, ideias e estruturas do campo ordinário da publicidade também. O dada olhava pra isso. Eu não sei, eu acho assim, eu sei que o teu caminho é chegar pelo retrato, mas tudo bem. Então dá uma olhadinha lá atrás, eu tô tentando lembrar qual é a figura. Porque tem. Tem Duchamp com aquela coisinha coelhinho todo cheio de... Eu daria uma olhada nessas imagens lá atrás. Essas imagens que os artistas não fizeram como trabalho de arte.

CJ – Tem o Fluxus também.

ET – Mas é bem depois, né? O Duchamp tá lá atrás.

CJ – Sim, sim.

ET – Brincadeiras do Duchamp e do Man Ray com as imagens e o próprio Magritte, né? Isso que eu olho, eu vejo essa conversa com o Magritte lá atrás.

CJ – Ahan.

ET – O Magritte com a gaiola, entende? Eu não encontro essas conversas, elas não são citações. Mas eu vejo, eu olho atrás e eu olho pra frente.

CJ – Sim. E essa aqui mais até. Também continuando com a vegetação na cabeça, quer dizer, pode ser uma coisa que tá brotando, uma coisa que está na cabeça, uma coisa que tu coloca na cabeça (risos).

ET –Então, pra voltar um pouquinho a coisa da ironia, se tu vai separar, eu não sei se é um belo caminho, um caminho didático pro teu texto separar pela ironia na foto, a ironia aqui, a ironia ali, entendeu? Eu não sei se é isso, eu acho que, assim, pra onde ele tá olhando ou em que períodos naqueles conjuntos, pra onde era? Isso é uma coisa que fica, sabe? Fica fazendo um trabalho pra que, onde é que ele se coloca?

CJ – Sim.

ET – Porque isso aqui pra mim, me influenciou. Até hoje tô contaminada por essa exposição. Trabalho com isso direto com os meus alunos "como é que tu abre uma imagem?". Pra esse espaço de cá e esse espaço de cá. Abre a imagem.

CJ – Pois é. E isso é uma coisa que eu ia dizer que naquele artigo que eu fiz na disciplina com o prof. Alexandre, que eu já começo a falar uma coisa sobre que eu acho que importante, uma linha da pesquisa dele, que eu acho, que é uma coisa, na verdade, óbvia, mas é a linguagem. Que ele se forma em pintura, mas ele faz desenho, faz fotografia, faz super-8, já começa por aí. Depois os trabalhos dele têm sempre uma maioria eu acho, uma grande parte que discute fortemente essas questões. Aquele mesmo dos desenhos com as sacolas e mochilas que é para tu guardares o desenho ali, carregar. Então ali há uma provocação muito forte.

ET – Quando tu dizes a linguagem, tu tá querendo te referir a quê? A que como linguagem?

CJ – As linguagens com as quais ele trabalha.

ET – Eu acho que tem um ponto que é sim e tem outro ponto que é exatamente aí onde tá o problema. Eu acho que o meu ponto é essa ficção de que os meios de criação são linguagens isoladas. Como a gente aprende que a linguagem da pintura. Ahn? Como?

CJ – Sim.

ET – O que é a linguagem? Então a pergunta é bem pertinente se tu for [ver] de verdade o que é a linguagem. Se tu vai olhar Wittgenstein, vai olhar criticamente Wittgenstein e vai olhar o que esses artistas como ele, como Baldessari, tão fazendo há décadas, que é exatamente apontando só um pouquinho". Como assim "a" pintura ou "o" desenho se as coisas se constituem de outra forma e se eu falo contigo não só pela minha fala e seu falo contigo com olhar, com movimento, como assim? Então eu acho que a pergunta essencial...

CJ – Talvez a crítica seja essa.

ET – Afinal de contas o que é isso? Como assim? Que situação limitada é essa? Isso sozinho é o quê? Pensar o que é de fato a linguagem, e não essa ideia de a linguagem do desenho. Não. São meios. São meios para criar uma linguagem. Ah, tudo bem, a gente vai começar a trabalhar. É legal que eu acho que tem arquitetura na formação dele também, né? Tem ele como professor no teatro na área de cenografia se não me engano.

CJ – Ele começou no DAD.

ET – Só pra lembrar que isso é bem importante.

CJ – Sim, sim.

ET – Pra esse entendimento complexo.

CJ – Sim. Aqueles primeiros desenhos da década de 70 eram espaços, vários espaços, espaços cênicos.

APÊNDICE D –Entrevista Tėti Waldraff

Cláudio Jansen – Como vês essa ironia no trabalho do Pasquetti?

Tėti Waldraff – O Pasquetti é irônico no trabalho dele pela competência estética que tem de saber reunir os materiais, cores, acho que a dimensão dos trabalhos dele, esse exagero, aquelas sacolas loucas, as fotografias, principalmente, assim, as intervenções que ele faz. Isso eu acho que é assim uma coisa primordial porque as vezes tem um artista que quer ser irônico, mas ele não tem bagagem, né? E eu acho que o Pasquetti, até por saber um pouco assim da família dele, que ele é de Bento, e o meu marido é de Bento, o Miguel sempre conta umas coisas assim da família do Pasquetti, ele diz: "Ah, essa família do Pasquetti era tudo de louco assim". Tinha um que era o Papai Noel, né? E eu acho que desde pequeno assim ele vivia nesse mundo de ficção assim, de cultura. Nem sei se decidiu ser artista logo, mas... ele tinha um ritual do cotidiano de rir das coisas. E eu acho que isso, pro trabalho de arte dele, ficou colado. Então eu acho que ele tem uma estética assim, sabe? Uma coisa muito pontual. Eu acho que o Pasquetti não erra quase, ele sempre faz coisas muito boas, muito divertidas. Eu acho que ele ri do mundo, ri dele mesmo, das alegrias ou até das tristezas.

CJ – Tem toda essa proximidade, essas coisas que estão perto da ironia. Pode ser uma coisa boa, mas também pode ser uma forma de defesa.

TW – Exato. É, uma pessoa irônica – eu às vezes sou irônica, eu tenho um pouco isso às vezes nas minhas falas – e isso às vezes até revela um pouco

de maldade ou até machuca as pessoas. Mas eu acho que, no caso do Pasquetti, ele não machuca nada com o trabalho dele. É uma ironia muito saudável.

CJ – Eu comento isso porque no meu TCC, que já foi sobre o Pasquetti, eu falo daquelas imagens das medas.

TW – Uhum.

CJ – E aquilo tinha, pra época e tudo, tu faz aquela, do esconderijo e tem a ver com a questão da ditadura e tal.

TW – Uhum, uhum.

CJ – Então é uma forma de enfrentar uma situação também.

TW – De dissimular. Descobrir um outro jeito de dizer as coisas. De uma forma velada, mas que revela, né?

CJ – Bom, então e aí a minha pretensão, é de falar da ironia no trabalho dele, mas também, e esse é uma função importante dessas entrevistas que eu estou fazendo, é de ver a ironia em outros âmbitos também. Quer dizer, além do âmbito do trabalho, no âmbito pessoal e no âmbito profissional dele como professor também.

TW – Tivemos uma turma muito legal com ele, e lembro que quando começou o semestre ele olhou pra nós, tinha várias pessoas, mas ele falou pra mim, pra Laura Castilhos, pro Ronaldo Kiel, pra Luiza Méier, pro Fabio Vale, que é

de Bento. Eu acho que éramos nós, ele disse assim: "Eu não quero ver vocês aqui durante o semestre. Eu só quero uma exposição no fim do semestre" (risos). E nos mandou embora: "Vão, vão, vão trabalhar, vão trabalhar". E aí foi uma coisa muito bacana, não sei se tu estudaste ou já ouviste falar do Cometa Arte, que nós fizemos essa exposição que se chamou *Cometa Arte*, que tinha dúbio sentido também. E o Ronaldo, que eu não sei se tu conheces, ele é um artista exímio, ele mora hoje em Nova York, é casado com uma performer japonesa, um cara muito talentoso também. E nós passamos a nos reunir e produzir um jornal da imprensa marrom e nos encontramos. Era o ano em que passava o Cometa Haley, né? 85, e agora ele vai passar não sei quando de novo. E aí a gente fez essa brincadeira do Cometa Haley e o Cometa Arte de cometer, de fazer. Eu sei que a gente tirou uma foto ali naquela pracinha perto daquele Instituto, ali do Renner. Nós tudo assim, olhando pra cima, com as mãos assim, até eu tenho essa foto, mas tá até no meu ateliê, eu posso até fotografar e te mandar. Aí a gente fez uma simulação assim, como se fosse o cometa, e também foi a primeira vez que a gente pichou a cidade assim com um estêncil. Cometa Arte, assim, não era muito comum em 85 fazer isso. Eu lembro que a gente fez uma intervenção na minha rua e eu fiquei morrendo de medo que "Bah, o pessoal da vizinhança vai ver que fui eu, né". Porque era muito, muito raro. E foi, e daí fizemos adesivo também. No dia da exposição a gente se adesivou, teve gente que foi fantasiado, a Cintia Vasconcelos, eu não sei se tu conheces, uma artista muito boa também, ela hoje mora em São Paulo, trabalha ainda com pintura, mas ela era muito irônica e ela era muito amiga do Pasquetti. Ela foi de cometa, toda de preto, um cometa prateado na testa. O Renato Heuser também. Eu sei que foi lá na Pinacoteca, daí a exposição foi um sucesso assim, uma festa. O Pasquetti ficou supercontente. E então eu acho que ele tinha essa ousadia também, essa ironia, ele tem a percepção, ele não era um professor medíocre. Ele ia lá e também orientava a gente, sabendo, embora ele disse um dia para mim: "Tu sempre andou com as tuas próprias pernas, eu não te ensinei nada". Porque quando eu encontro, ele, eu digo "Ah meu ídolo". E ele "Ah, sai guria". E é até difícil, eu não tenho muita intimidade com ele, quase sempre são uns monólogos quando a gente se encontra nos lugares. Última vez que eu acho que encontrei ele, não, não foi a última vez, mas numa exposição, aquela o prêmio Camargo Vilaça que teve no MAC no ano passado, ele chegou lá e daí os trabalhos

dele não tavam montados ainda, o Paulo Gomes tinha ficado domingo inteiro montando e não tinha conseguido montar, daí ele chegou lá e disse: "Vocês não estão me vendo, eu não estou aqui". Daquele jeito assim, bem *en passant*, sai pra lá, sabe? Eu acho que ele tem afeto muito diferente com as pessoas. Eu lembro também com a Maria Lucia Cattani, quando ela estava doente, poucas vezes que eu falei com ele assim, ele dizia: "Eu não sei o que fazer, eu não sei o que ajudar, eu não sei ajudar o Nick, eu não entendo disso". E aí também era bem difícil... Mas.. E eu acho que ele foi um professor que formou muitos artistas que tão hoje atuando. Ele fez uma marca especial, eu acho que todo mundo reverencia ele muito. Acho que pela inteligência dele, pelas coisas que ele fala, os trabalhos e o próprio trabalho dele.

CJ – Bom, acho que já falaste um pouco desses outros âmbitos. Conheceste o Pasquetti na aula?

TW – Foi na faculdade que eu conheci o Pasquetti. Na época do Nervo Óptico, lá no final dos anos 70, 79, 80, eu não me lembro dele tanto assim. Eu me lembro mais até da Heloisa Schneiders, de uma outra menina que morreu, como é o nome dela? Uma artista, não tê lembrada, mas depois também o Pasquetti viajou, daí ele ficou acho que nos Estados Unidos.

CJ – Ah sim, é.

TW – Daí ele foi ser nosso professor quando ele voltou. Então... Ah, todo mundo queria ter aula com Pasquetti (risos). E hoje até hoje a Laura Castilhos, que é mais minha amiga hoje, a gente se encontra. A,h tava a Lia Mena Barreto também nessa exposição. Era um timão bacana, sabe? E cada um com um trabalho completamente diferente do outro. Tinha o Fabio Vale, que fazia uns desenhos, uns papéis quadrados de dois por dois, umas pessoas assim só com linha em posição de yoga. Aí a Lia lá com os tecidos dela, eu lembro que nessa exposição foi quando

eu comecei a transformar a natureza em objetos, ainda eram recortes de pinturas sobre papel. Mas foi muito legal.

CJ – Então... Bom.

TW – Ah, eu não sei se tá bom assim, se vai te adiantar alguma coisa.

CJ – O professor Paulo Silveira, que é da minha banca , e ele foi aluno também, disse pra mim: “Pergunta se tinha um método de ensino” (risos).

TW – (risos). Olha, ele não ficava dando muita, muita onda assim, né? Ele já ia "Vamos trabalhar, vamos trabalhar", e tal, mas a gente daí trabalhava lá na faculdade também, mas todo mundo trabalhava também em casa. Tinha um pouco aula e um pouco assim, durante toda a minha faculdade quase eu trabalhei mais em casa. Eu ia lá na faculdade, ficava um pouco e ia pro meu ateliê, que era lá na João Telles, era também casa, ateliê, tudo num só também, porque daí depois já comecei dar aula, então não dava pra ter ateliê e gabinete separados. Porque eu fazia tudo nos entremeios, eu só trocava de sala. E também sempre quis ficar tendo ateliê em casa porque essa coisa do cotidiano eu gosto assim sabe? de ficar fazendo coisas na cozinha ou plantar, e eu vou meditando e daí vou tendo ideias pros meus trabalhos. É uma coisa . Tem gente que tem que ter uma sala branca, aqui ó, é todos todos os fantasmas e não fantasmas próximos. E eu gosto assim, eu tenho que ter esse cenário pra me inspirar, pra me concentrar mesmo.

CJ – Ah, tá bom... Então, com relação ao trabalho do Pasquetti, ele tem aquela diversidade assim de, digo, formalizações.

TW – Uhum.

CJ – E tem ironia por toda parte.

Mas Há diferenças. Ironias diferentes.

TW – Sim.

CJ – Tipos diferentes.

TW – Sim.

Eu acho que nas coisas tridimensionais, nos objetos e nas fotos fica mais visível essa ironia. . Nos trabalhos de desenho eu não vejo tanto isso; nos trabalhos de desenho é uma ironia, mas é um devaneio muito bom. Tenho até um trabalho que eu peguei, é que como eu não tenho um armário aqui então eu fico inventando essas caixas pra botar as coisas. Isso aqui é de uma exposição dele, acho que foi a última exposição dele na Bolsa de Arte, eu não sei se tu lembra, isso aqui é uma viagem, né? Mas é mais suave. Aí eu fico guardando as coisas aqui dele também. Aí eu pensei, “ah, essa caixa aqui vai ser do Pasquetti”, mas olha aqui. E daí tu ficando pensando "bah, mas como é que ele fez isso? e com papel e com desenho assim?". É uma coisa muito...

CJ – Mais a linguagem, né?

TW – É, é, é. Muito refinado, muito bacana, né?

CJ – Uhum, e aí tu poderias inferir que isso coloca uma representação da outra.

TW – Sim, sim, é. É muito estranho, né? E daí eu também peguei essa caixa que tinha as nuvens. Eu digo "ah, vou fazer uma brincadeira com o Pasquetti, né?". Ele não viu isso aqui nunca, ele não veio aqui, mas não sei se ele vai gostar se ele vir um dia, mas são bárbaros esses trabalhos. Mas aquelas sacolonas lá eu lembro que uma época eu também estava fazendo sacolas, umas mochilas, umas bagagens, mas a minha bagagem é diferente, é uma coisa mais afetiva. E ele é uma coisa *clean*, irônica mesmo. Eu já penso assim: *deleite dos olhos*, em lembranças e coisa. E eu acho que as lembranças que o Pasquetti põe no trabalho dele são híper, superfiltradas, e eu imagino que ele pensa bastante assim antes de fazer. É diferente do meu processo. Eu vou fazendo, depois que eu vou pensar. Toda vez que eu penso demais para fazer um trabalho, podes crer que não vai sair. Eu escrevo muito, mas não faço muito projeto, muito desenho. Eu trabalho bastante com tridimensional, voltei ao desenho no ano retrasado. Me deu vontade. Me lembrei também da época da faculdade, e então é diferente do procedimento dele, óbvio. E isso que eu acho legal, o professor que não molda os alunos todos iguais, sai todo mundo fazendo a mesma coisa. Que eu acho que o Pasquetti soube destacar a diversidade principalmente dessas pessoas que estavam nessa exposição. E eu acho que ele tinha um carinho assim... tem ainda. Até no ano passado a Laura Castilhos foi lá no meu sítio e ela viu a foto e daí a gente meio que falou "Quem sabe vamos reeditar o *Cometa Arte*", vai fazer sei lá, 25, 30 anos, nem sei. Aí está, a gente ficou meio a fim, depois a gente disse: "Ah, eu acho que isso está muito pra Facebook, né, eu acho que vai ser uma trabalhadeira" e nem sei se as estrelas vão querer, o Ronaldo, vão topar. Eu já vi que eu e a Laura vamos trabalhar que nem umas loucas né? Daí, no fim. Não, montar uma exposição não é fácil. Até agora, a Maristela Salvatori que está organizando uma exposição pra Maria Lucia Cattani, eu acho que vai ser no fim do ano, e aí ela veio um dia, marquei um negócio com ela para a gente conversar e aí eu disse: "Ah, bem difícil assim né?", tinham pensado em fazer uma exposição dos amigos da Cattani. Eu disse: "ah, mas quem são os amigos?". E tu põe quem? Tu não pões esse? Eu disse: "olha, eu acho que para quem que vai servir fazermos uma exposição dos amigos da Cattani?". Não vai servir para nada. Eu acho que vale muito mais focalizar o trabalho dela e fazer lá na exposição um espaço. Se alguém quiser dar um depoimento grava um vídeo.

Eu acho que o Paulo Silveira vai fazer essa curadoria com a Maristela e a Maris, daí achou legal, porque ela queria fazer uma exposição paralela em outro lugar. Pô, uma exposição já é morte certa financeira e braçal e intelectual e tudo, considerando que tu não estás sozinha na parada. Tu tens toda instituição e coisa. Aí agora também não sei como vai ser.

CJ – Muito bem. Bom. Também um outro detalhe da minha pesquisa que eu estou pretendendo usar como fio condutor, esse trabalho do Pasquetti que ele faz tipo fotoperformances.

TW – Eu acho que é muito assim o jeito que ele é, eu acho que está sempre fazendo performances, sabe? O tempo inteiro, porque eu acho que ele não aguenta a existência dele assim, normal. E isso é bonito, né? Até porque é o jeito dele, tu podes encontrar toda vez o Pasquetti, ele está sempre naquela loucura. E eu acho que ele também nunca foi rancoroso, nunca ficou se metendo em confusão de faculdade, porque eu acho que hoje tem tanto professor aliem cada rolo que eu às vezes vejo minhas amigas falarem, todas as minhas amigas agora são professoras do Instituto. Quase todas quer dizer, conheço quase todas lá, foram meus colegas, mas ele é bem na dele, eu acho. Tu já entrevistaste ele?

CJ – Já duas vezes, daí eu ia falar com ele: "não nem me fala" (risos).

TW – Não, não.

CJ – "Não quero mais saber".

TW – Exatamente, ele é uma figura. Mas isso é da família dele. Bah, o amigão do Miguel era vizinho do Pasquetti, então eles iam lá, eu acho que eles iam ouvir. Não, o amigo do Miguel ia desenhar com o Pasquetti lá nos bloquinhos.

CJ – **É. Sim, é, ele conta dessa, da infância dele. Ele me contou que o pai dele fotografava. Aliás, eu fui a Bento.**

TW – Ah, é?

CJ – **Fui lá para ver as fotografias do pai dele. Fui à prefeitura, naquele centro cultural, na Secretaria da Cultura, né?**

TW – Sim, é.

CJ – **Que tem o museu ali na frente.**

TW – É na Casa das Artes, não é?

CJ – **Isso. É. Tem o museu, na verdade, o museu mesmo está em reforma.**

TW – Lá em cima, na Cidade Alta. Eu acho que é.

CJ – **Ahan. E aí eu fui lá.**

TW – Perto do hotel Dallonder, por ali.

CJ –É, é bem pertinho, é do lado.

TW – É isso.

CJ – E aí eu falei para ele, ele disse assim: "ah, então vê lá como é que tão os negativos do meu pai que eu deixei com eles lá, não sei quantos negativos do meu pai", não sei o quê. E "Vê se eles tão cuidando". Aí eu "está, vou ver". Daí fui lá, daí eles me deram o arquivo digital com as fotografias que eles tinham. Então tem, aí eu já selecionei as fotografias que deu para identificar, ainda não mostrei para ele as fotos.

TW – Isso tem acesso livre, é? Qualquer pessoa pode mais ou menos ou...?

CJ – Olha, eu me identifiquei como pesquisador.

TW – Ah, está ahan.

CJ – Mas tem aí tem um documento para assinar.

TW – Sim, sim, claro.

CJ – Tem que te responsabilizar, não pode sair com...

TW – Sim, sim, sim.

CJ – Sim, sim. Mas tive acesso. Só que daí eles não acharam os negativos. E aí o Pasquetti foi lá, eu estava lá e ele foi a Bento.

TW – Ah, que ótimo.

CJ – E aí chegou lá e daqui a pouco ele me ligou. Eu estava numa lan house lá, passando, copiando os negócios para o pen drive, não sei o que, fazendo cópia, e daí ele "Ah, eu fui na prefeitura lá, já soube de tudo, já xinguei os caras lá, não sei o quê" (risos).

TW – Típico.

CJ – E aí ele "Ah, vamos almoçar então". Falei: "Vamos". Eu almocei com ele, aí conversamos um monte. Mas depois os caras foram procurar de novo lá e tal e não acharam, mas é que eles tão com tudo, tiraram tudo do museu, está com tudo apertado.

TW – Ah, está, é que eles tão reformando, né?

CJ – Depois vai aparecer, né? É para aparecer.

TW – Pois é.

CJ – Mas aí ele me contava que o pai dele fotografava e ele ia, ajudava, e aí diz que tinha aquelas coisas do Jesus Cristo e não sei o que, e um um copo de leite de plástico que fazia a decoração. E aí ele me disse isso: "eu já sabia que aquilo era uma instalação", né? E também o pai dele tinha um grupo de teatro.

TW – Sim, sim, eu acho que sim. Eu não sei tanto, o Miguel sabe mais. Eram pessoas bem.. Tem a irmã dele, a.. Acho que é a Eunice.

CJ –A irmã dele que estudou com o Malagoli até, né?

TW – É. Não sei, não é, não sei se é Eunice. Uma que dava aula na escolinha da UFRGS. E aí esses dias eu vi uma exposição, eu vi anunciado num jornal lá uma exposição de uma irmã dele, eu acho, mas eu não fui ver não.

CJ – Bom, mas eu estava falando então daqueles trabalhos ali de fotoperformance e tal e até eu peguei também outro exemplo. A Lenora de Barros, que faz também, até na mesma exposição tinha aquela "procuro-me".. E eu tenho um interesse assim sobre essa coisa do... Bom, aí claro, a coisa da performance não tem muito a ver com o seu trabalho. Daí eu comecei a ir para esse lado da questão da identidade, e a performance, porque aí a performer usa a sua própria imagem, mas é um personagem, é uma caracterização, uma persona como dizem, né?

TW – Sim, sim.

CJ – Mas como no caso da fotoperformance é uma fotografia. E daí eu comecei a complicar com a questão do retrato. Tem uma série de trabalhos

que ele se representa até num formato parecido com o retrato e isso foi até uma provocação que a professora Ana me falou na banca da graduação. Ela falou que essa daqui, também, nesses trabalhos em que ele se autorrepresenta ele vai registrando, por exemplo, a passagem do tempo através da imagem dele. Ele vai envelhecendo.

TW – Sim, sim.

CJ – E ele é irônico com isso, então ele explora também a imagem dele.

TW – Eu acho que a performance é interessante porque não é qualquer coisa que serve, diferente de um happening, né? O happening é espontâneo, agora a performance, e eu acho que a fotoperformance do rosto, é uma espécie de brincadeira, mas uma brincadeira muito pensada. Eu acho que ele deve fazer muitos ensaios até chegar numa forma, solução que revele o que ele deseja mesmo, né? Então eu acho que é muito interessante...

CJ – Está bom. Ok. A questão do desenho, da fotografia, tu já comentarte. Está bom. Depois tu tens outro exemplo, tem aquela, aquelas sacolas.

TW – Sim.

CJ – Que é o *Energicizador printemps* que é da FVCB, inclusive.

TW – Sim, sim.

CJ – Que são essas de tecido sintético, né?

TW – Sim, sim, é.

CJ – Que são colocados na parede, parece umas gotas de tinta, né?

TW – É.

**CJ – Mas aí ele fez uma fotografia que se chama *Energizador*.
Detalhe daí, então ele está subvertendo a obra.**

TW – Sim, sim.

CJ – Ele faz essa coisa assim, né?

TW — É, até parece que ele leva isso aqui para passear, né? Leva o objeto para passear e ao mesmo tempo se energiza, sei lá. É uma brincadeira. É essa sutileza que eu acho fantástica, que eu acho que ele tem muito disso.

CJ – Pois é, existem as mudanças, por exemplo. Nos trabalhos da década de 70, eles terminavam a arte conceitualista, sempre tinha essa questão da política.

TW – Sim, sim, sim.

CJ – Ficava de alguma forma, isso afetava muito, porque afetava a vida. Mas há várias mudanças que acontecem por diversas razões na forma de trabalho dos artistas. E no trabalho do Pasquetti também, a gente vê mudanças. Bom, ele parou de usar super-8 né. Bom, super-8 não tem mais, mas ele poderia ter continuado com vídeo talvez.

TW – Pois é.

CJ – Então foi uma escolha, cada artista tem suas escolhas, né? E no caso do Pasquetti, que tem um trabalho em que ele usa muitos recursos, algumas modificações entram com essa questão dos materiais sintéticos por exemplo. Isso talvez pudesse ser visto já no desenho ou alguma coisa e depois passa, os ambientes com as instalações. Mas como tu vês as modificações do fazer dele, as escolhas?

TW – Ah, eu acho que é sempre um passo a mais ou uma inquietação. O Pasquetti não é um artista que se acomodou ou se acomoda. Ele toda vez vai fazendo com muita intensidade, com muito prazer e também buscando essa coisa sintética que falou dos materiais ou buscando outros suportes, outras soluções. Eu lembro também que ele trabalhava bastante com polaroide, que também agora acho que nem fazem mais.

CJ – E agora faz a falsa polaroide.

TW – Ah é?

CJ – Que tem na Bienal tem uma obra, eu tenho até uma fotografia da *Ninayrosa*. Aliás, eu trouxe aqui ó, esse aqui é o material que eu apresentei na qualificação, no mestrado., Aqui tem algumas imagens que eu separei e aqui tem mais algumas. Aqui tem algumas fotos dos trabalhos.

TW – Ah, sim. Isso é muito incrível, sabe? Essa sutileza assim, esses pedaços. Isso é refinamento de pensar Bem legal mesmo. Isso aqui é muito bacana. *Diálogos Silenciosos*.

CJ –Eu fiz um artigo em que eu falo de retrato e eu coloco de exemplo *Diálogos Silenciosos*.

TW – Bah, bacana.

CJ – Também preciso me arriscar.

TW – Claro, claro, mas é isso que eu acho surpreendente na vida, sabe? Vai, vai fazendo risco, tem que ter vontade para fazer. Agora, se tu já souberes tudo o que tu vais fazer antes, né? Vai, vai arriscando. E eu acho que tu sempre aproveitas alguma coisa assim de tudo que tu fazes. Seja coisa do cotidiano, a gente está ligada. Agora, se tu ficas ali só chorando ""ah, pois é, por que eu não vendo; ah, por que eu não consigo", sabe? A vida passou, né? Então eu acho que esse brilho, eu acho que o Pasquetti tem também. Está sempre cozinhando as coisas. Olha aqui, Nervo Óptico. Juliana Dariano, nossa! Essa guria, essas meninas do Dariano foram minhas alunas, colégio, duas gurias ótimas.

CJ – É, eu acho que nessa foto ela tem uma criança ali, eu acho que ela era pequenininha.

TW – Pois é, eu acho que deve ser a Juliana. É, eu acho que é. Acho que é a Juliana, se não me engano, a Juliana hoje faz parte de uma companhia do circo.

CJ – Essa foi a primeira exposição dele.

TW – Ah, olha só...

CJ – Individual, né?

TW – Ah, essas coisas escritas assim, né? Bah.

CJ – Esse é do Margs. Esse foi da primeira exposição dele no Margs.

TW – É, eu acho que é aqui que eu comecei a ver mais.

CJ – Tinha desenho e fotografia junto, né?

TW – É. Os pastéis, eu acho que o Pasquetti também nos influenciou de uma certa forma assim com a coisa do pastel. Eu acho que naquela época também a gente desenhava bastante assim quando usava cor com pastel seco, pastel oleoso. Eu lembro que em 83 eu fui pra Minas, aí passei em São Paulo, comprei um monte de pastel. Que era uma coisa também meio nova, que não se usava tanto. Era mais lápis de cor. E eu misturava pastel com nanquim e a professora Eunice lá da faculdade ficava horrorizada. "Mas tu misturas isso tudo? Mas tu

pensas para fazer?". Eu dizia: "Penso, penso, mas faço, depois eu penso e faço". Cada artista tem seu processo, que nem o Jailton Moreira. Ele sempre dizia para mim assim: "Eu só executo um trabalho quando tenho certeza absoluta do que eu quero". Aí eu já não sou assim.

CJ – Não é o mais comum, eu acho.

TW – Pois é, pois é. É que o Jailton é mais cerebral. Muito engenhoso.

CJ – Normalmente, acho que a maioria dos artistas tem que ter um retorno daquilo que está fazendo, né?

TW – Sim, sim. Bah, olha essa frase aqui ó: "um dia quando o tempo chegar haveremos de refletir as ideias". Quer dizer, eu acho que isso mostra bem o jeito irônico que ele vive, não é que falte seriedade, mas, sabe? Ele não se importa tanto que tem que bababá, né? Ele diz: "não, deixa, deixa passar que depois nós vemos". Eu acho, não sei...

CJ – Daí, bom, outro exemplo que eu uso, queria mostrar aqui, que até nesse artigo que eu falei do *Diálogos Silenciosos*. E eu coloco junto o trabalho da Cindy Sherman.

TW – Ah, sim, sim, sim.

CJ – Que também tem uma coisa assim. Esse, por exemplo, que tem vários outros também em que não consegue identificar as pessoas. Mas a gente sabe que é uma fotoperformance que ela fez, né? Então eu estou investigando, estou querendo provocar.

TW – É, aqui também tu não sabes quem é, né?

CJ – Não, tu não sabes quem é, só sabe porque sabe.

TW – É uma associação interessante, né? É isso mesmo. Bah, bacana.

CJ – E aí a minha polêmica, que eu tive semestre passado. Eu tive uma disciplina com a Elaine Tedesco, e ela: "Não, não é retrato". Aí eu "tá, não". Porque eu tinha escrito esse artigo aqui né? Eu comecei com autorretrato. E aí quando eu o entrevistei, ele: "não, não é autorretrato, porque não sou eu que fotografo".

TW – É, era a Mara.

CJ – Era a Mara ou o..

TW – Ou alguém.

CJ – É.

TW – Mas também pode ser né?

CJ – Mas não deixaria de ser.

TW – Não deixa de ser.

CJ – Necessariamente, né?

TW – Um autorretrato, retrato, né?

CJ – Ahan, mas daí entra a questão que é a mais polêmica, a do retrato. Quer dizer, ele é um trabalho, é uma fotoperformance, né? Então o artista tá encarnando, digamos, uma persona.

TW – Sim, sim.

CJ – Ele está fazendo. E essa é a questão que a Elaine me falou, que então não é retrato, porque daí o retrato tem uma outra conotação. Mas eu ainda não desisti dessa polêmica.

TW – Mas eu acho interessante.

CJ – Pois é, minha pergunta é sua opinião a respeito disso.

TW – Eu acho que dá pra expandir, né? É um retrato expandido, de uma certa forma ele teve a intenção de se autorretratar, só que como uma persona, um personagem. Eu acho que não tem problema pensar isso, quer dizer, porque todo mundo que faz performance ou faz foto... O Elcio Rossini também faz muita performance. Ele se documenta também. Tá, não é ele, mas ele tem a intenção, né? Então alguém, quem armou foi ele. Então eu acho que se ele se prepara, põe isso aqui tapa, faz um gesto... Eu acho que tem sentido.

CJ – Também falava no meu TCC da entrada da fotografia no campo da arte, que foi exatamente com a arte conceitual.

TW – Sim.

CJ – E daí a fotografia tinha o papel de registro, né? Na performance inclusive.

TW – Sim, sim.

CJ – Então começou assim, era retrato.

TW – Sim, é. E depois botaram outros nomes, ou outros , eu acho. E aí eu acho que às vezes o campo acadêmico cristaliza muito. Que nem pintura expandida. O que é pintura expandida? É juntar um monte de tecidos de tons vermelhos? É ou não é pintura? Pra mim, é pintura, mas aí as pessoas: "ah não, isso aí não é". Quer dizer, hoje já não tem mais tantos limites assim. Eu acho que as coisas vão se mesclando. Mas claro que o Pasquettisabe que performance é performance e que foto é foto e tal e junta isso.

CJ – Pois é, e ele tem a característica dele, é essa intersecção. Eu até ia dizer que ele se formou em pintura, mas ele fazia desenho. E ao mesmo tempo ele fazia fotografia e fazia super-8.

TW – É. E tu vê a cadeira que a gente fez, que fez essa exposição, era desenho. Eu acho que era desenho 4 ou 5, era o último desenho, e eu fiz o meu

trabalho todo em pintura. Eu acabei me formando em desenho, mas o meu trabalho de graduação foi em papel machê, porque daí dessas pinturas, desses recortes no eucatex, eu pintava, pintava que ele ficava chapado. Eu digo: “bah, eu vou botar volume”. Aí comecei a botar papel machê, aí ficava que nem uns espinhos assim, umas coisas, né? Eu tenho até hoje guardado esse trabalho, e foi expandindo,; então, qual é a fronteira? Eu acho que não é tão preocupante isso, se é foto, se é retrato, se é performance, se... Claro que tu tá fazendo uma coisa na academia, né? Então...

CJ – Sim, é, mas eu acho que o caminho é mais ou menos esse. Porque para algumas linguagens já tem mais transito.

TW – É, é.

CJ – É mais livre.

TW – É, é, é.

CJ –É bom, as coisas vão acontecendo assim.

TW – Pois é.

CJ – A língua e as linguagens.

TW – (risos).

CJ – Mas eu tinha uma curiosidade, falar no seu trabalho. A exposição que eu vi lá na galeria branca do MAC, tinha aquelas flores que se prendiam, aquilo era de tecido?

TW – É, é. Ali tem uma ó, tem um restinho ali, é isso aqui ó, isso. Na verdade, é isso aqui ó, essas coitadas que estão estacionadas, porque quando eu sequelei as mãos eu não fiz mais. Porque de tanto eu fazer eu detonei minhas mãos. Miguel disse que não é disso, que isso veio do tempo, mas... Porque isso aqui eu vou cortando as tiras e aí eu vou tramando. Olha aqui, isso é duríssimo, olha aqui.

CJ – Pois é.

TW – Porque as pessoas ficam olhando: "ó, mas ela só embrulhou". Que embrulhou? Cara, você não sabe o que eu gastei de tecido. E essa coisa esquisita.

CJ – Isso aqui é aquele tecido tipo... como é que chama, malha?

TW – Tipo uma lycra. É lycra.

CJ – Ele fica mais fininho.

TW – É, é. Então são horas perdidas de trabalho assim.

CJ – E tem o araminho.

TW – É, é, é. Esse arame aqui, ó, é um fio de eletricidade, na verdade. Que é um material muito saboroso. Mas é escultura, é pintura, é desenho, é objeto, o que que é? Tanto é que o Prêmio Açorianos que me indicaram lá botaram em escultura. Destaque em escultura, agora eu sou escultura então. Não dá nada, puta merda, e ganhei o prêmio. A Paula me fez pagar esse mico, ir lá. Eu: "Paula, eu não vou". "Ah, vai nem que seja pra torcer o nariz, né?". Eu: "ah, tá". Fui. Pois é, eu fiz quilômetros que eu tinha ganho aquelas flores de EVA da Maria Lucia Cattani e aí o nome desse trabalho é...

CJ – **É isso que eu tava com a ideia na cabeça por causa das flores.**

TW – É, ela me deu essas flores em janeiro do ano retrasado, 2013. Quando ela já tava doente. Aí ela falou que ia mandar fazer essas flores pra mim, fazer um trabalho pra exposição. E aí eu fiquei quebrando a cabeça, o que que eu podia fazer? Eu ia fazer uma coisa que são ímãs de geladeira. Aí eu tinha pensado em montar uma mesa de ferro e deixar as pessoas irem montando um jardim ali toda hora, botar uma máquina fotográfica e ir. Mas daí lá no MAC, sem segurança, sem eu digo não, para. Sabe, tu vai aprendendo com o tempo. Nos lugares assim não adianta viajar no cosmos, que não rola. E aí eu pensei: "ah, eu vou fazer uma trepadeira". Porque eu tinha feito um trabalho no Margs, num canto do Margs, que era com vasos e aquelas tripas saindo, ao invés de subir, saindo pelo chão, eu não sei se tu viu.

CJ – **Eu vi na exposição.**

TW – Era uma exposição chamada *Economia de Montagem*, eu acho.

CJ – **Sim, sim.**

TW – E ali também eu tava desenhando.

CJ – Ahã.

TW – Eu tava desenhando naquela época. Eu disse: “eu não vou queimar o meu desenho ali nessa coletiva; e como é que eu vou fazer e moldura e bah”. Eu ainda dando aula, Mas num trepadeira, trepadeira, tripa, bah, tecido né? E olha onde é que tá o meu tecido, ele tá se esfarrapando. Eu vim com as bagagens tum tum tum e agora eu tô parada, né? O nome do trabalho é *Jardim para Dudu*, as trepadeiras florescem. Dei até uma oficina disso lá durante a exposição, mas esse bateria aqui é muito legal, porque ele te dá todas as soluções e ao mesmo tempo é muito difícil, porque olha aqui ó: é gordo. E às vezes eu fico pensando assim, eu nunca terceirizo nada, eu tenho que botar a mão na massa, eu não tenho assistente, não tenho ninguém que faça, e daí se eu pedir pra um assistente fazer não vai ser a mesma coisa, porque não vai só forrar o troço, não é só pintar, né?

CJ – Eu ia perguntar sobre essa diferença do volume que vai se modificando.

TW – É, é, isso. Isso pra mim é quase como um desenho da pessoa, eu valorizo a mão do artista. Hoje falam “ah, não importa mais quem fez, quem não fez, importa a ideia”. Mas nesse caso aqui, cada um vai fazer um nó num lugar diferente então...

CJ – Porque é um desenho.

TW – É. Eu acho muito sedutor. Eu ficava ali horas no fim aquela exposição do Margis. Eu ia lá, botava, e o Francisco Alves, o Chico dizia: “pode ir

te espaiando, pode..". Quando eu achava que tava pronto, que vai lá na casa das sedas, correndo, compra tecido, vai no ônibus pra Gravataí cortando os tecidos, um dia eu fiz bolha porque eu não tinha tempo, eu dava aula de tarde, de manhã, eu tinha que fazer os planos de aula. Eu sei que olha eu ficava das 2 até as 3 da manhã, daí acordava 6 e meia, ia pro colégio, papapá, no fim eu não esgotei ainda esse assunto. Mas agora, neste ano, eu não consegui mais fazer por causa da mão.

CJ – Eu fiquei pensando nessa coisa do que supostamente é um caule. Mas aí é um caule que é de uma cor que não é natural, um formato que não é natural, e aí me lembrou os outros trabalhos, aqueles que usam a, então tu constróis um orgânico com...

TW – Com coisas artificiais, é uma coisa absurda, é uma subversão, é uma falsidade, mas é que a cor me seduz muito, sabe? Quando eu vou fazendo, eu junto. Nos anos 80, bah, eu ia na Casa do Desenho, comprava um material pastel e coisa, hoje eu gosto muito mais de ir num supermercado ou nas lojas do 1,99 e olhar as coisas. Eu tô sempre procurando e também na natureza, lá fora, no meu sítio em Faria Lemos. Ah, é muito cipó, é tanta coisa linda. E eu não sou uma boa fotógrafa e nem uma boa videomaker. Até um dia a Icléia Cattani foi lá, era esse ano, foi acho que 7 de setembro, feriado, ela passou por lá, que ela tem um sítio em Garibaldi, aí foi nos visitar. Daí eu disse: "Eu não sou uma boa fotógrafa, nem uma boa videomaker, se não eu podia fazer umas fotos aqui porque, bah, tem cada coisa". Mas daí aquilo fica no meu inconsciente, eu vou fotografando e tenho pilhas de fotos, eu teria que fazer um livro, mas é que daí eu gosto assim de pegar e subverter, deslocar sabe: Não vai encontrar uma coisa assim. E esse mistério que eu acho que seduz, que nem isso aqui ó, isso aqui é um absurdo, né? Essas flores sobraram de um outro trabalho que eu fiz, já estão há vários anos aqui, aí agora, essa semana, tem uma caixa cheia de bichos aí e eu ia fazer um jardim zoológico prum filho de um amigo meu que nasceu, um gurizinho. E no fim comprei, comprei e não fiz. Aí peguei agora e coleí esses dois gansos ali. E esse aqui se chama *Pintura Lenta*. Isso aí são todas flores que eu planto, que não fico colhendo todo

dia. Na época, quando eu comecei, eu todo dia pegava de dentro do meu apartamento, no outro que eu morava, e ia botando, e daí vai pintando, pintando. Mas daí esse não entrou na exposição porque daí já é natural. E eu planto dentro de pedra também lá fora no sítio, ali fora também.

CJ – E o natural ele vai tendendo pro.. Pro terra, né?

TW – Não é o que perde a graça total, né? Mas eu continuo botando quando eu me lembro. Agora esses dias eu até botei umas. Olha, mas é bonito né? Olha. Mas daí, que nem essa arvorezinha com as cabecinhas, com os bichinhos também. Primeiro a Paula queria botar essa árvore na exposição, mas eu disse: "Bah, Paula, mas eu não vou conseguir descer com isso". E aí depois ela também repensou: "não, mas tua exposição é um jardim falso, então isso aqui já é um jardim natural", então você também tem que cuidar assim pra não sobrepor as coisas, né?

CJ – Misturar as histórias.

TW – É. Mas essa coisa do artifício eu acho muito interessante, eu acho que também o Pasquetti talvez pense isso assim nessas.. E nem exagerar o tamanho das sacolas, né? Eu fiz lá meus bagageiros e pá, fiz um sacolão.

CJ – Pois é, eu ia comentar desse negócio das sacolas. Eu não me lembro qual era a exposição. Não sei em qual exposição que começou isso, tenho que perguntar pra ele. Isso tinha na Bienal também, mas tinha antes que ele fazia o desenho e fazia a sacola em que cabia o desenho. Então ele fazia a sacola, por exemplo, que era um canudo, e uma sacola dele que era uma sacolinha compridinha assim, e daí cabe o desenho ali.

TW – Sim, sim. Leva o desenho para passear, né?

CJ – Então ele continua misturando, né? As linguagens.

TW – Sim, eu acho que sim, é.