



IN ARENA - O sagrado "demasiadamente humano" na arte contemporânea

Leila Amaral
Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

Tendo como referência os trabalhos dos artistas plásticos Arthur Barrio, Nuno Ramos e Karin Lambrecht, será apresentada uma reflexão relativa à imaginação do sagrado na arte contemporânea, a partir da interpretação de temas, imagens, materiais e categorias formais que sustentam a linguagem contemporânea quando se trata do corpo em sua relação com o visceral. Como argumento central, será sugerido que o sentido de sagrado - ou o sublime como uma categoria irreligiosa do sagrado na cultura contemporânea - refere-se não ao "ser", mas ao "existir" entre a agitação da vida e da morte, quando todas as determinações finitas se dissolvem e o fracasso aparece na sua forma mais pura, num mundo em que não se espera mais uma articulação definitiva e unívoca entre significado e vida. A hipótese é que tal consciência tem levado, ao invés de a um pensamento niilista em relação ao mundo, a uma aceitação do mistério da existência, quando o homem contemporâneo, numa espécie de vazio da imaginação, tem a possibilidade de se abrir para a aceitação desse mistério.

Palavras-chave

Sagrado, artes plásticas, corpo, condição humana

Abstract

Based on the works by plastic artists Arthur Barrio, Nuno Ramos and Karin Lambrecht, we shall present a reflection on the imagination of the sacred in contemporary art, through the interpretation of themes, images, materials and formal categories that support contemporary language when it deals with the body in its relationship with the visceral. As a central argument, we will suggest that the meaning of sacred - or the sublime as a non-religious category of the sacred in contemporary culture - refers not to "being" but to "existing" between the excitement of life and death, when all the finite determinations are dissolved and failure appears in its purest form, in a world in which a definitive or unequivocal articulation between meaning and life is no longer expected. Our hypothesis is that the result of such awareness, rather than a nihilistic view of the world, is an acceptance of the mystery of existence, when contemporary man, in a sort of vacuum of the imagination, is able to open himself to the acceptance of this mystery.

keywords

Sacred, plastic arts, body, human condition.

Enquanto a produção artista modernista se destacou pela procura da pureza da forma e da autonomia estética, cujo pressuposto era o da "existência de um reino metafísico superior, em que a forma, perceptivelmente rarefeita e abstrata como a matemática, está totalmente desligada da experiência humana aqui em baixo" (McEvelley 2002: XXI-XXII), a produção artística contemporânea, ao contrário de qualquer ambição de transcendência, vem referindo-se à vida concreta neste mundo, às suas mudanças, à passagem do tempo e, conseqüentemente, às suas diferenças, paradoxos, contradições, construções e desconstruções.

Como, então, abordar a complexa relação entre arte e sagrado neste contexto de produção artística, quando, a partir de um desvio do domínio puro da imagem e da forma para o domínio da experiência no mundo, o corpo do homem e o corpo do mundo vêm ganhando cada vez mais importância? Essa é a questão norteadora de uma pesquisa mais ampla¹ cujo foco se centra na imaginação do sagrado que emerge nesse contexto, no qual duas temáticas em relação ao corpo vêm se destacando de forma recorrente: a) o corpo em sua visceralidade e na sua relação com o orgânico e com o material, e b) a crescente virtualização do corpo, graças à ampliação tecnológica no âmbito da comunicação e da telepresença.

Este texto apresentará um argumento – ainda em forma embrionária – relativo apenas à primeira temática. Para a sua elaboração, lancei mão da interpretação dos trabalhos dos artistas plásticos Artur Barrio², Nuno Ramos³ e Karin Lambrecht⁴, a partir de minhas próprias observações⁵ e, principalmente, das análises de seus críticos especializados.

O Visceral e o Matérico

Muitas das imagens do corpo e da matéria, na forma como são tratadas por esses artistas, apresentam-se relacionadas a experiências extremadas do corpo. São experiências que vão da crueza da matéria, através da apropriação de dejetos, de resíduos corporais e de lixos que provêm das entranhas do humano – como se vê especialmente nos trabalhos de Barrio – ao dilaceramento do corpo, quando a morte é uma presença constante como tema, metáfora e experiência – discernível, por exemplo, nos trabalhos de Karin Lambrecht, com a sua poética do sacrifício.

Barrio, jogando sua arte na rua, nos esgotos e no lixo, abala o sentido de transcendência da obra de arte e faz do mundo o *locus* de sua obra. Os seus trabalhos, ao invés de consistirem em “objetos artísticos”, são “acontecimentos”, porque o artista escolhe a “ação” como a forma maior de eficácia estética. Eles ocorrem a partir da dispersão de “elementos deflagradores” pela cidade, isto é, de materiais dispersos e informes, precários e perecíveis. Colhidos dos dejetos do corpo e nos lixos, são lançados nas ruas, nos terrenos baldios, garagens e áreas abandonadas, com a intenção de criar pólos de energia, uma energia viva, freqüentemente orgânica, livre de qualquer definição formal.

O efeito provocado por esses trabalhos é de perplexidade e espanto, prazer estético acompanhado de repulsa, repugnância e nojo. Isto porque os elementos deflagradores de Barrio, ao invés de um corpo transparente ao conhecimento, como propunha Ferreira Gullar com a noção de não-objeto⁶, são “objetos turvos”, diz Paulo Herkenhoff (2000), que, como as “Trouxas Ensangüentadas” (1969-1970), trazem à tona uma polêmica, uma questão, uma surpresa, para desestabilizar conceitos e, enfim, experimentar o colapso do significado. Sem sistema e sem técnica, como “abjetos” (Herkenhoff 2000), seus trabalhos apresentam-se como condutores de energia, a fim de perseguir, através de uma estética do imundo, a “lógica medonha” que subjaz à clareza das coisas.

O mergulho visceral que Barrio propõe não resulta, portanto, em uma possível experimentação de unidade com o mundo, porque o que a experiência da visceralidade provoca é antes de tudo um embate com o mundo, uma exposição aos riscos da existência. Nas palavras de Márcio Doctors: “sua arte pretende ser uma relação direta com a materialidade das coisas, como uma expressão do indizível” (Doctors 2000: 114).

Em relação a Karin Lambrecht, tomemos como exemplo seu trabalho "Morte eu sou teu" (1997)⁷. Nele, o tema da troca de energia se faz presente através dos fios de cobre como condutores de energia, numa alusão às veias, artérias e cordões umbilicais. Há um paralelismo entre o corpo humano e o corpo da pintura. Os fios de cobre atam-se a um tecido adamacado - toalhas de mesa, usadas no ato diário da alimentação, que foram manuseadas e conservadas, desde o período anterior à imigração de sua família da Letônia para o Brasil, pelo trabalho de sua avó - e vão até ao chão, onde passam pelo buraco de uma agulha, freqüentemente relacionada ao trabalho minucioso e paciente de mulheres. É uma agulha frágil, feita de argila, mas como é pontuda pode ferir e fazer sangrar. A tela - o tecido adamacado de toalhas da história familiar de Karin Lambrecht, na forma de um avental ou veste feminina - foi pintada com o jorrar abundante do sangue de carneiro, durante uma experiência compartilhada, numa fazenda de abate. Assim, a tela passa a conter, também, parte da energia do carneiro. Essa energia torna-se corpo e é conduzida para a terra, através dos fios de cobre. A agulha faz uma alusão ao feminino que, junto às toalhas ensanguentadas, em forma de avental e vestes femininas, evoca, paralelamente, o parto, a renovação do ciclo da criação e o fluxo da vida. Doação, dádiva e troca ficam assim em evidência nesse trabalho em que a troca de energia se faz como transmutação. Este sentido vai potencializando-se no decorrer do trabalho, quando, enfim, a energia em forma de sangue passa do corpo para o mundo, no instante mesmo em que o corpo morre. Doação, dádiva e troca, intrínsecas ao processo de criação do corpo, da pintura e da vida, seguem juntas como sacrifício, dor e morte.

A intensidade dramática do depoimento de Maria Helena Bernardes, uma das testemunhas do abate para a pintura-instalação "Eu e Você", também aponta para essa aproximação entre vida, morte e criação: "O desaparecimento do corpo preso à árvore deixa um vazio, mas não produz alívio, pois o lugar fica tomado por um estranhamento que não o tinha comprometido antes (...). Essa alteração logo irá passar, embora o dia fique impregnado dela até o final". Dizia, antes, que "o fluxo e o cheiro orgânico, intenso do sangue são o marco inegável da morte, um odor que acompanhará todas as partes envolvidas: o ar, a grama, a casa, onde serão guardados os utensílios, o carro em que as pessoas transportarão a carne para a cidade e, mais intensamente ainda, o cheiro forte estará

impregnado nos desenhos e pinturas, pois estes não serão lavados, nem consumidos” (Severo e Bernardes 2001: 74-75).

Imagens como essas, apresentadas por Barrio e Karin Lambrecht, quando projetadas para o mundo humano, remetemos, ao invés de a super-homens, idealizados e enobrecidos, a corpos dilacerados e finitos. A presença recorrente de tais imagens parece positivar o sentido da vida em sua finitude, perecibilidade e impermanência, para além dos ornamentos ideológicos que tendem a esconder os intratáveis da existência humana – a morte, a vida, o amor, a dor, a perda e o sacrifício cotidiano –, somente experimentáveis pela corporeidade da matéria viva ou pelo estranhamento que provém da própria matéria viva. Nas palavras de Arthur Barrio, “visceralidade é a consciência das coisas, onde o organismo teve que atuar, viver”. Viria daí o privilégio dado a certos materiais orgânicos e perecíveis, como os dejetos do corpo – que constituem muitos dos trabalhos contemporâneos, os de Barrio e os “Registros de Sangue” de Karin Lambrecht, em especial – para se apresentarem como resíduos de vida que geram vida e energia em materiais aparentemente mortos e dilacerados, colocando em foco a necessidade de relacionar o mundo humano com as impermanências e fluxos vitais. Nos trabalhos desses dois artistas, os elementos de putrefação garantida são metáforas da dialética vida-morte inerente à condição humana⁸.

Há também as imagens que positivam o “vazio”, o “nada”, especialmente a permanente “construção-desconstrução” da vida. Isso é o que se pode observar na presença dos trabalhos de Nuno Ramos, através da forma como ele explora os limites dos materiais, para deixar em evidência a fragilidade das combinações entre os elementos empregados. No conjunto de seus trabalhos, Nuno Ramos recorre também à alegoria como algo que não é meramente uma extensão da metáfora, mas um edifício composto pela justaposição de diversas figuras de linguagem, gerando um efeito polissêmico e significados equívocos, para exibir a fluidez dos sentidos e dos materiais e sugerir, assim, as incompreensões, os desentendimentos, as impermanências, a instabilidade e a insegurança no mundo.

Assim, muitas das imagens e categorias que sustentam a linguagem contemporânea da arte em geral⁹, e a arte de Nuno Ramos em particular¹⁰, indicam uma relação da condição humana com o lado amorfo e magmático do mundo, visto na sua dimensão mais caótica, ilimitada e

aterrorizadora. Nos trabalhos de Nuno Ramos, observa-se a imagem de um mundo material ou "matéria do mundo" apresentada como um substrato amorfo do qual as formas surgem e desaparecem; aquilo que permanece intocado, abaixo de nós; a matéria universal que resiste a qualquer representação (Mammi 2000:109) e, como tal, invade a "vida cultural", desestabilizando-a.

É a partir da interpretação das obras desses artistas que busco abordar a relação entre arte e sagrado na produção contemporânea, nessa sua insistência sobre o "banal", o "visceral", a materialidade do corpo e do mundo, sua instabilidade, impermanência, fragilidade e efemeridade; nessa sua insistência em valorizar o espaço do "estar entre" a agitação da vida e da morte.

O caráter "quase trágico" da arte de Barrio, Nuno Ramos e Karin Lambrecht ou o mistério irrelatável do mundo

Estou utilizando a categoria "sagrado" para me referir a uma experiência-pensamento que, nos trabalhos analisados, parece dar-se para além das constituições simbólicas da representação na linguagem. Refiro-me a uma experiência ou sentimento que se dá fora da autoridade do "dito", tanto das representações religiosas quanto das representações científicas, filosóficas, éticas ou estéticas, quando o sentido da vida é dado ou é apreendido fora da agitação entre a vida e a morte ou para além dela – isto é, como a realidade do "ser" – com o objetivo de explicá-la e justificá-la e, ao dar-lhe inteligibilidade, acalmá-la. Nos casos estudados, ao contrário, o sagrado parece referir-se não ao "ser", mas ao próprio "existir" entre a agitação da vida e da morte, onde todas as determinações finitas se dissolvem e o fracasso aparece na sua forma mais pura a assombrar as constituições simbólicas da linguagem.

Voltemos aos artistas em foco.

Em suas ações-situações, Barrio insere o inesperado no fluxo da vida e, assim, por meio de uma poética do perecível, baseada nos atributos de não-permanência, instantaneidade e precariedade dos materiais e também das situações a que ele nos joga, sugere-nos que a apreensão absoluta do real é impossível. Seus trabalhos mantêm para nós uma carga de mistério irrelatável do mundo¹¹ – uma dimensão do mundo que não pode ser reduzida ao real e ao racional, porque para Barrio não existem sistemas de causalidade e finalidade que possam assegurar qualquer certeza sobre este mundo.

É isso que ele parece nos propor, por exemplo, com seu “Livro de Carne” (1979). Sem termo, verdade ou autoridade, apresenta-nos a tensão fundamental da existência contemporânea: planejar (o livro) o implanejável (a carne, a matéria bruta, viva, sensória e pulsante da existência), compor o impossível, classificar o imponderável, ou, em outras palavras, conhecer, pela força do *logos*, os intratáveis da existência. O “Livro de Carne”, diz Ligia Canongia, “é puro paradoxo, ato de desprogramar a razão pelo absurdo, de se infiltrar nas páginas da ordem, deletando a sua lei” (Canongia 2003).

Por outro lado, como está implícita em suas “ações-situações” uma noção de ilusão produtiva e positiva – a realidade é ilusória, estando, assim, sujeita a múltiplas interferências, a desconstruções e reconstruções e, portanto, a significações mutantes –, essas ações se prestam também a provocar uma atitude provida de vontade, decisão e opinião, uma atuação direta sobre as malhas do mundo.

Assim, apesar da ênfase sobre o caos necessário, seus trabalhos não expressam um niilismo nostálgico, mas também não se colocam no círculo da espera, da promessa ou da redenção, por meio de estratégias domesticadoras ou estetizantes da realidade mundana. Apostam, outrossim, no “risco” como o motor de transformação aqui e agora, neste mundo ilusório de coisas incongruentes, terríveis e ameaçadoras. É por meio da ironia que Barrio resgata de forma positiva a negatividade do mundo e atravessa as imposições da realidade, desestabilizando seus dogmas e convenções¹².

Também nos trabalhos de Nuno Ramos é possível captar um sentimento de mistério do mundo, dramaticamente enfrentado em sua obra exuberante, ameaçadora, assustadora, aterradora e excessiva – a partir do sentido que ele dá à matéria – aquilo que não pode ser nomeado, mas que, no entanto, ele pretende mostrar.

Para Lígia Canongia, as obras de Nuno Ramos assumem feição aterradora, porque “com toda a exuberância, parecem compor um quadro da própria desagregação iminente da existência” (Canongia 1999:124).

Segundo Alberto Tassinari, o aspecto ameaçador da obra de Nuno Ramos não está apenas no fato de que a cada instante os quadros (como também as esculturas) ameaçam desfazer-se, mas principalmente no fato de que não liberam as ações para um campo simbólico ou imagético, mas também não deixam que as ações se omitam em uma matéria repousada (Tassinari 1997:186).

O próprio Nuno Ramos, ao definir a materialidade em sua obra, diz que ela não é exatamente visualidade, porque essa visualidade é muito tátil, tem nela "alguma coisa da matéria estar no limite de um descontrole, talvez". Mas reafirma que ele não gosta de perder o controle: "Eu não gosto de perder o controle (...). Acho que eu quero é o momento em que a matéria está quase solta. (...) É esse o momento em que a matéria está um pouco descontrolada"¹³.

Assim, ao mesmo tempo em que a obra de Nuno Ramos, através de seu gesto de artista que não gosta de perder o controle, desafia a forma e com ela a possibilidade de sentido, mantém-se nela um insistente sentimento de mistério jamais revelado ou decifrado, através do conceito de "forma enfaquecida"¹⁴ – nisso da "matéria estar no limite do descontrole", "quase solta", "um pouco descontrolada". A matéria, recusando-se a desaparecer por detrás do significado, permanece como uma força que desestabiliza o significado e ameaça a forma. Em seus trabalhos, nem o significado nem a forma fluem ou se cristalizam. Por isso, a desagregação da obra não impede a alusão (ou a evocação) de um sentido, mas deixa-o sempre indefinido, interrompido, como algo que virá, como uma promessa sempre adiada.

É possível dizer, então, que os trabalhos de Nuno Ramos teatralizam o absurdo da existência – as coisas convivem por força do absurdo, ou o informe como fatalidade –, mas, por outro lado, pode-se observar que, frente a uma desagregação iminente e ao vislumbre de novos sentidos, a infinidade de elementos díspares e prolixos que compõem a sua obra apontam "para sentidos difusos que não percebemos com a razão, mas que nos abatem como raio", isto é, como "faíscas de sentido" (Canongia 1999:124). Não se trata, contudo, de uma negação ou recusa contra o absurdo da existência. A partir da consciência desse absurdo, sua obra enfrenta-o como tal, sem rodeios, ao expor o lado amorfo, magmático, do mundo – a sua face oculta – para falar exatamente "da fenda entre as coisas e o significado" (Mammi 1997:201).

O próprio Nuno Ramos, ao exprimir esse lado "quase trágico" de sua arte, comenta que seu tema é o do fracasso e o do luto, sem deixar de, paradoxalmente, ser uma arte afirmativa: "um elogio à sobrevivência em condições absurdas", comparando-a com a expedição do capitão Shackelton que lhe serviu de inspiração para a série de mesmo nome¹⁵.

Karin Lambrecht, tanto pelos materiais que emprega em seus trabalhos (que pertencem ao mundo e dele trazem o cheiro, o peso e a textura) como pelo modo como realiza seu projeto "Registros de Sangue" (uma ação compartilhada que envolve a própria artista, o dono do abatedor, o carneiro a ser abatido e as pessoas que participam da experiência), parece relacionar-se não apenas com a arte, mas dispor dela para se relacionar diretamente com a vida, para acionar ligações do indivíduo consigo mesmo (com seu corpo, sua história, sua memória, com uma zona obscura de seu pensamento) e com o "outro" – tanto nos embates entre o humano e a força bruta da natureza quanto nas trocas de suas energias, quanto, ainda, pelo advento de "alguma coisa que vem das áreas mais repulsivas da forma humana, do lado que a gente não gosta de ver" (Lambrecht e Vera 2002: 5).

Tais experiências não são, contudo, representativas, no sentido de uma teatralização da vida. Ninguém é ator e não há nelas encenação ou representação. O trabalho é feito em silêncio, pensativamente, como uma experiência compartilhada para a qual as palavras não surgem. Ao invés de uma arte preocupada em gerar padrões formais de representações fechadas, a arte de Karin Lambrecht mostra-se preocupada com a interação que faz o trabalho acontecer; com a complexidade das relações que envolvem estruturas diversas e fluxos divergentes e com a efemeridade das conexões com os diferentes âmbitos da vida. A ação estética centra-se, portanto, sobre os efeitos diversos que tal conectividade exerce sobre os trabalhos, os quais, mesmo finda a experiência no abatedouro, continuam trabalhando, reagindo ao ambiente, criando vida, sujeitos a imprevisibilidades e mutabilidades.

A arte de Karin Lambrecht é, assim, uma arte encerrada e eternizada na cadeia total do que existe como um inseto no âmbar, usando as palavras de Nietzsche ao se referir à "verdadeira imortalidade que é a do movimento" (2000:140-141). Uma arte eterna, não porque insiste em permanecer tal qual na duração, mas é eterna, nos termos de Badiou (2000: 92), precisamente porque conserva o desaparecimento.

Enquanto tal, o sentido que essa arte parece buscar só pode se fazer pressentir na ordem do "vir-a-ser" e não na do "ser", na ordem do "dizer" e não na do "dito", como um "querer dizer" que não é mais discurso. Tampouco a idéia de unidade que essas conexões podem evocar se refere a uma idéia de totalidade sintética. A

religação dos seres e materiais, sociedade e natureza, corpo e pintura, arte e vida, na obra de Karin Lambrecht, parece referir-se mais às suas múltiplas relações e conexões do que à sua reconciliação como um todo orgânico. O próprio recurso à sobreposição de temporalidades, temas, escritas, imagens e materiais contraditórios e à não hierarquização do olhar para a apreensão da forma pictórica¹⁶ anula qualquer possibilidade de síntese coerente, seja formal, seja nos termos de inscrição de significados. A rudeza de formas, de materiais e de texturas e a ambigüidade de sentidos no vir-a-ser constante das múltiplas e efêmeras conexões, no tempo e no espaço, ao invés de potencializar identidades, formais ou de sentido, parecem intensificar uma ação de troca e reversibilidade, transmutação, deslocamentos e desaparecimentos.

Ainda que esteja à procura de sentido, de um "querer dizer manifesto", a sua arte, diretamente ligada às diferentes dimensões da vida e da morte, apresenta-se mais como um testemunho do inexprimível, isto é, daquilo que não é para ser "dito" pelo artista por si mesmo e fixado em um objeto acabado, mas de uma experiência que pode ser projetada para outros e com os "outros", cujo efeito é poder provocar um processo alargado de diferentes "evoções que se aninham entre as palavras e os seus significados e estão por assim dizer acoradas nas lacunas, soterradas e reprimidas, discretamente silenciosas e ocultas, desaparecidas e perdidas" (Stempel 2001:24). Trata-se de um querer dizer mais profundo que, segundo R. Passeron (1989: 210), não é mais discurso, é "apresentação do apresentar", isto é, uma apresentação não de um já dito, mas do dizer em si.

Eu diria, finalmente, que nos trabalhos de Karin Lambrecht, sagrado é essa inexprimível relação de si com o mundo. Sagrado é essa relação do ser com o desaparecer; com o movimento incessante do vir-a-ser da criação – não o brotar repentino do perfeito ou do completo, nem o confronto com o sobre-humano, mas o embate do "demasiadamente humano", no mundo, *in arena*¹⁷ : uma atividade de relações complexas do homem real e vivo face aos intratáveis da existência e à insolubilidade da morte.

A sacralidade não se encontra na experiência, no ato em si, nem nos signos religiosos acionados, mas naquilo que a experiência provoca: "na sensação de nos pormos em contato com o que há de mais genuíno em nós e que comumente está totalmente difuso, quando não misteriosamente oculto. É como se aqueles lugares, aconte-

cimentos ou objetos tivessem o poder de trazer, durante um breve instante à superfície banalmente uniforme, por meio da qual comumente aderimos ao mundo, alguns elementos intimissimamente ligados à vida na nossa camada profunda, para logo em seguida retransportá-los à escuridão lamacenta da qual eles tinham ascendido"¹⁸.

A inquietude congênita na produção artística desses três artistas não nos autoriza a apreender nela uma revelação ou uma visão imediata da essência do mundo, algo decisivo ou definitivo acerca do homem e do mundo. Não há nela um "dito". A sua força provém da sua apresentação incompleta; vem daquilo que nela permanece "intraduzível" a estimular um desejo contínuo de "querer dizer", de um "ainda". Contrapõe-se, nesse sentido, àquelas obras que se colocam na dimensão do "ser", para se impor na ordem do "existir" ou do "estar". Isto porque, enquanto a noção de "ser" se refere ao registro de qualidades permanentes, perenes e universais, e da unidade de identidades, a noção de "estar" refere-se à existência, celebra a vida, as particularidades, as relações, as diferenças, o diverso, o ambíguo, o limitado, as contradições, os paradoxos, a impermanência, o provisório, o instável, o perecível, o disforme, o deteriorável, o imprevisível, enfim, a efemeridade da vida. A vida e a existência são entendidas, na produção desses artistas, como conexões e desconexões que se fazem continuamente, em mutação, em metamorfoses. Sofrem a passagem do tempo, estão sujeitas à morte, às interferências imprevisíveis, à transformação, portanto.

Um sentimento irreligioso do sagrado

Como venho procurando expor, o sentimento de "sagrado", que pude observar nos trabalhos dos artistas selecionados, parece referir-se a um sentimento do não-apresentável ou do mistério irrevelável do mundo – daquilo que se pode apreender do real, mas para o qual toda representação falha ou se apresenta dolorosamente inadequada –, a um sentimento que ao aflorar provoca uma emoção ambígua e forte, porque portadora de prazer e dor, isto é, portadora de um prazer que deriva da dor, portadora, ainda, de uma contradição que se desenvolve como um conflito entre a faculdade de conceber alguma coisa e a faculdade de apresentar alguma coisa.

Se levarmos em consideração que este é um dos possíveis usos da categoria "sublime", como os que têm sido feitos por alguns autores contemporâneos, desde Kant, eu diria que essa categoria se refere a uma noção de sagrado em um mundo laicizado. Na perspectiva deste texto, trata-se de um sentimento irreligioso do sagrado.

Mas o que faz aflorar tal sentimento na produção contemporânea? Ou melhor, o que é específico nesse sentimento do sagrado, na produção artística contemporânea, em contraposição, por exemplo, a um sentimento, também presente na arte moderna, para a qual a ausência de formas¹⁹ – como nas diferentes variações do abstracionismo – seria um possível índice para o não-apresentável?²⁰ Essa pergunta ganha pertinência se aceitamos as observações de Lyotard, para quem a "forma", na arte moderna, em razão da sua consistência reconhecível, continua a oferecer matéria para o consolo e o prazer do sujeito face ao sentimento de uma satisfação perdida, de uma unidade do mundo ausente e desaparecida. Na produção contemporânea, ao contrário, predomina uma negação do consolo das "boas formas"; busca-se apresentar o inapresentável como tal, sem nostalgia pelo inatingível (Lyotard 1992).

Qual é a especificidade, então, disso que estou chamando de imaginação do sagrado na arte contemporânea?

O que estou chamando de sagrado, na arte contemporânea, é esta vertigem do contingente, do imponderável, do irrepresentável, a partir da suspeita de um mundo em que os "deuses" definitivamente nos abandonaram – e conseqüentemente da suspeita de uma idéia essencialista do significado ou suspeita da univocidade do sentido, segundo a qual o significado, pairando como uma "presença" sobre as coisas, estaria sempre lá à espera da sua captura. Suspeita-se da potencialidade de qualquer linguagem para capturar o mundo, mesmo das constituições simbólicas ditadas pela racionalidade científica e tecnológica, em uma sociedade hiper-tecnológica que, apesar de seu esforço e por causa dele, deixa ainda em maior evidência a insolubilidade dos intratáveis da existência²¹.

Como diz Maria Amélia Bulhões (1997), a partir de um texto de Marc le Bot, a arte pensa ativamente o real como segredo, como enigma, sendo, nesse caso, um "pensamento irreligioso do sagrado", o que não deixa de ser, como tendo a concluir, uma aceitação definitiva do mistério do mundo.

O sagrado, na arte contemporânea, não seria, então, o contingente, o imponderável ou a fluidez em si mesmos, mas o "sentimento" de tocar no mistério do mundo como "faíscas de sentido", as quais, no ato do "dizer artístico", se metamorfoseiam, se transformam em seu aparecimento-desaparecimento. É esse aparecimento-desaparecimento, ou efemeridade do sentido, que mantém a carga de um mistério irrevelável do mundo, passível apenas de ser "tocado" ou "testemunhado" como "faíscas de sentido". Mistério que nunca se revela por inteiro, mas que, justo por isso, permite espreitar a "eternidade" da vida pelo movimento do pensamento indeciso e não-fixado, aquele que se recusa à tentação de uma prescrição do silêncio e resiste ao advento do "nada puro" ou do "fracasso absoluto"²².

Se essa experiência do sagrado é entendida como vertigem do contingente, do imponderável e da fluidez, então ela se dá na esfera da "existência", não mais na do "ser", e coincide, por causa disso, com uma experiência junto ao que "pode piorar". Sagrado seria, portanto, esta exposição à existência, ou, mais fundamentalmente, a exposição ao que se deixa encontrar sob o imperativo do piorar: a exposição ao que se deixa encontrar apenas como "faíscas de sentido". Sagrado seria, assim, a experiência de um esforço humano para não cessar de "existir" para "ser", porque o imperativo do "ser" não é o do dizer, mas o do calar.

O sagrado como esse esforço é, portanto, uma experiência muito diferente de uma "tentação mística", ou seja, de uma tentação de se alcançar o "vazio" ou o "ser puro" com o abandono do dizer. O sagrado é da ordem de um esforço para não partir: não partir da humanidade ou, o que é o mesmo, não partir da existência de uma vez por todas, para alcançar o ser. É da ordem de uma recusa, uma recusa da possibilidade de não "existir" para "ser"²³. Refere-se, nesta perspectiva, a esse poder de mergulhar na impossibilidade de nosso viver. O que é da ordem do sagrado é esse consentimento à impossibilidade, quando a reconciliação da existência com o significado não acontece e não é mais esperada e o homem contemporâneo, numa espécie de vazio da imaginação, tem a possibilidade de se abrir para a aceitação, positiva e não nostálgica, do mistério da existência, no espaço indeterminado do estar entre a agitação da vida e da morte que a ambigüidade de nossos corpos sensíveis experimenta e atesta.

Liotard, referindo-se ao sublime nos trabalhos de B. Newman, diz que isto se dá quando a única resposta à pergunta diante do abandono do Pai não é "Sabe porquê?", mas "Sê".

Inspirando-me também em Badiou (2002:117-162), em sua leitura de *Cap au Pire* (Rumo ao Pior) de S. Beckett, tendo a dizer que, no caso da produção artística contemporânea, o sagrado diz respeito ao imperativo do "existir" e do "dizer". Ao invés de ser da ordem da plenitude da linguagem, ele seria da ordem do desejo, do desejo de linguagem, do desejo do dizer, do "ainda", do "mais impossível ainda". Um desejo que eclode quando, no último estado do dizer do estado das coisas, o que resta a dizer será somente que não há mais nada a dizer. Nesse momento, "surge numa subitaneidade, que é uma graça sem conceito, uma configuração de conjunto na qual vai se poder dizer 'mais impossível ainda'" (Badiou 2002: 160). O sagrado seria, então, da ordem do que vem "de repente", do distanciamento, da passagem, da metamorfose imprevisível, da descontinuidade, onde, então, tudo pode recomeçar, de onde tudo pode e deve recomeçar. Esse desejo de linguagem é o sustentar do "ainda" até o ponto de uma incandescência extrema, onde o seu único conteúdo aparente é: "dizer mais impossível ainda".

De forma semelhante ao que observei sobre a obra de Karin Lambrecht, Lyotard sublinha que também B. Newman, com suas pinturas e com seu artigo "The Sublime is Now" ["O sublime é agora"], desejava testemunhar²⁴ o "inexprimível". Mas o inexprimível não reside num além, num outro mundo, num outro tempo, não existe em outro lugar, nem mais cedo, nem mais tarde, nem outra, mas agora, nisto: que ocorra alguma coisa – Sê!, diz Lyotard, e retraduz o título do artigo de B. Newman para "Agora, tal é o sublime". Essa interpretação, reforçando o argumento que venho expondo, leva-me a concluir que se a produção artística em foco não se coloca fora de toda metafísica, parece propor, ao menos, uma metafísica do efêmero ou do informe, fora de qualquer consolo que possa transcender o existir.

O que é sublime ou sagrado não é o ser, a verdade, a unidade, o absoluto, ou a idéia que poderiam oferecer um sentido ao mundo ao restaurar a totalidade perdida na efemeridade do existir, mas o próprio "existir" como receptividade ativa para com o "ocorrerá?". Lyotard observa que a experimentação na arte, especialmente na arte de vanguarda, com as suas combinações surpreendentes, insó-

litas e chocantes, procura este choque supremo: que ocorra algo em vez do nada, a privação suspensa. Eu diria, em sintonia com Lyotard e Badiou, que o artista contemporâneo testemunha combinações que permitem o acontecimento, tenta apresentar o que não é apresentável, o que não pode ser apresentado e que permanece por apresentar. Tenta testemunhar o indeterminado do existente. Nesse caso, a indeterminação continua, apenas se suspende a ameaça do “nada acontece” pelo imperativo do “existir” e do “dizer”: “Exista!”, “Sê!”, “dizer mais impossível ainda”.

Os temas relativos ao “vazio” e ao “nada”, aos quais me referi no princípio desse texto, readquirem, agora, um sentido positivo, em comparação com um sentimento nihilista do “vazio” e do “nada” ou com uma melancolia decorrente de uma nostalgia por uma totalidade desejada, mesmo depois da consciência de sua irrealização. A partir da interpretação que proponho, o sentimento de “vazio” e o do “nada” não desaparecem em um mundo em que os deuses nos abandonaram. Mas, ao invés de uma nostalgia melancólica, percebe-se, em relação à produção artística contemporânea, uma postura alternativa que nos põe “face a face com um deserto, um sofrimento doido, inquietante que se abre para o milagre do sagrado”²⁵: esse desejo contínuo de “querer dizer”, “dizer mais impossível ainda” ou, como sugeriu Nuno Ramos, esse elogio à sobrevivência nas condições absurdas da existência.

Referências Bibliográficas

- BADIOU, Alain. 2002. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade.
- BULHÕES, Maria Amélia. 1997. “O Pensamento Irreligioso do Sagrado”. In: M.A. Bulhões, Maria Amélia e M. L. B. Kern (org). *As Questões do Sagrado na Arte Contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- CABO, Sheila. 2001. “Barrio: A Morte da Arte como Totalidade”. In: R. Basbaum (org). *Arte Contemporânea Brasileira*. RJ: Contracapa.
- CANONGIA, Ligia. 1999. “Alegorias do Informe”. *Revista Bravo*, 25: 124-ss.
- CANONGIA, Ligia. 2003. “Barrio Dinamite”. In: *Arthur Barrio*. Modo Edições.
- CATTANI, Icleia B. 2002. “O Corpo, a Mão, o Vestígio”, In: *Karin Lambrecht*. (Catálogo da Exposição de 26 de julho a 25 de agosto). Porto Alegre: MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul)pp.21-32
- DOCTORS, Márcio. 2000. “O Poeta da Matéria”. In: *A Metáfora dos Fluxos*. (Catálogo da Exposição de Arthur Barrio). São Paulo: Paço das Artes.
- HERKENHOFF, Paulo. 2000. “Barrio - Liberdade, Igualdade e Ira”. In: *A Metáfora dos Fluxos*. (Catálogo da Exposição de Arthur Barrio) São Paulo: Paço das Artes.
- LYOTARD, Jean-François. 1992. “What is Postmodernism?” In: C. Harrison e P. Wood *Art in Theory (1900-1990)*. Oxford, Uk: Blackwell. pp.1008-1015.

- MAMMI, Lorenzo. 2000. "O Limite da Matéria". *Revista Bravo*, 30: 109.
2001. *Nuno Ramos - Noites Brancas*. Curitiba: Ed. Casa da Imagem.
- MCEVILLEY, Thomas. 2002. "Introdução". In: O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia no espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes. pp. xxi-xxii.
- NIETZSCHE, F. 2000. *Humano, demasiadamente humano - um livro para os espíritos livres*. São Paulo: Cia das Letras. pp. 140-141.
- PASSERON, R. 1989. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck.
- SEVERO, André e Maria Helena BERNARDES, (org). 2001. *Eu e Você - Karin Lambrecht*. Santa Cruz do Sul, EDUNISC. pp.74-75.
- TASSINARI, Alberto. 1997. "Pinturas' de 1988". In: A. Tassinari, L. Mammi e R. Naves *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática
- STEMPEL, Karin. 2001 In: A Severo e M.H. Bernardes (org). *Eu e Você - Karin Lambrecht*. Santa Cruz do Sul, EDUNISC.
- Zero Hora 2002. Entrevista de Karin LAMBRECHT a Eduardo VERA. *Segundo Caderno*: 2 de março p.5.

Notas

¹ Esta pesquisa é parte do projeto "Movimentos Religiosos no Mundo Contemporâneo", financiado pelo CNPq / PRONEX, com o objetivo de compreender problemas relativos à religiosidade e à imaginação do sagrado no mundo atual, por meio de descrição etnográfica e da formulação de novos modelos analíticos.

² Artur Barrio nasceu em 1945, na cidade do Porto, em Portugal, e em 1955 transferiu-se com a família para o Rio de Janeiro - Brasil. Ganha destaque no ambiente artístico brasileiro a partir da década de 70 com seus trabalhos experimentais, conceituais e politizados.

³ Nuno Ramos nasceu em 1960, em São Paulo - Brasil. Ganha destaque no ambiente artístico brasileiro a partir da década de 80 com suas pinturas que acompanhavam o estilo da geração 80.

⁴ Karin Lambrecht nasceu em 1957, em Porto Alegre - Brasil. Ganha destaque já na década de 80, ainda iniciante, mas é na década de 90 que ascende ao cenário nacional.

⁵ Fazem parte de minhas observações as exposições "Violência e Paixão" (MAM, RJ, 17 de abril a 9 de junho de 2002, curadoria de Ligia Canongia), da qual participaram todos os três, e "Pele, Alma" (CCBB, SP, 25 de janeiro a 16 de março de 2003, curadoria de Katia Canton), que contou com a participação de Karin Lambrecht.

⁶ "O 'não objeto' é um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se tende à percepção sem deixar resto" (Jornal do Brasil, 19-12-1959, citado por Herkenhoff 2000: 27).

⁷ "Morte eu sou teu", assim como o trabalho "Eu e Você", é parte de um projeto maior chamado "Registros de Sangue". "Morte eu sou teu" (1997) foi apresentado na exposição Pele, Alma, em 2003 no CCBB. "Eu e Você" (2000) foi apresentado na 25ª. Bienal de São Paulo, em 2002. Também faz parte desse projeto o trabalho "Desmembramento" (2000), exibido na exposição "Violência e Paixão", no MAM-RJ, em 2002. Foram esses três trabalhos que serviram de base para minha interpretação, no presente texto.

⁸ Sheila Cabo observa, por exemplo, em relação aos trabalhos de Barrio, que sua arte não é apenas um trabalho com material precívél - é, sobretudo, "um

trabalho sobre o perecível e dentro do deteriorável. Atua no nível em que o material-linguagem é a própria deterioração” (Cabo 2001: 105).

⁹ Algumas das categorias mais recorrentes na descrição da produção de arte contemporânea são: efemeridade, impermanência, contaminação, metamorfose, descontinuidade, construção-desconstrução, incongruência e imprevisibilidade.

¹⁰ Para os trabalhos de Nuno Ramos, saliento as principais categorias que, em correspondência com o predomínio do informe como elemento formalizante, servem para descrever o efeito que seus trabalhos provocam: instabilidade, insegurança, inconsistência, fragilidade, desagregação e incongruência.

¹¹ “Eu cultivo o mistério”, diz Barrio em uma entrevista para a revista Bravo, set. 2000, ano 3, n.º 36 p. 33-36 - “só que um mistério explícito, mais gótico; sempre usei carnes, ossos, perfurações”.

¹² “(...) a obra de Barrio - diz Ligia Canongia - é linguagem e expressão do paradoxo inerente às sociedades guiadas pela incerteza e pela desordem, do paradoxo inerente à condição humana e sua angústia frente à morte. Morbidez e ironia, iconoclastia e humor são as formas que o artista encontrou para estampar em nossa cara os processos de indeterminação e desregramento, o caos infinitamente puro e a divina incoerência do mundo, que são, em última instância, a nossa catástrofe” (Canongia 2003: 205)

¹³ Entrevista concedida a Juliana Monachinesi, para a Folha de São Paulo em 18 de janeiro de 2000.

¹⁴ Uma forma nunca prevalece em seus trabalhos, porque seu esforço é o de “colher o momento intermediário em que a situação material já deixou de se justificar como condição natural, mas ainda não alcançou o estatuto de figura de linguagem” (Mammi 2001: 19).

¹⁵ Entrevista concedida a Juliana Monachinesi, para a Folha de São Paulo em 18 de janeiro de 2000.

¹⁶ Em “Morte eu sou teu”, por exemplo, o percurso do olhar não estabelece hierarquia nem entre alto-baixo, mão-pé, espírito-lama. Karin Lambrecht trabalha investindo o espaço por todos os lados de maneira igual e indiferenciada. Vide Cattani 2002: 21-32.

¹⁷ Expressão sugerida por Karin Lambrecht, escrita no trabalho “Morte eu sou teu”.

¹⁸ Michel Leiris citado por Stempel 2001: 22.

¹⁹ Falar de ausência de formas, para o caso da arte moderna, não significa dizer que ela se caracteriza como uma arte do “informe”. Ao contrário, a arte moderna é essencialmente formal, devido a uma preocupação com os aspectos formais da obra de arte, para libertá-la de quaisquer questões externas a ela e, assim, alcançar a autonomia da forma. O que se busca é uma espécie de pureza estética ou formal que possa transcender a mera representação, rompendo, nesse caso, com a figuração e com os aspectos narrativos que poderiam banalizar a arte. Ter-se-ia, enfim, uma obra de arte possuidora de um valor *per se*, suficiente por suas características visíveis, táteis ou auditivas, isto é, por suas características formais e construtivas.

²⁰ A arte moderna, como observa Lyotard, também se dedicou a apresentar o fato de que o inapresentável existe; isto é, que existe alguma coisa que pode ser concebida e que não pode nem ser vista nem feita visível. É justamente isso que a arte moderna queria tornar visível. Veja-se, especialmente, Lyotard 1992: 1008-1015.

²¹ Carlos Alberto Afonso, no seu texto “O Aparicional” (mimeo.), desenvolve um argumento provocativo para os estudos da relação entre religião e modernidade. Para Afonso, o fenômeno religioso na sociedade contemporânea pós-industrial e hipertecnológica é a suprema realização da secularização e não uma adaptação a ela. Ao invés de crise da secularização, é o sucesso dessa secularização que vem reavivando e tornando visível a consciência do “sagrado” na sociedade

contemporânea como a própria perplexidade humana frente à constatação de que a transformação do mundo não corresponde à transformação da vida humana. Chamando de "encontro com o arcaico" essa profunda experiência da incorrigibilidade da condição humana, mesmo nas sociedades tecnológicas, C. Afonso sugere que é na perplexidade desse encontro que se instalam as experiências religiosas contemporâneas.

²² Trata-se, portanto, de algo bem diferente do niilismo moderno. Ao mesmo tempo, distingue-se do pensamento das religiões instituídas, que pretende revelar o secreto. O pensamento na arte não é revelador, mas ativo: "Destaca-se em seu pensamento a importância de assumir a impossibilidade do conhecimento total, de aceitar os limites da razão do universo, sem que isto signifique uma postura passiva" (Bulhões op. cit.: 49-50).

²³ Segundo conceituação de Badiou, por mim adotada, "ser em si" é o mesmo que "nada puro", o fracasso absoluto do dizer ou abolição da prescrição do dizer. Seu imperativo é o do calar, ficando, portanto, sob a prescrição do silêncio (Badiou 2002).

²⁴ Testemunhar, segundo minha interpretação, é estender ou projetar uma experiência. A experiência, nesse caso, não é para ser "dita" por aquele que a testemunha. É a natureza ou a força de seu "testemunho" que pode provocar o "dizer" de um "outro".

²⁵ Comentário, em correspondência pessoal, de Lúcia Arraes sobre meus argumentos, para esse texto.

Agradecimentos

Agradeço a Carlos Alberto Afonso, Guilherme Amaral Luz e Lúcia Arraes Morales, com quem venho mantendo conversas inspiradoras e que me possibilitaram a elaboração desse texto seminal, cuja versão condensada foi apresentada no GT "Fronteiras do Sagrado: Mutações na Interface Religião e Sociedade", durante a realização da V Reunião de Antropologia do Mercosul - Florianópolis, dezembro