

Fluxos Poéticos: arte e vida.

Se isso parece ser o passo e a determinação do homem, é igualmente o passo e a determinação de toda e qualquer poesia.

Friedrich Hölderlin

A partir de algumas obras, e de alguns enunciados — de escritos de artistas —, seguirei aqui fluxos poéticos entre arte e vida, a arte compreendida em uma relação de não-separação com a vida. Dois momentos serão justapostos, em que a noção de experiência aparece como parte fundamental do fazer poético:

— a noção de experiência [*Erdlebenerlebnis*, *Erdlebenbildkunst*] na pintura de paisagem romântica, nas obras e escritos de Carl Gustav Carus e de Caspar David Friedrich;

— a noção de experiência no trabalho-processo “4 dias 4 noites”, de Artur Barrio, 1970.

Essa justaposição não quer articular dois momentos da história da arte como dois pontos extraídos de um traçado linear, mas repor, de modo mais liquefeito, a pergunta sobre as possíveis ressonâncias dessa noção romântica de experiência no campo da arte contemporânea.

Em certas manifestações estéticas contemporâneas há ênfase no fluxo entre arte e vida, aspecto que levaria quase imediatamente à noção de experiência que surge no romantismo alemão, em torno da pintura de paisagem de

* Prof.a. do Departamento de História da PUC-Rio.

Carus e de Caspar David Friedrich: do relato da deambulação de Artur Barrio¹ pelas ruas do Rio de Janeiro, em 1970, ao relato² de viagem de Carl Gustav Carus e Caspar David Friedrich à ilha de Rügen, em 1819. “O meu trabalho foi uma maceração, foi longo. Uma maceração do tempo, da percepção, da subjetividade.”, diz Barrio.³

Se é possível abordar a relação entre arte e vida em todo o campo do moderno e não apenas desde seus limites explorados pela arte dos 1960⁴, tomado então à deriva, o tema faz pensar no que seriam os princípios da estética moderna, e em Baudelaire. A crítica de arte do poeta ressaltaria justo esse aspecto da estética moderna, que coincidiria com o romantismo: *a maneira de sentir*. “O romantismo não está precisamente na escolha dos temas nem na verdade exata, mas na maneira de sentir.”⁵

Baudelaire, o defensor apaixonado do romantismo pictórico de Eugène Delacroix, é leitor de Hoffmann⁶, como podem indicar os traços do escritor alemão no poema “Correspondances” [*“Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.”*]⁷, ressoando com a curiosa citação de “Kreisleriana” que aparece no item “Da Cor”, do “Salão de 1846”:

Ignoro se algum analogista estabeleceu solidamente uma gama completa das cores e dos sentimentos, mas lembro-me de uma passagem de Hoffmann que exprime perfeitamente minha idéia, e que agradará a todos os que amam sinceramente a natureza: ‘Não é apenas em sonho, e no ligeiro delírio que precede o sono, é ainda desperto, quando escuto música, que encontro uma analogia e uma reunião íntima entre as cores, os sons e os perfumes. Parece-me que todas essas coisas foram engendradas por um mesmo raio de luz, e que elas devem reunir-se em um

-
- 1 Ver entrevista de Artur Barrio sobre o trabalho “4 dias 4 noites” por Cecília Cotrim, Luiz Camillo Osório, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende, livro da *Mostra Panorama da Arte Brasileira 2001*, São Paulo, MAM, pp. 79-97.
 - 2 Carl Gustav Carus. *Voyage à l’île de Rügen, Sur les traces de Caspar David Friedrich* [trad. Nicoles Taubes], Paris, Ed. Premières Pierres, 1999.
 - 3 Artur Barrio, entrevista citada, livro da *Mostra Panorama da Arte Brasileira 2001*, p. 82.
 - 4 Sobre o experimentalismo dos 1960: John Cage, o coletivo Fluxus e Joseph Beuys; as re-leituras da *action-painting* desde Allan Kaprow, ou, no Brasil, a relação arte e vida em Hélio Oiticica e Lygia Clark, ou, na geração dos 1970, em Antonio Manuel, Artur Barrio, Tungá, assim como em muitas manifestações artísticas atuais —o trabalho experimental dos coletivos: Rés-do-Chão [http://www.resdochao.hpg.com.br], Grupo Empreza, dentre outros.
 - 5 “Le romantisme n’est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.”, Charles Baudelaire, “Critique d’Art”, “Salon de 1846”, “II — Qu’est-ce que le romantisme?”. Em *Baudelaire, Oeuvres Complètes*, Paris, Robert Lafond, 1980, p. 642.
 - 6 Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, músico e escritor, se rebatiza de Amadeus Hoffmann, em homenagem a Mozart.
 - 7 Charles Baudelaire, “Correspondances”. Em *op. cit.*, p. 8

maravilhoso concerto. O cheiro de girassóis castanhos e vermelhos produz sobretudo um efeito mágico sobre minha pessoa. Faz-me cair em um profundo sonho, e escuto então, como ao longe, os sons graves e profundos do oboé.⁸

Enfim, a estética de Baudelaire parece estar em plena ressonância com a noção de experiência, especialmente com a noção de experiência sinestésica, que perpassa o romantismo de Hoffmann. [Busco enfatizar a relação entre arte e vida em todas as sortes de “fusão” que envolvem a experiência poética e a experiência vivida no romantismo alemão: fusão entre os sentidos — sinestesia, exacerbação dos sentidos e da imaginação, o que aparece no Baudelaire de “Do vinho e do haxixe”, ou no Hoffmann de “Kreisleriana”— e fusão entre sujeito e mundo, sujeito e natureza, natureza e cultura.]

Em *Kreisleriana — a biografia do maestro Kreisler*, que se desdobra em uma espécie de biografia do próprio autor, Hoffmann aconselha:

Em uma palavra, para nos tocar, para nos emocionar vivamente, é preciso que o próprio artista esteja profundamente emocionado: e a arte de compor obras de grande efeito consiste unicamente em fixar, nos hieróglifos dos sons, graças a uma força superior, o que a alma experimentou na inconsciência do êxtase. Se, então, um jovem artista pergunta como deve prepararse para escrever uma ópera de grande efeito, há uma só resposta: lê o poema, dirige a ele todas as forças de teu espírito; penetra, com toda a potência de tua imaginação, em todas as situações: Tu vives nos personagens, és tu mesmo o tirano, o herói, o amante, sentes a dor, os transportes do amor, a vergonha, o medo, o horror, e até o indizível tormento da morte, até a beatitude da transfiguração: raiva, tormenta, espera, renúncia, teu sangue ferve nas veias, teu pulso bate mais forte; no fogo da inspiração que inflama teu peito queimam os sons, as melodias, os acordes: e o poema corresponde do fundo de tua alma, na linguagem maravilhosa da música.⁹

A experiência é dada aqui por uma exacerbação da faculdade da imaginação, sempre ligada aos sentidos, que, em Baudelaire, surge como uma espécie de veículo da vida do espírito [basta lembrar do estado descrito pelo poeta como aquele despertado pelos efeitos do haxixe, o “natural excessivo”, ou percorrer sua crítica: “Na música, como na pintura e também na palavra es-

8 Charles Baudelaire, “Salon de 1846” “III- De la couleur”. Em *ibid.*, pp. 645-646.

9 E.T.A. Hoffmann, “Kreisleriana”. [trad. fr.] Em *Romatiques Allemands I, Bibliothèque de la Pleiade*, Paris, Gallimard, 1963, p. 962.

crita [...], há sempre uma lacuna completada pela imaginação do auditor.”¹⁰ Já nos termos da pintura de paisagem alemã, a experiência poética será aquela da vida-na-terra [*Erdlebenserlebnis*]. Carl Gustav Carus descreve a principal tarefa da arte de paisagem como a “apresentação de uma certa tonalidade da vida afetiva pela reprodução de uma tonalidade correspondente da vida natural.”¹¹

O modo como Caspar David pinta um carvalho¹² em paisagem invernal revela essa fusão entre natureza e sentimento, a tonalidade afetiva da vida na terra: a árvore contorcida na neve é “carvalho imemorial”¹³. Iluminada por um entardecer dourado e confundida com uma cruz gótica, pulsa com toda a carga afetiva da experiência do pintor com o originário.

Outra situação que se repete em muitas telas de Caspar David, indicando o transporte, a fusão entre sujeito e natureza, é a presença de personagens em plena fruição da paisagem — um horizonte longínquo, barcos jogados pela tempestade, o pôr-do-sol na praia ou um despenhadeiro —, e voltados de costas para o espectador da pintura. Em “O Monge e o Mar”, 1808/10, uma dessas telas sublimes, que retrata uma figura solitária contemplando o horizonte, o movimento de fusão se desdobraria da superfície pictórica ao espectador, a experiência vivida pelo artista fluindo nessa demanda de superposição dos “espectadores” da paisagem. Nesse jogo de reciprocidade, aquele que está diante da pintura, em fusão com os personagens do quadro, será levado a experimentar a tonalidade afetiva que teria movido o próprio pintor.

“Mulher na Janela”, 1822, insiste nesse convite. A solidão da figura diante da paisagem, em sua observação protegida da natureza, faz lembrar de uma bela passagem de Kant, em sua “Analítica do Sublime”:

O espanto que confina ao medo, o horror e o êxtase sagrado que capturam o espectador diante de montanhas se elevando até os céus, ou de grotas profundas nas quais as águas se desencadeiam, solidões abrigadas por uma sombra espessa que incitam à meditação melancólica não podem despertar um medo verdadeiro, já que o espectador se sabe em segurança, mas são uma tentativa a que nos abandonamos pela imaginação.¹⁴

10 Charles Baudelaire, “Critique Musicale”, “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris.” Em *op. cit.*, p. 851.

11 Carl Gustav Carus, [trad. fr.] “Neuf lettres sur la peinture de paysage”. Em *De la peinture de Paysage*. Paris, Klincksieck, 1988, p. 70.

12 Ver “Carvalho na neve”, 1829, Caspar David Friedrich.

13 “No meio da ilha, descobri um carvalho imemorial, uma árvore que a vida havia quase abandonado...” Carl Gustav Carus. *Voyage à l’île de Rügen*. p. 44.

14 Tradução para o português a partir de Emmanuel Kant, *Critique du Jugement*, Paris, Vrin, 1974, p. 106.



Caspar David Friedrich. *Chêne sous la neige*. 1829

Para dizer essa experiência com a natureza, em fluxo com o fazer poético, Carus cria os termos *Erdlebenerlebnis*, e *Erdlebenbildkunst*, que definiriam para o artista a antes chamada pintura de paisagem [*Stilleben*]. A experiência do vivido, ou melhor, a retenção dessa experiência, é parte fundamental do fazer poético de artistas como Carus e Caspar David. Ambos os pintores, em plena nevasca, isolavam-se na Ilha de Rügen, mar báltico, para experimentar a natureza em seu estado mais exaltado — a natureza sublimar —, guardando essa experiência de modo poético. Em uma passagem de seu relato de viagem à ilha de Rügen, Carus ressalta a importância da retenção da experiência direta com a natureza para a sua poética, a ponto de, diante de uma ressaca, ser levado a atirar longe seu bloco de desenho, abandonando o registro, para simplesmente entregar-se à vivência, retendo aquele momento da vida na terra:

Eu queria fazer alguns estudos sobre papel, mas, mal comecei a esboçar alguns traços, lancei meu caderno longe, persuadido de que aqui cada traço seria uma profanação desse fenômeno que causa palpitações de emoção e, transtornado, permaneci com os olhos fixados nesse combate entre os elementos. Mas assim, justamente, eu o havia ainda mais profundamente gravado em minha alma. No ano seguinte, fiz dessa ressaca sobre os rochedos um quadro ...¹⁵

E aqui, desse caderno de esboços de Carus, eu faria um salto um tanto abrupto, que corresponderia à pergunta sobre a possibilidade de se tensionar dois momentos poéticos, dois cadernos de notas, dois [não-]relatos de experiência. Então eu saltaria desse caderno de Carus, abandonado pela experiência com a natureza, para o caderno-livro de Barrio, registro do trabalho “4 dias 4 noites”, de 1970, também deixado em branco. [Acompanhando seus trabalhos, ações ou deslocamentos nas ruas, como a “Situação T.E.”, 1970¹⁶, Artur Barrio reúne registros e anotações em cadernos-livros. Esses cadernos, que tendem a uma escrita íntima, espécie de diário, são, ao mesmo tempo, radicalmente abertos, justo por se constituírem em traços de um fazer poético inteiramente devotado à experiência com o mundo das coisas, em pleno fluxo com a vida.]

15 Carl Gustav Carus, *Voyage à l'île de Rügen*, p. 53.

16 Trabalho logo anterior ao “4 dias 4 noites”, em que o artista fabrica trouxas ensangüentadas, com carne de boi e ossos encomendados no açougue, além de outros dejetos, e as distribui em uma praça pública de Belo Horizonte, ao longo de um riacho, no quadro da exposição “Do Corpo à Terra”, 1970.

Assim é o susto quando, em meio aos muitos cadernos-livros do artista, inteiramente desenhados, rabiscados, escritos, grifados surge esse vazio, esse silêncio branco que é o registro do “4 dias 4 noites”. Saindo de experiências deambulatórias, como a das trouxas ensangüentadas em Belo Horizonte, ou a dos chamados “Deflagramentos de situações sobre ruas”¹⁷, Barrio parte, em “4 dias e 4 noites”, para o que seria a mais radical ruptura, a redução do suporte ao próprio corpo do artista em contato selvagem com a vida da cidade.

Eu, pouco a pouco, fui me desfazendo dos suportes, restaram só os cadernos-livros. Nesse processo do “4 dias 4 noites”, houve a consciência de um rompimento com essa tradição que fazia parte de mim, da minha cultura, do meu nascer, da minha relação com o mundo. Havia a consciência dessa ruptura, e a ruptura com a tradição é que cria a grande angústia. Justamente aí eu deixava um terreno sólido, o suporte, pelo aspecto da aventura ou do nomadismo.”¹⁸ Após entorpecer-se com fumo “manga rosa” durante alguns dias, em seu pequeno quarto em Botafogo, o artista parte em um projeto de deambulação poética pelo Rio, sem destino prévio, indo de um ponto a outro, em “segmentos” de um trajeto desenhado pelo próprio caminhar¹⁹, pela própria experiência com as ruas, a imaginação excitada, “corpo-mente-função-única”.

Essa experiência de Artur Barrio, cujos traços o caderno-livro “4 dias e 4 noites” mantem apagados, não deve ser compreendida, no entanto, como um momento de extremo subjetivismo, mas sim de abertura ao horizonte do mundo. Um momento em que sair de si, abrir-se ao mundo, pode coincidir com a extrema introspecção. Como escreve Ricardo Basbaum, trata-se de “um radi-

17 Trabalho em que o artista circula de carro pela cidade “lançando” sacos com dejetos em pontos escolhidos a esmo pelas ruas, todo o processo acompanhado por um fotógrafo que faz os registros. Notas sobre os “Deflagramentos...”. Artur Barrio. *Caderno-Livro. Pão na Caixa*, 1969. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro: “Lançamento de 500 sacos contendo: sangue, pedaços de unhas, saliva (escarro), cabelos, urina (mijo), merda, meleca, ossos, papel higiênico utilizado ou não, modess, pedaços de algodão usados, papel húmido, serragem, restos de comida, tinta, pedaços de filme (negativos), Etc. tática usada: avança a pé por uma rua, em meio aos transeuntes, carregando um saco repleto de objetos deflagradores, e, quando chego ao local determinado, larg-o em plena via pública, continuando a caminhar; logo após, César Carneiro registra a ação dos passantes [...], caminhando logo em seguida para o carro, que numa rua transversal nos espera com o motor ligado.”

18 Entrevista citada, p. 88.

19 Guy Debord escreve, em “Théorie de la dérive”: “Uma ou várias pessoas livrando-se à deriva renunciam, por uma duração mais ou menos longa, às razões de se deslocar e de agir que conhecem geralmente, às relações, ao trabalho e ao lazer que lhe é próprio, para se deixar levar pelas solicitações do terreno...”, em *Internationale situationniste*, nº 2, dezembro de 1958

cal mergulho ao avesso, um lançar-se para fora de si numa aventura temporal pela cidade.²⁰ Esse mergulho no mundo das coisas pode ser aproximado de um movimento de hipereflexão, o desdobrar-se de um ritmo que é vibração poética, impura, mistura de arte e vida.

No ambiente gráfico dos cadernos-livros, de uma escrita líquida e caótica²¹, essa disponibilidade ao mundo própria ao “4 dias 4 noites” pode vir por certas articulações bastante sutis com cadernos posteriores ao trabalho-processo de 1970. Assim, no caderno-livro intitulado “Mensagem 16”, 1971, aparece a primeira anotação referente aos “4 dias ...”, algo muito vago, apenas insinuando um vínculo entre os dois trabalhos [e insinuando uma ordem de sentido poético-matemático entre as cifras “4” e “16”]: “uma tesoura um espelho de metal cromado sobre um espelho com moldura de madeira vermelha/descascada, espelho este coberto por uma camada de cola semi-transparente. Disposição/colocação desta peça por vários locais (peça única) abrangendo/realizando assim, após 4 dias 4 noites o trabalho mensagem 16.”

Ao folhear esse caderno, os registros do trabalho “mensagem 16” começam a lançar fios de sentido que se articulam aos relatos sempre lacunares do “4 dias 4 noites”. Assim como em “Deflagramentos”, “Mensagem 16” enfatiza o estado de deriva, o artista em pirata, demarcando nova periferia para a arte e a cidade. Nos registros de “Mensagem 16” — fotografias muito aproximadas de situações horizontais —, percebe-se que um mesmo conjunto de objetos é deslocado daqui para ali, no caso, de tampa de bueiro para tampa de bueiro, sugerindo o mapeamento de um outro corpo como suporte, além do corpo do artista: o corpo da cidade, sua pele e seus intestinos, sua visceralidade.

A descrição sumária do trabalho não deixa de mostrar a extrema atenção poética a cada coisa que povoa o mundo. A articulação de objetos com sentido poético lembra outro trabalho de Barrio, realizado logo em seguida ao “4 dias 4 noites”, na própria casa do artista, em que alguns itens de uso pessoal são instalados na superfície de uma parede. “Parede” constituiu-se de traços que remetem ao processo deambulatório, a uma expansão dos sentidos perceptivos, uma hiper-fenomenologia dos objetos, processo de “agudização da percepção”, como diz o artista.

Os cadernos-livros são objetos poéticos que trazem essa ligação do artista com o mundo, carregados da experiência do “mergulho ao avesso”. Schapiro refere-se à mesma devoção de Van Gogh pelos objetos, assim como outros por

20 “Dentro d’Água”. Em *Regist{R}os*. Porto, Fundação de Serralves, 2000, p. 30.

21 Ver *ibid.*, p. 36.

anjos, Deus, ou pelas formas puras²². Penso na mesa de bar de Goeldi, habitada por um guarda-chuva sobre a cadeira vazia, e nessa “Parede” de Barrio, no sentimento de extrema solidão despertado pela trama de pequenos objetos, trabalho gestado possivelmente pela experiência dos dias e noites passados na rua, o artista entregue ao mundo em estado excessivo.

Como em Carus, o relato posterior da viagem a Rügen é que desvela essa passagem em que a experiência do vivido mantém-se latente, pulsando fechada, para então abrir-se em experiência poética. Para além desse caderno silenciado, apenas em 1978 surgem traços mais delineados da experiência do “4 dias e 4 noites”. Ao lado do relato, o que leva a sua abertura, mais uma vez, será a relação com outros trabalhos: em um caderno-livro de 1978, anotações sobre a “preparação das trouxas ensangüentadas”, de 1970, privilegiam o aspecto sinestésico do “4 dias e 4 noites”:

“.....memória.....tempo.....fumaça.....olfato..... 4-
 ABRIL..... 1970.....BARRIO.....
 LI.....BERD.....ADE.....
 -ETC..... 7-
 idéias.....elétricas..... 8-
 SUORCHEIROSENSAÇÃO.....ROUPAPEL.....PLSÓREPEL.....
esfragandoroçando..... pêlocompêlo..... ”²³

Nessa relação de lateralidade, surge ainda outro aspecto fundamental, esse que ligaria Barrio ao romantismo mundano de Goeldi e Van Gogh: no mesmo caderno-livro em que aparece um relato importante do “4 dias e 4 noites”, oito anos depois do trabalho realizado, respiram 3 pentes de osso colados ao papel bruto. Absorvendo o ritmo do mundo, esses pentes abrigam e ampliam a experiência íntima do artista, como o “carvalho imemorial” pode guardar os segredos da floresta e dos significados coletivos da cultura germânica. Como indicaria Joseph Beuys: “*Erdtelefon mit ‘a call to action’*”.

22 Ver Meyer Schapiro, “Sobre um quadro de Van Gogh”. Em *A Arte Moderna nos Séculos XIX e XX*. EDUSP, 1996, p. 144.

23 Artur Barrio. *Caderno-Livro. Sem Título*, junho de 1978. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro.