

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Artur Dornelles Ferreira

**Como abrir a boca:**  
Imagens ancestrais em  
procedimentos contemporâneos

Porto Alegre  
2024

Artur Dornelles Ferreira

**Como abrir a boca:**  
Imagens ancestrais em  
procedimentos contemporâneos

Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentado como requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora:  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriane Hernandez.

Banca examinadora:  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Bianca Knaak  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Câmara

Porto Alegre  
2024

### CIP - Catalogação na Publicação

Dornelles Ferreira, Artur  
Como abrir a boca: Imagens ancestrais em  
procedimentos contemporâneos / Artur Dornelles  
Ferreira. -- 2024.

78 f.

Orientadora: Adriane Hernandez.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2024.

1. Poéticas visuais. 2. História da arte. I.  
Hernandez, Adriane, orient. II. Título.

*Toda questão de método conduz, talvez, a uma questão de tempo.*

Georges Didi-Huberman

## **RESUMO**

Este texto se apresenta em forma de ensaio e traz reflexões acerca dos trabalhos práticos desenvolvidos entre os anos de 2021 e 2024. Busco, a partir de minha produção artística, circunscrever a noção de anacronismo da imagem, focando nas abordagens do filósofo e historiador Georges Didi-Huberman. Como dados anacrônicos e seus entrecruzamentos podem constituir uma imagem de arte contemporânea?

## **PALAVRAS-CHAVE**

Poéticas Visuais; anacronismo da imagem; História da Arte; temporalidade.

## **ABSTRACT**

This text, presented in the form of an essay, offers reflections on the practical works developed by me between the years 2021 and 2024. Through my artistic production, I aim to circumscribe the notion of *anachronism of the image*, based on the approaches and ideas of philosopher and historian Georges Didi-Huberman. How can anachronistic symptoms and their intersections constitute an image of contemporary art?

## **KEYWORDS**

Process art; anachronism of the images; Art history; temporality.

## ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1: Conjunto de peças intitulado Jogo para Abertura da Boca .....	13
Figura 2: Modelo de utensílios para o ritual da abertura da boca, 2465 – 2150 a.C. ....	15
Figura 3: Recipiente de vidro, séc. 1 d.C. ....	20
Figura 4: Tigela de vidro plissado, 1 d.C. ....	22
Figura 5: Recipiente de parafina .....	24
Figura 6: Recipiente de parafina .....	25
Figura 7: Fragmento de um molde, 27 a.C – 14 d.C. ....	26
Figura 8: Recipientes de parafina .....	29
Figura 9: Recipiente de parafina .....	30
Figura 10: Grafito sobre óleo, 2023, pastel oleoso sobre papel, 21 x 29,7 cm .....	34
Figura 11: CIL MMXXIII 2609, 2023, gesso e carvão sobre tela, 50 x 70 cm .....	36
Figura 12: Quo vadis, Pupe. Gesso, tinta acrílica e carvão sobre sobre tela.....	45
Figura 13: Pintura de jardim com inscrições, 2024.....	47
Figura 14: A competição (Apeles e Protógenes), tinta acrílica sobre painel de MDF, 80 x 60 cm .....	49
Figura 15: Armazém de água, vinho, grãos e óleos (detalhe), 2024.....	51
Figura 16: Armazém de água, vinho, grãos e óleos, 2024, técnica mista, dimensões variadas.....	52
Figura 17: Silhueta do vaso vermelho sobre preto .....	53
Figura 18: Cristo Acheiropietos (imagens feitas não por mãos humanas), cerca 1100 d.C. ....	56
Figura 19: Senna, the contemplation, 2023, 50 x 70, tinta acrílica, carvão e óleo sobre tela .....	59
Figura 20: Cenas da vida de Virgem Maria: Visitação, Giotto di Bondone, 1306.....	61
Figura 21: Senna, the muack, 2023, carvão, tinta acrílica e tinta óleo sobre tela, 50 x 70 cm .....	62
Figura 22: Foto sem data, 2023, imagem digital.....	64
Figura 23: Gabrielle d'Estrées e uma de suas irmãs, 1594, Anônimo.....	69
Figura 24: Irmão e um de seus irmãos, 2020, imagem digital.....	70
Figura 25: Irmão e um de seus irmãos na banheira, 2022, imagem digital.....	71
Figura 26: Estudo anatômico, 2022, imagem digital.....	72
Figura 27: Ascilto e Encolpio vão em busca do almoço, 150 x 150 cm, 2022 .....	73
Figura 28: E assim Gitão nos esperava em seu quarto, grafite sobre papel, 2022.....	76

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
1. Jogo para abertura da boca .....	13
2. Grafismos sobre diversas superfícies.....	32
3. A competição (Apeles e Protógenes).....	48
4. Armazém de água, vinho, grãos e óleos .....	51
5. The sennaway .....	54
6. Fotomontagens.....	64
7. E acabamos no Quarto de Gitão .....	73
<b>REFERÊNCIAS</b>	

## INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso se apresenta como um ensaio acerca de meu processo poético, compreendido pelo recorte cronológico que inicia no ano de 2021 e segue até o ano de 2024. Para refletir sobre este corpo de trabalho, composto por realizações em multilinguagens, usarei noções que surgem a partir da episteme da História da Arte e historiografia, pois um dos interesses de minha pesquisa é a experiência temporal e sua relação com o processo poético. O conceito de anacronismo da imagem, tomado a partir de *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*, de Georges Didi-Huberman é um dos motores para a reflexão e abordagem dos trabalhos práticos realizados. Outros conceitos relacionados a historiografia também serão usados como ferramenta para exploração de possíveis análises dos trabalhos práticos, a saber, estas ferramentas são o conceito de sobrevivência [*Nachleben*] e *Pathosformel*, ambos a partir de Aby Warburg. A proposta prática compreende trabalhos em diferentes linguagens artísticas: desenhos, sobre algodão cru e sobre papel, recortes, pinturas, esculturas em parafina e fotografias.

A primeira realização prática apresentada neste trabalho de conclusão de curso é um conjunto de peças em parafina, intitulado *Jogo para Abertura da Boca*. E antes de abordar o trabalho prático em si, acredito ser oportuno explicar a narrativa implicada no título: Abertura da Boca. Este termo refere-se a um ritual de caráter religioso e simbólico praticado no Antigo Egito: o Ritual da Abertura da Boca. Aqui, esse ritual será interpretado, por mim, como uma metáfora para o meu processo artístico. Tal ritual buscava o encantamento de figuras, ou objetos sagrados, a fim de conceder-lhes um caráter simbólico dialético, através de sua bifurcação em duas condições de existência; uma material e outra imaterial, simbólica e imaginária, imanente e extraterrena.

Percebo nesta ação religiosa ancestral um paralelo com minha prática artística, uma relação metafórica entre o ritual de encantamento de um objeto para conceder-lhe vida e o processo de realização e análise posterior de um objeto ou imagem de arte, para conceder-lhe uma abordagem sensível. Isto, pois acredito ser possível, diante de uma obra de arte, perceber sua condição de existência em uma dinâmica composta por um aspecto material e outro imaterial. O trabalho prático e suas possibilidades discursivas.

À medida que realizei os trabalhos práticos aqui abordados, vi na prática baseada na historiografia e experiência do tempo um processo de abertura temporal, descrito por Georges Didi-Huberman, em *Diante do tempo*. Neste livro, frequentemente, o verbo *abrir* é usado para descrever a expansão da noção acerca da experiência do tempo. Sendo assim, a narrativa deste nome, “*Abertura da Boca*”, implica em um paralelo de abertura do tempo. Se o tempo pode ser interpretado como um fenômeno sobredeterminado, uma montagem de tempos heterogêneos, de *tempi*, é possível buscar um modo de abri-lo e fazer surgir desta sobreposição uma compreensão complexa sobre a experiência temporal e seus objetos históricos. Portanto, ao operar através da *Abertura da Boca*, quero dizer operar por meio da prática artística a fim de realizar uma abertura da experiência temporal constituída por tempos heterogêneos e, conseqüentemente, anacrônicos.

E para operar a *Abertura da Boca* através de meu processo de criação, é fundamental discorrer sobre o olhar que direciono para a História da Arte, partindo e levantando documentos que impulsionam minha imaginação e prática. Um olhar completamente diferente daquele do historiador ou do pesquisador em História da Arte. Como artista, não sinto medo do anacronismo, não creio no fechamento do passado em si próprio. Não estou preso pela episteme positivista da historiografia ocidental. O principal interesse é fomentar a imaginação e criatividade, ancorando no processo prático, nas poéticas, a realização de imagens e/ou objetos por meio de uma perspectiva constituída de modo anacrônico, baseada na História da Arte e historiografia. Aí reside uma intersecção que dirá a respeito de todo o trabalho aqui desenvolvido: *a intersecção entre prática e historiografia, para a construção de uma compreensão do passado por meio do fazer artístico*.

Às realizações práticas, nas seguintes páginas apresentadas, evito aplicar categorizações estanques, busco percebê-las a partir de suas materialidades e da relação estabelecida entre o processo e os documentos da história da arte que alimentam a prática. É preciso dizer que considero, a partir de uma perspectiva ampliada, de grande importância a contaminação e influência não apenas de artistas individuais, mas, principalmente, de inteiros períodos, civilizações e culturas atualmente referenciadas como parte do período histórico da antiguidade, sendo, majoritariamente, as culturas da região mediterrânea abordadas aqui.

Este recorte histórico-geográfico se dá a partir da considerada importância das culturas desenvolvidas naquela região para a História da Arte, este caráter

epistemológico aplicado a estas culturas quero investigar a partir de um paradigma contemporâneo. A prática da Abertura da Boca depende do contato com textos que estudam forma, conteúdo e disseminação de representações, objetos e tradições artísticas da antiguidade, escritos do campo da História da Arte que tratam de temas específicos e pontuais para analisar, alimentar e, até mesmo, explicar certos recursos poéticos utilizados em minha produção.

Assim, a relação entre contemporâneo e antiguidade, arcaico e presente, é um interesse fundamental deste trabalho. Qual papel a sensibilidade estética e material da antiguidade desempenha em meus trabalhos práticos? Seria possível identificá-la a partir de sintomas da cultura de nossos tempos? Quais ligações o fazer prático da realidade presente pode estabelecer com a experiência e o fazer prático da realidade passada? A partir da colocação de Georges Didi-Huberman (2015, p.15): “sempre diante da imagem estamos diante do tempo” busco me colocar diante de imagens de tempos heterogêneos, aquelas da antiguidade, relacionadas com aquelas do meu tempo contemporâneo. Intento, assim, construir e refletir acerca de objetos que buscam trazer “uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos” (2015, p.23), são os objetos de tempo complexos.

O que se considera como uma longa distância temporal é o que nos afasta de um passado longínquo, ancestral. Neste caso, a antiguidade mediterrânea. Diante de documentos historiográficos e de história da arte que tratam sobre este período, é frequente a presença do desconhecido, do que não pode ser sabido, ainda. Ao identificar lacunas de sentido na história, acredito que seja possível operar nestes intervalos, através de minha poética a serviço do anacronismo, para aprofundar a compreensão acerca do passado e da experiência temporal. Para Didi-Huberman, “O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão” (Didi-Huberman, 2015, p. 25).

É a partir desta percepção que a antiguidade mediterrânea ocidental surge como um postulado para a abertura da experiência temporal, para a realização da Abertura da Boca. A partir do que chamo de lacunas de sentido, ou seja, espaços onde a historiografia não pôde atingir uma completa interpretação acerca do passado, seus métodos, costumes e cultura, operarei através do anacronismo e da prática artística para intentar atingir uma noção que pode servir como base de análise para refletir acerca do passado e da experiência temporal. Quanto a fecundidade da antiguidade

para refletir sobre a experiência temporal, Didi-Huberman dirá, em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013, p.65): “A antiguidade não é um ‘puro objeto do tempo’ que retorne tal e qual, ao ser convocada: é um grande movimento de terrenos, uma vibração surda, uma harmonia que atravessa todas as camadas históricas e todos os níveis culturais”.

E se a antiguidade pode atravessar as camadas históricas e todos os níveis culturais, ela diz respeito ao tempo presente, ao contemporâneo. E a contemporaneidade, para Giorgio Agamben, pode ser interpretada como “a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.” (Agamben, 2009, p.59), uma percepção da contemporaneidade calcada através da relação dialética entre presente, passado e futuro, que considera o que é preso ao seu tempo como estanque, cego ao que é verdadeiramente contemporâneo, ou seja, aquilo que reside para além das luzes, o que se encontra escondido no escuro, então, todos os tempos são obscuros para quem busca experimentar suas contemporaneidades. Agamben dirá que aqueles que conseguem ver para além das luzes da sua época para encontrar, nelas, “sua íntima obscuridade” (2009, p.64) são os verdadeiros contemporâneos, dirá que perceber no escuro a luz das galáxias que nos buscam, mas não podem nos encontrar, é ser contemporâneo. Perceber uma luz que, ao ser percebida, mesmo dirigida a nós sempre se distancia (2009, p.65).

Segundo Agamben, “a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico” (2009, p.69), o arcaico em questão diz respeito à origem, “somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (*Ibidem*). Porque, a origem não reside tão somente no passado cronológico:

Ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos dos organismos maduros e a criança na vida psíquica do adulto. (Agamben, 2009, p.69)

E, em nenhum momento, esta distância, esta relação com o passado, pulsa mais evidentemente do que no presente. “A chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico” (2009, p.70). Assim, na verdade, o imemorial e pré-histórico, mais do que ao tempo cronológico, está relacionado a tudo aquilo que não pode ser vivido, e o que não pode ser vivido é o que constitui o presente, e o que não pode ser vivido acaba sendo sempre relançado a origem, mesmo não podendo a

alcançar (*Ibidem*). Para poder pensar sobre a contemporaneidade, então, seria necessário cindi-la em outros tempos, romper com a homogeneidade da experiência temporal. Na cisão, o espaço de encontro de tempos heterogêneos. Buscando, assim, ser contemporâneo não somente ao presente, mas também ao passado.

## 1. Jogo para abertura da boca

*Desculpe-me falar assim: eu gosto mais dos vidros, pois não cheiram. Se não quebrassem, gostaria mais deles que de ouro, mas hoje em dia não valem nada. (Petrônio, 2016, p. 76)*

Jogo para a Abertura da Boca é um conjunto de peças em parafina que representam receptáculos, é um trabalho que está em constante expansão, já que não vislumbro um fim para este processo e sempre dele surgirão novas peças. Compreendo os objetos que compõem este trabalho como recipientes inutilizáveis, eles têm a forma de copos, pequenos pratos, potes, utilitários para conter preparos, líquidos, alimentos e outros que, em geral, são consumidos por meio da boca e, justamente por tal razão, têm uma dimensão que corresponde ao corpo, mais especificamente, das mãos.



Figura 1: Conjunto de peças intitulado Jogo para Abertura da Boca  
Fonte: Pedro Braga

As peças que constituem o jogo são feitas em parafina, primeiramente fundida, e que solidifica-se ao entrar em contato com um negativo de argila crua. Contudo, este conjunto foi instaurado por uma peça feita através de um outro método, pode-se dizer, inclusive, mais arcaico. O objeto que veio antes dos outros, a representação de um

diminuto copo, foi talhada a partir de um cilindro sólido de parafina, pois os objetos mais recentes que constituem este conjunto, são feitos a partir de um interesse no método de produção por meio da técnica do vidro soprado, no contexto da Roma Antiga e de suas províncias, enquanto o primeiro objeto mencionado, a representação de um pequeno copo, foi realizado como experimento de contato com os utensílios ritualísticos de uma cerimônia que faz parte da cultura funerária do Antigo Egito, o *Ritual da Abertura da Boca*.

Tomei conhecimento deste ritual ao me deparar com uma imagem de uma das peças do acervo do The Metropolitan Museum of Art (MET). É um conjunto de ferramentas, dispostas em uma placa que recebeu entalhes para comportá-las. Esta peça está datada entre 2465 e 2150 a.C. Dentre as ferramentas para a realização deste ritual encontram-se pequenos copos, pequenos instrumentos que servem como jarros, um objeto de ponta bifurcada, por vezes referido como lâmina bifurcada ou enxó e, às vezes, também presente estão lâminas, todos estes objetos são talhados em pedra. Estes objetos não apresentavam funcionalidade prática para além do âmbito do ritual da abertura da boca (Roth, 1992). No acervo do The Metropolitan Museum of Art consta ao menos um conjunto-modelo de ferramentas para o ritual.

Segundo de Mello (1995), este ritual estava inserido em conjunto de partes e sequências ritualísticas que constituíam o processo funerário no Egito Antigo. Dentro desta sequência de rituais funerários, o autor considera o ritual da abertura da boca como sendo uma das últimas fronteiras separando o imanente do transcendental, colocando-o dentro do conjunto de “rituais específicos para revitalização” (1995, p.58), ou seja, um ritual que almejava animar um ser falecido.

O Sacerdote-Sem, armado de um enxó mágico, abriria simbolicamente a boca do morto e restauraria os outros sentidos como a visão, o olfato e a audição. O Sacerdote repetiria seus atos também na estátua do morto, que encontrar-se-ia ao lado ou próximo à múmia, [...] caso o corpo físico embalsamado fenecesse, a estátua-Ka serviria como suporte material à sua contraparte incorpórea. (1995, p. 61)

Contudo, R.B Finnestad (1978) chama a atenção para uma acepção mais ampla deste ritual, relacionada a uma experiência de culto religiosa, estreitamente ligada aos objetos, especificamente aqueles de caráter sacro, e não somente limitada ao contexto funerário. Uma acepção limitada ao contexto funerário cai em desvantagem por sua simplicidade (*Ibidem*), que, em favor de um sentido restrito, pode ser imputada tão somente aos objetos antropomórficos ou teriomórficos. Ele defende que uma

definição abrangente de outros objetos ritualísticos faria melhor jus ao propósito do ritual, segundo o autor, seria aquele de fazer um objeto se tornar operativo num contexto de culto (*Ibidem*). Por exemplo, nos dá conta de que este ritual pode ser realizado, também, na oficina, no momento da conclusão da feitura de um objeto.

Um estudo mais aprofundado do material que satisfaz este tipo de requisito mostrará que a definição mais apropriada do que o ritual deveria afetar é tornar o objeto operativo, em um sentido de culto (Finnestad, 1978)<sup>1</sup>

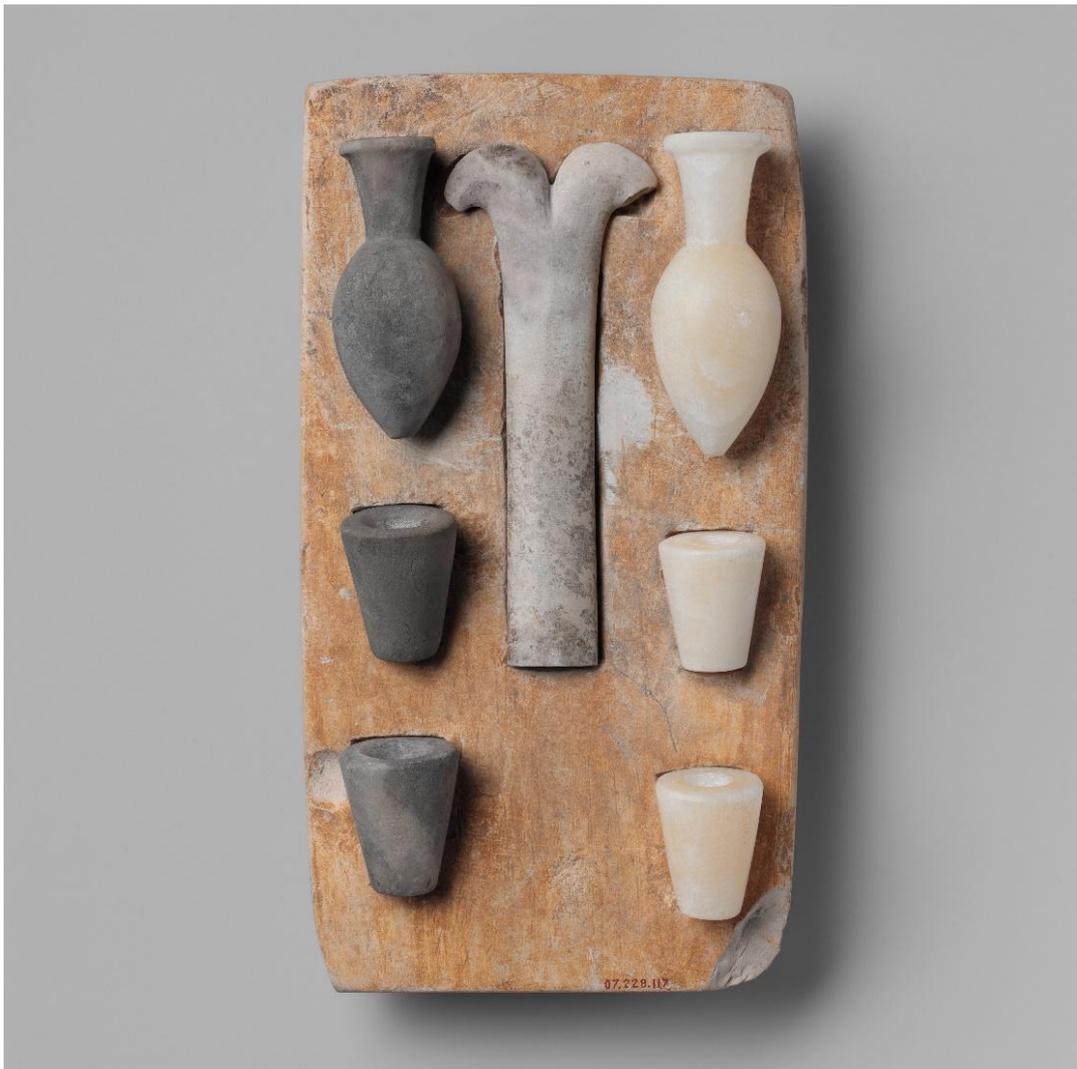


Figura 2: Modelo de utensílios para o ritual da abertura da boca, 2465 – 2150 a.C.  
Fonte: The Metropolitan Museum of Art

Esta concepção apresenta uma conotação operativa para este ritual. Conforme a

---

<sup>1</sup>“A closer study of the material satisfying this requirement will show that the most suitable general definition of what the ritual is supposed to effect is to make the object operative, i.e. in a cultic sense.” (Finnestad, 1978, p.121)

crença, somente depois de sua performance que, por exemplo, a estátua de alguém falecido poderá viver entre os vivos e se tornar um objeto de culto, podendo, assim, desfrutar das oferendas que recebe. Contudo, existem outros objetos de outros tipos que também recebem a abertura da boca, objetos inanimados, que não podem viver em nenhum plano por simplesmente esta não ser sua função ontológica. Por exemplo, ao analisar uma cena de uma câmara mortuária, na qual uma múmia recebe a abertura da boca, Finnestad (1978) nota as conotações variadas que o ritual pode desempenhar, se comparado a seus outros usos, atribuídos a estátuas ou imagens. Naquele contexto específico, dizia respeito a realização do Ritual de Abertura da Boca em uma múmia, “(...) o que o ritual realiza, em relação à múmia, é, portanto, fazê-la funcionar como um símbolo de um deus morto.” (1978, p.129, tradução minha)<sup>2</sup>

Percebe-se, a partir de Finnestad, um caráter específico deste ritual em relação a cada objeto sobre o qual é praticado. O autor propõe uma análise concreta e localizada para a cerimônia, se afastando de concepções prévias, que a simplificavam através do único propósito de ‘animar’ figuras antropomórficas, ou teriomórficas, para a vida após a vida. Uma busca por sentido e propósito para qualquer ritual, antes de mais nada, por meio dos objetos concretos sobre os quais o ritual é realizado, ou seja, um ritual não deve ser considerado somente através de paradigmas teológicos e místicos, mas sim nas premissas específicas do próprio ritual, seu sentido em âmbito concreto a partir de objetos concretos (1978).

Aqui, interpreto o Ritual da Abertura da Boca como um processo de caráter simbólico, desempenhado sobre objetos concretos, a fim de obter neles um resultado abstrato, mas que ainda remete ao funcional. Se quisermos ampliar esta definição podemos, também, retomar o conceito proposto por de Mello e outros autores, que relacionam o Ritual da Abertura da Boca diretamente a funções de caráter vital, mas ainda assim simbólicas. Um denominador comum entre os textos interpretativos acerca deste ritual seria um que diz respeito às funções de senciência obtidas pela entidade desmaterializada no plano da vida além da vida, ou seja, seria só após a realização deste ritual que o Ka, uma entidade metafísica desmaterializada, que diante da morte se separa do corpo de seu falecido, poderia desempenhar seus sentidos na vida além da vida; ver, ouvir, comer... enquanto para os objetos utilitários,

---

<sup>2</sup> “What the ritual achieves with regard to the mummy is, then, to make it function as a symbol of a dead god.” (Finnestad, 1978, p.129)

segundo Finnestad, a Abertura da Boca seria o que torna o objeto animado e possibilita o desempenho de sua função útil no outro campo de existência.

Portanto, bastante impressionado por este conjunto de ferramentas e pelo aspecto visual delas, além de impressionado pelo caráter complexo do ritual ao qual serviam, a primeira peça deste conjunto foi a representação de um copo, inspirado pelo conjunto de ferramentas que eram utilizadas no Ritual da Abertura da Boca. Ela, diferentemente das outras, que viriam posteriormente a se inserir neste conjunto, foi talhada em um cilindro de parafina, o qual escavei o interior e esculpi o exterior. Ao esculpir a peça através da retirada de matéria, cheguei a um resultado mais rígido, pesado, e já que trabalhei com a parafina em estado sólido e estático, um processo laborioso e longo.

E após obter este primeiro resultado fiquei ainda mais intrigado. Consegui chegar, sem muita pretensão, a um objeto que me remetia muito aos utensílios do conjunto de ferramentas para o Ritual da Abertura da Boca, por meio, simplesmente, dos aspectos físicos da matéria utilizada e do modo como manuseei a matéria com a qual constituí este objeto. Esta percepção foi, portanto, o começo de minha noção que relaciona o fazer manual a uma complexificação da experiência temporal. Uma relação que passei, então, a pesquisar através de outras realizações práticas.

Certamente a pedra da qual foram esculpidos os copos que fazem parte do conjunto de ferramentas para a realização do Ritual da Abertura da Boca é muito menos maleável do que a parafina que usei para talhar o copo. Certamente os materiais que usei, goivas de gravura, não são os mesmos que os antigos Egípcios usaram para realizarem seu trabalho. Contudo, a intenção, em ambos os casos, era talhar de um sólido um pequeno copo. O resultado, tanto em dimensões quanto em aspecto, se assemelhava muito com o que via nas imagens que guardei. As paredes da representação do copo foram talhadas até a parafina atingir uma espessura fina e, portanto, assim como os objetos de parafina inspirados pela técnica do vidro soprado, também faziam transparecer a luz, quando a ela expostas.

Hoje em dia, desavisados, ao ver tais objetos, pensaríamos em um copo de *shot*, um copinho do qual, geralmente em um só gole, bebe-se algum tipo de bebida alcóolica. Enquanto no contexto do ritual antigo, os copos serviam para conter (além de líquidos ainda desconhecidos), leite (Roth, 1993, p.63). Mesmo assim, ambos objetos apresentam uma familiaridade entre si. E, ao operar de forma análoga, de certo modo, à forma como artesãos do antigo Egito operaram sobre a matéria, pude

chegar a um resultado muito similar. Portanto, uma prática anacrônica, desempenhada através da realização poética. Na epistemologia da prática histórica, o anacronismo surge como um problema. A fundamentação da prática historiográfica percebe interpretações anacrônicas como um erro da pessoa que faz história, “tanto é verdade que ‘cair no anacronismo’, como se costuma dizer, equivale simplesmente a não mais fazer história” (Didi-Huberman, 2015, p.33). Este é um paradoxo, já que a história é sempre feita no presente, dizendo respeito ao passado. A partir deste paradoxo é possível questionarmos, “não é o anacronismo o único modo possível de dar conta, no saber histórico, das anacronias da história real?” (2015, p.37).

Segundo Didi-Huberman, em *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*, o anacronismo pode desempenhar um papel de *abertura da história*, “uma complexificação salutar de seus modelos de tempo” (2015, p.42), o próprio conceito de anacronismo, como estruturado pelo autor, representa uma abordagem, de certo modo, plástica sobre a estruturação da temporalidade compreendida pela historiografia: “É provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na *contradança* das cronologias e dos anacronismos” (*Ibidem*), para Didi-Huberman, o anacronismo revela a manipulação e o nosso tato do tempo. O que me faz interpretar esta condição como uma ferramenta para lidar com a matéria plástica em relação ao tempo. Assim, o ato de praticar, de fazer história, adquire um caráter poético, principalmente a partir de Nietzsche, como explorarei mais adiante no texto, e “fazer história é fazer – ao menos – um anacronismo” (2015, p.36).

Portanto, acredito que o anacronismo, quando aliado ao fazer plástico e artístico, também poderia ser interpretado como um método de abordagem prática que se relaciona com o fazer poético da história, um que “supõe uma fenomenologia não trivial do tempo humano, uma fenomenologia atenta principalmente aos processos, individuais e coletivos, da memória” (2015, p.42).

O saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos. (2015, p.43)

“Atravessar a espessura”, “retecer as fibras”, “recompor ritmos”; até mesmo no discurso de Didi-Huberman acerca do fazer histórico surgem metáforas imbuídas de plasticidade. “A história constrói intrigas, a história é uma forma poética, até mesmo uma retórica do tempo explorado” (2015, p.42). A questão do anacronismo é crucial

para pensar a história da arte e buscar pelo caráter plástico de suas temporalidades. Se o fazer histórico é poético, e dotado de plasticidade, não poderia o fazer artístico, através de uma prática estruturada por diálogos anacrônicos, servir para refletir a história e suas temporalidades? Volto, então, ao copo de parafina, ao copo de pedra e ao copo de *shot* e sua intrínseca dinâmica fluente no turbilhão do tempo.

E a propósito do turbilhão do tempo, tomado de Walter Benjamin, foi ao acaso que me deparei com exemplos de peças utilitárias romanas em vidro. Penso que a contingência tem grande papel no que diz respeito à sobrevivência das coisas e de seus sintomas, aqui, foi a contingência que me fez relacionar estes artefatos. Através do turbilhão, imagens se sobrepõem e se sobredeterminam, colando objetos de tempos heterogêneos um ao outro. Criando relações de forma, semelhança, utilidade e compreensões acerca de objetos distintos, assim, os objetos como os que constituem o conjunto de ferramentas para a realização do Ritual da Abertura da Boca, acabam relacionando-se aos objetos de vidro-soprado feitos no período da Roma antiga.

Existem alguns exemplares desta tradição no acervo do MET. Apresentam características estéticas variadas, alguns esmaltados e decorados com camadas posteriores de vidro esculpido. No entanto, foram os de forma mais simples, sem decorações ou escritas, mais abundantes, também, que despertaram meu interesse. E despertaram meu interesse por serem muito similares a utensílios de vidro utilizados hoje em dia. Nossos vidros, os vidros quais utilizamos hoje em dia, parecem estar limitados pelas mesmas condições físicas materiais que limitaram os deles, dos antigos, além dos limites coincidentes para os objetos que são feitos em escala comercial. Anacronicamente, há um *design*, prática contemporânea ligada a idealização de um produto comercial, do objeto, e também há a dimensão da utilidade. Alguns apresentam decorações tridimensionais elaboradas e várias cores, mas outros são sóbrios, constituídos por meio de formas simples, são de uma só cor, apresentam simples decorações tridimensionais geométricas. Para guardar grãos e água, não usamos mais os vasos e jarros de barro que eles usavam, mas ainda usamos os mesmos potinhos de vidro para comportar nossas sobremesas. Posso apenas especular quanto aos alimentos, ou bebidas, que poderiam ser comportados pelos utensílios de vidro soprados na antiguidade, mas sei que em seu armário minha avó possui alguns similares, dos quais comi torta de bolacha durante toda minha vida.

Ao perceber estas proximidades anacrônicas me senti tomado por uma vontade

de tocá-los, talvez em uma cristaleira eles passassem despercebidos entre seus pares contemporâneos. Os vidros provenientes da Roma Antiga são “objetos de tempo complexo, de tempo impuro: (...) montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos” (Didi-Huberman, 2015, p.23).

Há, no período da Roma Antiga, grande interesse pelo vidro como matéria plástica e maleável. Em *Historia Naturalis* Plínio, o Velho, o chama de *vitrum flexile*, “vidro flexível”, para ele, não haveria, naquele momento, material mais maleável. É neste contexto que a invenção Sírio-Palestina, segundo Plínio, o Velho, da técnica do vidro soprado difundiu-se amplamente na sociedade da Itália antiga. Plínio chamou esta técnica de *flatu figurare*, ou seja, “dar forma com a respiração”, através de um tubo o vidro fundido era soprado e, então, inflado dentro dos moldes. Em *Satíricon*, livro em latim escrito por Petronio e datado do primeiro século depois de Cristo, Trimalquião, personagem rico e liberto, em seu banquete notório, conta uma anedota sobre o vidro:

Mas já houve um artífice que fez uma fíala de vidro inquebrável. Foi recebido, pois, pelo imperador, com seu presente, e em seguida fez com que o imperador a alcançasse de volta, e a atirou na calçada. O imperador nunca sentiu tanto medo, mas juntou a fíala do chão. Tinha amassado como um vaso de bronze. O artífice tirou um martelinho do bolso e tranquilamente endireitou a fíala à perfeição. Feito isso, imaginava ter em mãos os colhões de Júpiter, sobretudo depois que a ele se perguntou:  
– Porventura alguém mais conhece esse modo de fazer vidro?  
Mas vejam só: depois de responder que não, o imperador mandou degolá-lo, porque se soubesse daquilo, o ouro valeria como barro. (Petronio, p.77, 2016)



Figura 3: Recipiente de vidro, séc. 1 d.C.  
Fonte: The Metropolitan Museum of Art

São restos aqueles que quebrados, portanto inúteis, foram jogados a aterros. São resquícios aqueles intactos, que se tornaram inúteis a partir da ação do tempo sobre eles, ação que os faz tornarem artefatos, ação que os suspenderam do plano temporal e de sua condição de objeto íntimo, banal, preso ao presente, às coisas vivas, ainda úteis em suas funções, aquilo que podemos tocar. E, apesar da suspensão que o tempo exerceu sobre estes objetos, ainda assim, arquivados em acervos de museus, ainda assim, os historiadores falarão pouco sobre eles, algum artigo pontual será publicado sobre o contexto geral da produção de vidro na Roma Antiga. Mas quem os analisará meticulosamente, tão meticulosamente quanto historiadores analisam bustos, urnas cinerárias, inscrições e pinturas parietais? Quem prestará atenção às particularidades e singularidades de cada um destes copos, potes, taças? Fui sensível quanto a condição misteriosa de um objeto ao qual, diariamente, lábios e dedos dois mil anos velhos tocaram.

Objetos impuros, irrelevantes, que não contarão sobre Augustos ou Césares, que não dirão sobre economia ou sobre a política do Império e das Colônias Romanas. Objetos que não são adagas empunhadas por senadores nos Idos de Março. Objetos que, banalmente, dia após dia, prestaram-se apenas a conter água, ou vinho, provavelmente uma mistura de ambos e por vezes, mel junto, pousados sobre as mesas, presentes em discussões, jantares, acordos de negócios e conversas de amor. Eles que foram tocados por muitos, abandonados, esquecidos e soterrados, eventualmente também foram desenterrados e acabaram no acervo de um museu, onde pude chegar até eles.

Nada mais valiosos do que os restos e resquícios para uma interpretação sobre o passado através de um método sensível ao turbilhão e à sobreposição e sobrevivência dos tempos contidas em objetos e imagens. São os objetos para a arqueologia material proposta por Walter Benjamin. “O historiador deve se tornar trapeiro [*chiffonnier*] (*Lumpensammler*) da memória das coisas” (Didi-Huberman, 2015, p.117). Ao ler os textos de Didi-Huberman, Benjamin e Warburg, a partir de uma posição de artista em meio de processo poético, identifiquei minha posição ao papel prático do historiador e do que significa ser historiador para estes autores, pois me parece que, para eles, o historiador pode desempenhar, no fazer de sua disciplina, uma prática poética, sensível ao tempo e aos objetos inseridos no tempo. São autores, inclusive, sensíveis à ideia de que os instrumentos utilizados para fazer história estão em constante mutação.

(...) desde a caixa até a mão que os utiliza, os próprios instrumentos estão em formação, isto é, aparecem menos como entidades do que como formas plásticas em perpétua transformação. Imaginemos, antes, instrumentos maleáveis, instrumentos de cera dúctil que, em cada mão e sobre cada material a instrumentalizar, tomam uma forma, uma significação e um valor de uso diferente. (2015, p.23)

Portanto, vi a possibilidade da história ser estudada poeticamente, através do fazer artístico; já que existe uma dimensão prática comum entre o fazer artístico e o fazer histórico, acredito na possibilidade de tomar um caminho inverso para lidar com a história, seus resquícios, indícios e artefatos. Acabei, sem nem mesmo perceber, criando uma espécie de simbiose entre o historiador e o artista, lidando com o tempo e seus registros. Onde lia historiador, buscava a possibilidade de também poder ler artista, devido a possível relação empática da metodologia destes ofícios.

Tendo feito um copo em parafina a partir de uma pulsão similar, relacionando uma proximidade estética contemporânea a artefatos da antiguidade, a ideia de fazer outros objetos em parafina inspirados por aqueles artefatos romanos em vidro pareceu o curso natural. Era o meu primeiro contato com aquelas peças do acervo do museu, não busquei sobre os métodos de feitura, apenas recolhi muitas imagens dos utensílios de vidro e, ato contínuo, pensei como poderia materializar aqueles potes, pratos e copos. A primeira ideia que tive foi despejar parafina em um molde de argila crua, mas se preenchesse o molde por inteiro o resultado seria uma representação de um objeto sólido, e não oco. Portanto, me veio a ideia de fazer pouca quantidade de parafina fundida encontrar-se com as paredes do molde, assim, solidificando-se e moldando-se conforme toca a argila gelada.



Figura 4: Tigela de vidro plissado, 1 d.C.  
Fonte: The Metropolitan Museum of Art

A partir de uma tigela industrial de cerâmica revesti seu interior com argila, obtendo, assim, uma concavidade que se tornará um molde negativo. Para este processo é preciso pensar inversamente, esculpir no negativo prevendo como a parafina obterá o positivo daquelas formas. Para elaborar as decorações do primeiro recipiente de parafina, afundei a ponta de meu polegar na argila, gerando uma cavidade circular ao lado da outra, dispostas na parte superior de modo simétrico e em fileira, uma decoração minimalista e geométrica. Como naquela altura ainda dispunha de muita parafina, derreti velas que encontrei em casa e despejei a parafina fundida no fundo da tigela negativa. A parafina se solidifica muito rapidamente, ainda mais se em contato com uma superfície gelada e úmida como a da argila, tendo isto em mente, fiz movimentos circulares com o negativo e sua forma, fazendo a parafina derretida percorrer todo o perímetro da tigela que pretendia recuperar em instantes.

Fazer percorrer a parafina líquida, e quente, por seu molde, acredito ser interessante por vários fatores, ela traz a este processo uma dimensão relacionada ao movimento, a parafina preenche uma volta e ainda resta bastante em seu estado líquido, então, movimento o molde, realizando um movimento contínuo e circular até não ter mais nenhuma poça dentro do molde. Quando chego a este estágio a tigela está pronta e firme, mas ainda quente e flexível, já posso ver seu interior. Ela precisa, ainda, se solidificar.

Dou à contingência natural das características do que é líquido o mérito do aspecto da peça, pois devido a finura e transparência da parafina várias ondulações, muito delicadas e de aparência orgânica, se sobrepõem e registram os movimentos do líquido quente que se solidifica à medida que entra em contato com a argila gelada.

Quando a parafina está sólida, mas ainda apresenta flexibilidade, é a hora de tirar o receptáculo de dentro do seu negativo. Para que isto aconteça de maneira certa é preciso que a peça seja pensada de modo que sua parte inferior seja maior que o bocal e que não tenha nenhum detalhe prendendo-a dentro do molde. Ela precisa poder deslizar para fora. Muitas das vezes este processo delicado acaba resultando em receptáculos quebrados, algumas partes podem se prender ao negativo enquanto outras estão soltas. É difícil precisar quando não será o caso, já que a umidade da argila também afeta como a peça de parafina se comporta.



Figura 5: Recipiente de parafina  
Fonte: Artur Ferreira

Em Diante do Tempo, Didi-Huberman fala sobre o “leque antropológico de um material como a cera”, para ele, “capaz de reunir, em longa duração, sobrevivências formais e a curta duração do objeto a fundir” (2015, p.29). A parafina, para mim, está relacionada a cera, principalmente a partir de suas propriedades, que são muito similares. O que me remete a semelhança da parafina com as propriedades do vidro, que é a matéria inspiradora para a materialidade que busquei estruturar nestes trabalhos e me proporciona um método de relação com a matéria muito próximo ao método de relação das pessoas artesãs que na antiguidade fizeram as peças de vidro soprado, precursoras do trabalho que venho desenvolvendo com a parafina.



Figura 6: Recipiente de parafina  
Fonte: Artur Ferreira

É justamente a partir destas dinâmicas plásticas estabelecidas pelo fazer que percebo constituir uma relação anacrônica com a prática do vidro soprado. E estas relações podem surgir antes mesmo do conhecimento historiográfico. Por exemplo,

os moldes de argila que geram o positivo das peças de parafina.



Figura 7: Fragmento de um molde, 27 a.C – 14 d.C.  
Fonte: Museu de Arte de Cleveland

O molde acima é um exemplo do tipo de molde utilizado por artesãos para produzir objetos cerâmicos. Antes mesmo de me familiarizar com este elemento parte da prática antiga, ocorreu-me fazer moldes em argila para despejar a parafina e formar os recipientes. Esta ideia que tive foi uma resposta à propriedade do material com o qual escolhi trabalhar, a parafina. A parafina em estado líquido deve ser despejada dentro do molde e quando sólida, retirada do molde de uma só vez, puxando o objeto por cima e soltando-o, assim, do molde. É muito parecido com o método de feitura de objetos cerâmicos a partir de moldes ilustrados pelo exemplo acima. É uma relação prática análoga àquela da antiguidade, dadas as propriedades do material escolhido. E a parafina também apresenta propriedades similares ao vidro, por sua característica fundente e posteriormente sólida, ambos os materiais também requerem uma relação prática análoga. Portanto, ao operar a partir de elementos de outrora, acho que relações anacrônicas se estabeleceram de modo natural, não somente a partir da historiografia, mas também a partir da plasticidade e do fazer. Ao intentar chegar a um objeto similar, com um material similar, mesmo antes de saber sobre o processo daqueles que inspiraram os que fiz, a matéria conduziu a uma prática anacrônica.

O anacronismo, de acordo com Didi-Huberman, representa a *bête noire* para a epistemologia da história da arte e historiografia. Trabalhar o objeto histórico por meio de uma perspectiva baseada somente nos documentos e indícios consoantes com a temporalidade do próprio objeto em si, a partir do “mesmo passado que o passado do objeto” (Didi-Huberman, 2015, p.19), é este o modo canônico de se prosseguir na metodologia da história da arte, modo desenvolvido a partir de uma longa tradição teórica, segundo Didi-Huberman, iniciada duas vezes, uma por Plínio, o Velho, durante a antiguidade, e outra por Vasari, no período renascentista. Contudo, logo perceberemos a insuficiência deste método diante da complexidade que os objetos e imagens de arte adquiriram com o desenvolvimento de seu próprio campo.

Em relação a antiguidade, não é raro nos depararmos com lacunas de sentido, lacunas que não se permitem preencher, ou não se satisfazem, somente a partir da eucronia de suas fontes de estudo. A história da antiguidade é recheada de hipóteses estabelecidas a partir da ausência de fontes historicamente consoantes ao período do objeto histórico. A título de exemplo, em *Erótica Pompeiana: inscrições de amor nas paredes de Pompeia*, título que será abordado posteriormente, encontraremos mais de uma inscrição rotulada pelo historiador como incompreensível. Nos artigos de Roth sobre o ritual da Abertura da Boca, mesmo sendo ainda mais antigo que a antiguidade, o mesmo tipo de lacuna se faz presente. Isto foi o caso em todos os artigos que tratam da antiguidade e foram aqui abordados. Como, então, compreender as outras dimensões, inacessíveis, dessas imagens? E como preencher estas lacunas de sentido? Convoco o anacronismo em relação com o fazer artístico para complexificar minhas noções acerca do passado e da temporalidade, buscando conceder a elas um caráter não somente baseado na historiografia mas, também, na experiência plástica.

O trabalho prático desenvolvido a partir de fontes da História da Arte e objetos históricos já é por si só um procedimento anacrônico, fundado a partir de minha tentativa de uma montagem de tempos heterogêneos. Fazer o mesmo tipo de molde em argila, mesmo os desconhecendo previamente, é a constatação de um anacronismo a partir da contingência poética. A parafina, ao tocar a argila, mimetiza sua textura. O vidro antigo também. O resultado são objetos de superfícies que apresentam texturas análogas, mesmo que em materiais diferentes.

Outro aspecto da superfície é o resquício de argila incrustada nas concavidades profundas da peça. Algumas das peças provenientes da antiguidade, feitas a partir

da técnica do vidro soprado, apresentam o mesmo tipo de incrustação do solo do qual elas foram desenterradas. Outro aspecto de relação anacrônica estabelecido pela contingência plástica do método de feitura das peças, contudo, desta vez de caráter puramente estético, já que o que se verifica não é a deposição de solo a partir do soterramento, mas um dado formal que remete a outro dado de caráter estético. Uma coincidência anacrônica percebida em tempos heterogêneos.

A intenção que deu origem a este conjunto era a de tocar nas peças de vidro da Roma Antiga. Foi a vontade que senti ao vê-las pela primeira vez. Mediante o resultado, posso pegá-las em minha mão, as peças que fiz. A medida média das peças em parafina coincide com a média das medidas das antigas peças de vidro que as inspiraram. Nenhuma peça do Jogo para Abertura da Boca foi medida previamente, porém, em posterior constatação, as medidas são equivalentes. Aí está mais uma relação anacrônica decorrente do processo, e não de minha vontade, já que tomei uma tigela industrial como cuia para o molde de argila no qual despejei a parafina fundida para obter as peças de parafina. Como disse, são objetos feitos para o corpo, portanto, deveriam coincidir com as dimensões das mãos humanas.

Então, mediante essas peças, me sinto em contato direto com a temporalidade que as separam de suas inspiradoras. Esta temporalidade se evidencia, por exemplo, na vontade que senti de tocar as peças antigas ao vê-las pela primeira vez, na atuação a partir de um elemento comum da antiguidade, sinto como se estivesse lidando com o tempo como um dos recursos deste conjunto. Isto me remete a noção de que “o tempo é a matéria das coisas” (Didi-Huberman, 2015, p.120). Ele entra aqui para informar e catalisar este fazer, que não poderia ter se dado mediante a ausência desta temporalidade estendida e representada por quase dois milênios.

Didi-Huberman circunscreve uma arqueologia material a partir de ideais de Walter Benjamin, uma prática sobre o passado a partir de seus dejetos, através da “tentativa de fixar a imagem da história nas cristalizações as mais modestas da existência, em seus dejetos” (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 2015, p.119).

O resto oferece não apenas o suporte sintomal do saber não consciente – verdade de um tempo recalçado da história –, mas também o próprio lugar e a textura do ‘teor material das coisas’, do ‘trabalho sobre as coisas’ (Didi-Huberman, 2015, p.119)



Figura 8: Recipientes de parafina  
Fonte: Artur Ferreira

Uma abordagem que Benjamin irá representar pela figura metafórica do ‘trapeiro’, abordagem do historiador que pensa o passado a partir da coleção destes dejetos, resíduos do passado, “as mais modestas da existência”. Acredito que os vidros da Roma Antiga são deste tipo de resíduos do passado, formados por tempos heterogêneos, como todos os objetos do passado também são. “É na impureza, na escória das coisas que sobrevive o Outrora” (2015, p.120). Não são objetos de arte, nem mesmo na antiguidade representavam objetos de estatuto artístico. Enquanto no passado, os utensílios de vidro, ainda despertos, eram utilizados, sujos, lavados, descartados e assimilados pela experiência banal diária da existência, uma vez assimilados, passavam praticamente despercebidos ao seu próprio uso. Como objetos invisíveis. E alguns acabaram enterrados para serem desenterrados milênio depois. E alguns se parecem muito com objetos ainda presentes no cotidiano, objetos que ainda desempenham a mesma função e são feitos do mesmo material, nossos utensílios de vidro, ainda despertos, serão utilizados, sujos, lavados e descartados como aqueles foram.

Esta é uma estrutura de sobrevivência, uma representação da “árvore totêmica dos objetos”, como queria Walter Benjamin. “Uma estrutura de sobrevivências e anacronismos (em que todos os tempos genealógicos coabitam o mesmo presente” (*Ibidem*).

É na própria materialidade, na impureza dos objetos, nos jogos infantis ou nos lugares-comuns da linguagem, nos comportamentos anacrônicos ou ‘fora de época’ que se identifica a pré-história. (2015, p.121)



Figura 9: Recipiente de parafina  
Fonte: Artur Ferreira

A noção de sobrevivência recebe seu adensamento a partir de Aby Warburg. “Warburg, nosso fantasma”, como diz Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013). Em um primeiro momento, Warburg estava interessado pela “sobrevivência do antigo”, ou seja, a

sobrevivência de sintomas da antiguidade através do tempo. Warburg investigou a sobrevivência do antigo na arte renascentista.

A sobrevivência, em alemão *Nachleben*, uma noção ligada ao modo *sintomal* dos objetos, diz respeito à quando o aparecimento de determinado sintoma, no presente, traz consigo “a longa duração de um Outrora latente” (Didi-Huberman, 2015, p.107). Seus cruzamentos podem ser verificados em imagens através das “sobrevivências do gesto mímico, sobrevivências das afinidades mágicas e desse ‘mimetismo do tempo’” (2015, p.108). A acepção mínima de sobrevivência: “efeitos anacrônicos de uma época sobre outra” (2015, p.109). Portanto, indícios e efeitos anacrônicos que sobrevivem ao tempo.

Aproximando essa noção de sobrevivência pude verificar nos potes de vidro do armário de minha avó, nos copinhos de *shot*, e busquei a acessar mediante do fazer prático, de modo investigativo, porém, sempre alimentado pela contingência. Em um primeiro momento fiz os potes de parafina pois queria sentir, em minhas mãos, a dimensão dos objetos utilitários da antiguidade e experienciar as sensações intrínsecas ao toque e a visualidade de uma matéria que também é fluída, então sólida e translúcida. Depois de prontos, disponho os potes um ao lado do outro, e vejo um conjunto de objetos inúteis, que remetem a objetos que um dia foram utilizados. Percebi a sobrevivência de um método prático antigo ao descobrir moldes de argila da antiguidade que se assemelhavam muito aos moldes que fiz para criar as peças em parafina. Os depósitos de argila nas peças mostram que um dia, elas também estiveram em contato com a terra.

O Jogo para Abertura da Boca, e as peças que dele fazem parte, só podem existir pois, antes dele, existiram os utensílios para a realização do Ritual da Abertura da Boca, que acabaram me conduzindo aos exemplos da técnica do vidro soprado romana e, então, conduzindo a realização dos objetos em parafina. A dimensão estética, pois deu-se por meio de fotografia o contato, dos artefatos serviram de guia para o método de realização dos objetos em parafina, que buscaram um resgate a partir da semelhança e do processo dos objetos antigos. Portanto, este elo totêmico é inegável, escondido em cada ranhura suja de argila.

## 2. Grafismos sobre diversas superfícies

Nas paredes da extensão do território do Império Romano encontram-se todo tipo de inscrições. Apesar de algumas pinturas parietais exteriores e interiores terem sobrevivido ao tempo (graças ao depósito de material dos fluxos piroclásticos da explosão do vulcão Vesúvio, que por meio do acúmulo em contato direto, puderam conservar pinturas em paredes, móveis, objetos estatuários, esqueletos, objetos pessoais e outros exemplos de matéria que, como em uma fotografia, acabaram sendo fixadas, através de uma duração temporal limitada, por uma descarga de energia). As inscrições mais abundantes, no que diz respeito a sua conservação, são as inscrições feitas com um tipo de instrumento pontiagudo. Fortemente riscado contra o cimento romano das paredes que serviram como suporte para o texto, o poema, a pontuação do evento gladiatorial, a caricatura, a ofensa, ou para uma – muitas – mensagens de amor.

Em *Erótica Pompeiana: Inscrições de amor nas paredes de Pompéia*, sem tradução<sup>3</sup>, de Antonio Varone, as marcações compiladas acerca do tema do amor, mostram uma dimensão muito humana da vida na antiguidade. Ao ler o que pessoas comuns trabalhosamente entalhavam nas paredes de Pompéia, diante de registros milenares de sentimentos e humores, condições da existência, me vi diante de uma janela temporal. Ao ler o que sentiam humanos que viveram há cerca de 2 mil anos e constatar similaridades tão íntimas, escondidas, experienciei uma conexão muito forte com anônimos que, por acaso, fizeram o relato de suas vidas chegar a mim, tanto, tanto, tempo depois.

Diante destas inscrições, percebo uma aproximação sensível, empática, com os relatos das experiências cotidianas daquela Pompéia. Experiências tão banais me fazem questionar quais são os afetos comuns que estão além da distância temporal. Sobre essa distância, Didi-Huberman dirá,

Nem é preciso pretender fixar, nem pretender eliminar essa distância: é preciso fazê-la *trabalhar no tempo diferencial* dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores. Toda questão de método conduz, talvez, a uma questão de tempo. (2015, p.28).

---

<sup>3</sup> Varone, Antonio. *Erótica Pompeiana: Love inscriptions on the walls of Pompeii*.

A introdução do livro de Varone explicita bem a condição e, provavelmente, um dos motivos desta ligação empática, baseada na identificação de afetos similares aos que permeiam, ainda, e sempre permearam e sempre permearão, a experiência humana. Varone escreve sobre o que chama de “desejo sensual intimamente ligado a melancolia sombria” (2002, p.16),

(...) sensível às várias nuances que tingem o sentimento de amor — às vezes delicado, às vezes afetuoso e sensual, por vezes desrespeitoso e jocoso, por vezes ferozmente passional, por vezes abertamente vulgar, mas sempre carregando o pleno e irrestrito sabor de completa humanidade (...) (2002, p.16, tradução minha)<sup>4</sup>

É deste modo, muito sensível, que Varone define o segredo dos grafites guardados pelas construções de Pompéia. Para além do conteúdo, me chama a atenção a forma destas inscrições. Elas são, claramente, inscritas nas paredes e muros por meio de algum objeto pontiagudo, em Cultura popular na Antiguidade Clássica, Pedro Funari de Abreu dá conta de um objeto chamado, em latim, de *graphio*, contudo, o autor o nomeia em português como estilete. Era comum, no contexto da antiguidade mediterrânea, o uso do *stilus*, uma espécie de estaca com dimensões de caneta, geralmente em marfim, ou bronze, em geral materiais firmes. O *stilus* era utilizado por meio da realização de marcações sobre uma superfície de cera, que era contida em tábuas, como um caderno. Neste mesmo livro, Funari de Abreu constrói um relato e análise acerca da forma e conteúdo dos grafites de Pompéia, elevando-os a um status de arte popular, contraposta a arte erudita fruída pela elite Pompeiana.

Os grafites romanos eram escritos por meio do alfabeto romano cursivo, a partir de tabelas iconográficas que traduzem este alfabeto é possível, facilmente, passar a compreender os símbolos, e suas correspondências e passar a identificá-los em grafites. Foi um processo que experienciei logo no primeiro contato com estes materiais, aprendi as respectivas letras e aos poucos passei a conseguir identificar a forma de palavras, sem procurar decifrar seus significados.

Então, passei a inserir reproduções destas inscrições em trabalhos, e, após copiar algumas, passei a criar minhas próprias, usando da mesma modalidade gráfica da escrita cursiva romana. Por vezes destituindo a busca por significado através da

---

<sup>4</sup>(...) sensitive to all the various nuances that tinge the feeling of love - at times delicate, at times tender and sensual, sometimes disrespectful and mocking, sometimes fiercely passionate, sometimes openly vulgar, but always carrying that plain and unfettered flavour of total humanity (...) (Varone, 2002, p.16)

utilização das letras apenas como um recurso gráfico, reunido de forma a representar uma inscrição. Algo similar ao conceito de latim macarrônico, ou seja, uma simulação de latim por meio do emprego de recursos sintáticos da língua. Isto remete-me ao aspecto estético das inscrições parietais em Pompéia que, como demonstra Funari de Abreu, não constituíam apenas conteúdo, mas também formas estéticas particulares, que serviam como recurso poético de sensíveis construções semânticas.

Primeiro, iniciei cobrindo papéis com camadas de pastel oleoso, sobre esta camada de cor, cobria com outra camada de pastel oleoso e, então, com algum instrumento pontiagudo como, por exemplo, um prego, desenhava estes grafismos.

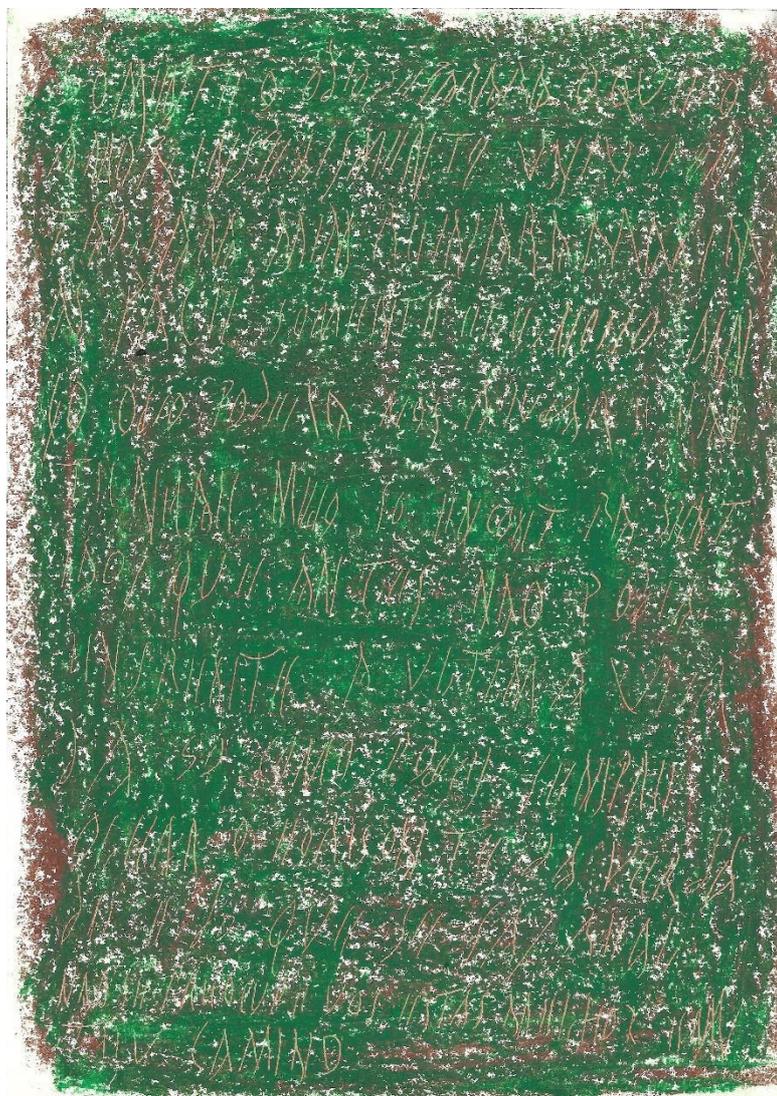


Figura 10: Grafito sobre óleo, 2023, pastel oleoso sobre papel, 21 x 29,7 cm  
Fonte: Artur Ferreira

Em seguida, passei a questionar como poderia expandir esta experimentação. Passei a cobrir telas com camadas de gesso mais espessas, juntando cola à mistura

de gesso e água para criar uma pasta, com a qual cobri algumas telas. Especificamente, gostaria de discorrer sobre a pintura que nomeei CIL MMXXIII 2609, o título foi tomado a partir da compilação de inscrições e grafites latinos *Corpus Inscriptionum Latinarum*, que serve como documento de autoridade, desde o século XIX, para estudar inscrições latinas feitas no território do Império Romano. Adotei esta referência como um recurso poético ao intitular o trabalho, o relacionando diretamente a todas as inscrições compiladas nos atuais 17 volumes da coleção. Sempre que um grafite latino, ou uma inscrição parietal figura, está referenciada a abreviação CIL, seguida do respectivo volume no qual se encontra a referida inscrição e, por fim, o número da inscrição ou grafite. Aqui, usei o número 2023, escrito em números romanos, MMXXIII, alusão ao ano da pintura, seguida por 2609, que representa a data 26 de setembro, uma aproximação com a data em que realizei a pintura.

Este trabalho prático mede 50 x 70 cm, tingi a mistura de gesso, água e cola com a cor vermelha, e então a apliquei sobre a tela. Buscando realizar esta aplicação de forma que remetesse menos uma pintura e mais o tratamento de finalização das paredes do Império Romano, já que algumas, principalmente as paredes internas das casas de elite (que também eram grafitadas por clientes e visitantes) eram cobertas por estuco, uma mistura de gesso, água e cal. Busquei, ao máximo, evitar marcas deixadas pelo pincel que utilizava para a aplicação deste material, e junto do pincel também utilizei espátulas para adquirir um acabamento ainda mais liso.

Enquanto a massa plástica ainda estava úmida, passei a inscrever, utilizando a escrita cursiva romana, algumas palavras que conheço em latim, quais eu aprendi por meio do livro de Varone. *Cinaedus, mentula, puer*, foram algumas das que coloquei entre outras inexistentes, apenas miméticas de palavras reais. *Catamita, pau, menino*, respectivamente, em tradução livre. Estes termos aparecem com frequência em *Erótica Pompeiana*, mais especificamente no capítulo *The musa puerlis* [Musa pueril], que reúne grafites dedicados aos *puers*, ou seja, os meninos que exerciam a parte passiva das relações homoeróticas no contexto da antiguidade greco-romana, um assunto complexo de se tratar na contemporaneidade, dada a verticalidade deste tipo de relação, atualmente compreendida sob o termo generalizante de pederastia, que segundo a definição do dicionário de Oxford, diz respeito a relações entre “homens e um rapaz mais jovem”.

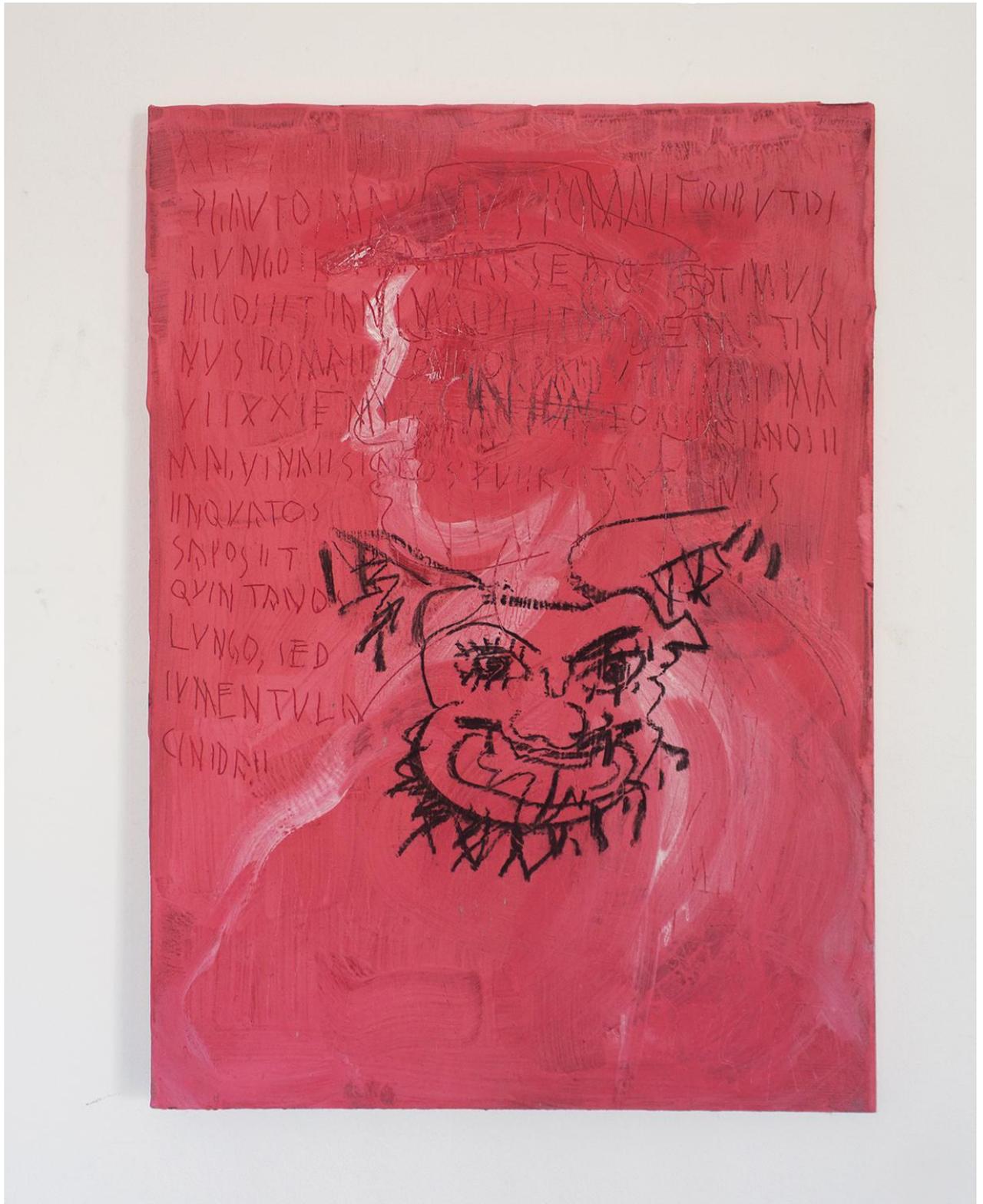


Figura 11: CIL MMXXIII 2609, 2023, gesso e carvão sobre tela, 50 x 70 cm  
Fonte: Artur Ferreira

Acepções mais complexas a respeito deste tipo de relação, e às dinâmicas de gênero e relacionamento na antiguidade italiana, têm sido levantadas no que diz respeito à epistemologia do gênero através de concepções multidisciplinares, não à

toa que esta expressão intitula o periódico no qual foi veiculado um artigo intitulado *Master Narratives and the Wall Painting of the House of the Vettii, Pompeii* [Narrativas-mestre e as pinturas parietais da Casa dos Vettii, Pompeia]. A historiadora Elizabeth-Severy Hoven lança mão de um paradigma essencialmente anacrônico ao analisar as pinturas parietais da Casa dos Vettii, uma propriedade da antiga Pompéia, a partir de teorias da crítica de cinema feminista desenvolvidas durante a segunda metade do séc. 21. A partir de conceitos como de *male gaze* ela desenvolve uma análise formal, estética e histórica do conteúdo representativo das pinturas murais daquela casa. O conceito de *male gaze*, olhar masculino, diz respeito à forma como as figuras estão representadas a serviço do prazer do olhar masculino. Através da leitura formal das pinturas e de seu contexto expositivo pode se perceber como a passividade e feminilização do corpo, na Roma Antiga, estava mais relacionada à classe do que ao gênero biológico. Abre-se, assim, uma nova maneira de perceber as dinâmicas de gênero na antiguidade, chegando a respostas que estão ligadas ao estatuto de escravizado ou liberto, instaurando uma perspectiva calcada em relações de classe, mais do que especificamente apenas de gênero.

Severy-Hoven situa a Casa dos Vettii em tempo e espaço, primeiro século, Pompéia, e, então, descreve as imagens que estão nas paredes desta enorme morada que pertenceu a dupla Aulus Vettius Conviva e Aulus Vettius Restitutus. Considerará como as imagens ali pintadas informam as estruturas de poderes locais, dentro de uma sociedade patriarcal como Pompéia, e dão prazer aos espectadores que as encomendaram. Ann Olga Koloski-Ostrow e David Fredrick são autores de estudos clássicos que também tomaram as teorias de Mulvey para realizar movimentos parecidos com o de Hoven. Fredrick observou que o conteúdo erótico das pinturas de Pompéia não é somente feminino e que frequentemente o sujeito representado a sofrer violência sexual é masculino. Hoven acredita que a distinção entre o gênero masculino e feminino proveniente de teorias psicanalíticas ocidentais não fariam um bom trabalho em traduzir a realidade Pompeana se aplicadas naquele contexto sem uma contextualização pautada nas dinâmicas de escravidão. As leituras das pinturas da Casa dos Vettii ajudarão a esclarecer esta abordagem. A intenção dos pintores e dos comissionários das pinturas é clara, busca certificar a posição dos donos da casa como mestres através de narrativas onde deuses subjagam mortais e semideuses, aí está a intersecção onde o estatuto de mestre sobrepõe o papel de gênero, seja masculino ou feminino.

Hoven lançará mão de outros estudos sobre cinema que também partiram de Mulvey, principalmente as teorias de Carol Clover, que se relacionam ao gênero cinematográfico do horror, dado a presença de violência nas narrativas representadas nas pinturas da casa. A partir destes estudos o masoquismo estético será um conceito explorado na análise dos afrescos, uma relação com a observação de Fredrick que diz respeito às imagens que são realizadas a partir da perspectiva subjugada de personagens em situações adversas. Hoven formulará sua resposta localizada a partir da perspectiva de jovens rapazes escravos de Pompéia, que na sociedade italiana antiga eram, também, constantes vítimas em potencial do olhar masculino e violência sexual. O principal objetivo da autora neste estudo é demonstrar que, frente a imagens da antiguidade romana, gênero não deve ser considerado apartado de dinâmicas de escravidão e classe; Hoven considera que os argumentos para defender esta sua percepção se fazem ainda mais claros ao fazer isto buscando onde uma “teoria importada de outro lugar e tempo se encaixa em seu poder autoexplicativo” (2012, p.542)<sup>5</sup>.

O prazer de ver é um importante conceito para pensar as imagens, que através da casa mostram figuras passivas escondidas ou relevadas pelas dobras dos panos. Contudo, o que chama a atenção são as muitas imagens onde o corpo masculino está exposto ou submetido a punição do julgamento das narrativas nas quais se inserem. Actaeon devorado por seus próprios cães de caça, Hylas sendo conduzido à morte por ninfas e Endimião se banhando nu ao luar são alguns exemplos de pinturas da casa e do que Fredrick considera como homens interpretando o feminino. Como os mestres se inserem nestas narrativas? Para Hoven não devemos tomar estas imagens como uma simples inversão de gênero, mas devemos considerar o prazer de ver exercido pelos mestres, ou seja, como uma “expressão do privilégio do mestre para ter prazer a partir de corpos tanto femininos quanto masculinos” (2012, p. 551)<sup>6</sup>. Alguns afrescos também estimulam o espectador a se colocar na posição do personagem subjugado, o que escapa da teoria de Mulvey sobre o olhar masculino, mostrando que o interesse, naquele contexto, não era apenas o de escapar da castração.

Estas pinturas, segundo a autora, não tratam de hierarquia de gênero mas dizem

---

<sup>5</sup> “(...) where a theory imported from another place and time slips in its explanatory power.” (Severy-Hoven, 2012, p.542)

<sup>6</sup> “(...) expressions of the privilege of a master to enjoy female and male bodies.” (Severy-Hoven, 2012, p.551)

respeito a possibilidade do mestre de ter prazer a partir de ambas as figuras, e a maneira romana antiga de se relacionar com gênero e escravidão reforça esta posição. Ambos os gêneros dos corpos de escravizados eram considerados, pelos mestres, penetráveis de acordo com suas vontades e esta relação cria, então, uma dinâmica de poder que coloca o mestre e pessoas escravizadas, independente do gênero, em categorias distintas. A percepção de papéis de gênero e sexualidade na sociedade italiana da antiguidade não está relacionada com noções contemporâneas de heterossexualidade ou homossexualidade mas está relacionada com o ato de penetrar e ser penetrado, dando origem as categoriais operacionais de ativo e passivo. Contudo esta relação hierárquica está marcada por denominadores de gênero e idade, onde 'ativos' seriam homens adultos, livres e cidadãos, enquanto a figura 'passiva' era desempenhada por mulheres, jovens homens, crianças e pessoas escravizadas. Segundo Hoven, para Laqueur, no contexto da antiguidade mediterrânea, os corpos masculinos e femininos estavam inseridos numa escala relacionada a sexualidade e não a binariedade de gênero. A autora nota que Clover percebe papéis similares no gênero cinematográfico de horror.

Então, Severy-Hoven abarca um ponto crucial: um importante elemento estrutural para as dinâmicas do pensamento unissexual na Itália romana era a escravidão. Para ela “particularmente um escravo liberto – mas também todos os homens criados numa casa detentora de escravizados – sabia que ser homem não era garantia de um status dominante”<sup>7</sup> (Severy-Hoven, 2012, p.562). Ao escolher estas imagens para decorar sua casa, o mestre impunha seu próprio poder de punir ou gozar em suas paredes. As pinturas, então, se tornam um instrumento de controle e, também, de exibição de poder. Para a análise das imagens da casa as teorias de Mulvey funcionam bem, contudo, quando apartadas de suas dinâmicas de gênero que estão relacionadas com o século XXI.

Principalmente porque certas pinturas na casa não buscam aliviar o espectador de sua castração mas o colocam como olhar reativo de uma cena de tortura em primeira pessoa, a saber, a pintura do jovem Hércules derrotando serpentes e Ariadne abandonada. Estas duas imagens retratam personagens em situações de adversidade, mas que serão superadas até o ponto de ambos, Hércules e Ariadne,

---

<sup>7</sup> “A freedman in particular – but all males raised in a slave-owning household – knew that being male was no guarantee of a dominant status” (Severy-Hoven, 2012, p.562)

se tornarem semideuses. Este tipo de narrativa com certeza tocaria escravizados mas, também, homens libertos que precisavam vencer seu status passivo para, na maioria, se tornarem ativos. A relação dos espectadores com estas imagens seria a de identificação, e ao se identificar com estas figuras passivas (Severy-Hoven inclui imagens que representam hermafroditas, ou *Hermaphroditus*) os espectadores, também os mestres, estariam realizando um processo de identificação intergênero. A autora utiliza análises de Clover de filmes de horror do gênero 'rape-revenge' [vingança de estupro] para fundamentar essa percepção, a qual ela relaciona com o conceito de masoquismo proposto por Freud. A identificação com estes papéis marginalizados e subordinados, segundo Fredrick (que faz um estudo a partir da figura de Ariadne nas pinturas pompeianas), também seria uma forma de interpretar o feminino.

A repetição deste tema se relaciona a repetição que Clover nota de filmes que também propõe esse movimento de identificação intergênero ou masoquista, fenômeno que ela relaciona com a compulsão à repetição. Essa dialética expõe, para Severy-Hoven, a subjetividade do mestre liberto, que se identifica com as figuras e vê sua trajetória e traumas, agora sob outra perspectiva, diante de si. Este estudo de Severy-Hoven analisou imagens da antiguidade, a partir de teorias feministas do cinema, para circunscrever uma nova percepção acerca de gênero na sociedade da Itália romana. É importante notar como a autora pôs em perspectiva a experiência do mestre como recortada por uma série de fatores que não se encaixam em padrões e teorias de gênero contemporâneas, elaborando, deste modo, uma perspectiva mais profunda e complexa para papéis de gênero e sexualidade na antiguidade e, conseqüentemente, através da história. Perceber que determinados momentos historiográficos dependem de um recorte de saber localizado para serem compreendidos integralmente é fundamental.

Acredito que esta interpretação de Severy-Hoven é interessante e pertinente tanto por sua forma quanto conteúdo. Permanece esclarecido o valor de uma interpretação anacrônica acerca do passado para compreendê-lo sob novas luzes. Ao valer-se da crítica de cinema para analisar imagens narrativas da antiguidade, a autora equipara o filme cinematográfico à pintura parietal, elaborando um paralelo que diz respeito à fruição de objetos de entretenimento em dois momentos distintos. Diante de um filme, estamos como estavam diante das pinturas parietais carregadas de narrativas e discursos intrínsecos.

Voltemos à pintura. Após realizar uma série de grafismos alinhados, dando a impressão de texto corrido, decidi inscrever na massa ainda úmida a representação de um perfil genérico de um jovem, ele usa um chapéu, o desenho deste chapéu foi inspirado pelo antigo pétaso, que era um chapéu de abas largas e copa baixa, relacionado a vestimentas rurais, algo próximo ao chapéu de palha, associado à figura do caipira. Evidenciei a inscrição deste perfil por meio de rápidas pinceladas brancas em partes específicas da figura. Este desenho se sobrepõe a algumas representações de letras, tendo os sulcos se entrecruzando em certas partes.

Diante dos grafismos e da figura do perfil, senti falta de um terceiro elemento, que talvez pudesse unir os outros dois. Este processo está atrelado a estética das paredes do Império Romano, pichadas, com inscrições, com desenhos, figuras, confusão de elementos representativos, sobre o estuco, sobre a deformação da superfície de uma parede irregular, da contingência gerada por uma série de pessoas inscrevendo suas ideias em uma só superfície. Então, para intensificar este aspecto, desenhei utilizando carvão vegetal — um material que eu imagino ter, também, sido usado por pessoas que se encontravam no contexto antigo aqui referenciado — a representação de um símbolo apotropaico muito frequente no contexto da antiguidade greco-romana, em português esta figura foi nomeada como Gorgonião. Este motivo figurado é a representação da cabeça da Medusa, olhando diretamente de volta para o espectador, com seus olhos enormes, geralmente apresentava dois pares de presas, um par inferior e outro superior, cabelos encaracolados ao redor do rosto, que por vezes formam espirais na região da testa, no queixo, uma suntuosa barba, em algumas representações também há a presença de *piercings* ou joias.

Uma das peculiaridades deste signo, Stephen R. Wilk (2000) aponta em *Medusa: solving the mystery of the Gorgon* [Medusa: resolvendo o mistério da Górgona], é ser uma representação frontal de um rosto, algo bem raro na antiguidade, ainda mais no contexto arcaico em que surge o Gorgonião. Existem, também, representações da Górgona de corpo inteiro, mostrando a figura alada, geralmente de perfil, numa pose que conota movimento. Contudo, somente a cabeça e sua peculiar careta, em seu uso mais frequente, em suportes circulares, aparecia em escudos (o que lhe concedeu um caráter apotropaico), antefixos, moedas, vasos, o fundo de algum receptáculo de forma circular... foi nomeada de Gorgonião, segundo Wilk (2000).

De acordo com o mito grego, Medusa e suas duas irmãs eram as Górgonas, figuras femininas que podiam transformar em pedra aqueles para os quais elas

olhassem. A história de origem de Medusa, no entanto, remonta a um estupro no templo de Atena, que como punição, a transformou em monstro; era a única mortal do trio de irmãs, e foi decapitada por Perseu.

Então, desenhei o Gorgonião sobre as inscrições gráficas, sobre a inscrição do desenho do perfil de um jovem de chapéu rural. Desenhei a cabeça rapidamente, tentando mimetizar uma pichação rápida, feita por alguém que não dispunha de imagens em mão, apenas a memória do símbolo, que foi desenhado de maneira mais rudimentar, cruzando linhas, sobrepondo áreas, linhas que se encontram em ângulos retos. Me parece que seria assim uma pichação em uma parede do Império Romano.

Este quadro serve como a representação de um recorte parietal da antiguidade, busquei inserir nele um pouco de subjetividade e sensibilidade interpretativas, em minha visão, da subjetividade e sensibilidade antiga. Tanto no que diz respeito ao fazer marcas, ao desenhar, quanto ao simbolizar. Me pergunto o que interpretarão desta figura, já um tanto esquecida pelo tempo e pelas representações posteriores, clássicas, do período Helenista, no qual a Medusa passou a ser representada de maneira mais natural, nos moldes do cânone clássico, sem mostrar sua língua, sem a capacidade de assustar ou proteger, restando ainda a narrativa mítica, em seu caráter amenizado pela função literária associada a Perseu e Atenas de petrificar, se tornando, assim, uma arma a serviço de outro.

Através deste processo, passei a perceber as paredes da Roma antiga como suportes expandidos para deposição de afetos e estados particulares, além disso, passei a me interessar por sua dimensão estética. Como reproduzir este tipo de suporte, para além de sua visualidade? O gesso foi a resposta com a qual segui trabalhando para produzir outros trabalhos. Contudo, agora passei a trabalhar de modo que atingisse um aspecto fragmentário de pedaços de gesso, evidenciadas pelas bordas do suporte. Como se a imagem, o trabalho, produzido fosse parte de um conjunto maior, porém, ausente.

É preciso ser cuidadoso ao lidar de modo prático com as noções de sobrevivência desenvolvidas por Warburg, pois elas não dizem respeito a um resgate ou renascimento estético, não, estão mais ligadas ao acaso, a fenômenos inconscientes, mais do que conscientes, então, não ignoro o paradoxo de, ao resgatar formas específicas da antiguidade, estar, de certo modo, aniquilando suas sobrevivências. Talvez, possa falar em um processo negativo inverso. Talvez, possa falar em sobrevivência artificial. O que não me incomoda, pois mesmo assim, segue sendo em

ações e dados inconscientes do processo que pode se constatar a sobrevivência. Mesmo sob uma sobrevivência artificial, querendo ou não, ainda reside a sobrevivência genuína, pois acredito que ela é inevitável e sempre estará ligada aos processos da memória.

Sim, provocar uma sobrevivência, definitivamente não é possível. Posso dizer que ela não residirá no campo estético dos trabalhos práticos desenvolvidos, ela será sempre informe. Estará sempre além de nosso laço, fugida, impossível de capturar. Isso diz respeito à imitação. E aqui posso estabelecer uma relação com o processo e mentalidade artística renascentista, que buscou resgatar a antiguidade através da imitação de seus conteúdos, mais do que suas formas.

É justamente de presença e presente que se trata: o presente da imitação faz "reviver uma origem perdida" e, desse modo, restabelece na origem uma presença ativa, atual. Isso só se revela presente porque o objeto da imitação não é um objeto, e sim o próprio ideal. (Didi-Huberman, 2013, p.23)

O cerne da questão para o renascimento europeu, em relação a sobrevivência da antiguidade, não era somente a imitação formal dos objetos clássicos, mas sim um resgate dos ideais artísticos intrínsecos às obras da antiguidade clássica. Não acho que este seja o caso estrito destes processos desenvolvidos aqui. A imitação que desenvolvo, a imitação que uso como chave para acessar, com uma presença atual, a origem antiga, está mais ancorada no campo material do que no campo do ideal. Acredito imitar a textura, a superfície, os materiais, as técnicas, a visualidade mais do que os aspectos ideais do trabalho da antiguidade. Ou, ao menos, o aspecto *idealizante* das obras da antiguidade. Em meu trabalho o interesse não é somente mitológico, ou um interesse ligado ao essencial artístico da antiguidade, mas sim um interesse ampliado pelo processo prático e poético das pessoas artistas e artesãos que trabalharam no contexto mediterrâneo da antiguidade ocidental, e como estas pessoas se relacionaram com os materiais e processos em seu tempo e como eu me relaciono com os materiais e processos em meu tempo.

Segundo Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, essa abordagem, então, se relaciona com uma das condições da sobrevivência, aquela que diz respeito ao modo como a sobrevivência rememora o passado, a sobrevivência não lembra dos significados, mas, sim, das formas. Os significados podem se alterar através dos tempos, as formas, não. Pois a memória antiga, segundo Warburg e Didi-Huberman seria

*dinamófora*, este conceito está relacionado a uma transmissão de energia. “Mais portadora de forças e transformadora de formas do que transmissora de significações” (2013, p.159)

Esta abordagem poderia estar relacionada com uma leitura de Nietzsche, a partir de Didi-Huberman em a Imagem sobrevivente, a uma história na qual sobrevive o passado, “é a história mais inquieta” (2013, p.146), que proporciona o contato, e senão o contato, um choque. Esta história, segundo Didi-Huberman, foi classificada por Nietzsche como “potência artística” (2013, p.147).

(...) a única que é capaz de 'perceber as realidades que lhe são impenetráveis, de ligar coisas que só Deus sabe se têm relação entre si. (...) Para isso, antes de tudo, é necessária uma grande potência artística.' (Nietzsche *apud* Didi-Huberman, 2013, p.147)

É a partir desta potência artística que a dimensão científica da história viraria, então, uma forma de arte (2013, p.148). Segundo Didi-Huberman, Nietzsche defende que “a história ‘suporta ser transformada em obra de arte’” (Nietzsche *apud* Didi-Huberman, 2013, p.147), ele dirá que a história suporta ser transformada em obra de arte porque é nela em que “forma e força unem-se de modo necessário, orgânico” (Didi-Huberman, 2013, p.147). Para Didi-Huberman, assim, Nietzsche “estabelece que a plasticidade do devir cria uma fratura no discurso da história” (*Ibidem*). Os objetos artísticos do passado, e a prática artística, constituem “para Nietzsche, portanto, o *centro-redemoinho* – o lugar crítico por excelência, o lugar de não saber – da disciplina histórica.” (*Ibidem*).

Do contexto pictórico representativo da antiguidade mediterrânea poucos resquícios concretos sobrevivem, essencialmente, alguns exemplos de três grupos de tradições representativas resistiram ao tempo e as intempéries. Os retratos de Faium, nem todos provenientes da região de Faium, mas todos encontrados no Egito graças a seu clima árido, as pinturas parietais de Pompéia, encontradas preservadas graças à erupção do vulcão Vesúvio (que aconteceu em 79 d.C.) e algumas esculturas que ainda carregam seus resquícios policromáticos, dentre elas, o mais evidente exemplo são as tumbas Etruscas, guardadas debaixo da terra e seladas, protegidas da luz, do oxigênio e humidade.

Stephan Steingraber dirá, em *Abundance of Life: Etruscan Wall Painting* [Abundância de vida: pinturas parietais Etruscas], sobre a existência das variadas fontes eucrônicas acerca da pintura Grega e Romana, autores como “Heródoto,

Tucídides, Platão, Aristóteles, Políbio, Vitruvius, Plínio, Plutarco, Luciano, Petronius, e Pausânias” (2006), contudo, a pintura Etrusca não carrega a mesma fortuna historiográfica e crítica em relação às duas culturas hegemônicas da antiguidade mediterrânea ocidental. Quem sabe a pintura etrusca, portanto, seja um dos resquícios, um dos ‘trapos’ esquecidos pela história da arte desde seu princípio, não sendo objeto, ainda mesmo em vida, do mesmo prestígio e interesse que outras tradições pictóricas desempenharam em historiadores e escritores de sua própria época.



Figura 12: Quo vadis, Pupe. Gesso, tinta acrílica e carvão sobre tela  
Fonte: Artur Ferreira

A pintura *Quo vadis, Pupe*, acima exposta, traz uma relação estética com o tipo

de pintura realizada nas tumbas etruscas. Esta relação visual se estabeleceu a partir de uma economia de recursos pictóricos e um interesse pela representação da figura humana de modo não naturalista e anatômico. É por isso que ao realizar esta pintura trabalhei de modo rápido, primeiramente por meio de linhas que desenharam a figura central da pintura, depois, preenchida com a mesma cor utilizada para seu contorno, porém, diluída. A representação do olho que não segue a posição da representação do rosto, que está de perfil, traz em cima uma série de linhas, feitas com carvão, que representam exagerados cílios, um recurso estético representativo que interessava muito os antigos e frequentemente figurava em suas pinturas de representação humana. Utilizei o mesmo carvão para representar os cabelos esvoaçantes da figura central, estes cabelos esvoaçantes seguem preceitos de fórmulas representativas estudadas por Warburg, que notou cabelos e vestes esvoaçantes representados nas figuras da antiguidade e posteriormente recuperados durante o renascimento. O movimento da figura também representa uma fórmula de *pathós* antiga, pois é frequente que figuras antropomórficas pintadas nas tumbas etruscas sejam representadas em movimento, dando a impressão de estarem correndo e pulando ao mesmo tempo. Também pintei a representação de um braço e de uma mão, que parece ter entre os dedos uma elipse preenchida por tinta branca, representando um ovo. Esta tinta branca cria um contraste particular com o branco do fundo, diferenciando um do outro. E esta representação de outro braço, que extrapola o campo representativo desta pintura, inseri para remeter a uma ideia fragmentária, buscando dar a entender que esta tela é um fragmento de um conjunto maior que foi perdido. Do mesmo modo, um dos braços da figura principal está representado extrapolando os limites do suporte.

Outro aspecto que considero importante é a textura da superfície da tela, que fiz mediante o emprego da mesma massa de gesso anteriormente mencionada. Fiz mais evidente os veios, craquelados e deformidades dessa camada por meio de um processo com carvão, “sujando” a superfície com um pano encarvoado para que seus detalhes, então marcados, se evidenciem. Utilizei o mesmo objeto pontiagudo para inserir novos grafismos alfabéticos, em momentos distintos da pintura, ou seja, antes de pintar a figura e depois de pintar a figura, o que cria uma sobreposição destas marcações, feitas em tempos distintos. Mas também inseri grafismos alfabéticos utilizando carvão vegetal, sobre a figura, que então, se torna fundo da representação de um texto em latim. Estas sobreposições criam um certo espaço pictórico que me

remete a sobreposição de camadas de pintura e intervenção em paredes da antiguidade. Por mais que as paredes de tumbas etruscas não fossem pichadas ou recebessem este tipo de intervenções.

Sigo utilizando este método de trabalho para realizar outras pinturas. Acredito que ao trabalhar sobre gesso, por vezes ainda úmido, por vezes seco, estou operando sobre um suporte que se relaciona, em características materiais, com suportes parietais da antiguidade. E esta relação representa uma proximidade empática metodológica dos materiais utilizados e das sensações que eles causam em mim, conforme trabalho e descubro a partir deles, com os meios de produção da antiguidade. Assim, posso estabelecer um contato empático para além da distância geográfica e temporal com quem decorou e tocou as paredes e tumbas da antiguidade.



Figura 13: Pintura de jardim com inscrições, 2024  
Fonte: Artur Ferreira

### 3. A competição (Apeles e Protógenes)

Plínio, o Velho, em *História Natural*, vol.35 (2004), nos conta uma história peculiar que diz respeito a uma rivalidade virtuosa entre dois grandes pintores da antiguidade, Apeles e Protógenes; certa vez Apeles, famoso por seu talento em pintura, fora visitar outro excelente pintor, Protógenes, ao chegar em seu ateliê, encontrou um enorme painel preparado, aguardando ser pintado, uma senhora que por ali estava informa Apeles de que Protógenes havia saído, pergunta a quem seu amo devia a visita e, então, o pintor declama “Este.” (Plínio, o Velho, 2004, p.78), ao passo que pega um dos pincéis do outro e traça, sobre o painel em branco, uma linha muito delicada e graciosa. Protógenes retorna e a velha lhe conta o ocorrido, ao ver a linha ele diz: “Apeles foi quem aqui esteve — nenhum outro seria capaz de obra tão perfeita” (2004, p.79), traçou, então, uma linha ainda mais fina, de outra cor, sobre a de Apeles e, ao sair novamente, gracejou: que se o outro voltasse, “mostrasse-a a ele e acrescentasse que era aquele o homem a quem estava procurando” (*Ibidem*). Apeles voltou, e, inadmitindo ter sido derrotado, traçou outra linha ainda mais delicada, não deixando espaço pra nenhuma outra ser sobreposta à primeira linha que traçara.

Protógenes, então, confessando-se derrotado, voou ao porto à procura do hóspede e decidiu que o quadro deveria ser entregue à posteridade, como digno da admiração especial de todos, mas sobretudo dos artistas. (2004, p.79)

O quadro, então, consistia em uma superfície plana, vazia (preparada para futuramente receber um complexo desenho) que era cortada por uma longa linha, coberta por duas outras linhas ainda mais finas e delicadas, um trabalho colaborativo entre dois grandes pintores de seus tempos. O destino desta obra? A casa de César, no monte Capitolino.

Já estive outrora diante desse quadro, o qual em sua vasta superfície não continha nada senão linhas quase invisíveis; entre obras ilustres de muitos artistas, parecia uma tela vazia e por isso mesmo atraía a atenção e era mais célebre do que qualquer outra obra. (2004, p. 79).

O que mais me chama a atenção nesta história da qual Plínio nos dá conta, é o quadro que César mantinha em sua casa — até pegar fogo e a obra ser destruída (2004) —, uma pintura abstrata, composta apenas por três sutis linhas na parte inferior. Parte da coleção de uma figura como César, rico imperador. Quais relações podem ser percebidas entre a história desta obra, seu destino, e as obras

contemporâneas abstratas? Qual relação está em jogo no que diz respeito a formalidade representativa da antiguidade?



Figura 14: A competição (Apeles e Protógenes), tinta acrílica sobre painel de MDF, 80 x 60 cm  
Fonte: Artur Ferreira

Então, temos a história de uma pintura. Um artista mais velho afetado por um artista mais jovem, uma relação de admiração mútua construída através de uma dialética competitiva, que resulta em uma colaboração que terá como resultado uma obra que se torna detentora de tal prestígio ao ponto de fazer parte da coleção particular de um imperador. Ao ponto de ser, dentre todas, a que mais despertava interesse (Plínio, o Velho, 2004).

Penso em um desenho feito por de Kooning, o qual foi dado a Rauschenberg, para que ele apagasse a obra, realizando um processo de subtração por meio da borracha, o nome da obra é *Erased de Kooning drawing* [Desenho de de Kooning apagado], 1953. Posteriormente, junto a Jasper Johns, o desenho foi emoldurado e na parte inferior da moldura etiquetado com o título e autoria de Rauschenberg. Este processo é similar à competição de Apeles e Protógenes pois marca não somente a

união de dois artistas de gerações distintas, mas também um modo de *pensamento* e *criação* para obras de arte que está para além do formalismo. Rauschenberg estava interessado em descobrir como construir uma obra de arte não por meio da síntese de recursos, mas por meio de outro processo, neste caso, a subtração. Contudo, ao realizar este processo sobre seus próprios desenhos, não constatou efeito algum, percebeu que a subtração deveria ser operada sobre uma obra que já fosse significativa por si própria. Segundo o Museu de Arte Moderna de São Francisco, acervo do qual o desenho faz parte, o aspecto fascinante da obra está no mistério da ausência de um desenho feito por de Kooning e na decisão de Rauschenberg de apaga-lo. Do mesmo modo que, segundo Plínio, o Velho, o fascínio despertado pelo painel de madeira da coleção de César, não estava em seu conteúdo, mas em um dado que diz respeito à sua condição única e que extrapola o limite do suporte, o trabalho em conjunto de dois grandes artistas de seu tempo.

O que me fez perceber claramente como a questão da sobrevivência [*nachleben*] pode ultrapassar, também, limites materiais e iconográficos. Pois me parece que há uma sobrevivência, também, da característica da pintura que diz respeito ao seu fenômeno poético e artístico em relação à sua fruição. Uma obra de pintura abstrata, geométrica, objeto de grande interesse decorrente da narrativa exterior à obra e que a circunda. Esta não foi a primeira pintura abstrata, mas quem sabe, teria sido a primeira pintura contemporânea:

“Entre obras ilustres de muitos artistas, parecia uma tela vazia e por isso mesmo atraía a atenção e era mais célebre do que qualquer outra obra.” (Plínio, o Velho, 2004, p.79). Disse Plínio, o Velho, sobre a pintura de Prótogenes e Apeles. É ao entrar em contato com tais histórias e relatos, que passam despercebidas no quadro geral da historiografia artística, que percebo como a noção de arte podia ser mais complexa na antiguidade do que eu poderia imaginar. Este tipo de relato, feito por um historiador durante a antiguidade, faz com que um passado distante possa, ainda, pulsar em suas especificidades e surpresas. Este tipo de relato anacrônico faz com que a antiguidade permaneça, para mim, viva a sua própria maneira. Sempre um pouco além de minha compreensão, com suas surpresas e mistérios, assim, colocando em nova perspectiva o modo como nos relacionamos com a arte na contemporaneidade, que me parece ser mais antigo do que eu poderia imaginar.

#### 4. Armazém de água, vinho, grãos e óleos

Em minha prática de desenhar sobre papel, acabo com enormes pilhas de desenhos inacabados, que não serão continuados. São esboços, ou tentativas, alguns são feitos sobre suportes preparados com aguadas coloridas, alguns chegam quase lá, mas por faltarem algo que não posso inserir mais, acabam de lado.

Frente a estas pilhas de papel, constituídas pelo resto dos desenhos feitos, a partir das muitas representações de vasos antigos que desenho, me veio a ideia de trabalhar com recortes. Já havia trabalhado, algumas vezes, com recorte de papel. Numa época em que estava interessado pelo período gótico, produzi uma série de suportes arqueados, dobrando o papel ao meio e cortando-o dobrado, atingindo um recorte simétrico.



Figura 15: Armazém de água, vinho, grãos e óleos (detalhe), 2024  
Fonte: Artur Ferreira

A partir deste processo, passei a dobrar os papéis de desenhos abandonados, desenhando a metade de um vaso no verso, e então, recortar a silhueta que havia desenhado. Ao abrir a folha dobrada surge uma forma completa, representa um vaso ou alguma peça cerâmica da antiguidade clássica.

Para esta série de recortes me baseei em peças de cerâmica da antiguidade ao

pé da letra. Copiando suas silhuetas o melhor possível, a fim de criar representações muito similares a outras peças já existentes, resgatando-as em outro suporte e contexto.



Figura 16: Armazém de água, vinho, grãos e óleos, 2024, técnica mista, dimensões variadas  
Fonte: Artur Ferreira

Dispus os recortes de papel em uma parede branca, e busquei criar um espaço a partir da disposição de cada parte do conjunto. Dispondo alguns mais para baixo, outros mais para cima, pondo um em frente e outro atrás. O resultado desta disposição me remeteu aos depósitos da antiguidade, recipiente de cerâmica ao lado de recipiente de cerâmica, cada um particular e contendo os gêneros alimentícios do dia a dia.

Por isso nomeei este conjunto de recortes em papel, que representam vasos da antiguidade, como Armazém de vinhos, água, grãos e óleos. Esta coleção de recortes armazena um repositório de formas representativas que podem ser relacionadas a formas representativas da antiguidade. Cada recorte, lado a lado, forma, assim, uma constelação de sobrevivências. Lado a lado, silhuetas recortadas a partir das silhuetas de vasos da antiguidade, contidas por papéis que, por sua vez, contém

desenhos marcados pela contingência do que foi descartado e o que manteve-se, tornando o descarte naquilo que se mantém, aquilo que perdura e sobrevive através de outra forma. A forma surgindo, então, para resgatar o conteúdo perdido. Constituindo uma literal sobrevivência dos desenhos que se perderiam no lixo, no espaço, no tempo.



Figura 17: Silhueta do vaso vermelho sobre preto  
Fonte: Artur Ferreira

## 5. The sennaway

Aby Warburg, em *Atlas Mnemosyne*, define o conceito de *Pathosformel*. Uma forma patológica, no sentido de sua aparição e repetição no tempo através da figuração. “Um diagnóstico do homem ocidental através de suas fantasias” (Agamben, 2009, p.139). Segundo Didi-Huberman, em *A Imagem Sobrevivente*,

Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo (Didi-Huberman, 2013, p.25)

A abordagem anacrônica até aqui evidenciada diz respeito aos processos constituintes das obras e artefatos interpretados. Em *Jogo para Abertura da Boca*, são os processos, que considero análogos, de feitura dos objetos, separados por uma distância temporal, que estão constituindo a relação dialética cerne da empreitada interpretativa da obra. O mesmo em *A Competição* e no processo pictórico constituinte dos trabalhos da série dos grafismos. Contudo, outro tipo de abordagem também pode ser colocada em jogo para pensar questões de anacronismo e sobrevivências de sintomas nas imagens. Um processo que está relacionado, sobretudo, não ao método, mas a dados iconográficos e simbólicos.

Ayrton Senna foi um piloto de corridas automotivas, iniciou sua carreira durante a juventude e, por meio de sua atuação como piloto de Fórmula 1, alcançou reconhecimento internacional e, principalmente, nacional. Em 1994, ao participar do Grande Prêmio de San Marino, em Ímola, na Itália, Senna perdeu o controle do carro que pilotava e chocou-se contra um muro, fatalmente. A transmissão mundial da corrida era ao vivo.

Casualmente, no ano de 2022, deparei-me com uma fotografia do piloto, Senna repousando, de sunga, em uma rede. Salvei a foto em meu arquivo digital e ao passar dos dias, notei que o símbolo Senna voltava à minha cabeça. Como brasileiro, possuo uma relação particular com esta mitologia, já que toda pessoa que cresce e mora no Brasil, cedo ou tarde, em algum momento se deparará com o mito e a imagem dele. Portanto, havia esta figura abstrata em minha mente, construída por materiais televisas ou jornalísticas que memoravam o piloto e contavam sua glória e talento, já pequeno percebi o efeito daquela figura na subjetividade dos outros, os mais

velhos, que viram, literalmente, o ícone morrer, tinham uma relação diferente daquela que eu construía. Dados que reforçavam esta minha percepção eram o carinho e encanto generalizados popularmente em meu país pela figura de Senna.

Então, anos mais tarde, mais precisamente, no ano de 2022, a fotografia de Senna em repouso despertou esta relação que me parece imbuída no imaginário de toda pessoa brasileira. Diante daquela imagem do piloto, pressenti que a impressão causada por ela em mim poderia ser compartilhada com um público mais amplo. Fui tomado pela ideia de que aquela figura masculina trazia consigo um certo poder representativo, carregado de significações particulares a cada um e um aspecto mitológico particular ao piloto que, tão famoso em vida, conheceu seu final trágico diante de tantas pessoas. Como um mito televisionado, capaz de impactar e marcar a sensibilidade de seus tempos através de distintas camadas sociais e culturais.

Precisei, então, de mais material para que comprovasse ou melhor compreendesse este aspecto significativo daquela figura. Fui em busca de mais imagens suas, e não me surpreendi ao me deparar com um enorme e completo repositório de fotos dele, em diferentes momentos de sua vida, disponível na internet. Passei a guardar as que poderiam se tornar material interessante para produzir. Ou seja, as fotografias de Ayrton Senna que trouxessem consigo este mistério, este *phátos* associado à sua figura.

Para dar seguimento ao meu plano de realizar uma série do icônico Senna, escolhi uma tela de pintura comum, que mede 40 x 50 cm, e iniciei cobrindo com uma camada de aguada acrílica amarela. Então, pinteí mais uma camada; agora com tinta a óleo, usei uma cor industrialmente nomeada 'OURO', ela é, de fato, dourada. Não queria que fosse muito evidente, portanto, a misturei com bastante diluente, para a tinta se tornar o mais transparente possível, o que, após cobrir a tela, rendeu uma delicada impressão de dourado, que só se mostra por meio da combinação do reflexo da luz direta e do movimento do corpo diante da pintura.

Este fundo dourado está relacionado diretamente com o fundo dourado das imagens de ícones bizantinos. São imagens icônicas, que representam entidades da religião cristã. Estas figuras são postas contra um fundo dourado, que representa o céu, o paraíso cristão que, naquela altura de sua tradição representativa, estava além da imaginação humana, limitada pela noção da natureza, que nos mostra o céu azul.



Figura 18: Cristo Acheiropoietos (imagens feitas não por mãos humanas),  
cerca 1100 d.C, Catedral da Assunção, Moscou.  
Fonte: Galeria Tretyakov, Moscou

O fim desta tradição representativa coincide com o início do período que convencionou chamar de Renascimento europeu. Uma consonância se impõe entre um tipo de representação e a figura do Senna. De acordo com Federico Ruvitoso, em *Sobre héroes y tiempos. Triunfo, decadencia y postvida de la imagen heroica según Aby Warburg* [Sobre heróis e tempos: triunfo, decadência e pós-vida da imagem heroica segundo Aby Warburg], Warburg percebe neste período da história da arte uma sobreposição entre a *Pathosformel* antiga do herói e a figura do santo católico. Warburg formulou o *pathós* heroico, tal como o da ninfa, uma fórmula representativa de movimento externo que sobrevive a antiguidade e se reformula através dos tempos. Isto é notado quando as representações de heróis deixam de matar quimeras e Medusas e passam a matar dragões, por exemplo, na forma de São Jorge. A mudança de sensibilidade no contexto europeu, a partir da piedade cristã e o antipaganismo, havia afastado o conteúdo violento deste tipo de representação, e

heróis piedosos se tornaram canônicos (Ruvitoso, 2022, p.17) A *Pathosformel* desenvolve-se até a representação dos heróis da antiguidade ser retomada através de figuras como Davi e o próprio Perseu, que assassinou a medusa. Segundo Ruvitoso, o retorno da figura do herói da antiguidade, em relação aos heróis católicos de um século antes, para Warburg, representa uma grande mudança de paradigmas (2022, p.20). O retorno do patetismo heroico da antiguidade marca o retorno de uma obsessão sobre “a representação do corpo, da beleza canônica dos gregos e da violência sagrada dos ritos pagãos no imaginário visual” (*Ibidem*).

A *Pathosformel*, portanto, seria um traço significativo, um traçado em ato das imagens antropomórficas, do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual e por onde a *imagem pulsa*, move-se, debate-se na polaridade das coisas. (Didi-Huberman, 2013, p.173)

As *Pathosformeln* dependem da sobrevivência [*Nachleben*] pois são representações de formas de estados psíquicos, manifestas através de movimento e força, que sobrevivem através de sua reincidência na representação figurativa, fórmulas de *pathós* carregadas de energia e memória, atreladas ao caráter fantasmático das imagens.

Movimentos, emoções 'como que fixadas por encantamento' e atravessando o tempo: é bem essa a magia figural das *Pathosformeln*, segundo Warburg. (2013, p.175)

Em seu pequeno livro *Ninfas*, um texto acerca de uma das fórmulas de *pathós* definida por Warburg, aquela da ninfa, Agamben elabora uma rica e sucinta definição para o conceito: “As *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica” (Agamben, 2012).

Para Didi-Huberman o conceito de *Pathosformel* é dialético e polar, por lidar com a “complexidade fervilhante das coisas do espaço” em relação à “complexidade intervalar das coisas dos tempos” (Didi-Huberman, 2013, p.173). Segundo Didi-Huberman, as *Pathosformeln* seriam a corporificação da sobrevivência do antigo, da *Nachleben*, seriam *sobrevivências encarnadas*.

As fotografias de Senna, como disse, o representam em contextos bem diversos; uma câmera estava sempre de pronto, para registrar seus momentos íntimos ou públicos. Escolhi uma foto na qual o piloto está de cabeça baixa, segurando seu queixo e olhando, vagamente, para o chão próximo a ele. Uma posição que, agora, me remeteu ao Pensador, de Rodin, mas poderia, também, remeter a uma infinidade

de outras obras e representações, já que este também é um tipo de *Pathosformel*, identificável através de inúmeras obras história da arte, um que Warburg relacionou diretamente ao *pathós* da melancolia. Certamente foi isto que, consciente ou inconscientemente, motivou alguém, de posse de uma câmera, a registrá-lo quando, nos bastidores de um autódromo, encontrou-o encarnando aquela representação. Também foi por este mesmo motivo que escolhi aquela foto, mesmo que, naquele momento, de forma inconsciente, somente agora, por mim notada.

Com a fotografia de Senna em mão (na esquerda), desenhei, sobre a tela e o fundo amarelo levemente dourado, o piloto, utilizando pastel seco, na cor roxa. Acredito ser uma cor que combina harmoniosamente com todas as outras e, além do mais, remete-me a sua significação antiga, que estava ligada à nobreza no contexto da Roma antiga, sendo uma cor reservada ao imperador. Como sempre, ao desenhar a partir de uma fotografia, não busco um processo de mimetização do conteúdo da imagem, mas uma tentativa de tradução subjetiva, ou seja, um trabalho de síntese de recursos plásticos que, ancorado na contingência material, busque parafrasear o conteúdo da imagem e sua relação dialética estabelecida com certas subjetividades próprias. Diante do que vejo e uso como ferramenta poética para o trabalho, busco deixar que minha sensibilidade seja informada livremente, para que o material possa assumir outra forma e se multiplicar em conteúdo e, também, possibilidades de experiências e significações.

Portanto, não desenhei o Senna como via na imagem fotográfica, trabalhei, em certo sentido, com ela e não a partir dela. Esta relação resulta numa intenção de conceder maior liberdade ao gesto, portanto, desenho rapidamente o que vejo, ressaltando alguns pontos específicos que exerçam, para mim, maior efeito simbólico e conotativo. Alguns exemplos são os lábios, que nas imagens de Senna trazem um aspecto formal que me é evidente, já que Senna tem lábios voluptuosos. Outro dado da fotografia que apareceu mais evidentemente em meu desenho é o cenho franzido de Senna, assim como a inclinação de suas sobrancelhas. Todos estes são dados, em certa medida, expressivos e, também, simbólicos. Este processo de desenho resulta, então, na ausência de matéria em áreas que, na imagem, me despertam menos interesse, o verso da palma da mão de Senna, por exemplo, que na representação que fiz está praticamente ausente, pouco trabalhado.

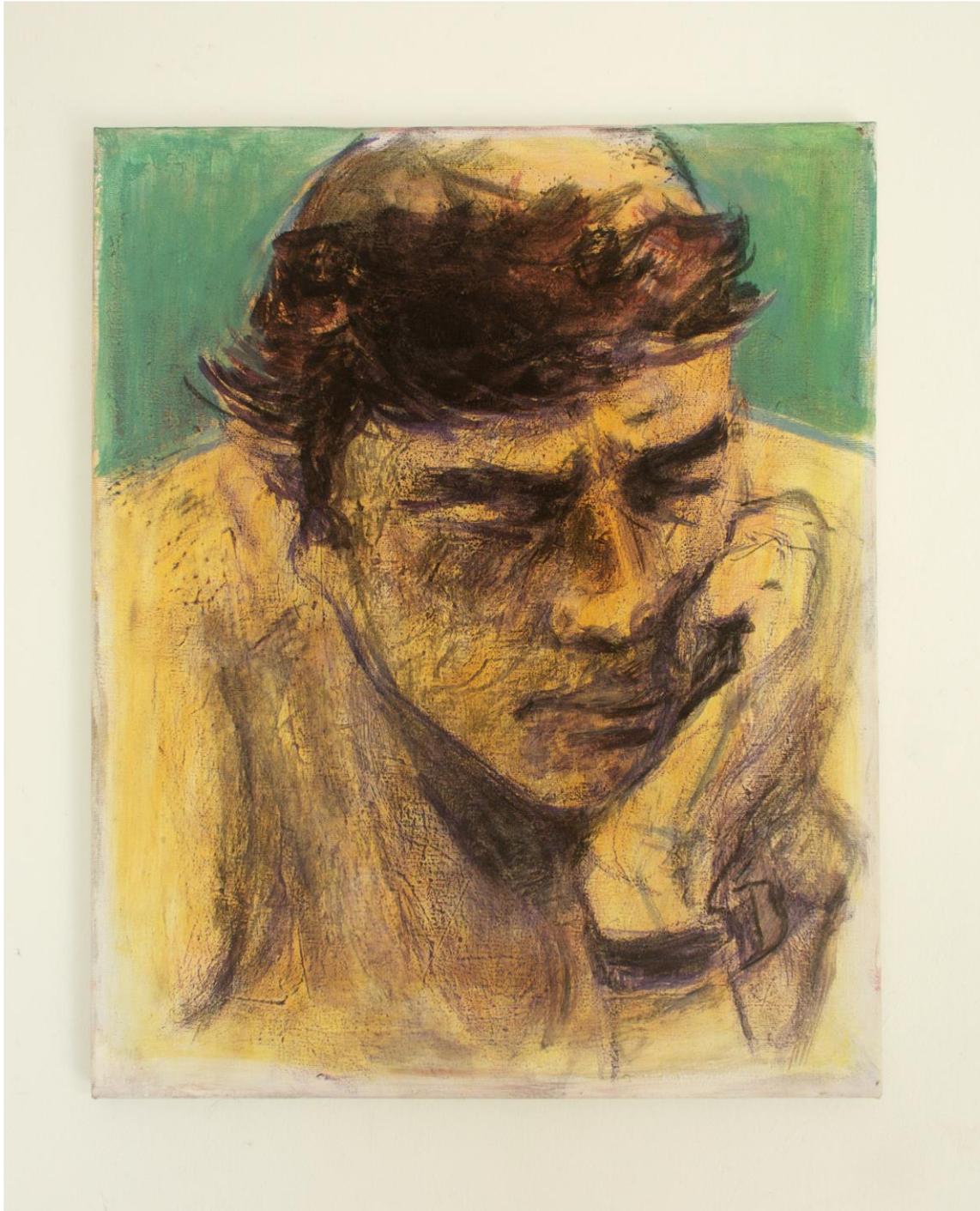


Figura 19: Senna, the contemplation, 2023, 50 x 70, tinta acrílica, carvão e óleo sobre tela  
Fonte: Artur Ferreira

Para realizar esta primeira pintura de Senna, redestinei o propósito de uma tela previamente pintada, cobri ela com algumas camadas de branco e, portanto, a pintura que foi coberta criou uma textura sob a pintura atual. Então, há diversas marcas que ficam ainda mais evidentes quando as sujo com pastel ou carvão, que utilizei após o pastel seco. Busco sempre uma essencialidade para o conjunto de materiais, de

modo que evito lidar com uma série de camadas de matéria espessas, buscando criar camadas de menor espessura ou peso pictórico. A figura de Senna na pintura, contudo, estava indistinta do redor, vazada. Ele parecia não haver estrutura, então, pinte o fundo com uma cor verde, utilizando tinta acrílica. Diminuí o brilho da tinta misturando-a com água e deixando-a, deste modo, menos espessa e mais fluida. Pinte ao redor da figura, isto fez com que ela se destacasse e a pintura adquirisse maior profundidade.

A representação do cabelo de Senna permite uma boa quantidade de experimentação com a gestualidade. Busquei explorar este aspecto através das sobreposições de pinceladas leves, carregadas de tinta bem diluída, sobre riscos de carvão e pastel feito com argila.

Como título para esta obra, referenciando a pose contemplativa de Senna, escolhi *Senna, the contemplation* [Senna, a contemplação]. Todas as obras desta série seguem este mesmo modelo de nomenclatura, iniciando com o sobrenome do retratado seguido por algum aforismo em inglês. Acredito que surja, assim, um contraste linguístico, chamando atenção para a nacionalidade brasileira do piloto, em oposição ao caráter universal da língua inglesa como hegemônica para o sistema da arte contemporânea.

A segunda pintura realizei por meio de um processo muito similar. Escolhi uma foto de Senna na qual ele está sorridente, seu sorriso é tão largo que seus olhos acabam por se fecharem. Ele, aparentemente, está recebendo um beijo na bochecha. Tenho a impressão de que esta fotografia registra uma de suas vitórias automotivas.

A foto é em preto e branco, portanto, o desenho que fiz sobre o fundo dourado foi em escala de cinza, e fiz este desenho inteiramente com carvão vegetal. Mas a forma que representava Senna ainda me parecia vazada, então, preenchi com algumas pinceladas carregadas de tinta roxa, um violeta bem esmaecido. Escolhi esta cor pois não queria representar a pele do piloto, não queria, nem mesmo, que desse a impressão de ensaiar uma representação da pele, portanto, escolhi uma cor que estivesse afastada dos tons quentes da epiderme. A camada de tinta roxa deixei translúcida, de modo que é possível percebermos o fundo amarelo sob ela.

Para o espaço pictórico ao redor da figura representada, escolhi retornar ao azul chapado, relacionado às representações iniciais de céu azul realizadas na virada da arte gótica para a arte renascentista. Uma conversa entre dois tipos de representações do *céu*, mas também de fundos pictóricos, de momentos anacrônicos

da história da arte; é neste momento que Warburg identifica a retomada da figura do herói nos moldes representativos da antiguidade, ou seja, a retomada evidente do *Pathosformel* do herói antigo sobre o herói-santo medieval. Após preencher de azul, percebi que, na parte inferior da pintura, havia um espaço no qual o fundo amarelado estava muito aparente. Abaixo da pintura do rosto, no espaço destinado à representação da parte superior do peito de Senna, onde ele veste um macacão vermelho na fotografia, também usei vermelho.



Figura 20: Cenas da vida de Virgem Maria: Visitação, Giotto di Bondone, 1306  
Fonte: Web Gallery of Art

O modo como os olhos fechados seriam representados, neste trabalho, era importante, pois queria fazer aparente a relação entre os olhos e bochechas da face que, contraídas por um grande sorriso, faziam os olhos de Senna, naquela imagem, se fecharem, sendo as sobrancelhas também relevantes para esta relação específica. Portanto, me dediquei a representar esta contração do terço superior da face com maior cuidado, me informando pelo que via na foto e por minha interpretação do movimento que o rosto dele, naquele momento, realizara.



Figura 21: Senna, the muack, 2023, carvão, tinta acrílica e tinta óleo sobre tela, 50 x 70 cm  
Fonte: Artur Ferreira

Outro fator que me chamou a atenção na foto está no sorriso de Senna. Do lado direito do sorriso é possível ver um dente projetado à frente dos outros, é o dente canino dele, que naquela fotografia aparentava ser o único desalinhado dos outros. A este simples dado dei maior importância em minha pintura. O identifiquei, na fotografia, como um *punctum*, conceito elaborado por Barthes em *A câmara clara* (1984) e senti a necessidade de reproduzi-lo neste trabalho. Apesar de reproduzi-lo sabendo que o *punctum* tem tudo a ver com a contingência. O *punctum*, para Barthes,

é uma picada, algo que, de supetão, em uma fotografia observada, tem o poder de picar, marcando o interlocutor sempre de um modo específico; além disto, é, também, “uma espécie de extracampo sutil” (1984 p.89), concede às fotos na qual ele figura um campo cego, ou seja, um espaço além daquele retratado, espaço aberto pela aparição de indícios exteriores à fotografia, induzidos pelas informações que se podem aferir a partir de um *punctum*.

Bem, ao trabalhar a partir da figura do piloto Ayrton Senna, busquei trabalhar a partir da figura de um ícone cultural, um mártir brasileiro contemporâneo, constricto ao passado e à memória coletiva de uma nação. Nesta figura identifiquei o *pathós* trágico do herói, percebi nela um material representativo que traz em si uma sensibilidade antiga. Ao fazer isto, retratei aspectos da figura que me interessavam, buscando explorar sua erotividade velada, o que diz respeito a retomada, também, do aspecto anatômico idealizado e irreal, apesar de se pretender naturalista, do corpo masculino no Renascimento. Acredito, assim, ter percebido a permanência e sobrevivência da figura do herói martirizado através do tempo e seu efeito sobre o público, detentor de uma simbologia particular e impossível de acessar em sua totalidade. Uma figura de carne e osso que acaba por virar mito e, então, representação artística. Não busquei nenhum valor moral ou moralizante para esta figura, apenas a intenção de explorá-la como um recurso simbólico.

Por meio desta investigação pictórica da figura de Ayrton Senna, acabei constatando a sobrevivência de formas antigas para além da imitação material ou estética, uma sobrevivência de um *phátos*, ainda potente e pulsante. Assim, passei a buscar indícios da sobrevivência antiga e do anacronismo dentro de imagens. Nas próximas páginas falarei sobre este processo.

## 6. Fotomontagens

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. (Barthes, p.27, 1984)

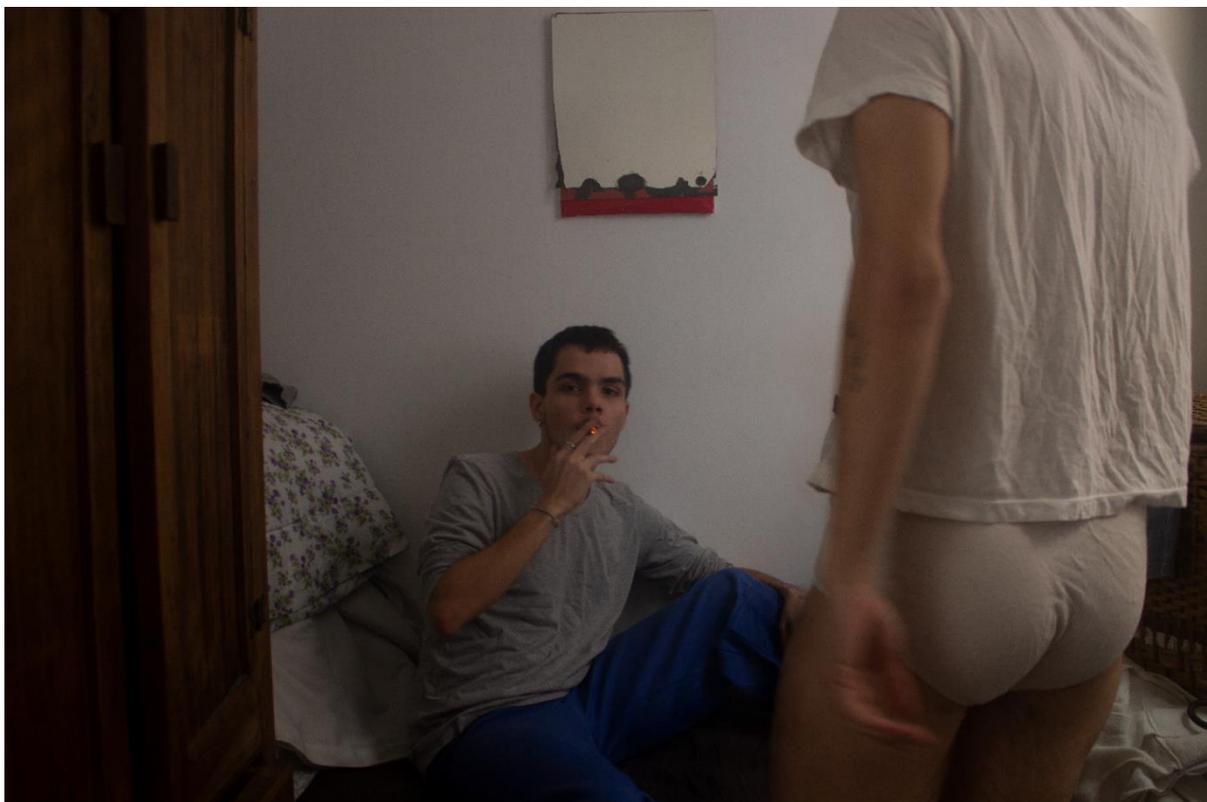


Figura 22: Foto sem data, 2023, imagem digital  
Fonte: Artur Ferreira

Minha prática não está limitada a uma linguagem específica, faço com que ela permaneça apta a ser desenvolvida através de qualquer meio que dialogue com minhas pretensões, primeiramente imaginárias, posteriormente se tornarão práticas. Então, apesar de minha ligação aos aspectos materiais do fazer plástico, permito que outros suportes entrem em campo, para constituir significados que só podem ser constituídos quando a partir das possibilidades particulares de cada meio.

Penso na última imagem fotográfica que produzi; o plano inicial seria encontrar algum enquadramento na minha sala de estar, onde bate mais sol durante a tarde. Só tinha em mente, além disso, que seria uma imagem representando dois rapazes e eu prestaria o papel dos dois. Como nas anteriores (apesar de uma das anteriores mostrar três personagens), esta imagem a devir seria inserida na sequência de fotos que faço utilizando eu mesmo como modelo e símbolo, são imagens onde fixo a câmera em um determinado ponto e encarno os personagens que ela registrará,

depois, uno estas fotos e reúno os retratados numa imagem final.

Passei a pensar no que representaria, imaginei algumas cenas onde dois rapazes, de algum modo, estavam em relação um com o outro. Poderia ser uma relação de carinho, erótica ou apenas a relação formal de dois elementos compondo uma imagem. Não tinha interesse em representar nada específico ou elaborado. Na verdade, tinha sim algo em mente, um dado que dizia respeito a um volume específico: queria em primeiro plano as costas e, principalmente, a nádega de um dos personagens. Falo em volume pois a nádega é composta por duas semiesferas que, a depender da iluminação, se tornam uma forma orgânica bem interessante, voluptuosa e recheada de significados. Acho que tinha visto algo do gênero em fotografias antigas de terceiros que tenho guardadas em arquivos digitais.

As fotografias em preto e branco do século passado me atraem bastante. Talvez em decorrência da simplicidade e condensação de elementos a partir da ausência de cor e câmeras de lentes elaboradas. Encontrei alguns bancos de imagens virtuais que reúnem fotos do séc. XX, compilados por pessoas interessadas em homoerotismo, em geral, as imagens representavam homens em situações descontraídas ou posadas, geralmente com a presença de algum dado erótico sutil, mas mais ou menos evidente. Assim, acabei me familiarizando com o trabalho do brasileiro Alair Gomes, mais especificamente, com seu trabalho fotográfico, realizado nas décadas de 70 e 80, centrado no registro de fotografias homoeróticas do corpo masculino.

Sempre salvo estas fotos e as que mais me informam são as fotos tiradas de maneira espontânea, aquelas nas quais a pessoa que fotografou fez evidente a intenção de registrar um momento banal, mais do que criar uma fotografia tecnicamente precisa, e este era um outro dado que, agora, percebia que também gostaria de trazer na imagem que estava compondo. Decidi abrir mão da sala e pensei em um lugar bem mais íntimo e menor, o quatinho pequeno onde guardo minhas roupas. Mais escuro e muito mais apertado. Foi ao achar esse lugar ideal que a imagem em minha cabeça passou a tomar formas mais concretas, pois diante dos elementos daquele pequeno cômodo podia compor muito mais facilmente a cena que montaria ali, olhando ao redor e pensando no que me cercava, pude antever como gostaria de dispor a composição da foto.

Comecei com um rápido ensaio de uma fotografia, quase um rascunho. Achei o lugar da câmera e, ainda sem me caracterizar, parei de costas diante dela e depois do disparo automático fui ver o resultado: o primeiro elemento da composição, minhas

costas e nádegas, funcionava. Poderia seguir com o trabalho. O ambiente estava bem bagunçado, cheio de peças de roupas e tecidos por toda parte, assim como alguns móveis que não queria que figurassem na imagem, principalmente por não adicionarem nenhum sentido poético, então, me dediquei a montar um cenário que retratasse apenas os elementos atemporais e essenciais que ali estavam: um armário de madeira, que bem poderia ter sido feito na idade média, um pequeno espelho, um baú de madeira trançada e algumas peças de roupas e roupa de cama cuidadosamente dispostas, um pedaço de calça jeans pendendo para fora do cesto de roupas e um cobertor de pequenas flores, que me remetia a estamparias do começo e meio do século passado e uma cortina branca dobrada. Estes eram os elementos do cenário.

Tendo montado o cenário e escolhido a posição da câmera e, também, da primeira figura, agora precisava encontrar os figurinos. Para o personagem de costas, uma cueca e uma parte de cima que pudesse representar um aspecto atemporal, branca, não muito limpa ou sem vincos. Enquanto posava como o segundo personagem, fui experimentando roupas e fotografando. E o figurino que melhor combinou foi o primeiro experimentado, uma calça azul e uma camiseta cinza. Esse conjunto, despretenso e despojado, representava a descontração e simplicidade que queria mostrar na foto.

A última parte deste processo é unir as fotos tiradas por meio de alterações digitais, utilizando um programa de edição de imagens. Fiz algumas combinações rápidas, a primeira imagem já estava selecionada e a segunda, então, foi mudando até eu encontrar, dentre as múltiplas exposições, a imagem que apresentasse o personagem que melhor encaixava com o que já havia selecionado. E, então, por meio de retoques e utilizando uma mesa digitalizadora, fiz a edição das imagens e uni dois de mim mesmo numa foto só, tendo os cuidados para que a foto não parecesse montada, pintei sombras novas e mudei algumas luzes utilizando pintura digital.

Queria o aspecto de uma foto amadora, algo fotografado em um momento banal por alguém que não dispusesse de luzes, equipamentos e ferramentas mais sofisticadas. Essas pretensões estéticas dizem respeito, também, às fotos caseiras em preto e branco que recolho a partir da internet. O resultado foi uma imagem meio escura, onde um rapaz encara a câmera enquanto fuma e o outro, sem ver que está sendo fotografado, se movimenta. O borrão de movimento do braço e pernas da

primeira figura é um elemento narrativo e estético neste trabalho, assim como a bagunça do quarto, que foi cuidadosamente montada para dar a impressão de um ambiente caseiro.

Bem, o que resultou deste processo em específico foi uma imagem fotográfica, técnica, talvez até mesmo tecnicista, na qual a mesma figura, minha, se repete. Mas não somente isto. Esta imagem foi constituída por duas imagens fotográficas, portanto, naturalmente, dois tempos distintos estão sobrepostos numa montagem que resulta numa imagem – a imagem de uma montagem, se me é permitida a redundância. Não seria esta, então, também uma imagem de tempos heterogêneos?

Para Roland Barthes, a fotografia comporta uma “dupla posição conjunta: de realidade e de passado” (Barthes, p.115, 1984), diante de uma fotografia, não se pode negar que a “coisa esteve lá” (*Ibidem*), para Barthes, a referência é a ordem fundadora da fotografia, e a partir desta noção ele dá o nome do noema para a fotografia, “*Isso-foi*”, ou o *Intratável*. “Isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito [...]; ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido.” (Barthes, 1984, p.116).

Este modelo temporal da fotografia, portanto, me parece ser um que comporta uma possibilidade de sobreposições de tempos distintos por meio da fotomontagem. Contudo, não somente isto, é um modelo que permite trabalhar a partir do tempo mas, também, a partir de uma tautologia subvertida. Pois ao criar uma fotomontagem a partir de algo que Barthes pôde nomear como “*Isso-foi*” ou *Intratável*, sinto estar, justamente, alterando esta ordem primordial da fotografia através da subversão da tautologia das fotografias. Posso, a partir do real, a partir do que foi capturado pela câmera, abrir a realidade por meio da manipulação e sobreposição das fotografias utilizadas para criação de uma terceira fotografia.

A fotografia é um processo técnico e digital, depende de uma máquina fotográfica, para a edição e manipulação das imagens registradas, é preciso um computador e um programa de edição de imagens. Este tipo de processo difere dos processos abordados neste trabalho até agora, por seu caráter não plástico e imaterial. Aqui, a relação com o passado, o anacronismo, deixa de ser especificamente material. Barthes falará sobre o *mistério simples da concomitância* (1984, p.124). Um mistério que o levaria diante de uma fotografia, até mesmo, a se perguntar “por que será que vivo aqui e agora?” (*Ibidem*), pois, de acordo com ele, a fotografia não fala,

necessariamente, sobre algo que deixou de ser, sobre algo “que não é mais” (*Ibidem*), mas diz, no entanto, sobre algo que *foi*. Acredito que a sobrevivência do passado presente em meus trabalhos práticos pretende seguir este mesmo modelo. Ao não falar sobre o que *não é mais* mas, sim, sobre o que *foi* a fotografia faz sobreviver o passado que registra por meio de uma via que não é, necessariamente, nostálgica ou mnemônica, mas presente.

A ideia de me utilizar como modelo fotográfico para a realização deste tipo de trabalho parte de uma vontade de autonomia. Acredito que ao trabalhar somente a partir de meu corpo posso ter mais liberdade, assim, posso dirigir-me como quero e me posicionar como acho melhor. Posso tomar meu tempo e trabalhar só.

A duplicação da minha figura, num primeiro momento, surge como uma solução para a limitação imposta pelo trabalho com outros modelos vivos. Porém, é inegável que ao me colocar como retratador e retratado, outras relações dialéticas também se estabelecem. Barthes fala de figuras relacionadas a fotografia: *Opertator*, é o fotógrafo, *Spectator*, quem olha a fotografia, e *Spectrum*, aquilo que é fotografado (1984). Ele acredita que o *Operator* lida, diretamente, com aquilo que observa pelo pequeno orifício da câmera, é o que o estimula a fotografar. Nesta prática fotográfica que desenvolvo, me torno estas três figuras e, ao operar todas as agências, acabo envolvendo-as numa só. Dissolvendo as diferenças entre as figuras que se relacionam com uma imagem fotográfica. Sou, sim, *Operator*, mas não posso olhar pelo orifício da câmera, pois também sou *Spectrum*. Ao organizar as fotos que tirei, as analisando cuidadosamente e depois as sobrepondo, me torno *Spectator* de meu trabalho prévio.

Barthes notará, também, toda a essência do gesto de pousar diante de uma câmera. Ele notará, a partir de si próprio, como a consciência de uma objetiva, de uma câmera que o fotografa, o influencia ao ser fotografado. Sua existência depende do fotógrafo. “Uma imagem – minha imagem – vai nascer” (Barthes, 1984, p.23). E ele notará, também, como ele próprio nunca coincide com sua imagem. A fotografia, segundo ele, torna o sujeito em objeto (*Ibidem*). Para lidar com esta complexa mecânica do retratado, abordo a minha figura a partir da representação de outras figuras, como personagens. Assim, busco evitar retratar a mim mesmo e busco retratar algo que não sou. Apenas tomando meu corpo como veículo para estas imagens.

A primeira fotomontagem que realizei foi no ano de 2020. Tomei como referência

o trabalho de um mestre anônimo do renascimento francês, que realizou três pinturas de uma dupla de irmãs da nobreza. As pinturas retratam estas irmãs dentro de uma banheira, em primeiro plano, enquanto ao fundo do espaço pictórico, numa das pinturas, uma ama costura, na outra uma ama de leite amamenta um bebê e na terceira, a cortina está fechada. Ao me deparar com estas pinturas e seu conteúdo misterioso, intrigado, acabei tomando-as como guia composicional para a realização de imagens fotográficas.



Figura 23: Gabrielle d'Estrées e uma de suas irmãs, 1594, Anônimo  
Fonte: Museu do Louvre

Para a realização da primeira fotografia, montei um cenário forrado com algodão cru, deixando que as dobras do tecido pendessem dentro do quadro da imagem, uma analogia às cortinas da pintura, à frente, montei uma mesa forrada com mais tecido, e mais vincos. Posicionei-me de um lado da mesa, utilizando boné, e busquei me colocar de modo que a posição de minha mão esquerda encaixasse com a outra posição que tomaria para ser fotografado. Tirei o boné, vesti uma corrente e me posicionei no lado oposto, a partir destes acessórios posso diferenciar-me em dois.

Depois de obter as fotos, sem olhar no *buraco da câmera*, passei a analisá-las em

meu computador e diante das poses buscar aquelas que se encaixavam mais corretamente. E então, o processo de manipulação digital. Cuidadosamente apagando partes e unindo outras por meio de pintura e tratamento de sombras. É um processo técnico, e o resultado também. É preciso que a manipulação não fique evidente, não chame mais atenção do que a composição e as figuras.



Figura 24: Irmão e um de seus irmãos, 2020, imagem digital  
Fonte: Artur Ferreira

Como disse, o mestre anônimo realizou três pinturas das irmãs. A que utilizei como segundo guia retratava as irmãs dentro da mesma banheira, nesta, contudo, uma das irmãs está posicionada de costas enquanto a outra encara o espectador. Mais de um ano depois, realizei outra fotomontagem, ainda a partir das pinturas renascentistas do mestre anônimo. Agora, efetivamente, dentro de uma banheira.

Mesmo processo: posiciono a câmera sobre um tripé e depois me posiciono em dois campos do plano fotográfico, para sobrepor através da manipulação digital. As cortinas de meu banheiro, de tecido, formam uma moldura para a imagem fotográfica, e no primeiro plano há a pia, sobre a qual repousa uma cueca. Uma das figuras está adentrando a banheira, enquanto a outra figura já está dentro, olhando diretamente para a objetiva. Em comparação com a outra imagem, esta tem o plano mais distante

em relação às figuras retratadas.

De certo modo, as duas imagens feitas a partir das pinturas renascentistas, carregam seu conteúdo erótico para outra dimensão, buscando, mesmo assim, a sutileza e o mistério que estão contidos naquela imagem originária sobrevivem a essa transferência.



Figura 25: Irmão e um de seus irmãos na banheira, 2022, imagem digital  
Fonte: Artur Ferreira

A diferença entre estas duas imagens fotográficas que produzi, em relação a primeira fotomontagem abordada neste capítulo, portanto, é a sobrevivência de certos sintomas advindos das imagens prévias que inspiraram as que produzo. A primeira fotomontagem abordada neste capítulo busca um aspecto espontâneo. As duas outras fotomontagens abordadas não trazem o mesmo aspecto espontâneo, têm o cenário, as poses das figuras, iluminação e tratamento posterior mais elaborados.

Apesar do processo ser o mesmo, o resultado acaba sendo diferente. Apesar das figuras representadas serem as mesmas, também acabam diferentes em suas sutilezas. Estas imagens, portanto, são imagens que comportam, em tempos distintos, a mesma pessoa, representando figuras distintas. Contudo, ao serem unidas por meio da sobreposição, o tempo torna-se um só, ou aparenta ser o mesmo.

E as pessoas são as mesmas. E as imagens que as inspiraram sobrevivem incógnitas, comportadas pela fotomontagem final, escondidas detrás de uma montagem de tempos heterogêneos.



Figura 26: Estudo anatômico, 2022, imagem digital  
Fonte: Artur Ferreira

## 7. E acabamos no Quarto de Gitão

Fui parar numa galeria com vários tipos extraordinários de quadros. Vi alguns pintados pelas mãos de Zêuxis, não arruinados ainda pela passagem impiedosa do tempo, e toquei – não sem experimentar certo horror – esboços de Protógenes que rivalizavam com a verdade da própria natureza. Pude venerar também um verdadeiro Apeles, que os gregos chamam *μονόχρωμον*. Os delineamentos destas imagens eram de tamanha sutileza que se podia imaginar que as figuras fossem animadas. (Petrônio, p.123, 2016)



Figura 27: Ascilto e Encolpio vão em busca do almoço, 150 x 150 cm, 2022  
Fonte: Artur Ferreira

*Ascilto e Encolpio vão em busca do almoço* é um desenho realizado sobre algodão cru, em um retalho que mede 150 x 150 cm. Para este desenho, utilizei materiais gráficos secos, como carvão, giz branco e bastões de argila e óxido de ferro. Representa uma cena na qual duas figuras masculinas, segurando algo similar a um pano, tentam caçar um animal que está na parte inferior do desenho. Este desenho retrata dois personagens do livro *Satíricon*, e esta informação pode ser aferida somente a partir do título do desenho e por quem está familiarizado com os nomes dos personagens.

*Satíricon* é um livro publicado na Roma Antiga, no primeiro século depois de

Cristo, por Petrônio. O principal êxito do livro, popularmente, é receber a alcunha de primeiro romance em língua latina publicado. Como muitos dos casos quando se trata do que diz respeito à antiguidade, o livro sobreviveu seu tempo em fragmentos, recuperados e costurados em montagens, ao longo dos séculos. Permanece fragmentário e sua totalidade segue desconhecida, e, como muitos dos casos quando se trata do que diz respeito à antiguidade, pode, um dia, talvez, deixar de ser desconhecida.

O romance consiste na narração em primeira pessoa de Encolpio, acompanhado de seu melhor amigo, Ascilto. Formam um triângulo amoroso junto do *puer* Gitão, por quem brigam e reatam ao longo da narrativa, conforme vivem aventuras que parecem saídas de um sonho febril. Nos dias atuais, acabou tornando-se um livro curto e, justamente por seu estado fragmentário, o texto apresenta uma narrativa desestruturada, para a qual não há um começo e nem um fim.

O estado fragmentário de Satíricon me impôs um paradigma lógico: já que existem apenas fragmentos do texto original, também há uma infinidade de possibilidades narrativas que poderiam representar preenchimentos destas lacunas discursivas. Tendo isto em mente, passei a realizar uma série de desenhos de cunho narrativo, representando cenas que não fazem parte de Satíricon, mas, dentro da lógica que imputei a este processo, *podariam existir*. Ascilto e Encolpio vão em busca do almoço é um exemplo de trabalho realizado por meio deste paradigma.

Desenhei as figuras e o galo do plano inferior a partir de memória, por meio de gestos rápidos com o carvão. Ambas representações das figuras estão de costas, e o centro horizontal do suporte está dividido por um campo denso e negro, que contorna o espaço ocupado pela representação dos corpos. Para dividir, ainda mais, o espaço gráfico, desenhei outro campo de cor, por detrás das figuras, utilizando argila e óxido de ferro, como a representar uma espécie de horizonte montanhoso e, na parte inferior, a representação de vegetação, por meio do entrecruzamento de linhas feitas com carvão vegetal. Utilizando o pastel de argila e óxido de ferro, sujei de vermelho as costas de uma figura, na intenção de representar queimaduras do sol. Para distinguir as figuras e dar mais individualidade a elas, representei o cabelo do outro personagem enrolado pela representação de um laço esvoaçante (como muitas das fórmulas de *páthos*, que apresentam cabelos e vestes esvoaçantes). Este laço representado movendo-se no ar, aliado à rapidez dos gestos, acredito conferir ao desenho uma ideia de movimento e rapidez, condizente com a cena de caça

representada.

A sobrevivência da antiguidade por este texto deu-se de modo contingente às condições culturais pelas quais atravessou ao longo dos tempos. Severy-Hoven, em sua publicação do texto latino guiada por comentários seus, conta sobre as condições de feitura, existência e preservação de um livro no período da Roma Antiga; primeiramente escrito à mão pelo autor em rolos de papiro, posteriormente manualmente copiado em novas e custosas cópias. Segundo a autora, Satíricon era um livro caro e um raro artigo de luxo, devido a seu extenso tamanho a ser copiado a cada cópia (Severy-Hoven, 2014). Severy-Hoven acredita que o livro teria sido copiado em códices, pois há citações de fragmentos, hoje perdidos, feitas nos séculos terceiro e quinto. Conforme a Idade Média se consolidou, e o interesse por textos latinos decresceu, estas cópias teriam ficado guardadas em mosteiros, desinteresse também perpetrado pelo teor sensual e homoerótico do livro, pouco condizente com a mentalidade da Europa medieval. Ainda segundo a historiadora, estudiosos da corte Carolíngia teriam feito um novo manuscrito, copiando excertos de manuscritos mais antigos. Posteriormente, outras cópias foram realizadas, contudo, omitindo as partes do livro que retratam relações sexuais entre homens. Ainda mais cópias foram realizadas a partir do manuscrito da corte Carolíngia e, em 1669, em Amsterdã, foi publicada a cópia do livro que contém o que se conhece, hoje, de Satíricon. Quanto ao tamanho original do livro, Franz Büchler, no século XIX, estipulou que as partes sobreviventes hoje, são excertos dos livros quatorze ao dezesseis e Giulio Vannani, de acordo com Severy-Hoven, dirá que são 24 livros, divididos em dois volumes.

Portanto, apenas uma pequena parte de um texto muito maior, está disponível. Pensando na afirmação de Severy-Hoven a respeito de cópias feitas durante o período medieval que censuraram passagens que retratavam relações entre homens, me pergunto, então, o que está contido nos fragmentos os quais não temos acesso. Este é um bom exemplo para pensarmos a qualidade *poética* da história, descrita por Didi-Huberman anteriormente neste trabalho. A pessoa historiadora é aquela que faz a história, por meio da montagem de fragmentos do passado, através do paradigma de seu próprio tempo. Ao fazer história, os copistas medievais realizaram, a partir do texto original de Satíricon, um recorte anacrônico, montando apenas as partes que podiam aceitar e compreender a partir da correspondência de seu tempo.

Minha intenção, neste processo de imaginar fragmentos do texto original por meio de desenhos e pinturas, busca fazer o movimento contrário aquele realizado por

copistas medievais, não fazendo história, mas criando fragmentos de outra história, a partir de minha própria compreensão do tempo no qual estou inserido.

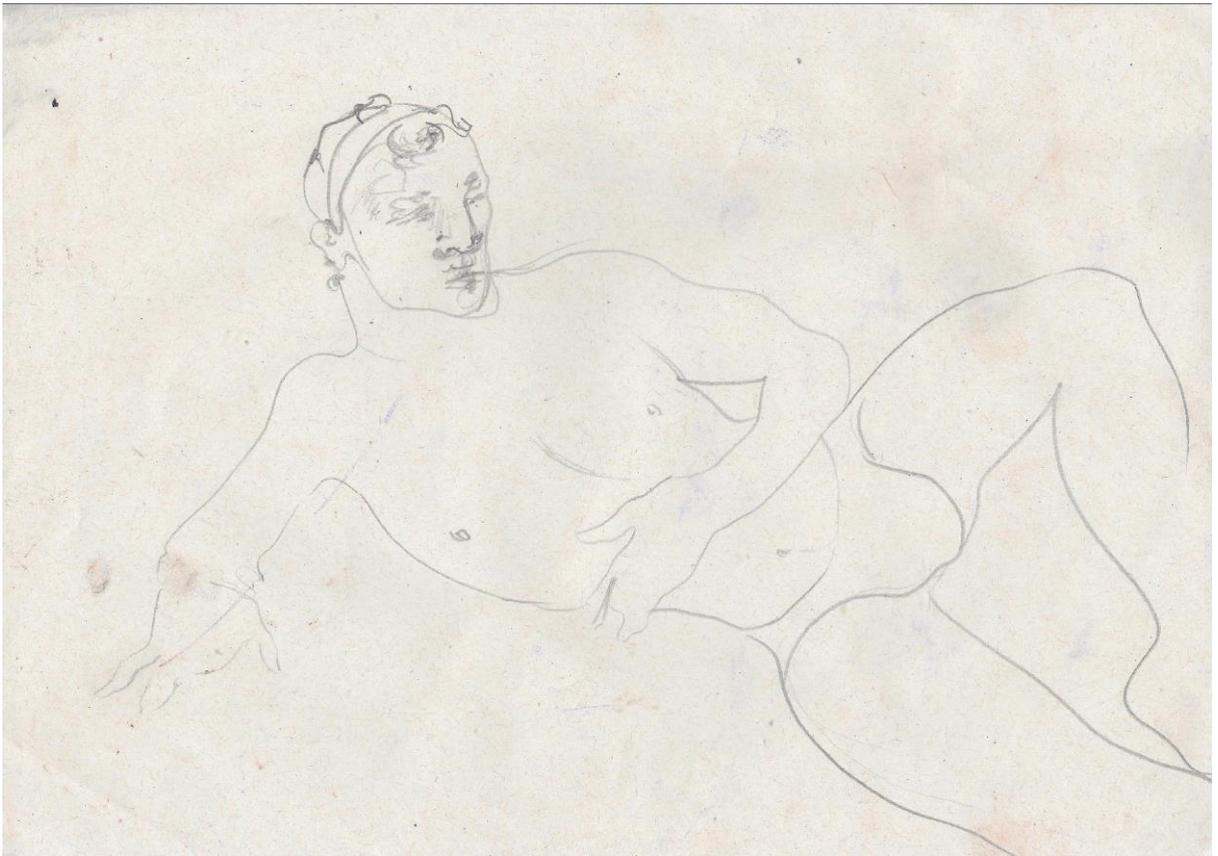


Figura 28: *E assim Gitão nos esperava em seu quarto*, grafite sobre papel, 2022  
Fonte: Artur Ferreira

O desenho acima intitulei *E assim Gitão nos esperava em seu quarto*, foi exposto, junto ao desenho *Ascilto e Encolpio vão em busca do almoço*, em minha primeira exposição individual, *O Quarto de Gitão*, exposição que teve sua duração de Dezembro de 2022 à Março de 2023, na Fundação Ecarta, em Porto Alegre. O título da exposição diz respeito ao ambiente íntimo que busquei criar a partir da ocupação de uma pequena sala, no segundo andar da instituição. Foram dispostos na parede cerca de 20 desenhos que mediam 21 x 29,7 cm, algumas pinturas e dois desenhos em algodão cru.

As obras expostas representam esta busca pela reconstituição de um passado fragmentário, mas acessível por meio da sensibilidade da arte e da prática artística. Um acesso que se dá, justamente, não pelo saber, mas pelo que é desconhecido. É uma busca por uma maneira de se relacionar com o passado, a partir de seus indícios materiais e sintomas imagéticos. Esta busca começou pela sobrevivência e deu-se

pelo anacronismo.

Essa busca foi o tema principal deste trabalho, e pode ser exemplificada pelo Satíricon dos dias de hoje, aquele que chegou a nós, em relação ao Satíricon do passado, da antiguidade, o Satíricon que desconhecemos, apesar de seus indícios e de seus fragmentos sobreviventes. Apesar de ter acesso a superfície da antiguidade, jamais poderei acessar sua realidade, senão por meio de um processo artístico imaginativo, que preza pela manipulação e contato com uma sensibilidade que não pode ser capturada ou percebida, senão de modo abstrato e intraduzível.

O antigo sobreviveu, isto constatei nos potes de sobremesa de minha avó, no molde de argila coincidentemente muito semelhante a um molde de argila milenar, na figura do herói martirizado, no Desenho Apagado de de Kooning, onde menos podia esperar percebi sintomas antigos que abriram o passado e expandiram minha noção acerca da experiência temporal. Realizei então, minha Abertura da Boca, fazendo imagens antigas sobreviverem desmaterializadas, informes, num campo abstrato, que paira por sobre às obras que realizei durante os últimos anos.

Considero estas minhas realizações práticas como a Abertura da Boca do passado. Elas não buscam representar a semelhança com o passado, mas convocar uma sensibilidade antiga, para que ela possa fazer *sentir* nos tempos atuais, ou seja, para além de seu domínio físico e geográfico, uma sensibilidade sobrevivente, anacrônica, mas conhecida de nossos tempos. Uma sensibilidade todo dia verificável, onde quer que eu me proponha a buscá-la. Mediante a experiência temporal posta em perspectiva, vi com a *longa duração do tempo* pode ser sentida de modos diferentes, pode ser encurtada e expandida, mediante nossa vontade, curiosidade ou disposição de imaginar e se relacionar com imagens, que sobrevivem no *turbilhão do tempo*, através do fazer artístico. Percebi que o fazer artístico pode encontrar na história um fazer também poético, e estabelecer um contato que não se dá através, somente, de textos e historiografia, mas a partir de uma dimensão material dos objetos.

Me lancei a encontrar como preencher lacunas de sentido da historiografia da antiguidade por meio da prática artística, nela percebi a chave mais propícia para acessar não os fatos, mas a sensibilidade de outros tempos. Neste trabalho, esbocei apenas o começo desta prática alimentada pelo tempo como matéria das coisas. A partir da Abertura da Boca, ela se manterá aberta e em constante expansão, sempre mutável e, assim como as possibilidades de fragmentos de Satíricon, sem fim.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Aby Warburg e a ciência sem nome**. In: BARTHOLOMEU, Cezar (org.). Dossiê Warburg. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, 2009.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DE MELLO, Claudio Prado. **A Antropologia do Ritual Mortuário no Egito Imperial**. PHOÏNIX, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 53–64, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FINNESTAD, R. Bjerre. **The Meaning and Purpose of Opening the Mouth in Mortuary Contexts**. Numen, v. 25, p. 118-134, 1978.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Cultura popular na antigüidade clássica**. São Paulo: Editora Contexto, 1989.
- PETRÔNIO. **Satíricon**. Tradução de Alessandro Zir. 1. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.
- PETRONIUS ARBITER; SEVERY-HOVEN, Beth, **The Satyrca of Petronius : an intermediate reader with commentary and guided review**, Norman: University Of Oklahoma Press, 2014.
- PLÍNIO, O VELHO. "**História natural. (Livro 35)**". Tradução: Magnólia Costa (coord.). In: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 73-86.
- ROTH, Ann Macy. **Fingers, stars, and the 'opening of the mouth': the nature and function of the ntrwj-blades**. The Journal of Egyptian Archaeology, v. 79, p. 57-79, 1993..
- RUVITOSO, Federico. **Sobre héroes y tiempos. Triunfo, decadencia y postvida de la imagen heroica según Aby Warburg**. Dossiê Warburg. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, v. 9, n. 1, 2022.
- R. WILK, Stephen. **Medusa: solving the mystery of the gorgon**. New York: Oxford University Press, 2000.
- SEVERY-HOVEN, Beth. **Master Narratives and the Wall Painting of the House of the Vettii, Pompeii**. Gender & History, Special Issue: Gender History Across Epistemologies, vol. 24, n. 3, p. 540 – 580, 2012.
- VARONE, Antonio. **Erotica pompeiana: love inscriptions on the walls of Pompeii**. Roma: L'erma Di Bretschneider, 2002.