

Acauã e o Fantasma

Conversa com Vladimir Safatle a respeito da exposição de José Bezerra e Rivane Neuenschwander no auroras, curada por Gisela Domschke

22 de Setembro de 2020

Laymert Garcia dos Santos

Nesta exposição se defrontam duas modalidades contemporâneas muito diversas de configuração de um outro invisível: a de José Bezerra, tributária do pensamento mágico ainda vivo; e a de Rivane, tributária do pensamento ocidental moderno.

No meu entender, o que interessa na exposição é a questão da figuração, e não da forma, na relação entre os trabalhos dos dois artistas. O que interessa se traduz na pergunta: Como a figura se apresenta nos dois casos? Como emergem os bichos e os fantasmas? Parece-me que estão em jogo dois procedimentos operatórios distintos, a serviço de duas lógicas.

No caso de José Bezerra, o acontecimento é mesmo o que Gisela, com propriedade, chamou de *aparição*. Como, então, a *aparição* emerge?

Antes de tentar responder essa pergunta, é preciso primeiro apontar que José Bezerra afirma ter comido os bichos que posteriormente foram “criados”. O que me leva a pensar que tudo começa com uma incorporação dos animais, seguida de um retorno destes à vida. Ou seja: os bichos *voltam, clamam por uma nova existência*, agora em sua configuração de *espíritos*.

E é como espíritos que a *aparição* acontece primeiro, *na visão do artista*, ou, mais especificamente no meio do caminho entre a força do olhar e a potencia virtual da matéria, no caso, de pedaços de pau. Vale lembrar que não se trata de uma mera projeção de Zé Bezerra, ou de um corriqueiro trabalho da imaginação, mas do *encontro* e do *enlace* entre o que vem do sujeito e o que vem do objeto.

A operação lembra o processo descrito por Empédocles, o último xamã da Grécia, para designar a constituição do ver e do que se dá a ver. Então, primeiro, há o encontro com o que retorna. E a *aparição* do bicho emerge nesse encontro. É quando a matéria morta readquire vida e “*chama*” o artista para que ele veja a figura virtual que ela esconde.

Como Véio, como Adilson Rosa e outros, Bezerra é sensível a esse chamamento que se inscreve no animismo, nesse modo de existência mágico, do contato e do contágio. O artista, então, recolhe essa “matéria-prima”, matéria primeira, que pede passagem, retira-a do caos e da indiferença do mundo para fazê-la renascer, isto é realizar uma segunda existência e ganhar consistência.

Com efeito, seu processo de “criação” recorre a instrumentos rudimentares, como o facão, para, através de pouquíssimas intervenções, de apenas alguns golpes, trazer a figura para o mundo visível. Uma espécie de minimalismo involuntário, que encontra ressonância também involuntária na art brut, guia a sua mão. Aqui, não há sombra de um desejo de representação. A tomada de forma obedece aos imperativos do encontro, a figura desponta e nunca cessa de despontar, conservando o seu caráter fluido, instável, movente, indissociável de sua margem de indeterminação, em processo de concretização nunca terminado, fixado, explícito.

Como figurações de um encontro, de um momento, de um acontecimento, os bichos de Zé Bezerra vêm de um outro mundo, espíritos povoando o mundo do mato, de uma natureza não-domesticada. E conservam sua origem selvagem, seu aspecto inquietante, para nós, civilizados. São sempre “outros”, e carregam consigo a força da alteridade.

A arte de José Bezerra pode parecer “naïve”, mas talvez não seja; naïfs, ingênuos, somos nós, que acreditamos ferreamente na “superioridade” de nossa racionalidade e de nosso “ponto de vista”. Acauã não anuncia a desgraça, mas sim a presença persistente de um mundo paralelo, que teima em existir, que não quer e nem deveria morrer.

A lógica operatória que preside a criação de *Caça ao fantasma*, de Rivane, é muito diversa daquela que acabamos de ver rapidamente. Aqui, a pergunta: Como se apresenta a figura do fantasma, como ele emerge? vem de um outro movimento.

Também se trata de um retorno, mas não da mesma natureza. Com efeito, o processo de aparição do fantasma tem início em desenhos já dados, feitos por crianças num momento anterior. Neles, o fantasma, além de desenhado, é nomeado e explicitado através dessa nomeação. Ora, em que consiste a caça? Trata-se de propor, para outras crianças, a descoberta de onde o fantasma se encontra, se esconde. Mas elas o fazem seguindo um protocolo de caça elaborado pela artista, que se constitui como a espinha dorsal da aparição, e portanto, da obra.

É que Rivane transpõe os desenhos do papel para a superfície de vidros transparentes, nos quais as linhas são traçadas em seu avesso. E o lado direito desses vidros é velado por uma tinta branca que esconde completamente o que foi desenhado.

Como num jogo, numa brincadeira, tal estratégia tem um intuito: o de implicar as crianças na caçada fazendo-as atuar como os descobridores de uma espécie de *raspadinha*. Assim, as crianças vão arranhando a superfície e, paulatinamente, descobrindo as linhas que se encontravam veladas, até que os contornos dos fantasmas surgem do emaranhado caótico dos vidros.

Trata-se, portanto, de um procedimento lúdico, a um só tempo simples e sofisticado. Simples porque o fantasma retorna através de uma brincadeira de criança, como esses joguinhos publicados em jornais e revistas de antigamente,

nos quais éramos convidados a encontrar o jogo dos 7 erros no emaranhado da figuração dos desenhos. Sofisticado porque o jogo de Rivane tem outras implicações, que vão para além da brincadeira.

Com efeito, nesses trabalhos o que é crucial não é tanto a operação que consiste em encontrar a figura do fantasma, mas sim a sua nomeação. Porque o espectador dessas obras fica com a impressão de que o mais importante é o enunciado da presença do fantasma, uma vez que é a palavra *fantasma* que afirma a sua existência efetiva, ao estabilizar a fluidez da figura e interromper a caçada, ao destacá-la de um fundo nebuloso. Na verdade, só *vemos* o fantasma *depois* que topamos com a enunciação de sua presença.

Assim, fica evidente não só a natureza conceitual desses trabalhos como o papel privilegiado que neles desempenha a linguagem. O que é dito é fundante em relação ao que é entrevisto.

Me pergunto por que Rivane aposta nessa lógica operatória. E proponho uma interpretação:

Apropriando-se dos desenhos das crianças e inventando sua própria *démarche*, Rivane se aproxima de Marcel Duchamp quando este desenha no vidro seu *Grand Verre*. Lá, como aqui, a figuração se produz na transparência, aflora de um sem-fundo numa superfície, se traça como uma inscrição tênue, misteriosa, enigmática, que não ganha corpo, mas sim um poder de sugestão. A analogia talvez proceda, se pensarmos ainda que o *Grand Verre* é uma espécie de psicografia do desejo e do inconsciente celibatário do homem ocidental, enquanto *Caça ao fantasma* é uma espécie de cartografia do medo indefinível, não qualificável, próprio do inconsciente infantil. Afinal, em ambos os casos, o inconsciente se deixa capturar através de um dispositivo, de uma maquinação artística que circunscreve numa imagem a sua manifestação.

É clara, nesse conjunto de trabalhos de Rivane, a referencia à psicanálise, e particularmente a Jacques Lacan, não só por causa da relevância do tema do fantasma mas também, e sobretudo, se pensarmos que para o psicanalista o inconsciente é estruturado como uma linguagem, enquanto para Rivane a palavra, o ato de nomear, é o clímax do processo de realização do fantasma, de seu retorno e de sua identificação.

Fantasmas e espíritos animais povoam, nas paredes e no chão, o espaço desta exposição, numa espécie de convivência paradoxal, porém pacífica. Sinal de que as lógicas em questão não precisam ser excludentes. Muito pelo contrário: o espaço do contemporâneo comporta muito bem a confrontação, instalando o espectador no vai-e-vem.