FIGURA NA IMAGEM: FULGURAÇÃO PICTURAL (NOTAS DE PESQUISA)

Patricia Franca-Huchet
Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes

RESUMO:

Esta nota de pesquisa aborda a ideia de Pier Paolo Pasolini de uma "fulguração pictural". A fulguração é oportuna para dimensionar nossa relação com as imagens que são absorvidas e trabalhadas por nosso corpo. Ela aponta pistas sobre o pictural na imagem.

Palavras-chaves: Figura Fulguração Pasolini.

ABSTRACT:

This research note discusses Pier Paolo Pasolini's idea of a "fulguration pictorial". This concept is appropriate to scale our relationship to images which are absorbed and worked by our body. It points up the pictorial cues in the image.

Key words: Figure Fulguration Pasolini

> Eu sou uma força do passado.
> Só na tradição o meu amor reside.
> Venho das ruínas, das igrejas, dos retábulos, dos burgos esquecidos sobre os Apeninos ou os Pré-alpes, onde os meus irmãos viveram.
> Vagueio pela Ruscolana como um louco,
> Pela Appia como um cão sem dono.
> Ou olho os crepúsculos nas manhãs de Roma,
> Da Ciociaria, do mundo,
> Como os primeiros atos da pós-História,
> Às quais assisto, por privilégio da idade,
> Da orla extrema de uma era sepultada.
> Monstruoso é quem nasceu de uma mulher morta.
> E eu, feto adulto, perambulo
> Mais moderno que todos os modernos
> À procura de irmãos que não existem mais.[i]

Em seu curso *Péuples exposés*, Georges Didi-Huberman [ii] coloca, em quase todas as seções, as perguntas: "Como mostrar, em imagens, o povo, o povo no singular, o povo como bloco – unidade do corpo social, que funda a ideia de nação –, cuja representação se impõe a todos? Como mostrar as pessoas simples na arte em geral e no cinema em particular?". A ideia recorrente é que devemos procurar o povo

em cada um de nós, direcionar-nos para uma reflexão mais política e artística em uma sensibilidade da exposição comum, pensar o ser comum e o ser conjunto para além da *assemblage*. É assim que se dá o exemplo de Pier Paolo Pasolini como o cineasta que mostrou o povo. Um exemplo de cineasta, animado por um desejo imenso pelo cinema e pelas pessoas, que se confrontou com questões humanas e éticas. Em seus filmes, ele se interessava pela autenticidade e realidade do povo e investiu, modestamente no início, no domínio cinematográfico, desejando escutar as pessoas e colocar-lhes questões.

Existe em Pasolini uma forma dramática, que reflete toda a sua vida de luta e traduz-se em poesia. Todos os seus filmes, ele os fez como poeta. Os gestos de Charles Chaplin, as faces de Dreyer e Buñuel são, antes de mais nada, poemas para ele. Mas Pasolini faz um retorno a um outro domínio: a "fulguração pictural", descoberta que deve a Roberto Longhi [iii], seu professor de História da arte e, em seguida, amigo e colaborador. Em seus cursos, Longhi abordava com paixão os pintores pré-renascentistas: Masolino, Masaccio, Piero della Francesca e Caravage. Pasolini chamou o encontro com essas imagens de "fulguração pictural".

O que nos interessa nesta abordagem é que o cineasta tenha pensado sua obra pelo caminho da percepção da figura, pela imagem da pintura: "Mon goût pour le cinéma n'est pas d'origine cinématographique mais figurative... Et je n'arrive pas à concevoir des images, des paysages, des compositions de figures qui échappent à ma passion picturale des débuts. [...] Si bien que, lorsque les images sont en mouvement, c'est un peu comme si l'objectif se déplaçait au-dessus, comme sur un tableau" [iv]. Giuseppe Zigaine, conhecendo a questão, diferencia fulguração pictural de fulguração figurativa[v]: a fulguração pictural, originando-se do seu encontro com os pintores acima citados, e a figurativa, referenciando-se à sua vivência mundana (lembranças circulares), à sua cultura italiana, ao lirismo de suas paisagens urbanas, à sua vida em família e até mesmo à sua relação com o dialeto falado por sua mãe, o friulano[vi]. Se olharmos o *crescendo* de sua produção cultural (cinematografia e literatura), veremos a expansão de sua poética através de sua autobiografia: seu patrimônio cultural, os mitos da Antiguidade que habitam a Itália, a História, as suas relações com as Ciências Humanas (Linguística e Psicanálise) e todo os aspectos antropológicos que atravessam suas imagens. É de fato emocionante observar que, para alguns artistas, a criação de uma imagem adquire um sentido de absoluta

necessidade. É assim que Pasolini, a quem também se aplica essa observação, vai criar suas imagens fulgurantes, a partir de sua vivência de poeta e filólogo. A ideia de fulguração remete igualmente ao desejo e ao surgimento das imagens; estar diante da imagem é como estar diante de um tempo dinâmico. Quando diz ser "[...] uma força do passado"[vii], Pasolini parece querer dizer que é um sobrevivente do tempo, que busca, para atuar no presente de seus filmes, elementos visuais do passado, como que reformulando a sua genealogia. Ele já compreendia, pois, o sentido do ser contemporâneo, ou seja, viver o enfrentamento do presente sem se esquecer de usar a história como um recurso, saber colidir os tempos heterogêneos e, assim, produzir um futuro.

Memória: podemos nos interrogar sobre o sentido dessa palavra. Ela é ambivalente e aproxima-se daquilo que já foi e que está definitivamente perdido; mas, por outro lado, algo dessas imagens ainda vive internamente em parte de nós – internamente, pois convivemos com imagens que, fora de nós, não existem mais. Isso faz com que projetemos coisas do passado para o futuro, pois, no momento em que visitamos esse nosso arquivo de imagens, estas já emergem embaralhando-se com as figuras do presente. Nesse lugar, são elaboradas ficções que irrompem com suas figuras e alegorias.

Essa abordagem – das imagens que surgem em nós, às vezes nos lembrando de coisas que nunca vimos ou que nunca vivenciamos e, até mesmo, fazendo-nos confundir o sonho com a realidade – parece-nos próxima da imagem com a qual Pasolini e outros artistas trabalham. A fronteira entre o mundo real e a ficção é caracterizada por uma porosidade bem maior do que imaginamos. O trabalho do nosso inconsciente ótico – o visual – é o que nos parece determinante para as imagens artísticas, a parte do não saber que abre a imagem para a sua figuralidade (no sentido freudiano). É evidente que a experiência do artista através do trabalho com a imagem permite-lhe modificar significativamente as condições de seu saber: ele sabe que ela tem o poder de figurar-se, mostrando o ponto em que os processos inconscientes se voltam para os conscientes. Georges Didi-Huberman, para quem a imagem-sintoma seria a experiência do visível como uma grande abertura para além da imagem em si, escreve sobre as condições da *Darstellung* freudiana e da aparição do sintoma como força da rasgadura (*déchirure*), o visual[viii]. Trata-se sobretudo das imagens da arte nas quais se condensam tempos heterogêneos,

imagens que permitem o trajeto para o istmo do inconsciente, que interrompem o curso normal das coisas, o curso trivial da observação – um choque que, assim como o sintoma, produz o susto para importunar o rumo tranquilo das coisas. Digamos que Pasolini trabalha sobre o que, na figura, poderá se desfigurar. Para observar isso, basta pensarmos em seu filme *Salô* ou, como bem viu Luiz Nazário [ix], em todos os corpos de Pasolini, ao que podemos acrescentar: em todos os corpos "figurados" de Pasolini. O fendimento, ou o poder de suas imagens, não é pura contingência: é antropológico. "Its 'attractive surface' holds our attention first, just as a wondrous story can fascinate a child. Then the admirable and terrifying depths open up before us: they are, in a sense, the abyss and the very labyrinth of *figures*" [x].

Fulguração figurativa

Tintoretto, O milagre do maná, 1577, Escola de San Rocco, Veneza.

Escutei, certa vez, um artista dizer: "Nunca enfrentei e nunca enfrentarei uma fila para ver uma pintura, qualquer que seja ela. Com exceção de Monet, no Musée de L'Orangerie, consigo me satisfazer com as reproduções dos livros. Afinal, para que precisamos ainda olhar para essas velhas imagens de outro tempo ou fazer uma fila para ver um Masaccio, um Tintoretto ou um Masolino?". Opinião contrária ouvi de um crítico, que disse: "Todo artista deveria, pelo menos uma vez na vida, ir a Veneza, para lá conhecer a *Scuolla de San Rocco* e ver o cinema inventado por Tintoretto". Quando falamos em imagens, temos a tendência de colocar todas as

suas formas materiais em um mesmo espaço. É por isso que se pode confundir imagem pictural com imagens, reproduções, imagens de imagens ou cópias. A pintura é uma imagem de um tipo particular, que tem, em seu corpo, matéria trabalhada e transformada em imagem. É interessante pensar no modo de fabricação das imagens e em suas formas de acontecimento. Na pintura, vemos um corpo sendo trabalhado com uma proximidade muito diferente da utilizada pela fotografia. Ainda tenho em mente as pinturas de Courbet, nas quais ele traduziu a luz do dia de uma forma bem mais emocional do que algumas fotografias que pretenderam fazer o mesmo. A partir do momento em que essas pinturas se transmutam em fotografia, há um tipo de perda da sua luz natural, dada a dificuldade de se encontrar o ponto justo para sua reprodução. Não devemos entretanto falar de imagens em geral, como o fazemos quando falamos de cultura visual em geral, colocando tudo e qualquer disciplina sob o mesmo céu. É interessante falarmos não só das imagens em si mas também do que uma imagem cria como possibilidade, do que, a partir dela, pode nos qualificar e emancipar. Nós falamos muito sobre imagem, mas exatamente sobre o que das imagens falamos?

As pinturas de Tintoretto que retratam o Antigo e o Novo Testamento – e que conferiram à *Scuola de San Rocco* o epíteto de "Capela Sixtina de Tintoretto" – mostram uma enorme força de trabalho, que o fez ser chamado de "furioso". Quis eu mesma estar diante dessa obra, outra vez, para atestar novamente a ideia da invenção do cinema sugerida há pouco. Aquelas pinturas, que parecem ser feitas de sangue e de vinho, colocam-nos diante de uma grande instalação de enorme complexidade, cuja circularidade permite, desde 1579, uma grande experimentação sensorial para quem a observa: a partir do primeiro andar, dentro de uma caixa de pintura, o observador é convidado a experimentar uma narração pictural que, da ordem da sombra (a pintura de Tintoretto, longe de ser a fulguração do sol, é a fulguração das estrelas e de suas pontuações luminosas), nos leva pelo caminho da fulguração figurativa, como a presença ou a materialização do corpo na imagem. O figural, então, acontece. É como se uma força trabalhasse, em nosso corpo, como um excedente do momento experimentado. Se a imagem é um ato, as pinturas de Tintoretto são uma enorme performance, uma polivalência do figural em imagens como uma hemorragia pictórica.

A escolha da palavra "fulguração", sugerida por Pasolini, parece-me oportuna para situar o fato de que podemos estar em constante estado de alerta em relação às imagens que estão sendo trabalhadas e absorvidas por nosso corpo. Etimologicamente, *fulguratione* significa, dentre outras definições, clarão produzido pela eletricidade atmosférica mas desacompanhado de estampido; cintilação; fulgor. Pelo bem ou pelo mal, trata-se de uma perturbação produzida em nosso organismo vivo.

Interrompo aqui, esta breve reflexão sobre o termo fulguração, após redescobri-lo, no contexto pasoliniano, através do curso *Péuples exposés* [xi]. (Continua)

---

[i] PASOLINI, Pier Paolo. *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti, 1964 *apud* NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.45.

[ii] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Péuples exposés*: politique de l'imagination. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2008/2009.

[iii] Pasolini oferece a Roberto Longhi o seu filme *Mamma Roma*: "A Roberto Longhi, a quem eu devo minha fulguração figurativa" (cf. ZIGAINA, Giuseppe. *P.P.Pasolini et la sacralité de la technique*. [S.l.]: KaraArt, 2005. p.2. Tradução nossa). Disponível em: <http://karaart.com/ p.p.pasolini/exposition/critiques/sacralite1.html>. Acesso em: 18 mar. 2010.

[iv] "Meu gosto pelo cinema não é de origem cinematográfica mas figurativa… E não consigo conceber imagens, paisagens, composições de figuras que escapem à minha paixão pictural dos começos. […] Tanto que, quando as imagens estão em movimento, é um pouco como se a objetiva se deslocasse por cima, sobre um quadro" (PASOLINI, Pier Paolo. *Mamma Roma*. Milan: Rizzoli, 1962, p.145-149 *apud* ZIGAINA, 2005. p.1. Tradução nossa).

[v] "Substancialmente, sua dupla natureza de poeta e de filólogo levou-o a produzir imagens fulgurantes e, em seguida (mas somente em um segundo tempo), a explicitar seu surgimento e sua necessidade. É assim que se explicam seu gosto figurativo nato e sua grande paixão pela pintura (sua 'fulguração figurativa', que ele disse dever a Roberto Longhi, fazendo referência à sua cultura artística e não, à sua cultura de pintor)" (ZIGAINA, 2005. p.2. Tradução nossa).

[vi] Grupo de dialetos ladinos falados na região italiana do Friul, que corresponde às províncias atuais de Udine e de Pordenone e, em parte, às de Gorizia e Veneza. A capital histórica do Friul é Udine.

[vii] Ver poema transcrito a título de introdução a este texto.

[viii] DIDI-HUBERMAN, Georges. Image comme déchirure. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*: question posées aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Minuit, 1990. cap.4, p.169-269.

[ix] NAZÁRIO, 2007.

[x] "Sua 'superfície atraente' primeiramente nos retém, da mesma forma como uma história maravilhosa pode fascinar qualquer criança. Depois se abrem diante de nós as admiráveis e terrificantes profundidades: elas são, em um sentido, o abismo e o labirinto mesmo das figuras" (DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico*: dissemblance and figuration. Chicago: The University of Chicago Press, ©1995. p.37. Tradução nossa).

[xi] Ver nota n° 2.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*: question posées aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico*: dissemblance and figuration. Chicago: The University of Chicago Press, ©1995.

NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ZIGAINA, Giuseppe. *P.P.Pasolini et la sacralité de la technique*. [S.l.]: KaraArt, 2005. p.2. Tradução nossa). Disponível em: <http://karaart.com/p.p.pasolini/exposition/critiques/sacralite1.html>. Acesso em: 18 mar. 2010.

Patricia Franca-Huchet é artista plástica e pesquisadora. Doutora e mestre pela Université de Paris I - Sorbonne. Ensina na Escola de Belas Artes da UFMG onde coordena o Grupo de Pesquisa BE-IT: Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo.