

CINCO DISPERSÕES PARA PENSAR O MEMENTO MORI NA ARTE

FIVE DISPERSIONS TO THINK MEMENTO MORI IN ART

Rosangela Miranda Cherem / UDESC

Kethlen Kohl / UDESC

RESUMO

Em tempos de pandemia planetária, todas as esferas da vida sofrem profundas alterações. Enquanto a realidade da morte se apresenta muito próxima, seus rituais se tornam mais distantes. Entre o desespero e a banalização, como acordar todos os dias e seguir esperando que termine esta espécie de exílio intramuros em que estamos lançados, sem incorrer na anestesia das imagens que nos chegam? Se o testemunho é um sobrevivente de algo que assistiu ou viveu, o que a história da arte tem a dizer sobre este encontro sempre antecipado ou atrasado com a própria morte? Relacionados pela problemática do *Memento Mori*, cinco artistas são convocados através de temporalidades distintas. Caravaggio, Velazquez, Claude Cahun, Sara Ramos e Arjan Martins permitem reconhecer uma percepção aguçada daquilo que, como viventes, só podemos acessar através de imagens.

PALAVRAS-CHAVE

Dispersões; Memento mori; Artes Visuais

ABSTRACT

In times of planetary pandemic, all spheres of life undergo profound changes. While the reality of death is very close, its rituals become more distant. Between despair and trivialization, how can we wake up every day and continue waiting for this kind of intramural exile in which we are launched to end, without incurring the anesthesia of the images that reach us? If the testimony is a survivor of something that has seen or lived, what does art history have to say about this encounter always anticipated or delayed with death itself? Related to the problems of Memento Mori, five artists are summoned through different temporalities. Caravaggio, Velazquez, Claude Cahun, Sara Ramos and Arjan Martins allow us to recognize a keen perception of what, as living beings, we can only access through images.

KEYWORDS

Dispersões; Memento mori; Art

Muitos devem lembrar onde estavam e como festejaram a chegada de 2020. Embora tudo já pareça distante, fato é que nenhum de nós poderia supor que, logo nos primeiros meses do novo ano, seríamos atropelados por uma mudança tão radical em nossas vidas, capaz de

alterar nossa rotina e estabelecer uma revisão sobre como vivíamos e nos lançando numa incerteza quanto a nossos planos futuros. Mas se viver sob uma pandemia de abrangência planetária é agora uma realidade, a pergunta que cabe é o que pode a arte neste momento? Se é verdade que estamos confrontados com a contundência da morte, também há o fato de que em diferentes partes do mundo proliferam as postagens de trabalhos artísticos e cursos de arte *online*, acesso a *lives* de ações artísticas individuais e coletivas, disponibilização gratuita nas mais diversas plataformas de acervos dos mais importantes museus e galerias do mundo.

Para além dos textos jornalísticos, científicos e de conteúdos mais acadêmicos, também se propagam textos de caráter mais ensaístico e especulativo, voltados para o que poderíamos chamar de um sentido filosófico e de uma crítica cultural mais amplos. Coletâneas que incluem renomados intelectuais permitem reconhecer que, mesmo no coração da tormenta, cada um à sua maneira, tenta processar a incontornável realidade, quando lemos, assistimos e, por vezes testemunhamos que os contaminados em estado grave vão para os hospitais e acabam morrendo em completo isolamento. Diante da multiplicação desordenada de infectados e da necessidade de proteção sanitária, tanto a estrutura hospitalar como a funerária alertam para os riscos decorrentes dos milhares de mortos. Colocados em sacos plásticos, os corpos seguem nos caixões para serem enterrados, em rituais de velório e sepultamento bastante restritos e abreviados.

Enquanto muitos parecem anestesiados e outros banalizam este fenômeno, alguns se dão conta da natureza impermanente da vida e das realizações humanas. Mas como acompanhar as notícias da pandemia sem cair no desespero nem na indiferença diante das imagens recebidas (figura 1,a, b,c)? Como acordar todos os dias e seguir esperando que enfim termine esta espécie de exílio intramuros em que fomos lançados?

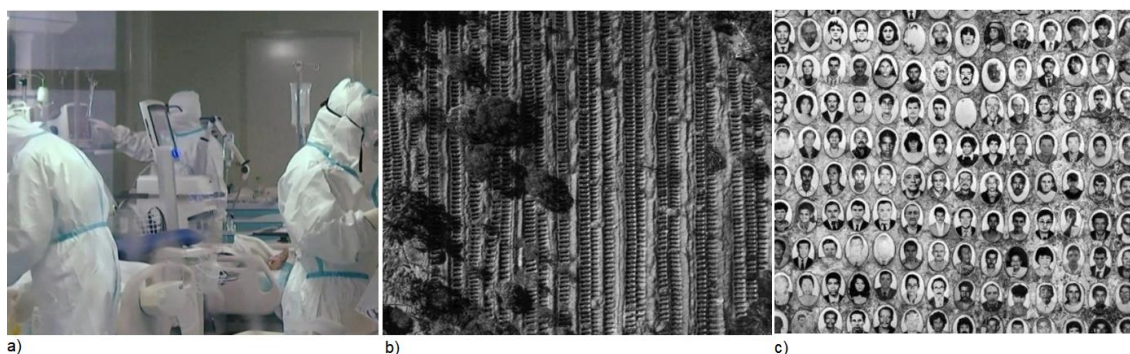


Figura 1: a) Profissionais da saúde, Recife, CBN Recife. Fonte: <https://www.cbnrecife.com>; b) Covas abertas no cemitério de São Luiz São Paulo, Lalo de Almeida. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/>; c) Retrato de mortos cemitério São Luiz São Paulo, Lalo de Almeida. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/>

Se muitos registros históricos e obras artísticas podem ser lembrados sobre as pestes que assolaram a humanidade, desde Grécia e Roma antigas, passando pela idade média e o renascimento até chegar ao século XX, escolhemos aqui tomar o caminho do *Memento mori*, termo bastante ancestral, cuja força impactante se refaz na atualidade. Não há um registro preciso sobre quando a admoestação *lembra-te que morrerás* passou a ser usada. Sabe-se que a expressão latina servia como cumprimento para os *Eremitas de Santo Paulo da França* no século XVII, também conhecidos como *Irmãos da Morte*. A mesma frase aparecia como inscrição em anéis entre os séculos XVI e XVII. Desdobramentos desta expressão, encontram-se nas *vanitas*, subgênero pictórico baseado na advertência bíblica destinada a ressaltar que a finitude é nossa maior certeza, sendo que tudo o mais não passa de *vaidade das vaidades, tudo é vaidade!*

De sua parte, Panofsky (1991) dedicou um valioso capítulo do livro *Significado das artes visuais* para falar da relação entre a arte e a morte a partir da poesia de Virgílio e sua sobrevivência nas representações pictóricas da renascença. Enquanto Phillipe Ariés (1981) mostrou como a morte foi modificando seus sentidos e rituais na modernidade ocidental, Norbert Elias (2001) permite considerar que, justo no mundo em que tudo existe para ser efêmero e descartável, estamos tão mal preparados para lidar com a morte.

Ao relacionar o nascimento da imagem com as primeiras compreensões sobre a morte, Regis Debray (1993) reflete que quanto mais uma sociedade a recalca, mais suas imagens se tornam abundantes e renitentes. Lembrando que a morte é antes de tudo uma imagem, observa que cada civilização a trata de modo distinto e assim também constitui-se diferentemente. Depois de perguntar qual é o motivo pelo qual há imagem em vez de nada, pondera que a arte é o meio pelo qual os mortais conseguem suportar sua finitude como *perenidade do precário*.

Assim, este texto nasce de certas premências inconclusivas, mas passíveis de reflexão, afinal, pensar a morte é também uma maneira de pensar a vida em tempos tão adversos como os que agora vivemos. Antes de prosseguir é preciso ainda admitir: as escolhas das obras passadas e contemporâneas que aqui comparecem são pessoais e afetivas, não visam estabelecer um contexto cronológico único ou totalizante. Se a questão do *memento mori* serve como fio que permite relacioná-las, é o caráter contundente sem ser demasiado óbvio que nos conduz nestas dispersões.

Primeira dispersão: Caravaggio e o instante derradeiro.

Fazia pouco mais de um século que a pintura à óleo sobre tela havia sido inventada, tornando-se um importante recurso político usado para fins diplomáticos em substituição às guerras feudais. Em tempos de expansão marítima e reforma religiosa, Caravaggio (1573-1610) percebeu o elo entre retratado e retratista, assinalando os vestígios nos quais a alma de um reconhecia seu parentesco com o outro, em meio ao mar de outras almas.

Considerado o primeiro artista maldito da modernidade, seu principal gesto parece advir do fato de refutar a grandeza e a virtude do ideal humanista, colocando no lugar do familiar os rostos mundanos que usava para atualizar as narrativas mitológicas com o recurso de enquadramentos instáveis e situações de proximidade empática.

Na tela *Cabeça de Medusa no escudo* (figura 2a, b), o pintor aproveita a encomenda feita pelo Cardeal Del Monte para acrescentar mais um membro a sua família pictórica de decapitados, onde figuravam Holofernes, Golias e João Batista. Aparentemente, o pintor reconta neste óleo sobre madeira circular, o gesto de Perseu ao golpear a cabeça da Medusa. Mas logo percebemos que tudo o que temos ali é um jogo de travestimentos, a começar pelo quadro na forma de escudo que serve como fatal espelho à beldade com cabeleira de serpentes, onde reconhecemos o momento em que a mulher acostumada a petrificar aqueles que a encaravam, vê-se no reflexo que para ela se volta, no instante em que, paralisada, contempla seu próprio fim. Mas de quem é este retrato e quem é golpeado afinal? Autorretrato do pintor ou retrato do herói que se ausenta para valorizar seu gesto? Reapresentação de uma mulher sem cabeça ou de uma cabeça sem mulher? Retrato da morte ou da pintura que se autoreferencia, golpeando o espectador que julga ver ali não uma tela, mas uma arma defensiva que serve como equipamento de combate? Esfacelamento, dissimulação, afirmação, negação, golpe astuto de Caravaggio que, como Perseu, foi capaz de tornar petrificado o petrificante, desdobrando a violência da própria captura (MARIN,1997). O quadro, o espelho, o escudo, armadilhas do visível que escondem uma fantasmagoria concentrada nos espantos e fatalidades do instante derradeiro.



Figura 2: Michelangelo de Caravaggio, Escudo com cabeça de Medusa. Pintura, óleo sobre e escudo de madeira. a) 1600, 60 x 55 cm, Galeria de Uffizi, Florença. Fonte: <http://www.firenzemuseistore.com>; b) 1597, 44,68 x 48 cm, coleção particular. Fonte: <http://www.firenzemuseistore.com>

Observemos as telas de Caravaggio, *com a cabeça de Golias* (figura 3 a, b), em cuja cena reconhecemos o jovem que acaba de derrotar o gigante, após derrubá-lo com uma funda. Na parte c da figura 3, Davi tem ainda a espada na mão direita que se contrai em direção ao corpo e, desde um fundo escuro, afasta de seu pálido corpo o braço esquerdo, mas volta a olhar de relance e com aparente ojeriza a cabeça recém-decepada, enquanto a segura pelos cabelos. É a imagem da tragédia que o efebo parece contemplar com desconsolo no rosto do derrotado, cujos olhos e boca ainda estão abertos como que a urrar e olhar para algum ângulo mais baixo e enviesado, dirigindo-se para um infinito que escapa da tela. O fato é que não parece haver na cena nenhuma vitória a celebrar, seja porque a repulsiva força ou incauta arrogância do vencido ainda estivesse latente, seja porque o vencedor tivesse dado um passo para se aproximar da violência monstruosa e inclemente que tentou combater. Tormento é a paixão mais humana que parece equivaler naqueles dois rostos, quando heroísmo e pavor se fundem no instante único em que paira e prevalece a destruição. Menos do que enaltecer o gesto heroico que providencia a execução, não estaria o artista enfatizando o instante em que ocorre a compreensão acerca do ponto final e irreversível da existência?



Figura 3: Michelangelo de Caravaggio, David com cabeça de Golias. Pintura, óleo sobre tela; a) 1600, 110 cm x 91 cm, Museu do Prado, Madri. Fonte: <https://www.museodelprado.es>; b) 1601, 19,2 x 116,2 cm, Museu de Arte de Viena. Fonte: <https://www.tripimprover.com> c) 1610, 125 cm x 101 cm, Galleria Borghese, Roma. Fonte: <https://www.tripimprover.com>

Ao perscrutar seu duplo no gesto de Perseu e Medusa ou no rosto de Davi e Golias, Caravaggio parece afirmar o retrato da morte como a própria problematização do destino humano, extravasando uma sensibilidade que, como diria Deleuze a respeito de El Greco, procurava alcançar *o esplêndido momento em que alguma coisa se mantém em vez do nada, em que responde à miséria do mundo com o excesso de princípios* (DELEUZE, 2005). Sendo cada tela uma espécie de maquinaria destinada a desfazer as certezas do olhar, buscava alcançar na cumplicidade de cada cabeça, a mascarada familiar, tangenciando o fundo *sobre o qual ela continua afirmando as coisas em seu desaparecimento* (BLANCHOT, 1987).

Segunda dispersão: Velázquez e o retrato como *vanitas*.

Lidando com a herança italiana de Michelangelo Buonarroti (1475- 1564) e de Miguelangelo de Caravaggio (1573- 1610), o espanhol Diego Velázquez (1599- 1660) pintou inumeráveis cenas históricas, religiosas, mitológicas e profanas, mas sobretudo retratos, entre os quais se incluem tanto pessoas comuns, como também seu grande mecena, o rei Filipe IV, para o qual trabalhou como pintor oficial da corte por quase quatro décadas. Em muitos destes retratos observa-se uma gola branca, às vezes mais sóbria e outras mais exuberante e trabalhada, mas sempre dividindo cabeça e corpo. Os retratos que fez da juventude até a velhice do rei, chamam atenção pela estrutura quase metálica que parece ampliar esta divisão. Se este detalhe for considerado em relação aos arranjos políticos e católicos onde a nobreza espanhola estava circunscrita, confirma-se uma atmosfera onírica salientada pelo contraste entre zonas escuras e zonas iluminadas por um único foco de luz, recurso conhecido como *tenebrismo*, destinado a ampliar certos detalhes e acentuar o fundo singular do retratado.

No caso do rei, é possível reconhecer que Velázquez parecia olhar com certo descrédito para a figura absolutista. Atrás da atribuição divina e da autoridade incontestada, algo do rosto parece lhe revelar um desacordo entre o indivíduo e suas vestimentas aristocráticas, entre a pose e a tibieza interior do governante. Por sua vez, podemos deslindar um sentido sobre a *vanitas* ao considerar o conjunto destes retratos. Se assim for, não é impróprio observar que o pintor pensava o poder como miragem e as ambições reais como vanidades sujeitas às contingências do destino. Retratar as mudanças do corpo e, sobretudo da cabeça de Felipe IV, não poderia ser um outro modo de pintar um quadro em que uma caveira ou uma ampulheta compareciam para fazer sua advertência moral (figura 4 a, b, c, d)?



Figura 4: Diego Velázquez, Retrato de Felipe IV. Pintura, óleo sobre tela; a) 1623, Museu do Prado, Espanha. Fonte: <https://www.museodelprado.es> b) 1626, Museu do Prado, Espanha. Fonte: <https://www.museodelprado.es>; c) 1655, Museu do Prado, Espanha. Fonte: <https://www.museodelprado.es>; d) 1656, óleo sobre tela, National Gallery, Londres. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/>

Bem verdade que, como pintor da corte de Felipe IV, Velázquez teve acesso ao acervo real de obras-primas e entrou em contato com pintores setentrionais como Rubens. Nas viagens que fez a Itália para fins de aprimoramento de sua pintura, entrou em contato também com pintores como Ticiano, Tintoretto e Veronese. E assim partilhou sensibilidades e percepções sobre a pintura barroca como trabalho de aperfeiçoamento da fatura pictórica, mas também de agudeza sobre a alma humana. Deve ser lembrado que foi na segunda incursão italiana que pintou o Papa Inocêncio X.

A fama veio após sua morte, chegou ao século XVIII com Goya e ao XIX quando se tornou referência para artistas como Manet, seguindo-se outros artistas como Picasso e Salvador Dalí e Francis Bacon (figura 5 a, b). Falando sobre este herdeiro, Deleuze chama atenção no sentido de que apenas certos artistas conseguem o feito de ultrapassar uma figuração simplista e sensacional em proveito das forças invisíveis que se inscrevem no corpo e evidenciam o momento pático da sensação, cabendo ao pintor fazer ver essa potência profunda e quase insuportável *do mundo que me pega, fechando-se em mim* (DELEUZE, 2007).



Figura 5: a) Diego Velázquez, Papa Inocêncio X, 1650. Óleo sobre tela, 140x120 cm. Galleria Doria Pamphilj, Roma. Fonte: <http://pintaraoleo.blogspot.com> b) Francis Bacon, Estudo segundo o retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez, 1953. Óleo sobre tela, 153x118 cm. Des Moines Art Center. Fonte: [Fonte: http://pintaraoleo.blogspot.com](http://pintaraoleo.blogspot.com)

Terceira dispersão: Claude Cahun e a invenção desrazoada.

Lucy Schwob (1894-1954) tinha vinte e dois anos quando resolveu que passaria a ser Claude Cahun. Entre os anos de 1920 e 1940, tornou-se conhecida pelos seus autorretratos e fotomontagens, além de ter publicado textos em revistas literárias europeias, sendo dezesseis deles reunidos num livro intitulado *Heroínas* (CAHUN,2016). Nesta coletânea datada de 1925 comparecem personagens conhecidas nas fábulas e mitologias antigas, mas a artista as retira do lugar de coadjuvantes passivas para dar-lhes versões mais rebeldes e irreverentes. Do ponto de vista da sua vida pessoal, ao escolher um novo nome, a sobrinha do escritor Marcel Schwob, autor de *Vidas Imaginárias*, imaginou um nome com conotação ao mesmo tempo masculino e feminino e, assim, mais do que explorar sua aparência andrógina, assumiu e associou sua vida a sua obra, equivalendo ambas como um ato de incessante criação (LEPERLIER. 2002).

No período entre- guerras, explorou as premissas surrealistas, tornando-se amiga de Henri Michaux, Andre Breton e George Bataille. De um modo bastante peculiar dentro deste grupo, evitou as reduções conforme os gêneros sexuais, interrogando a própria feminilidade e processando as fantasias do desejo, recusando a limitação do corpo biológico e considerando a impossibilidade de alcançar o que poderia se chamar de seu *verdadeiro rosto*. Junto com sua companheira e também fotógrafa Suzanne Malherbe, a qual assinava como Marcel Moore, deixou-se fotografar em situações de travestimento, onde pode ser aviador, dândi, boneca, vampiro, anjo, fantoche japonês, ninfa e soldado. Em tempos em que a homossexualidade feminina era ainda um tabu, mesmo nos meios de vanguarda, recusava servidão ao eu subjetivo para lançar-se num arremesso de alteridade. Não à toa, em tempos que a morte da razão era posta em evidência, seus retratos lançam sua cabeça à condição de coisa inventada (figura 6 a, b, c). Precedendo a Enciclopédia acefálica de Bataille, nestas fotos parece perguntar: o que aconteceria se Judite ou Salomé pudessem ver sua própria cabeça fora do corpo?



Figura 6: Claude Cahun, Estudos sobre lembranças. Fotografia, impressões em gelatina de prata.1925. Museu de Arte Moderna de la Ville de Paris. Fonte: <https://lapetitemelancolie.net>

Considerando a pose, o gesto, os atos, o som, a palavra, o grafismo, a criação de objetos como resultado de um conjunto de mecanismos psicofisiológicos, seu contemporâneo, Hans Bellmer (2010), perguntava: a que impulso o corpo obedece? Raciocinando que o choque experimentado entre aparências dúbias é demasiado violento, assinalava ali o lugar da interrogação radical da identidade por meio da comparação poética. Assim, o grau de similitude ou de antagonismo entre duas imagens constitui o grau de intensidade e de valor de choque da imagem resultante, ou seja, a imagem percepção- representação.

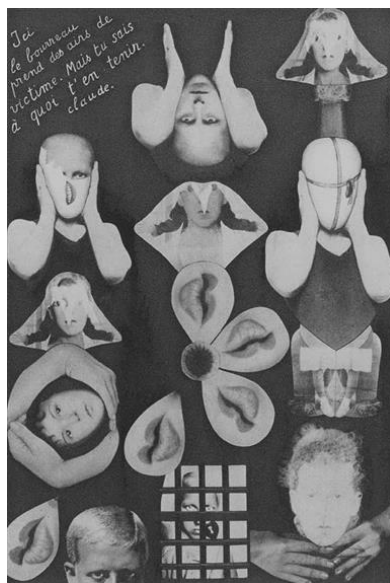


Figure 7. Claude Cahun, sem título. Fotomontagem, 1930. 15.2 x 10.2 cm. Prancha VI de Aveux non avenues. Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork>

No livro *Vues et Visions* (1930) Claude e Moore conceberam uma montagem em página dupla composta de texto e de desenho em que surgem cenas deslocadas em diferentes tempos e espaços, num jogo de espelhamento, onde as autoras podem desaparecer e reaparecer nas figuras que criam, possibilitando que o real (*Vues*) e o imaginário (*Visions*) permaneça em estado de miragem ou jogo de sombras e reflexos (BONNET, 2019). Em tempos de ascensão nazi-facista, luta com a qual ambas travaram um confronto ativo, não seriam estas fotos uma sorte de assombração mascarada com as quais contornavam a morte (figura 7)? Problematizar a morte na arte não seria ainda um problema dos vivos?

Quarta dispersão: Sara Ramos a não vida dos seres isolados.

Artista visual que privilegia a cerâmica, Sara Ramos (1958- nasceu, vive e trabalha em Florianópolis, SC) apresenta uma série de pequenos seres humanos, cuja vida se desenrola

em isolamento, ausente de subjetividade. Concebidos como módulos que podem ser reagrupados conforme os diferentes espaços expositivos em que são apresentados, aqueles indivíduos foram vistos pela primeira vez em 2013 numa exposição coletiva intitulada Intime Pluriel, ocorrida na galeria Un Jour Atelier, em Paris. Cada um deles habitava um cubo transparente medindo 5 x 5 cm que, colocado lado a lado com outros e empilhados, formavam três novos cubos de 50 x 50 cm. Na exposição Odradekianas, ocorrida em 2016 no Museu de Arte de Blumenau, SC, os pequenos seres nos cubos rearranjados compunham um só cubo grande. E numa exposição individual e itinerante chamada Íntimo Plural, ocorrida em 2018, através de uma parceria SESC- BADESC, os reduzidos corpos reaparecem em diferentes cenas: enclausurados, enfileirados e dependurados. Modo irônico de conceber os cadáveres adiados: abundantes como corpos, escassos como vida em plenitude (figura 8 a, b, c).

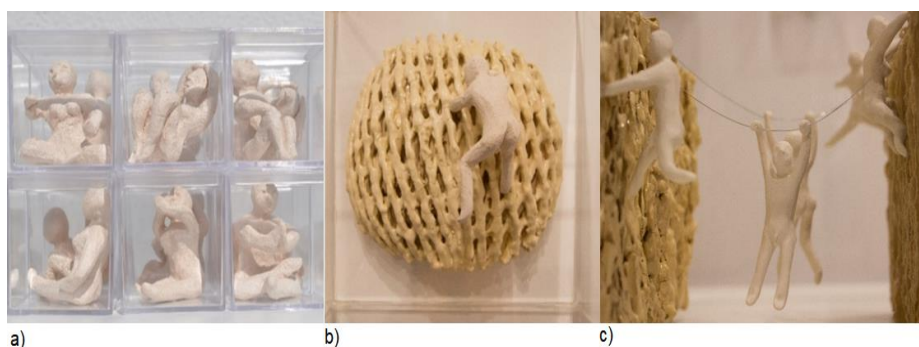


Figura 8: Sara Ramos; a) Universo Paralelo, bonecos de cerâmica e caixa de acrílico, 2018 b) Enredo, cerâmica tramadas de 13 cm x 15 cm, 2018 c) Universo Paralelo, placas de cerâmica fatiadas e o outro de redes de cerâmica fatiadas, 25 cm x 17 cm x 16 cm, 2018. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Assim, a artista dá a ver diferentes cenografias, por meio de um conjunto com figuras masculinas e femininas feitas em cerâmica, modeladas manualmente e queimadas a 1100°. Numa delas, as caixas acrílicas estão alinhadas em estantes situadas à altura dos olhos do espectador. Apesar da proximidade e vizinhança, nenhum deles parece relacionar-se com o outro, nem indicar algum reconhecimento em relação ao seu próximo, prevalecendo um mundo de entendimento isolado. Merece especial atenção o fato de que são corpos sem rostos, impedindo que as emoções e expressões individuais sejam reconhecidas e alcancem sentido. Aquelas cabeças sem faces, nada mais são do que parte de um organismo que se movimenta sem que se possa reconhecer alguma emoção singular, nem atribuir diferença humana em relação a qualquer outra forma vivente dotada de cabeça, tronco e membros. Sua condição genérica as torna meras peças quantificáveis, homogêneas e substituíveis. Repetidos na forma, embora em diferentes posições, nada sabemos sobre o propósito da situação precária e instável destes personagens: como chegaram até ali, qual seu destino, qual o sentido do esforço que fazem? Não é difícil chegar à pergunta sobre o valor deste tipo de vida (figura 9).



Figura 9: Sara Ramos, Enredo. Cerâmica 13 cm x 15 cm. 2018.
Fonte: Acervo pessoal da artista.

Aqueles corpos que parecem desconhecer qualquer tipo de convívio ou contato interindividual, tornando-se meras unidades indiferentes a qualquer vínculo, por vezes aparecem ligados por peças de cerâmica tramadas como redes, às quais tentam se agarrar. Em outra obra, estão ilhados ou suspensos entre dois blocos de cerâmica. Novamente nada sabemos destes seres que lutam para evitar uma queda. Num agrupamento colocado no chão, congelados em distintos movimentos, indivíduos reencenam sua ininteligível desventura. Apesar da dimensão concisa, impossível não associá-los aos corpos calcinados que ainda hoje podem ser vistos como vestígio de um vulcão há muito extinto, perpetuados nas ruínas de Pompéia.

Por sua vez, ao refletir sobre a vida nua, Giorgio Agamben (2014) chama atenção para a incongruência que coloca, de um lado, a soberania sobre a própria existência e, de outro, a vida sem qualidade de bem jurídico, tanto para seu portador, como para a sociedade em que se encontra. Se somos indivíduos como o são as abelhas, as formigas, os peixes, é na realidade social que co-existimos, por isso é preciso pensar o que se chama vida e fazer com que seu horizonte possa ir além dos meros algoritmos com que os dispositivos tecnológicos e o mercado nos enquadram hoje.

Desse modo, tanto o filósofo como a artista nos põem a refletir sobre a espantosa fonte onde se aloja a parte da interioridade que se delinea de modo singular e intransferível, da qual cada um é portador. Eis como estes pequenos corpos impessoais se tornam uma sorte de

testemunha às avessas daquilo que constitui o intervalo entre o início de nossa existência e nosso último respiro. Em outras palavras, é quando criamos condições para ultrapassar a condição meramente biológica que nos tornamos humanos, capazes de co- dividir experiências para além da sobrevivência, da fisiologia e do consumo reconhecendo a singularidade que nasce e morre com cada um. Assim, as pequenas figuras humanas de Sara Ramos parecem remeter ao confronto com a realidade da morte, bem no ponto em que somos provocados a perguntar: do que é feita a vida que vivemos? Qual seu valor quando é reduzida apenas aos seus limites biológicos? A quem podemos atribuir a tarefa de definir e arbitrar sobre isto?

Quinta dispersão: Arjan Martins e as existências embaçadas.

Em sua pintura de telas e murais, Arjan Martins (Argentina, 1960, vive e trabalha do Rio de Janeiro) dedica-se a abordar problemáticas como migração, diáspora africana, identidade e nacionalidade. Seu interesse é colocar em questão as feridas históricas do passado colonial (figura 10 a,b,c,). Na série Cartografias são figuradas grandes caravelas que tomam formas a partir dos mapas e das rotas comerciais marítimas utilizadas pelos colonizadores. A estas imagens, o artista sobrepõe alguns personagens que lhe são recorrentes. É o caso do corpo de bebê sírio na praia e também da menina com a mão fechado sobre a boca.



Figura 10: Arjan Martins, Pintura, acrílico sobre tela; a) O Estrangeiro VII, 2017, 200 x 150 cm. Fonte: <https://www.premiopipa.com> b) O Estrangeiro XIX, 2017, 60 x 80 cm. Fonte: <https://www.premiopipa.com> c) Sem Título, 2020, 160 x 120 x 4 cm. Fonte: <https://www.instagram.com/p/B8mFpRwpMQf> d), e) e f) Sem título, 2019. série com três telas. 40 x 30 cm. Fonte: <https://www.sp-arte.com>

Em inúmeros de seus trabalhos o artista pinta as cabeças sem face, como se fossem apenas sombras ou vultos anônimos. Em contraponto à ausência da individualidade dos rostos, a cor vermelha parece guardar um sentido dor e sofrimento, ao que parece, menos para ganhar cumplicidade do espectador e mais para denunciar um extermínio (figura 10 d, e, f). O efeito de mancha parece deixar estas figuras ainda mais imprecisas e inacabadas, dotadas de um corpo e uma história sonegada: eram crianças ou jovens? Eram homens ou mulheres? O que faziam e que fim tiveram? Seus destinos pertencem ao passado da violência escravocrata ou à atualidade dos refugiados e massacrados do terceiro mundo? Eis a morte exposta na arte como uma prioridade social ignorada, que segue sendo uma urgência protelada há séculos. E não seriam estas obras um dispositivo a denunciar uma política da morte?

Importante salientar que durante o período de pandemia o artista continuou produzindo seus trabalhos semanalmente, apresentando-os em sua página do Instagram. Em sua produção recente, as pessoas negras continuam sem rosto definido, mas confirmam os dados técnico-científicos: os negros pobres estão entre a parcela da população brasileira que mais morre. Também estão entre a parcela da população que presta serviços essenciais, na maioria das vezes em situação anonimato e risco, são garis, coveiros, frentistas, atendentes hospitalares. Neste sentido, há uma tela em que a máscara e a roupa branca são destacadas, assim como uma luva azul como aquelas utilizadas nos serviços de limpeza. Impossível não pensar que são deles as maiores chances de não serem salvos pela rede pública de saúde e acabarem nas valas dos enterrados sem identificação.

Dispersões que se desdobram num tempo que é pura interrogação.

Dois artistas barrocos comparecem neste texto para nos fazer olhar a morte. O primeiro é Caravaggio, em cuja espécie de charada pictoral narra cenas de execução perpetradas por atos de heróis mitológicos. Mas ao invés de reafirmar esta abordagem, prefere se deter no instante em que o morto interroga o vivente. *Memento mori* parecem sussurrar Medusa e Golias, mas para quem? Para Perseu e Davi, para o pintor, para seu comitente ou para nós? O outro artista é Diego Velazquez, cujas lides da herança barroca e de uma obstinada formação o levaram a guardar nos retratos que fez de seu mecenas uma separação entre cabeça e corpo, sutil degola que persistiu ao longo de todas as décadas em que esteve abrigado na corte espanhola. Como não reconhecer ali a fantasmagoria da morte, seja por lapso ou intenção, *vanitas* como ironia cifrada ou testemunho resignado?

Se é verdade que a relação entre arte e morte atravessa a história humana desde os tempos mais imemoriais, é interessante notar como a mesma foi evidenciada por artistas do período entre- guerras, interrogando as bases da civilização, notadamente europeias. Na arte, a principal estética que acolheu estes ventos foi o surrealismo. As vidas sobre as quais Claude Cahun escreveu e os retratos que performou parecem assinalar o primado da ironia como resposta à desrazão que levou o mundo civilizado a confrontos de proporções mundiais. Assim, síntese anatômica do corpo indômito, suas cabeças dadas a ver como coisas

deslocadas e rearranjadas, parecem se lançar em direção a Caravaggio e Velazquez, mas também parecem demandar que a arte contemporânea não conceda nem ao normativo e hierarquizante, nem aos clichês em que o próprio pensamento pode encontrar sossego. Em certo sentido, é preciso coragem para deixar morrer as certezas imobilizantes, o que não quer dizer validar a morte como violência e força destrutiva.

Por fim, dois artistas brasileiros contemporâneos permitem que sejam reconhecidas questões sobre vida e morte nos corpos sem rostos que nos apresentam. Um deles é Sara Ramos que cria diminutos corpos em cerâmica para agrupá-los como seres absurdamente isolados entre si, que co-dividem espaço, mas nada compartilham. Compactados ou enquadrados em seus recintos, qual o sentido de viver uma vida limitada apenas pela sobrevivência? Não seria este tipo de solidão também a morte da própria condição humana, a qual só pode se realizar na plenitude do convívio? Embora também enfatize os corpos sem traços individualizados, Arjam Martins aponta de um modo mais explícito para uma espécie de política da morte com a qual naturalizamos as injunções históricas e as desigualdades sociais. Modos atualizados de pensar a morte? Ou lapso que faz retornar a fantasmagoria do *Memento mori*?

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**. O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, vl 1.

ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Francisco Alves, 1981, 2 vls.

BELLMER, Hans. **Anatomia de la imagen**. Cuadernos Arte. Barcelona Ediciones de la Central. 2010, p. 57.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987, p.256.

BONNET, Marie-Jo. Claude Cahun e Marcel Moore. **Um casal literário e artístico dos anos 20 precursor do gênero “neutro”**. Revista Labrys- Aug 7, 2019.

CAHUN, Claude. **Heroínas**. Rio de Janeiro: A Bolha, 2016.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no ocidente**. Petropolis, R.J; Vozes, 1993, p. 21 a 39.

DELEUZE, Gilles. **A dobra. Leibniz e o barroco**. São Paulo: Papyrus, 2005, 2ª edição, p. 118.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. A lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p 50

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LEPERLIER, François (org.). **Claude Cahun, Écrits**. Paris, Michel Place, 2002.

MARIN, Louis. **La tête de Meduse comme tableau d'histoire**. In: Détruire la peinture. Paris: Flammarion, 1997.

PANOFSKY, Erwin. **Significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Rosangela Miranda Cherem

Doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Profa. Titular de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART- UDESC; coordenadora do Grupo Imagem-acontecimento; orienta, possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas. Contato: rosangelamcherem@gmail.com

Kethlen Kohl

Doutoranda em Teoria e História da Arte, na Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART-UDESC) como bolsista UNIEDU. Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART-UDESC). Pós-Graduação Especialização em História da Arte pela Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE. Graduada em História pela Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE. Contato: kethlenkohl@gmail.com.