

‘RETÁBULOS, RELICÁRIOS E LABIRINTOS’

Brenda Carlos de Andrade¹

RESUMO: Esse artigo faz uma breve análise da obra de Arthur Bispo do Rosário, usando como contraponto um trabalho de Hieronymus Bosch e algumas considerações sobre as obras de Vik Muniz. O diálogo entre artistas aparentemente tão díspares se faz através do êxtase considerado como uma categoria de análise, que, nos artistas mencionados, poderia se desdobrar em três categorias (*deformação do real, exacerbação do real e composto de miniaturas*). Essa experiência quase extática, que as obras evocam, aponta para um estado de estar fora si, característico da loucura, mas que lido pela linguagem artística transforma o mundo em objetos mágicos.

PALAVRAS-CHAVE: Êxtase; Arthur Bispo do Rosário; Vik Muniz; Hieronymus Bosch.

ABSTRACT: This paper presents a brief analysis of Arthur Bispo do Rosário's works, using counterpoint one of Hieronymus Bosch's work and some considerations on Vik Muniz' works. The dialogue between these apparently disparate artists is through ecstasy considered as a category of analysis, that, in these artists' works, could unfold in three different categories (deformation of the real, exacerbation of the real and composite of miniatures). This almost ecstatic experience, these works evoke points to a state of being outside oneself, characteristic of madness, that, once read by artistic language, transforms the world into magical objects.

KEYWORDS: Ecstasy; Arthur Bispo do Rosário; Vik Muniz; Hieronymus Bosch.

1. Fios que explicam

Antes do princípio sempre existe a história das fabulações, das imaginações, do que prepara: uma pré-história enfim. Isso não é menos verdade dentro das estruturas acadêmicas. Antes mesmo de começar a escrever esse trabalho algo constantemente me lembrava de Arthur Bispo Rosário, ao longo do processo, uma imagem justificou a persistência dessa lembrança. Uma capa: tão extraordinária que parecia ter sido tecida e bordada por mãos divinas. A primeira e única vez que a vi, em 1996, foi numa sala dedicada a Nise da Silveira, o tema e qual era a exposição é algo que me escapa. Ficou da exposição só a lembrança dessa visão: era a primeira peça que se via ao entrar na sala e, com a iluminação justa, parecia algo divino. Só ao aproximar-se é que o desatento e

¹ Doutora em Letras/Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora Adjunta do Curso de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Email: brenda.carlosdeandrade@gmail.com

estupefato espectador percebia se tratar de matéria mais simples, de pura arte de mãos tão humanas quanto as nossas.

Se a proximidade destruía a áurea divina, alimentava um sentimento de certa incredulidade diante da presença quase sufocante de tantos detalhes. Bordados, fitas, franjas, todo tipo de matéria comum se juntava num conjunto insólito, belo e divino. Era seu famoso *Manto de Apresentação*. Bispo do Rosário chegou nesse momento a mim através dessa lembrança, mas outro artista por possuir uma obra que facilmente se enquadraria nessas mesmas características acabou se infiltrando e se imiscuindo em minhas reflexões: Hieronimus Bosch e seu *Tríptico das Delícias* (Jardim das Delícias). O excesso de detalhes e o insólito das imagens provocam a mesma sensação de plenitude divina, plenitude que, com a proximidade e olhar atento aos detalhes, revela o outro lado do sagrado: o mal e o humano. De Bosch a Vik Muniz, apesar da distância histórica, o salto se mostra menor, já que o artista contemporâneo brasileiro/estadunidense recria essa mesma pintura de Bosch com uma espécie de quebra-cabeça aleatório. O abismo de tempos, espaços geográficos e contextos históricos que divide os artistas parece diminuir pela correspondência de elementos excessivos, detalhes elevados ao extremo, de integração de uma ordem caótica do mundo e da arte (do mundo da arte) que levam a uma experiência de certa transcendência – umbral ou tradução de um êxtase? Ou simplesmente loucura?

2. Fora ou dentro de si: labirintos dos sentidos

Falar sobre o êxtase parece supor uma série de lugares indizíveis que giram em torno de experiências ou emoções recorrentes naqueles que dizem ter experimentado ou naqueles que tentam traduzir a experiência alheia. É como se estivéssemos passeando por um jardim selvagem tropeçando constantemente em expressões como: loucura, morte, comunhão, transcendência, sexo, sensualidade, amor, delírio, alucinação, gozo, deus, divino, real, irreal, desconhecido, ascensão, espiritualidade, limite, fronteira, tradução, efemeridade, incomunicabilidade, revelação, clarividência.

O caminho para a experiência do êxtase é trilhado, quase sempre, por um domínio dos sentidos, mas não de uma maneira comum como esses sentidos podem ser pensados. O êxtase seria o lugar e império da exacerbação de sentidos. Escrever ou recriar a experiência extática seria, sobretudo, uma maneira de falar sobre a e a partir da liminaridade, naquela exata e diminuta fronteira em que fragmentação e união, continuidade e descontinuidade soem ser indistinguíveis e indivisíveis, pois nesse espaço elas tendem a ser *quase* a mesma coisa. A visão tende normalmente a apreender uma experiência de um todo fragmentado (“sem sentido”), que em momentos específicos conseguem compor uma unidade transcendente. No caso específico dos artistas a serem trabalhados, essa unidade transcendente aparece como um compósito de miniaturas deformadas ou reelaboradas a partir do real, do real da referencialidade cotidiana. Estranhamente, ao comentar sua relação com a imagem e como isso reflete em seu trabalho, Vik Muniz acaba por dar um depoimento interessante sobre essa capacidade humana de justaposição de fragmentos:

Sempre que penso em mim, o faço por meio de uma imagem. Uma imagem residual, um amálgama visual compreendendo não somente todas as vezes que vi minha face no espelho ou em fotografias, mas também cada uma das vezes em que acessei, com base em minha memória, esses retratos e reflexos. Uma imagem de uma complexidade holográfica, mutável e indefinida como uma enorme e crescente pilha de peças individuais que, acredito, se interligadas, abrangeria com nítida lucidez a essência do meu ser, mas que, por falta de tempo, de iniciativa ou por pura preguiça, na maioria das vezes prefiro deixar como estão. (MUNIZ, 2009, p.18)

A diferença clara que se vê no artista dos nossos tempos é uma despreocupação declarada com a essência, com o transcendente, o que não significa sua ausência na obra, seja uma opção consciente ou inconsciente. Ainda que apareça sob uma nova capa, toda a preocupação com os retalhos de imagens que se desdobram da vivência cotidiana e fragmentação dessas mesmas imagens em miniatura ou desconexas emerge claramente da afirmação do artista. O elemento que parece marcar uma diferença clara entre ele e os outros dois é uma compreensão da transcendência que se descola do divino para se impregnar unicamente do objeto artístico. Se essa transcendência gera ou não uma experiência espiritual ou mística seria um assunto para se discutir posteriormente, mas o que não se pode negar é uma semelhança entre elas independentemente do fator religioso e espiritual.

Quando Certeau, no seu *La Fábula Mística*, fala da luta do místico com a linguagem para dobrá-la, recriá-la, fazendo com que expresse as experiências mais elevadas do transe místico, da linguagem divina, salta aos olhos a semelhança óbvia com qualquer artista comprometido em traduzir através de meios parcos a experiência estética, seja ela embebida ou não de caráter místico. No capítulo intitulado “Maneras de hablar”, o autor tenta exprimir alguns pressupostos teóricos e práticos que envolveriam o árduo trabalho dos místicos com a linguagem, dividindo assim em seis tópicos básicos que discutiriam e refletiriam essa relação entre a língua e a experiência (o postulado de uma revelação, operações nos fragmentos da unidade perdida, trânsito e traduções, referências teóricas de uma arte de falar, uma linguística da palavra, uma pragmática: os métodos). Embora possa relacionar alguns desses procedimentos de material verbal com as estratégias adotadas pelos três artistas plásticos, preferi simplificar a partir de três categorias fundamentais, que, no fundo, remetem a experiência última de ampliação dos sentidos, de ampliação da percepção. Essas maneiras de falar ou criar seriam experimentadas através da *deformação do real*, da *exacerbação do real* e do *compósito de miniaturas*.

A primeira delas, identifico com um leque amplo de variações e alterações, desde as mais insignificantes até as mais ousadas ou perturbadoras, inseridas nos elementos conhecidos que fazem parte do universo comum de nossa referencialidade. Por essa razão, também opto por chamá-la de tática do *relicário*, pois, se o nome remete primeiramente a ideia de relíquias, em sua etimologia remete tanto a essas como aos destroços, aos restos mortais, às cinzas e aos excrementos. Sua significação varia de um extremo a outro permitindo, assim, que, sob seu manto, coexistam elementos aparentemente opostos, mas que mantém uma relação ainda com o mundo referencial, só que ligeiramente deformado. Os elementos trabalhados dessa maneira seriam ainda desse mundo, mas na forma de seus destroços, restos mortais, cinzas e excrementos. Essa tática, ao convergir elementos

aparentemente opostos, evidencia uma natureza, que, para a concepção comum do mundo, pode ser ambígua, mas que se pensada de uma outra forma pode ser lida como um todo completar ou como um mesmo elemento em suas diversas naturezas, um pouco como o *Livro Tibetano dos Mortos* expõe as entidades pacíficas e coléricas como faces de um mesmo deus.

A *exacerbação do real* se configuraria de duas maneiras: primeiro, por uma espécie de lente de aumento que faz com que detalhes microscópios tornem-se centrais ou pelo menos figurem em quadros e imagens que normalmente não os admitiriam; segundo por uma multiplicação dos elementos, criando uma sensação de estranhamento e distanciamento diante do objeto inicial. O excesso de detalhes define esse ato, sendo assim possível também nomeá-lo de como tática do *labirinto*, pois a excesso acaba por tornar irreconhecível, estranho e assombroso aquilo que antes era simplesmente familiar, um pouco como a própria ideia de Freud ao trabalhar com a categoria do *unheimlich*. Esse tipo de tática é o que aparece em manuais de meditação como *Clear light of bliss*, em que do excesso se eleva uma construção labiríntica que impede e é, ao mesmo tempo, a chave da compreensão (elevação) espiritual.

O último dos três processos, *compósito de miniaturas*, indica uma espécie de representação do mundo referencial, mas a partir da sua miniaturização. Um mundo em miniaturas constitui parte das obras que parecem tentar englobar em seu âmago todo o mundo, tendo como única possibilidade para a realização dessa tarefa hercúlea a apropriação pelo diminuto e reduzido. Assim como os retábulos presentes na tradição religiosa, elas pretendem dar conta de diversas cenas (elementos) importantes, criando num único espaço o testemunho de uma experiência múltipla. Por essa razão, opto por chamá-la também de tática do *retábulo*. Essa forma permite que a experiência seja sentida como uma totalidade, as cenas supõem uma composição íntegra do todo, através de partes fragmentadas. A ausência de um cimento explícito entre elas cria a necessidade de um espectador que se coloque no espaço ausente entre cada uma das imagens, criando, assim, um estado latente de expansão dos sentidos necessário à apreensão da continuidade ou da fusão com o todo.

Assim compreendidas, as imagens do retábulos, relicários e labirintos combinariam em si uma tríade que tentaria traduzir, talvez melhor, explicar uma experiência de total ou relativa transcendência, anterior ou simultânea à observação da obra. Através dessas três táticas, por assim dizer, Bispo do Rosário, Bosch e Vik Muniz se apropriam do real e (re)criam uma experiência que se assemelha/se aproxima ao divino. Nessa relação, obra, experiência e tradução criam uma cadeia excitante e problemática, de uma natureza bastante semelhante àquela que Certeau aborda ao tratar da batalha dos místicos com a escrita para fazê-la refletir tudo aquilo que estava na ordem do divino, ou seja, traduzir através da matéria humana a vivência e a sensação de Deus experimentada pelos homens. No material tratado por Certeau, a cadeia caminha da experiência para a tradução que se efetivaria no texto/obra, visto nesse momento como representativo da experiência. No entanto, o olhar atento para esses três artistas, nos faz pensar essa ordem do caminho como uma, dentre inúmeras, possibilidade de percurso.

Assim como alguns jogos de tarô permitem uma leitura em direções diferentes, também se percorrem esses três pontos em diferente ordem. A obra final nem sempre é a

tradução de uma experiência anterior, ela pode marcar o momento da própria experiência vivificada no espectador. A dita experiência pura também não garante nenhuma segurança, pois ninguém poderia confirmar que ela, *a priori*, não está eivada de textos. Cada um desses artistas parece trilhar de forma diferente esse jardim da experiência-tradução-obra, o elemento aparentemente comum entre eles poderia ser definido como um certo desconforto diante do caos que é utilizado como impulso criador para a organização ou disfarce tanto do incompreensível/inapreensível mundo do efêmero como da caótica realidade referencial. O significado e a ordem com que pretendo explorar um pouco de cada um deles têm menos relação com a disposição no tempo histórico e mais semelhança com a forma como cada um deles percorre esses três pontos desde a forma mais impregnada de um êxtase místico e sua tentativa de tradução até a experiência mais conscientemente estética e que, ao menos em tese, não manteria nenhuma relação com êxtase.

3. Arthur Bispo do Rosário

Dentre os três nomes, Arthur Bispo do Rosário é aquele que manteria uma maior proximidade com o exemplo dos místicos, como Santa Teresa e San Juan. A obra dele é motivada pelo fim último de dar conta de uma experiência religiosa, de uma epifania. Nascido em junho de 1909 em Japarutuba, Sergipe, seu único registro oficial é o livro de batismo da Igreja de Nossa Senhora da Saúde. Os poucos fatos que se sabem dessa origem estão nesse livro e nos registros oficiais dos lugares em que trabalhou (Marinha, Viação Excelsior) e do Hospital Juliano Moreira. A variação de certas informações torna nebulosa sua origem “humana”, mas facilita, em parte, uma origem mítica que ele alimenta em torno de sua figura. Para ele, seu nascimento poderia ser definido assim: “Um dia eu simplesmente apareci no mundo” (HIDALGO apud DANTAS, 2009, p.17). Para a história do Bispo do Rosário, que o público conheceu como artista, sua origem humana era de relevância nula, o que o diferenciava dos outros era uma consciência pungente de que “era filho de Deus; havia sido adotado pela Virgem Maria e ‘aparecido’ no mundo em seus braços” (DANTAS, 2009, p.17).

Segundo consta na nossa simples cronologia, Bispo havia sido funcionário relativamente exemplar nas funções que exerceu, embora seu percurso tanto na Marinha como na Viação Excelsior tivesse sido pontuado por momentos de insubordinação. Conhece o advogado Humberto Leone quando, depois de despedido dessa última, move um processo contra ela. Será mais tarde, trabalhando na casa dos Leone, que Bispo passará pelo seu momento de epifania no Natal de 1938, quando, segundo ele, um grupo de anjos lhe apareceu para comunicar sua missão na Terra:

ele havia sido eleito pelo Todo-Poderoso, e sua missão na Terra consistia em julgar os vivos e os mortos e em recriar o mundo para o Dia do Juízo Final. Ele fora convocado pelos céus e, a partir de então, se pôs a realizar, com grande afinco, sua missão, pois ser o ‘escolhido’ era mais do que um privilégio, era uma vocação. Na noite de 22 de dezembro, guiado por imagens e vozes, saiu em peregrinação mística pela cidade. Em sua viacrúcis, passou pela Igreja de São José e terminou no Mosteiro de São Bento. Afinal, era preciso comunicar aos sacerdotes sua missão. ‘Reconhecido’ pelos monges, foi levado pela Polícia Civil para o manicômio da Praia Vermelha, o Hospital Nacional dos Alienados. (DANTAS, 2009, p. 30)

Esse momento no final de 1938 é de fundamental importância para entender o surgimento de Bispo como artista (num sentido amplo), pois marca uma espécie de segundo nascimento a partir do qual ele se recria atribuindo-se uma missão religiosa e redentora no/para o mundo. A obra que conhecemos dele hoje é fruto desse segundo nascimento, de sua missão: é mais do que simples prazer estético, tem intenção de dar conta, para Deus, do mundo e de suas coisas no dia do Juízo Final. Marta Dantas vai chamar de obra de passagem, pois toda ela é na verdade uma preparação para a morte, melhor dizendo, para o mundo depois da morte. Ela é seu testamento, sua prestação de contas, seu diálogo com Deus.

3.1 A obra

“Segundo a reza do clero, os vivos e os mortos, o louco é um homem vivo guiado por um espírito morto” (apud DANTAS, 2009, p.61). Essa parece ser não só a melhor definição para sua loucura como também a melhor forma de compreender sua arte. Todos os objetos produzidos por ele, longe de se enquadrarem na lógica da produção artística convencional em que consciência, intenção e efeito estético aparecem com maior ou menor importância, habitam brechas entre esse mundo e um “sobrenatural”. Elas existem dentro de um esquema de relativa funcionalidade, na medida em que constituem um significado em seu diálogo com o divino, por essa razão os objetos produzidos compõem uma espécie de inventário da humanidade: suas formas, seus objetos, seus discursos. Se observarmos a diversidade de sua obra, podemos ter a medida exata desse universo construído, dessa realidade reconstruída.

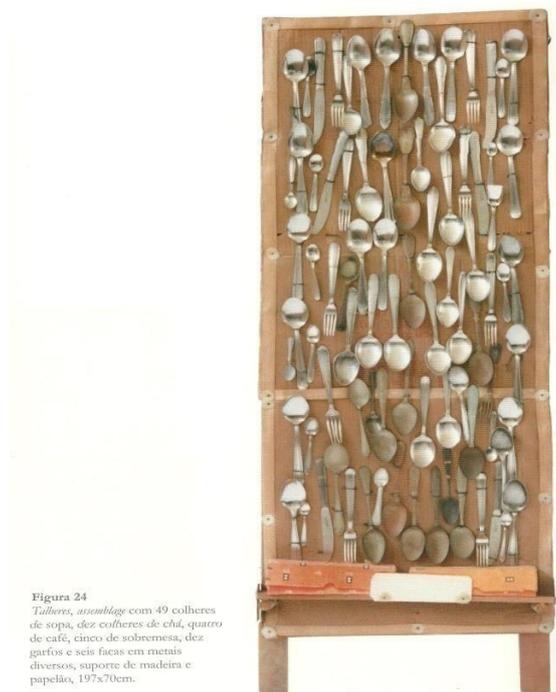
3.2 Divisão da obra²

- Objetos recobertos por fios azuis (Orfas)
- Objetos não recobertos por fios ou parcialmente recobertos
- Objetos que mesclam à técnica de mumificação outras técnicas
- Escritos bordados (nomes de países, pessoas, ruas, datas, etc.)
- Estandartes bordados combinando escritura e figuras
- Vitrines (*assemblages*)
- Roupas bordadas (Manto e jaquetas militares)
- Variados tipos de embarcações (barquinhos, naves, navios, etc.)
- Brinquedos
- Objetos (?)
- A Cama de Romeu e Julieta (“nave” ou “leito nupcial”)

O excesso um pouco tautológico de como é dividida lembra um pouco a maneira como os antigos religiosos dividiam os textos contidos nos antigos livros das civilizações ameríndias, no fundo ambos poderiam receber o rótulo de textos/objetos diversos. O elemento fundamental que parece marcar a obra de Bispo é um signo do caos e da organização do caos, sobretudo a partir do compósito de miniaturas, ou do que chamei de tática do retábulo. Nosso mundo ressurgiu reconstruído dentro de seu mundo, só que em

² Divisão apresentada por Marta Dantas em Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio.

proporções bem menores. As ideias de exacerbação e deformação do real também aparecem através do uso de materiais cotidianos, de elementos mezinhos, descartados pela sociedade. Esses elementos, ao mesmo tempo retrato e excrescência da sociedade, deformam-se pelo uso “irregular” e pelo exagero de sua repetição, como se pode observar na vitrine abaixo:



Os talheres repetem-se caoticamente, longe das bocas que deveriam alimentar revelam um repertório do cotidiano e o caos de nossa acumulação de objetos. “Em razão de sua caoticidade, o princípio da autoridade do todo sobre as partes é extinto, as partes se tornam autônomas, independentes.” (DANTAS, 2009, p. 111). Aqui eles representam tanto pelo conjunto em sua semelhança como trazem a marca de sua diferença: semelhanças e diferenças serão importantes para que ele possa dar conta de apresentar nosso mundo para Deus. Assim, elas seriam complementares, a culminância desse processo se daria com o *Manto de Apresentação*, em que essa caoticidade parece relativamente abolida em prol do todo, embora o olhar próximo e atento ainda possa identificar os pequenos elementos, as partes.

3.3 O Manto de Apresentação



“Qual a cor do meu semblante?” Com essa pergunta Bispo, media os visitantes que se candidatavam a entrar no *seu* pavilhão³, os que respondiam corretamente ganhavam passe livre para conhecer seu mundo, ganhar sua confiança e ver um dos principais objetos do conjunto de sua obra: o *Manto de Apresentação*. O manto resume seu trabalho, ratifica sua identidade, lhe projeta no universo de seu delírio. Feito para ser vestido no momento de sua passagem, o manto era um diferencial, era a peça que permitiria que Deus lhe reconhecesse. Composto de duas partes: uma parte externa e colorida toda bordada com elementos que parecem retomar outras peças de sua obra, como miniaturas do mundo, palavras de revistas e orações; e uma parte interna em que estão bordados os nomes dos escolhidos, daqueles que ele iria representar e defender no outro mundo.

Segundo Dantas, ele “representa um sistema simbólico impossível de ser completamente entendido, mas certamente se trata de um objeto mágico” (2009, p. 207). Labirinto: de forma e de expressão, os olhos do espectador captam algo transcendente que pulsa além da realidade material, mas também captam o detalhe, o cuidado e a exuberância autônoma das partes. A primeira impressão é que a transcendência se perde com a aproximação, mas a contemplação demorada leva a um segundo estado de transcendência daqueles que se perdem no caos de elementos aparentemente tão díspares como num labirinto. Se perder, nesses casos, é uma forma de se achar; se perder nos elementos do manto é uma maneira de se achar na totalidade que pode ser uma experiência do êxtase.

4. Hieronymus Bosch (El Bosco)

4.1 A obra

Nascido em uma aldeia conhecida como Den Bosch, que lhe inspira o nome, pouco se sabe de fato sobre o pintor: que é filho de uma família de artesãos e pintores, que desenvolve a técnica no atelier da família, se casa com uma mulher pertencente à aristocracia da aldeia e passa a integrar a “Confradía de Nuestra Señora”. O retrato que se obtém de sua vida por tais fatos revela uma existência tranquila que pouco ou nada explicam as intrigantes imagens de que foi autor. Olhando em geral sua obra apresenta características da pintura holandesa do período anterior, algumas influências da arte italiana da Renascença, mas aquilo que salta aos olhos é a presença dos elementos estranhos, aquilo que, até ao momento, não pertencia a qualquer escola de pintura: construções com ares fantásticos, criaturas monstruosas, híbridos de homens, plantas e animais. Tudo é, simultaneamente, estranho e plausível nesse universo dos sentidos criado pelo artista. Uma de suas obras mais conhecida é o *Tríptico das Delícias* ou *Jardim das Delícias Terrenas e o Inferno*.

³ Com a reorganização manicomial, muitos loucos foram removidos do Juliano Moreira, o que fez com que Bispo do Rosário tomasse conta de um Pavilhão inteiro só para ele.

4.2 Tríptico das Delícias

Essa obra curiosa já causou várias interpretações de muitos como “extrañas efigies de cosas” (Felipe de Guevara), “tela de sueños” (Michiel), “quimeras, sueños, visiones y rarezas, que enseñan al capricho nuevas invenciones” (Boschini), “infinitas extravagâncias de formas, que dejan atónito y estupefacto al hombre que las ve” (Zanetti)⁴. Alguns optam por uma leitura do predomínio de uma temática da luxúria devido à presença excessiva de corpos desnudos, de elementos que remetem a sodomia ou a um forte caráter sexual. Embora, particularmente, esse não seja um dos elementos que me saltem mais aos olhos, se pensarmos o potencial sexual da mesma forma que Bataille, poderíamos compreender, então, sua participação na pintura.

Em *O Erotismo*, o autor aproxima o sexo, de uma forma geral, do sagrado identificando o tabu estabelecido sob essa forma como elemento de poder, pois esse ato aproximaria os seres de um poder da criação, fazendo com que eles se movam de uma descontinuidade para uma relativa continuidade, ainda que só momentaneamente. “The act of violence that deprives the creature of its limited particularity and bestows on it the limitless, infinite nature of sacred things is with its profound logic an intentional one. It is intentional like the act of the man who lays bare, desires and wants to penetrate his victim” (BATAILLE, 1986, p. 90). Essa violência da forma sexual/erótica presente no quadro pode ser vista através desse ponto de vista, uma vez que os detalhes que motivam tais abordagens terminam se perdendo numa amplitude do todo formado pelas três telas, que flerta muito mais com a experiência do divino do que uma simples divisão maniqueísta de bem e mal.



⁴ Informações retiradas de ART BOOK.

Certeau nos fala, na obra de Bosch, da “ilusão do oculto” como se o quadro desse a sensação de, por trás da pluralidade de seus elementos, esconder um segredo cifrado que só um observador atento e cuidadoso poderia alcançar, quando verdadeiramente esse significado oculto não passaria de pura ilusão. “Su ‘mentira’, tentación diabólica (hacer como se ocultara, es seducir al discurso, a la vez hacerlo nacer y extraviarlo), es precisamente su manera de plantear la alteridad del cuadro, de desbaratar las colonizaciones interpretativas y de mantener, preservado del sentido, el placer de ver” (CERTEAU, 2004, p. 68). Aleatoriedade do caos que compõem as imagens do conjunto, semelhante às imagens extáticas, se constrói de elementos monstruosos e/ou comuns, mas que terminam por formar uma composição luxuosa de pequenas imagens ordinárias ou deformadas.

Assim como a obra Bispo, o Tríptico de Bosch abusa dos detalhes que fazem os olhos se perderem num labirinto de imagens aparentemente sem referências. Céu, Inferno e o Jardim das Delícias Terrenas estão todos permeados por figuras de toda sorte: maléficas, benéficas, híbridas, estranhas, que pulsam numa sensação de perfeição divina. Do conjunto emana uma tranquilidade desmentida pela inserção de figuras monstruosas. No entanto, assim como no *Manto de Apresentação*, ao se perder nos detalhes perturbadores da ordem, voltamos a atingir uma noção do todo. Um elemento interessante é que, dos três quadros, aquele que corresponderia mais ao campo do humano é o que está mais permeado de figuras estranhas e ambíguas. Também é curioso que a presença do terreno, fique entre o Céu e o Inferno, como se a experiência do êxtase estivesse no círculo que vai do céu ao inferno, mas ancorada pela compreensão a partir do homem.

5. Vik Muniz

Artista contemporâneo, brasileiro, mas vivendo há quase três décadas nos Estados Unidos, Vik Muniz possui uma considerável obra para sua relativa pouca idade. Assim como Bosch, sua vida tem menos de interessante do que sua produção se considerarmos a relação dela com o produto final. Ainda mais distante dos dois, Vik não tem uma obra que se queira como experiência extática e/ou de caráter religioso como o mundo delirante de Bispo ou mundo religioso tema da maior parte das obras de Bosch. As suas obras, como contemporâneas que são, refletem bem muitas das questões fundamentais para a produção artística, como conceito, função. Assim, como muitas das produções atuais, ela não deixa de se relaciona direta e explicitamente com a própria arte e sua construção.

O que se pode perguntar é o quanto a intencionalidade, nesse sentido, é a única garantia de efetividade para essa sensação de completude, sensação semelhante ao da experiência extática. Muitas vezes a vivência diretamente religiosa, não dá conta de viver o sagrado, ou não há verdade no sacramento. Talvez, em alguns casos, pode haver menos verdade nessa experiência religiosa do que se poderia encontrar no trabalho de Vik Muniz em que tal experiência vem de forma velada, mas latente.

5.1 A Obra

A experiência de Vik Muniz com arte começa através de instalações e obras efêmeras que fazem parte do universo das discussões que estão no âmbito das artes hoje em dia. Um marco importante para a sua produção acontece em 1996, com a série Crianças de Açúcar, nesse momento aquilo que representava o simples registro da instalação ou do projeto efêmero da obra passa ser seu fim, seu objetivo último. Os desenhos das fotos de crianças feitos de açúcar já não estão presentes na exposição, o que se vê é a foto tirada do desenho como produto final. A partir desse momento, o conjunto da obra do artista passa a seguir essa “fórmula” do registro de um trabalho efêmero feito na maior parte das vezes de materiais inusitados e tendo como base imagens que fazem parte de um repertório sociocultural bem conhecido.

A ideia da repetição de imagens conhecidas a partir de novos materiais permeará sua obra, bem como o inusitado dos materiais utilizados, operando num sistema que Pedro Corrêa Lago, na apresentação do catálogo da obra do artista, define como desafiante e tranquilizador: “Este reconhece a imagem, o que o reconforta, identifica o material, o que estimula a sua curiosidade, e opera a fusão entre os vários níveis de percepção, experiência altamente prazerosa se acreditarmos entusiasmados dos visitantes das exposições” (15-17).

5.2 Os quebra-cabeças górdios

A série intitulada Quebra-cabeças Górdios (*Gordian's Knot Puzzle*) remete a um jogo/brinquedo formado por seis peças interligadas sem as pontas expostas, cujo objetivo é conseguir liberar as peças com sessenta e nove movimentos. O jogo por sua vez remete a uma lenda antiga segundo a qual aquele conseguisse desatar o nó que prendia a antiga carroça de Górdio ao Templo de Zeus na Frígia dominaria a Ásia Menor. Segundo a mesma lenda, teria sido Alexandre, o Grande, a desatá-lo.

As obras dessa série são compostas a partir do que Vik Muniz chama de quebra-cabeça aleatório, jogo em que as peças do quebra-cabeça não se encaixam, mas se sobrepõem formando uma imagem em três dimensões. “Simulando um acidente, investindo contra a lógica física, essa série pretende subverter a ordem tradicional de um quebra-cabeça, uma vez que a imagem independe do arranjo e da maneira como se encaixam” (MUNIZ, 2009, p. 664). Acidente e acaso se entrecruzam no jogo, o reconhecimento das formas também é outra vez facilitado pelo uso de imagens conhecidas que permitem ao espectador provar da sensação ambígua de reconhecimento/estranhamento.

5.3 Quebra-cabeça Górdio do Tríptico das Delícias



Uma das peças recompostas pelo artista é justamente o *Tríptico das Delícias* de Bosch, a obra quebra-cabeça agrega mais sentidos labirínticos ao todo já composto pelo artista do final do século XV e começo do XVI. As peças ligeiramente deslocadas remetem a imagem original, já plena de detalhes insólitos, e os transforma em algo deslizante, sombreado e obscuro. Se, para Certeau, o conjunto de quadro de Bosch representava a ilusão do segredo, as peças sobrepostas parecem nos convidar com mais intensidade a mergulhar nos segredos ocultos no quadro. A relação das partes com um todo se potencializa, pois o esforço demandado para compreender os detalhes sombreados e disfarçados pela sobreposição das peças faz com que a relação com conjunto se amplie num mergulho de cores e formas que remetem a algo visto anteriormente. A angústia e a curiosidade que andam pelo eixo de semelhança/dessemelhança, explorado por Vik Muniz quase impõem um convite para que o espectador saia de si.

6. Conclusão

Se observarmos as três obras dos artistas apresentados, percebemos que a experiência parece da transcendência ou de uma espécie de êxtase está profundamente ligada às estratégias de exacerbação do real, de deformação do real e do compósito de miniaturas, muito mais que a uma experiência religiosa *stricto sensu*. Bosch traz uma experiência religiosa ligeiramente deslizante do real, em que o tema remete ao motivo do sagrado; Bispo do Rosário encarna a experiência do êxtase divino como um dom negativo, sua obra sendo, então, fruto da tradução da fala dos mortos (do mundo invisível) e é, simultânea e paradoxalmente, a tradução do mundo dos vivos para os mortos ou para Deus; finalmente, Vik Muniz representa uma experiência fragmentada e alternativa da percepção artística contemporânea.

Realmente num sentido mais restrito, a ideia do religioso/sagrado não confirma uma semelhança entre elas, entretanto se nos retivermos ao conceito de sagrado proposto por Bataille, em *O Erotismo*, pode-se ter uma noção de como as três estão imbuídas de um potencial extático. “Underlying eroticism is the feeling of something bursting, of the violence accompanying an explosion” (BATAILLE, 1986, p. 93). Esse sentimento de algo irrompendo e da violência da explosão se faz presente em todas as obras como uma

motivação para/dessa experiência limítrofe. Limítrofe porque ela situa no espaço do possível entre o excesso que vaza das obras e a percepção ancorada no espectador. Esse é o porto seguro dessa possível revelação dos sentidos, porque sair de si implica voltar a si. Implica a explicação que vai além, mas precisa se subordinar aos sentidos, pois a única experiência libertadora deles é a morte, que, apesar de transcendente, não se caracteriza como uma experiência extática.

Êxtase, como visto aqui nos trabalhos dos três artistas, é o barco ancorado com a vela aberta soprando o vento, é alma que vaza pelos poros e permite que se sinta antes da pele. Transcendência é sair ligeiramente de si, ficar no espaço fronteiroço. Esse espaço fronteiroço também é marca de uma loucura, porque esse êxtase parece refletir uma loucura momentânea, um estar fora de si. É como o estado dos amantes que buscam, ao beber na/da respiração do outro, uma forma de união e dissolução impossível porque será sempre o sopro alheio. No entanto, a experiência está em descobrir que a tentativa que se frustra ali mesmo no espaço entre dois corpos nada mais é que um fracasso glorioso, porque é ali, naquele limite entre os dois, onde impera o aparente fracasso, é que surge a possibilidade e a esperança de um sentido dos sentidos para se compreender o mundo.

7. Referências Bibliográficas

ART BOOK. **El Bosco: vicios y virtudes**: entre realidad y fantasía. Barcelona: Electa, 1998.

BATAILLE, Georges. **Erotism**: death and sensuality. San Francisco: City Lights, 1986.

CERTEAU, Michel. **La Fábula Mística**: siglos XVI-XVII. México: Iberoamericana, 2004.

DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário**: a poética do delírio. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MUNIZ, Vik. **Vik Muniz**: obra completa 1987-2009. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.