



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

**Guy Amado**

**POTÊNCIAS NO AVESSO:  
APONTAMENTOS SOBRE ARTE E FRACASSO**

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea,  
orientada pelo Professor Doutor António José Olaio Correia de Carvalho  
e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

**Dezembro de 2019**

# **Potências no avesso: Apontamentos sobre arte e fracasso**

*Guy Amado*

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea

Dezembro de 2019

Com o apoio de uma bolsa de investigação da

## RESUMO

A investigação aqui apresentada é de natureza eminentemente teórica, com seu escopo centrado na análise de práticas artísticas, enfocando a relação entre a noção de fracasso (e alguns fatores a ele inerentes tais como o erro, a falha e o acaso) e a produção artística, nomeadamente a que se dá no âmbito das artes visuais da contemporaneidade. Parte da hipótese de que o falhanço, a despeito da conotação negativa geralmente associada ao termo, pode ser um motor efectivo para a criação e a inventividade. Tem como principal objectivo trazer a discussão para o plano das práticas atuais – após necessária contextualização histórica e recorte cronológico que permitam comentar suas condições de manifestação no mundo e na arte – e verificar, a partir da análise da produção de artistas atuantes nas últimas quatro décadas, a *qualidade de potência* contida naquilo que é usualmente associado ao malogro.

Há que se ressaltar que a motivação primordial do estudo origina-se na prática pessoal do autor na crítica e escrita de arte. Ao abarcar o convívio com a actividade de artistas em seus locais de trabalho, tal prática permitiu – ou mesmo impôs – constatar a frequência com que instâncias relativas ao falhanço permeiam o processo criador, gerando uma inquietação que culmina nesta investigação.

**Palavras-chave:** fracasso; práticas artísticas; arte contemporânea; erro e falha

# ABSTRACT

## *Reverse potencies: Notes on art and failure*

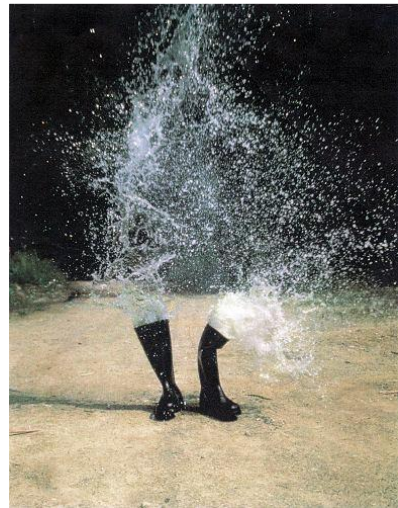
The present is an investigation of mainly theoretical nature, centered on the analysis of artistic practice. It focuses on the relationship between the notion of failure (and several factors linked to it, such as error, fault, chance) and artistic production, namely that of contemporary visual arts. It stems from the hypothesis that failure, in spite of the negative connotation usually associated to this term, may effectively foster creation and inventiveness. After a necessary setting in context and in time, so as to allow commenting on the conditions under which failure manifests itself in the world and in art, the text leads the discussion to the scope of contemporary practices; the investigation aims to appraise the *quality of potency* contained in that which is usually associated to failure, by drawing on the analysis of the production of some artists who have been active along the four last decades. The present work's basic motivation was mostly originated from the author's activity as an art critic and writer: the familiarity with artists in their workshops has allowed for – or rather, has imposed – asserting the frequency in which failure-related instances permeate the creative process, thus generating the musing that led to the present investigation.

**Key words:** failure; artistic practices; contemporary visual arts; error and fault

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
ESTRUCTURA	12
JUSTIFICATIVA	18
ESTADO DA ARTE	27
<b>CAPÍTULO 1 – APROXIMAÇÕES AO FRACASSO</b>	<b>35</b>
1.1 ORIGENS	44
1.2 FRACASSO E MITOLOGIA	46
1.3 FRACASSO COMO INCOMPLETUDE	51
1.4 PROGRESSO E ÊXITO	56
1.5 FRACASSO E NATUREZA HUMANA	60
1.6 ERRO, FRACASSO E ARTE	63
1.7 INSUFICIÊNCIA	66
1.8 SOBRE O ERRO	68
<b>CAPÍTULO 2 – ARTE E FRACASSO: O MODERNISMO</b>	<b>76</b>
2.1 MODERNISMO EUROPEU: PARIS, SÉCULO 19	79
2.2 MODERNISMO E MODERNIDADE	84
2.2.1 PROGRESSO	92
2.3 ERRO E FALHA: UM NOVO ESTATUTO	94
2.4 ARTE E FRACASSO NO MODERNISMO: <i>A OBRA-PRIMA DESCONHECIDA DE BALZAC</i>	99
2.4.1 DA INFLUÊNCIA	103
2.4.2 <i>LA BELLE NOISEUSE</i> : VERSÃO X ORIGINAL	110
<b>CAPÍTULO 3 – FRACASSO E LITERATURA</b>	<b>119</b>
3.1 A CULTURA IMPRESSA	120
3.2 LITERATURA E FALHANÇO	122
3.3 A ESCRITA DO FRACASSO	129
3.3.1 MELVILLE, KAFKA, NABOKOV, BECKETT, MUSIL, WALSER	131
3.3.2 VILA-MATAS E BERNHARD	142
<b>CAPÍTULO 4 – ÊXITO, PROGRESSO E CAPITAL</b>	<b>157</b>
4.1 FELICIDADE, UMA PATOLOGIA	166
4.2 CIÊNCIA E FRACASSO	172
<b>CAPÍTULO 5 – FRACASSO E ARTE CONTEMPORÂNEA</b>	<b>176</b>
5.1 DO FALHANÇO COMO VETOR DE POTÊNCIA	176
5.2. O AVESSE E A <i>POTÊNCIA DO NÃO</i>	180
5.3 O FALHANÇO E A PRÁXIS	183
5.4 ARTE E PRODUCTIVIDADE	193
5.5 FRACASSO E CRIAÇÃO	203
5.6 DA PERFEIÇÃO E COMPLETUDE	208

5.7 ARTE E DESTRUIÇÃO	211
5.8 ARTE, DESPORTO E RESULTADO: FALHANÇO E(M) POTÊNCIA	231
5.8.1 O CASO TSUBURAYA	237
5.8.2 A SOLIDÃO DO CORREDOR DE LONGA DISTÂNCIA	241
5.8.3 CORRER PELA ARTE: O PROJETO <i>CEP</i>	243
5.8.4 JORNADAS CRUZADAS	247
<b>CAPÍTULO 6 – POTÊNCIAS NO AVESSO – POÉTICAS DO FRACASSO</b>	252
6.1 <b>ROMAN SIGNER: DO MUNDO COMO UM CAMPO DE PROVAS</b>	260
6.1.1 ESCULTURA EM CAMPO (BEM) EXPANDIDO	266
6.1.2 EXPERIMENTOS NA NATUREZA (ISTO NÃO É <i>LAND ART</i> )	270
6.1.3 MUNDO MATERIAL E MATERIAIS DO MUNDO	278
6.1.4 DESTRUIR PODE SER CRIAR	287
6.2 <b>FISCHLI / WEISS: O BANAL TRANSFIGURADO</b>	293
6.2.1 ASSIM VÃO AS COISAS: <i>THE WAY THINGS GO</i>	299
6.2.2 A SOMBRA DO FRACASSO	306
A TRANSFIGURAÇÃO	308
DA COMICIDADE E DO HUMOR	309
DA INUTILIDADE	310
6.3 <b>JOÃO TABARRA: UM LUGAR NO MUNDO</b>	318
CHAVES PARA UMA INTERPRETAÇÃO DO MUNDO	333
FISSURAS NO REAL	336
AUTO-IMAGEM?	339
PROCEDIMENTOS	343
O VETOR DO FRACASSO	345
ERRÂNCIA	346
FALHANÇO E QUIXOTISMO	348
6.4 <b>BAS JAN ADER: NAVEGADOR DA GRAVIDADE</b>	356
<i>FALLING, FAILING, SUCCEEDING</i>	356
AO HORIZONTE E ALÉM: A JORNADA FINAL DE BAS JAN ADER	366
DESAPARIÇÃO E CULTO	371
BURLESCO MELANCÓLICO	373
<b>CAPÍTULO 7 – FALHANÇO E CRIAÇÃO: ALGUMAS VARIÁVEIS</b>	376
7.1 DERIVA	379
7.2 ACASO E INDETERMINADO	388
7.3 HUMOR	394
7.4 INUTILIDADE	397
7.5 UTOPIA	407
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: AO FRACASSO, E ALÉM</b>	414
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	426
MOSTRAS E EVENTOS	438
FILMES / VÍDEOS	438
RELAÇÃO DE IMAGENS	439



## – agradecimentos –

Abracemos o cliché: é impossível enumerar com precisão os nomes de todos/as que de algum modo colaboraram, directa ou indirectamente, para o desenvolvimento deste trabalho. Assim, atendo-me àqueles que, de modos diversos, tiveram especial importância no decorrer deste processo, desculpando-me pelas inevitáveis ausências.

Início com um agradecimento sincero e muito especial a meu orientador, Prof. Dr. António Olaio, pela rara combinação de apoio, paciência, generosidade e confiança demonstrados ao longo deste percurso. Sua figura teve importância decisiva no bom curso desta tese.

Aos artistas com quem trabalhei ao longo dos anos, que muito contribuíram – mesmo que involuntariamente – para suscitar a inquietação que conduziu a este estudo.

A minha mãe, Tina, pelo empenho no trabalho de acompanhamento da tese – e por tudo mais.

À Regina e ao Yoshio, meus tios, pelo suporte em diversos momentos do percurso.

À Mariana e à Joana, amigas de todas as horas em nossa jornada portuguesa.

À Ligia e ao Moacir, amigos de sempre em qualquer lado do Atlântico.

Ao João Tabarra, cuja obra (e pessoa) muito me estimulou a imergir no falhanço.

Ao Luis Camillo Osorio, pela confiança e generosidade em um momento inicial.

Às Professoras Dras. Lúcia Almeida Matos (FBAUP) e Maria José Goulão (FBAUP), pela confiança e estímulo inicial.

Aos colegas, funcionários/as e amigos/as do Colégio das Artes, minha segunda casa, em Coimbra.

E por último, mas sempre em primeiro, um agradecimento do tamanho do oceano à Fabiana, parceira de vida, sonhos, conquistas e fracassos e uma das razões de ser deste trabalho. Não teria chegado aqui sem seu estímulo, carinho e confiança...e paciência.

É preciso ainda mencionar o apoio valioso da bolsa de estudos concedida pela *FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia*, sem a qual esta investigação não teria condições de desenvolvimento.



Para a Fabiana e o pequeno João,  
cuja chegada iluminou nossa existência  
e apagou boa parte de meus fracassos anteriores.

Para minha mãe, Tina, que sempre desconfiou de doutores.



*A real failure does not need an excuse. It is an end in itself.* Gertrude Stein

*Fundamentally we are capable of everything,  
equally fundamentally we fail at everything.* Thomas Bernhard

*Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.* S. Beckett

## Introdução

O objectivo deste estudo é lançar um olhar sobre a presença, reverberações e possibilidades de emprego da noção de fracasso nas práticas artísticas, com ênfase na contemporaneidade. Tópico tão presente e antigo quanto esquecido ou pouco contemplado em termos do pensamento crítico sistematizado, faz-se talvez necessário discuti-lo com maior acuidade, ainda que aqui circunscrito no âmbito de uma área específica – nomeadamente, as artes visuais. Interessa sobretudo a este estudo o incontornável potencial do fracasso no âmbito da atividade artística. Isto será feito a partir, primeiramente, de uma contextualização desta noção em sentido mais alargado, em que se procura plantar bases de leitura e uma melhor aproximação para o entendimento do falhanço nos termos que aqui se busca, para se proceder, no segmento final, à análise da produção de artistas plásticos da contemporaneidade em que tal vetor se apresenta como decisivo, englobando um arco temporal que abrange a movimentação dos modernismos que tinha lugar na Europa no século XIX até a atualidade. Tal recorte não obedece, contudo, a uma lógica rígida de uma demarcação histórica mais precisa, ou ao desejo de estabelecer paridades com movimentos artísticos de uma época específica; para além do imperativo óbvio de se eleger um período cronológico para trabalhar uma temática que se estende desde o início dos tempos, foi determinado sobretudo a partir do interesse pelo modo como o aspecto em questão emerge na produção de artistas no decorrer desta faixa de tempo. O fator determinante em relação a este aspecto é portanto de ordem prática e subjetiva. Na segunda parte da tese, quando o foco se volta para a produção contemporânea, analisa-se a obra de artistas que são o foco deste estudo, nomeadamente o suíço Roman Signer, o nederlandês Bas Jan Ader, o português João Tabarra e o duo suíço Fischli & Weiss. Procura-se ainda

oferecer um comentário introdutório acerca das manifestações e entendimentos do fracasso na sociedade contemporânea – de modo geral regida pelo culto a seu vetor oposto, o êxito ou sucesso – para então situá-lo no âmbito das artes visuais.

## Estrutura

A presente tese encontra-se estruturada em sete capítulos, seguidos pelas considerações finais. Inicia-se pela apresentação ou tentativa de aproximação da noção que funda este estudo, o Fracasso, buscando a demarcação de uma abordagem mais restrita ou específica da mesma. Aqui se procura apresentar e discernir suas diversas acepções e concepções possíveis, de modo a orientar um entendimento do fracasso para os efeitos que interessam a esta investigação. Procede-se (Capítulo 1) a uma breve contextualização da presença incontornável do falhanço ao longo da história humana – tomando-se contudo o cuidado em se esquivar à pretensão de se elaborar algo como uma genealogia –, seguida de um corte (Capítulo 2) que situa o texto no âmbito do Modernismo europeu inicial – leia-se francês, mais localizadamente a cena artística parisiense. O motivo que leva a tal recorte será devidamente apresentado no respectivo tópico; resumidamente, trata-se de período que reunia condições contextuais particularmente propícias para uma permeabilidade e receptividade à ideia de fracasso por agentes criadores em geral, com destaque para a literatura e as artes plásticas (ou belas-artes, à época). Outra razão reside no fato de ser também este o cenário no qual desponta uma peça literária tomada como referencial para este estudo, *A obra-prima desconhecida (Le Chef-d'œuvre inconnu)*, conto de Balzac que enfoca a temática em questão e cujo escopo de influência e reverberação no meio das artes torna-o uma fonte de peso para esta pesquisa.

A seguir (Capítulo 3), arrisca-se uma aproximação com a literatura e o comentário sobre autores que mantêm uma intensa relação com o fracasso, seja em sua obra como em seu processo de criação; tal cotejo é pensado neste trabalho como uma forma de reforçar o entendimento desta noção quando manifesta no território das artes, visto que a forma literária e suas particularidades (como uma proximidade mais acentuada, epidérmica mesmo com a ideia de linguagem) serão um campo particularmente fértil para a instalação do fracasso como um mote criativo. É portanto com o intuito de pavimentar o terreno que se faz este aparte, à maneira de um preâmbulo para a discussão do falhanço nas artes visuais, que é o campo prioritário deste estudo e será tratado mais demoradamente mais à frente. As razões mais detalhadas para tal aparente "desvio" são igualmente apresentadas no respectivo tópico.

No Capítulo 4, introduz-se a discussão propriamente no território das artes visuais, agora com ênfase na actualidade, contextualizando as manifestações diversas do fracasso nos modos de vida da sociedade ocidental nos dias de hoje; a seguir, no Capítulo 5, aborda-se tópicos pontuais relacionados à questão central de falhanço, como as ideias de produtividade, de resultado e de destruição. E então chega-se ao Capítulo 6, com quatro subdivisões. Cada uma é dedicada a um dos quatro artistas – ou cinco, se considerarmos os dois nomes que compõem o duo Fischli & Weiss – que a investigação elege como casos de estudo. Ali se apresenta a produção dos artistas e as características que levaram ao interesse sobre as mesmas, evidenciando os aspectos em suas obras que permitem identificar e estabelecer as relações aqui buscadas, de afinidades e pertencimento ao legado do fracasso. Finalmente, após a apresentação destas produções, fez-se natural e inevitável um breve comentário mais localizado acerca de alguns fatores ou instâncias inerentes ao estabelecimento do falhanço ou a ele adjacentes, a saber, o acaso, a inutilidade, o humor, a deriva e a utopia

(Capítulo 7).

Convém assinalar que a investigação pauta-se no interesse, germinado no decorrer do ofício da escrita e da crítica de arte<sup>1</sup> e no contacto próximo e regular com artistas em seus locais de trabalho, pelos fatores e aspectos que informam a práxis artística ou gravitam em torno da mesma mas que tendem a ser relevados ou postos de lado – não raro pelos próprios artistas e, de modo mais geral, pelos que atuam com a teoria de arte.

Frente ao exercício regular de interlocução crítica e convivência constante com estes ambientes, nasceu gradualmente a inquietação por se debruçar sobre aquilo que corre à margem do processo criativo mas que é também seu combustível: os incontornáveis falhanços inerentes à prática. Esboços, estudos, desenhos, apontamentos, projetos interrompidos ou abandonados, croquis, sobras ou restos, peças inacabadas, obras incompletas... tudo aquilo que à partida "não deu certo", de alguma forma. O "lado B". Tudo aquilo que carrega a medida do fracasso, portanto, sob a perspectiva de seu/sua criador/a, ou *de algum fracasso*, daquilo que por uma ou outra razão falhou em corresponder às expectativas ou intenções prévias do/a artista. Os motivos podem ser diversos, a depender dos critérios de eleição em jogo neste juízo sempre relativo acerca do que seja *aquilo que falhou* em arte; imperícia ou inabilidade manual na execução, descompasso entre intenção e realização, insuficiências materiais e/ou técnicas, falta de inspiração... Sejam estes falhanços quais forem, contudo, situam-se sempre no interior de uma espécie de lógica convergente que os

---

<sup>1</sup> O autor desta escreve sobre arte contemporânea desde 1999 (atuando mais tarde também como curador independente), com foco maior no circuito artístico brasileiro, tendo integrado três grupos de "jovem crítica" ligados a instituições deste perfil em São Paulo (Paço das Artes, Centro Cultural São Paulo, Centro Universitário Maria Antonia) no período de 2000 a 2008. Paralelamente, orienta processos artísticos e é professor de disciplinas ligadas às artes visuais.

assimila e incorpora como fator indissociável do que é o corpo de obra de um ou uma artista.

Mas há ainda um outro grau de manifestação do fracasso na produção de artistas: aquele em que este é encarado como matéria-prima, no sentido mais primevo ou imediato. Aqui, o falhanço se apresenta como um mote de trabalho, seja por um viés temático (como é o caso de Tabarra), seja articulado pela radicalidade de uma pulsão experimental singular (como é o caso de Signer), seja como elemento activador da práxis criadora por meio da exploração de suas qualidades – ou defeitos? – intrínsecas. É esta dimensão que será aqui salientada, pelas possibilidades de potência nela contida – aqui referidas como *potências no avesso* – e que, na contramão de uma lógica progressista balizada em preceitos evolutivos há muito estabelecidos, se verifica com vigor na produção de inúmeros criadores.

Por outro lado, é igualmente importante destacar as facetas e entendimentos do fracasso que *não* interessam a este estudo. Como já exposto, por seus muitos modos de manifestação e interpretação, convém esclarecer que ficam aqui excluídos os registos na linha *cliché* do "artista falhado", seja em termos de limitações técnicas ou pessoais como no sentido de não obter reconhecimento e/ou lograr atingir êxito comercial (categoria na qual Van Gogh será um dos exemplos mais populares). Assim, não serão considerados nesta investigação os incontáveis casos de nomes postos à margem da historiografia por motivos diversos; não se trata de reabilitar artistas incompreendidos ou de revelar amarguradas trajetórias esquecidas, ou ainda de prospectar casos de genialidade não reconhecida, e assim por diante. Ainda que a premissa da investigação denote certo fascínio por artistas envolvidos com o falhanço, buscar-se-á, idealmente, manter sempre uma distância crítica de interpretações heroicas ou apologéticas do fracasso *per se*. Como já introduzido, trata-se antes



de focar as instâncias pelas quais o falhanço – em suas diversas facetas – actua no campo da criação artística como um factor impulsionador da mesma, descartando um vasto leque de abordagens que a temática possibilita. Interessam artistas que de alguma forma actuam sob o signo do fracasso, ou tem sua produção por ele impulsionada.

Antes de avançar mais, há que se ressaltar a relativa dificuldade em circunscrever com precisão a noção de fracasso, fundadora desta investigação, às práticas aqui eleitas como território de estudo. Esta constatação está de fato na raiz da pesquisa, e, assimilada menos como um impasse ou entrave que como um estímulo, permeia toda a pesquisa e conduz à reflexão final sobre a dimensão do fracasso como força propulsora no seio da actividade artística – em última análise como uma aporia, destacando sua dimensão negativa e positiva, manifesta numa pulsão ora destrutiva ou utópica, ora produtiva e inerente à dinâmica processual, e sempre desestabilizadora: de certezas, convicções, dogmas e determinismos outros. Vale sinalizar que, por mais que se tenha buscado evitar as limitações que as exclusões – de resto inevitáveis – advindas de escolhas implicam, durante a investigação tais fatores acabaram por se impor aqui e ali, o que levou a recorrer ao conforto relativo de certa arbitrariedade no que tange a determinados aspectos. Esta componente arbitrária, que será assumida e comentada na altura em que se evidencia ao longo do trabalho, será manifesta de modo mais efusivo na escolha dos artistas a serem arrolados como casos de estudo (cinco nomes dentre tantos possíveis) e no modo como se optou por situar o escopo introdutório da discussão no contexto da movimentação artística Modernista (ocidental-européia), mais precisamente em sua primeira fase, convencionalmente referida como iniciada no segundo quartel do século XIX.

Enfim, o falhanço é assumido nesta investigação como um eixo de força para se refletir sobre o potencial que pode emergir daquilo que não se resolve ou daquilo que se esquece; daquilo que é buscado mesmo quando ainda desconhecido; ou simplesmente do acúmulo de inquietações e incertezas que conformam a matéria-prima da práxis artística. Interessa verificar como os artistas tem se valido da falha através de toda uma gama de definições e modos de endereçamento, sem que neste movimento deixem de evidenciar a qualidade de potência ativada pelo mote do fracasso que se apresenta em suas produções. Um mote que, contudo, não é perseguido ou evidenciado num mesmo registro por todos os artistas que integram este estudo; a presença de um índice ou de características do que vem sendo aqui referido como fracasso pode oscilar entre um e outro corpo de obras. Como já mencionado, tal variação não apenas interessa a esta pesquisa como foi deliberadamente buscada, na medida em que acreditamos que parte do estímulo deste estudo baseia-se na possibilidade de categorizar as instâncias da falha na atividade artística.

É preciso ainda assinalar que, estando o estudo inscrito no campo das ciências humanas (mais localizadamente nas práticas em artes visuais na contemporaneidade), vê-se desde logo pouco afeito a sujeitar-se aos imperativos de uma "objectividade científica" (nos termos que tradicionalmente encerram uma tese em outros campos), na medida em que há uma dificuldade inerente em se corresponder a uma ideia de "apresentação de resultados" e sua avaliação e/ou validação – como é prática corrente em outras áreas do conhecimento. O território da Arte é pouco permeável a abordagens de cariz mais "cientificista", voltadas para as demandas de uma lógica pragmática, que permitam abarcar e aferir um horizonte de expectativas de maneira objectiva. O

trabalho assume então uma característica "aberta"<sup>2</sup> que deve-se em grande parte à *simplicidade complexa* que permeia a temática do fracasso, sobretudo quando transposta ou combinada ao território das artes visuais. Tais especificidades colaboraram para que esta investigação acabasse por assumir uma estrutura híbrida, se calhar pouco ortodoxa, situando-se entre o modelo analítico e o sintético; da mesma forma, incorporou uma característica ensaística que aflorou naturalmente a partir do desenvolvimento da escrita, abordando o assunto central da tese por meio de tópicos – por vezes configurando blocos de texto algo "autónomos" em relação ao corpo total da tese, mas sempre visando propiciar conexões ou vias de aproximação à temática estudada.

## Justificativa

Associado de modo geral a expectativas ou objetivos não atingidos, o fracasso ou falhanço<sup>3</sup> é, de há muito, um aspecto caro à prática artística; poder-se-ia mesmo afirmar que o ato de falhar é ancestralmente indissociado desta atividade – na medida em que é sempre uma ação humana –, aí operando em diferentes modos de discurso e definição. Seja propondo-se a realizar ações supostamente impossíveis, por sua abstração, seja aplicado às inadequações e insuficiências da linguagem e da representação, vê-se tematizado ou mesmo incorporado como *modus operandi* na produção de diversos artistas, modernos

---

<sup>2</sup> Quer-se com isto dizer que o estudo, como já sinalizado, pretende *grosso modo* trabalhar menos a partir de uma hipótese – que de resto existe – que de uma constatação empírica – a da rarefeita presença ou circulação do tema do fracasso como fator indissociado à prática artística.

<sup>3</sup> Os termos *fracasso* e *falhanço* serão adotados neste estudo como equivalentes, sendo utilizados alternadamente como um modo de minimizar a repetição excessiva com que irão inevitavelmente emergir ao longo do trabalho.

e contemporâneos. Adota-se nessas práticas toda a gama de fatores e nuances que de alguma forma integram, conformam ou alavancam aquilo a que chamamos fracasso ou falência; fatores como a falha, o erro, o risco, o acaso, o infortúnio deixam de ser evitados e passam a ser buscados e mesmo incorporados como estratégias de trabalho. Questões e aspectos associados ao fracasso e suas derivações há muito fazem parte do domínio das práticas artísticas, ainda que nem sempre contemplados com a devida atenção pela crítica de arte ou a história da arte e mesmo, em um recorte mais amplo, pelas ciências sociais. Pode-se dizer que ao longo da história, a prática artística esteve sempre mais vinculada ao fracasso, pelas demandas e contingências de sua práxis, do que a sua noção antitética, o “não-fracasso” – subentendo-se aí as acepções de *êxito* ou *sucesso* mas evitando-se deliberadamente o termo por sua inadequação à lógica interna do processo artístico.<sup>4</sup>

O falhanço está no âmago da existência, participando directamente nas angústias e conquistas que compõem a vida. Estranhamente, é um assunto de modo geral pouco contemplado por filósofos e estudiosos da condição humana. Como assinala o filósofo Charles Pépin (2018), na filosofia ocidental pouco se fala abertamente sobre o (f)acto de fracassar. A filosofia estoica seria uma das exceções, tendo no bojo de seu projecto a necessidade de aceitar a frustração inerente à vida. Já no século XX, a epistemologia refletirá a pontuação sucessiva que é própria do método científico, o que implica erros sucessivos até atingir um resultado satisfatório. Qualquer êxito pode ser considerado, nesse sentido, um fracasso corrigido. Pépin ressalta que, mesmo dentre grandes pensadores prontos a refletir sobre tópicos como o ideal e o real, sobre a diferença entre o

---

4 Este ponto da relativização que a ideia de êxito (ou sucesso) adquire no âmbito das artes será desenvolvido mais adiante, quando da pormenorização da ideia de *resultado* nas práticas artísticas (Cap. 5)

que se quer e o que se pode – seja em Platão, seja em Descartes, Kant, ou mesmo na literatura existencialista – pouco se encontra, em termos específicos e aprofundados, sobre a temática do falhanço ou reflexões por ele inspiradas. O francês afirma, a este respeito:

"Não existe nenhuma grande obra de filosofia a respeito. Nenhum discurso cartesiano sobre a virtude do fracasso. Nenhum tratado hegeliano sobre a dialética do fracasso. O fato é ainda mais perturbador quando se considera que a derrota parece manter uma relação bastante estreita com nossa aventura humana" (Pépin, 2018, p. 12).<sup>5</sup>

E no que tange a seu entendimento e difusão como um fator contingente e decisivo na práxis artística, onde tem se mostrado influente e determinante na produção e processo criativo de artistas e outros agentes culturais, segue sendo um tópico deixado relativamente à margem das narrativas em que se inserem estas práticas. Sua "biografia oficial" neste âmbito é também relativamente enxuta: apesar de suas características eminentemente ancestrais, por indissociado que é da existência humana, é somente no seio da chamada Arte Moderna ou Modernismo que se poderá situar com alguma segurança sua emergência de modo mais acentuado. Como é sabido, este conjunto de práticas criativas se caracteriza pela pulsão experimental e pelo interesse em testar novos limites operacionais, adotando procedimentos pouco convencionais, quando não inéditos, no intuito de se afirmar de modo mais autônomo e alternativo em relação às convenções da tradição (basicamente a Academia e o sistema francês das Belas-Artes novecentistas), em par com as transformações que tinham lugar na Europa no quartel final do século XIX. É neste contexto de agitação social, cultural e política, bem como de intensa experimentação, que o

fracasso será reinvestido de um novo estatuto, sendo invocado no meio das artes – inicialmente sobretudo na literatura, como se verá, mas rapidamente abraçado pelos artistas plásticos – como um mote de trabalho, convertendo-se em um tema decisivo para estes criadores. A popularidade do falhanço enquanto elemento impulsionador da criação artística não se circunscreve, naturalmente, apenas no período inicial da movimentação dita modernista; o facto é que calhou de haver ali condições contextuais específicas para ser potencializado quase como um símbolo, uma marca distintiva do artista moderno<sup>6</sup>, especialmente no esteio da propalada autonomia processual típica desta produção. De resto, sua difusão como fator inerente à criação só fez crescer no decorrer do século XX, deixando suas marcas de modo indelével na obra de autores tão diversos e essenciais quanto Kafka, Beckett, Musil, Bukowski, Plath, Walser e Bernhard, dentre tantos, bem como na produção de inúmeros artistas visuais, como se irá abordar mais a fundo na segunda parte deste trabalho.

Avançando no tempo, percebe-se mesmo, no decorrer das últimas quatro ou cinco décadas, uma movimentação em que artistas vêm tentando ativamente reposicionar o espaço do fracasso (e suas nuances) de maneira a propor uma dimensão de atrito ou resistência em um mundo orientado pelos ditames de um modelo progressista e de uma cultura da eficiência. Acredita-se ser também esta a pulsão activa dos artistas de que este estudo se ocupa, ainda que tal pendor não se manifeste necessariamente de modo enunciado em suas produções.

---

<sup>6</sup> Veja-se a este respeito os livros de Paul Barolsky (*A brief history of the artist from God to Picasso*, 2010), Dore Ashton (*A fable of modern art*, 1991) e John Roberts (*The necessity of errors*, 2012), os dois primeiros mais directamente voltados para a presença ou incidência do falhanço (em suas diversas manifestações possíveis) na produção das vanguardas do modernismo europeu, e o de Roberts centrado na questão do *erro* e sua presença como instância decisiva no desenvolvimento do conhecimento humano.

Sob uma ótica mais centrada nas contingências desta prática (artística), uma mirada atenta sobre a história da arte evidencia que alguns aspectos e especificidades do processo que informa e conforma a práxis artística estiveram durante muito tempo relegados ao plano de fundo das narrativas-mestras que escrevem a História, aspectos aqui compreendidos como atrelados ao Fracasso e suas múltiplas instâncias de manifestação. Neste plano de fundo percebe-se de modo geral a importância do fracasso para o surgimento da arte como velada, obscurecida ou referida apenas de modo tangencial ao ato criativo; dificilmente aquela mesma narrativa-mestra permite-se exaltar abertamente, ou mesmo enunciar, as qualidades ou aspectos determinantes que o falhanço exerce na práxis do/da artista. As últimas décadas têm sido férteis em tentativas de se responder abertamente a algumas das questões que a presença deste Fracasso traz consigo: por exemplo, como enfrentar os resultados daquilo que é inesperado no pensamento da arte? Como revelar os segredos que se escondem nas evidências materiais da arte? Na verdade, a propalada atenção ao carácter processual, experimental e dinâmico dos modelos experimentais da prática artística, acionados de modo mais perceptível e enfático desde o advento da Modernidade, nada mais é do que a adoção do postulado do fracasso em termos mais assumidos (ainda que na maior parte dos casos não cheguem a ser assim enunciados), da tomada do manancial de possibilidades contido no bojo do falhanço como verdadeira matéria de que se faz a arte.

Ainda que o interesse pelos muitos modos de manifestação do Fracasso nos mecanismos processuais da arte seja uma constante desde pelo menos o advento do Modernismo, um fator adjacente a impulsionar esta investigação está na vontade de perceber razões que o levam a ser historicamente negligenciado, com rarefeitas publicações e estudos relevantes voltados exclusivamente para esta temática. Dentre outros motivos, pode-se especular em primeiro lugar que

tal negligência estará ligada ao fato de os próprios artistas geralmente tenderem a considerar estas instâncias e procedimentos do falhanço como algo de tal modo inerente a sua produção, fatores tão naturalmente imbricados com o processo constitutivo da mesma que sequer vislumbram a possibilidade de se eleger estas instâncias – a falha, o malogro, "o que não deu certo" etc. – como um assunto descolado de sua práxis e passível de maior teorização ou problematização<sup>7</sup>. O que leva, em segundo lugar, e de modo quase tautológico, à constatação de que tais assuntos e fatores, de um ponto de vista estritamente voltado para as práticas artísticas, dizem respeito antes de mais – e sobretudo – aos próprios artistas.

Assim, ter-se-ia por um lado a importância e problematização da presença da componente do fracasso como no geral pouco aventada no âmbito das especificidades artísticas – seja por conta de um aparente desinteresse ou alheamento dos artistas, protagonistas e agentes ativadores de tais instâncias (e por conseguinte os mais autorizados interlocutores neste quesito), seja por sua presença de tal modo intrínseca, pelo alto grau de proximidade que tal componente mantém com suas práticas, impedindo um distanciamento que facultasse a possibilidade de cristalização de um maior interesse deste tipo. Ou ainda, talvez, por um eventual receio, por parte dos artistas, que a admissão de um papel activo e decisivo desempenhado pelo falhanço em sua produção pudesse ameaçar os regimes de autoria pelos quais tanto se batalhou em diferentes momentos da história, no que constituiria assim um envolvimento falsamente desinteressado manifesto por artistas em relação à incorporação do erro, da falha, do acaso e do malogro em suas obras. Especulações à parte, o

---

<sup>7</sup> Ainda que esse ponto permaneça fatalmente em aberto, pode-se especular com alguma convicção sobre este aspecto ser um dos determinantes na referida lacuna.



que é inegável é o peso da presença incontornável do fracasso nos processos que regem a criação artística, em suas muitas facetas.

Percebeu-se logo que seria necessário limitar o âmbito da investigação, até porque o escopo do que cabe sob a égide do fracasso é virtualmente incomensurável; mas também porque um dos objectivos se pauta em priorizar a aproximação ao referido tema sob o enfoque de práticas artísticas da contemporaneidade. Interessa aqui destacar a dimensão operativa e experimental de práticas artísticas marcadas pelo signo do fracasso, seja este convocado ou evidenciado pelo infortúnio, pela incompletude ou pelo malogro puro e simples. Ressalte-se também que esta tese não tem a ambição de traçar uma genealogia ou um percurso histórico mais extenso do fracasso, tarefa de resto descabida e inviável já que este se manifesta, em suas muitas facetas, como aspecto inerente – e contingente – à própria existência humana. Estudar o Fracasso em termos a um só tempo mais abrangentes e aprofundados seria, portanto, nada menos que estudar também a história da humanidade. Que não se espere tampouco encontrar aqui uma monografia exaustiva em torno da atração da arte pelo fracasso (e suas múltiplas manifestações) desde tempos imemoriais; já de saída é preciso ressaltar o óbvio: qualquer esboço de uma hipotética "genealogia do fracasso" – mesmo que circunscrita à esfera de suas manifestações no campo da arte – seria exercício demasiado extenso e incompatível com as presentes possibilidades (empreitada que por si só poderia fomentar toda uma tese). No que se refere a este estudo, ainda que em diversos momentos tenha sido necessário adotar abordagens transversais – ou mesmo "oblíquas" – para um enquadramento adequado do problema, ou torná-lo mais viável em termos estruturais, procura-se antes reflectir sobre a presença específica dos mecanismos do fracasso do ponto de vista da prática artística

moderna e atual e tendo sempre como enfoque principal a dinâmica operacional característica dos regimes das artes visuais.

Também não se tem aqui o intuito de enveredar pelo caminho de uma discussão teórica aprofundada em torno deste termo e suas incontáveis reverberações, estando a meta pautada em contextualizar a dimensão de atuação do falhanço (e suas possibilidades) nas artes visuais e demonstrar que este segue apresentando-se como um fator determinante nesta práxis. A proposta é estudar o fracasso de acordo com a subjetividade que este engendra, analisando fatores ou instâncias que lhe são constitutivos – como o erro, a falha, o acidente e o indeterminado – e não ignorando os traços de objectividade que lhe podem ser também peculiares. Frente à rarefeita bibliografia especializada no tópico do fracasso (até por este não chegar a se constituir propriamente em um conceito), adota-se como método fundador a consulta a referências teóricas que se consideram pertinentes para discutir o tema (na crítica e na história da arte, na filosofia, na sociologia ou na antropologia), seja por tratarem diretamente do mesmo, seja por permitirem aproximações transversais ao falhanço, assim como a análise de obras de arte e da literatura para buscar a dimensão fugidia e algo intangível, em sua concretude, do fracasso.

Uma vez definida esta perspectiva, procura-se valorizar o modo como os/as artistas referem seu processo de trabalho e como, neste contexto, lidam com a presença a um só tempo desestabilizadora e impulsionadora do fracasso e suas múltiplas facetas. Sabe-se que há muitas instâncias de manifestação do fracasso, desde logo quando se considera a amplitude de seu escopo e carga de subjetividade implicada em sua interpretação; seja em sua presença ubíqua em toda e qualquer ação humana, como mais localizadamente na obra de um artista, é tarefa difícil proceder ao escrutínio de suas manifestações sem a determinação de limites prévios para tal. Dada esta intransponível amplitude de

enfoques, a abertura a outras formas de análise teria certamente inviabilizado levar este trabalho a bom termo, seja de um ponto de vista metodológico como, possivelmente, de sua própria realização material.

## Estado da arte

Uma vez que o próprio conceito, ou antes noção de *fracasso*, central para este estudo, apresenta-se como de contornos imprecisos, oscilando em função dos parâmetros de sua aplicação, não se pretende investir em uma abordagem que valorize uma empreitada genealógica em torno do mesmo. Afinal, o foco da pesquisa será a produção dos artistas já mencionados, a partir de um raciocínio baseado em elementos que se percebem como afins nas mesmas e que por sua vez permitem sua circulação como o que aqui se entende por *poéticas do falhanço*. De se ressaltar também que, dada a natureza “aberta” e transversal dos conceitos e noções-chave desta investigação (falhanço, malogro, erro, acaso, imperfeição, incompletude, etc.), recorreu-se a autores não só do campo específico da história da arte, crítica e/ou teoria estética – o campo de inserção da presente investigação – como também da literatura, psicanálise, filosofia, estudos culturais e áreas afins, para efeito de uma maior precisão em sua aplicação neste estudo.

De saída, claro está que será necessária uma contextualização histórica, que esclareça seus muitos usos e conotações para finalmente situar o fracasso no âmbito da arte e na chave de entendimento que aqui se deseja. Como já brevemente sugerido, menos que a mera antítese do êxito ou do sucesso, o fracasso interessa aqui como um conceito mais amplo, que abarca e designa sob sua égide – em boa medida de modo intuitivo – um conjunto de práticas artísticas em que sobressaem ora a pulsão pelo erro e pela falha, pela repetição e pelo acaso, ora pela experimentação científica descompromissada de uma objetividade cartesiana e mesmo de contornos iconoclastas. Ou ainda, em um viés mais expandido, pelo interesse em explorar os limites da linguagem em

seus processos criativos, mesmo que isso signifique ir em direção ao seu vazio, como já belamente sintetizado por Clarice Lispector (1988, p.73):

A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.

Um vazio de certa forma antecipado – mantendo-nos na literatura – no famoso episódio da *Carta do lorde Chandos*: uma peça epistolar fictícia escrita por Hugo von Hofmannsthal em 1902 sobre um amigo, um lorde de nome Philip Chandos que atravessava uma "crise da linguagem". A carta é datada de agosto de 1603 e endereçada a Francis Bacon, tendo o fictício Lord Chandos como autor (von Hofmannsthal, 2010). Na carta, Hofmannsthal explica por que Chandos havia decidido abandonar uma promissora carreira literária. Menciona uma moléstia mental emergida da constatação de uma incapacidade ou antes insuficiência da linguagem em expressar adequadamente suas inquietações. "Em poucas palavras, meu caso é o seguinte: perdi inteiramente a capacidade de pensar ou dizer algo coerente a respeito de alguma coisa" (p.28). A preocupação com essa "crise da linguagem" é referida pelo acadêmico Michael M. Morton (1991, pp. 215-243) como uma série de dilemas, argumentando que o embate experienciado por Chandos é um conflito entre enxergar a identidade como um sujeito ou como um objecto. Uma segunda instância conflituosa que detecta na obra refere-se à funcionalidade e utilidade da linguagem: Morton descreve a tensão entre ideias como sendo construída em torno da linguagem ao invés do oposto – a linguagem buscando ter mais força do que é suposto ter –, com aquela tentando expressar ideias e verdades acima de sua capacidade.

Na actualidade, em termos muito gerais o tema do fracasso, em sua acepção ambivalente, parece não possuir a visibilidade que dele se poderia

esperar, seja como um enunciado ou *leitmotiv* de estudos teóricos específicos aprofundados como pela ausência ou rarefação de sua circulação, em termos relevantes, no âmbito do grande circuito de arte contemporânea – ao menos no que se considera que seria proporcional a sua importância como fator determinante na criação artística desde sempre. No decorrer da prospecção e desenvolvimento desta investigação, e talvez potencializado pela dificuldade conceitual em se demarcar um sentido estrito para a noção temática do fracasso, verificou-se como situação recorrente a baixa incidência, em termos gerais, de fontes ou referências disponíveis *diretamente ligadas* ao tema específico “fracasso na arte”, e/ou seus desdobramentos próximos possíveis. Após extensa pesquisa, constatou-se que apesar do tema mostrar-se a um só tempo tão antigo quanto atual, a impressão é de haver ainda uma considerável carência ou lacuna no que se refere a estudos voltados para a questão. Tal fato é estimulante, por um lado, por sugerir um campo que está ainda por ser mais densamente demarcado, com o que converge o objetivo desta proposta de investigação. Por outro, apresentou uma maior dificuldade no que se refere à coleta de dados, desafio que de resto, acabou por se configurar menos como um entrave que um fator impulsionador.

A temática ganha presença mais recorrente, percebe-se, em contexto acadêmico-científico, alimentando de forma coadjuvante seminários, simpósios e eventos correlatos. Ainda assim, resente-se de um maior adensamento de debates em torno deste que é um conceito-chave para a prática artística no dito mundo das artes. O que é em boa medida estranho, quando não sintomático do lastro estigmatizado que o termo carrega ao longo da história.

Apontada essa presença rarefeita do assunto nesse circuito, cabe elencar algumas referências, ou casos de exceção dos últimos anos que contemplam assumidamente sua incidência no território das artes visuais: nesse sentido,

destaca-se as exposições coletivas *The success of failure*<sup>8</sup>, *Just pathetic*<sup>9</sup>, *New ways of doing nothing*<sup>10</sup>, *The art of failure*<sup>11</sup> e *Fail Better – Moving Images*<sup>12</sup>. Trata-se de mostras que não somente enfocaram como enfatizaram, ainda que em vieses e escalas diversos, a temática do fracasso na produção contemporânea, constituindo-se assim em casos de grande interesse para este estudo. Em âmbito acadêmico, verificam-se referências pontuais no simpósio internacional “Failure: The Seminar”<sup>13</sup>, assim como um correlato no Brasil, “Diálogos: Estratégias do Fracasso”<sup>14</sup>, em que se abordava o tema como elemento instigador da práxis artística por um viés transdisciplinar. Uma iniciativa ainda a se destacar neste âmbito será o inusitado *Institute of failure*, fundado a partir de uma proposta de professores da School of the Art Institute of Chicago, e que se propõe a examinar mais detidamente este tópico (chegando inclusive

- 
- 8 Curadoria de Joel Fisher. Diane Brown Gallery, New York, dez. 1984. Posteriormente a mostra adotou formato itinerante, apresentanda em três cidades dos EUA entre 1987 e 1988.
- 9 Curadoria de Ralph Rugoff. Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, ago. 1990
- 10 Curadoria de Vanessa Joan Müller e Cristina Ricupero. Artistas participantes: Robert Breer, Alejandro Cesarco, Etienne Chabaud, Natalie Czech, Oskar Dawicki, Edith Dekyndt, Mathias Delplanque, Heinrich Dunst, Gardar Eide Einarsson, Marina Faust, Claire Fontaine, Ryan Gander, Lasse Schmidt Hansen, Julia Hohenwarter, Karl Holmqvist, Sofia Hultén, Jiri Kovanda, Rivane Neuenschwander, George Perec/Bernard Queysanne, Superflex, Mario Garcia Torres. Viena: Kunstvalle Wien, 2014.
- 11 Curadoria de Sabine Schaschl e Claudia Spinelli. Kunsthaus Baselland, Basel, mai.-jul. 2007.
- 12 Curadoria de Brigitte Kölle, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, mar-ago. 2013. Esta mostra apresentava, dentre os dezessete participantes, obras de dois dos artistas comentados neste trabalho (Bas Jan Ader e Fischli/Weiss), e foi visitada pessoalmente.
- 13 Ministrado por Jeanne C. Finley no California College of the Arts. San Francisco, 2011
- 14 Organizado por Mabe Bethonico, Universidade Federal de Minas Gerais. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, nov. 2009.

a elaborar uma espécie de "tipologia do falhanço") e suas relações com o universo da criação artística<sup>15</sup>.

Uma das poucas fontes de dado primárias, e possivelmente a mais diretamente voltada para o tema desta pesquisa é o livro *Failure*, editado por Lisa Le Feuvre (2010)<sup>16</sup>. Integrando a saborosa coleção "Documents of Contemporary Art" (Whitechapel/MIT Press), trata-se de uma compilação de escritos diversos (ensaios, artigos, manifestos, entrevistas) tendo como denominador comum precisamente a noção de *fracasso na arte* em suas mais variadas acepções, constituindo-se num compêndio que surge como essencial para esta pesquisa. Dentre as muitas referências que apresenta, destaco "Failure as a form of art", texto de Hans-Joachim Müller (2009) a propósito da já citada mostra *The art of failure* (e que levou-me a adquirir o respectivo catálogo),

---

<sup>15</sup> Essa proposta teve sua origem em um curso ministrado na citada instituição em 2001, "The Ethics and Aesthetics of Failure", concebido pelo artista Matthew Goulish e posteriormente expandido para o formato do "Institute of Failure", que permitiu uma maior abrangência investigativa a partir do enfoque no falhanço. Mais informações em <http://www.institute-of-failure.com>

<sup>16</sup> E aqui deve-se ressaltar a actuação desta historiadora da arte e ensaísta. Lisa Le Feuvre investiga a fundo as relações entre o fracasso e a arte, tendo produzido algumas publicações a respeito, culminando neste livro. Em sua entrada no volume de 2004 dos *Unrealised Projects*, a autora assim destacava seu comprometimento com a causa do falhanço: "For maybe the last five years or so I have wanted to realize a project on failure. For me failure is something fundamental not only to art, but to human conduct too. When we speak sometimes we talk at our loudest when we miscommunicate. I like it when things don't work: often then something better than expected happens. Exhibitions that fail fascinate me. On failing a space is opened up for the viewer, a possibility for dialogue." (<http://www.unrealisedprojects.org/volume-1/lisa-le-feuvre/>) Dali em diante, Le Feuvre publicou artigos na *Art Monthly* (London. n.313, February 2008) e na *Tate Etc.* (Issue 36, London, Spring 2010) detendo-se sobre a questão – genérica mas perniciosa – "o que é o fracasso?". Ao lançar luz e tornar acessível o tópico do falhanço enquanto aspecto não apenas válido como mesmo indispensável e indissociado do processo de produção artística, ela enfatiza a criatividade como uma actividade que oscila entre este e o êxito, concluindo que "... [there] lies a space of potential where paradox rules and where transgressive activities can refuse dogma and surety. It is here we can celebrate failure".



e “The fable of failure in modern art”, artigo de Paul Barolsky em livro de sua autoria que consistiu em preciosa fonte para este estudo. O compêndio abrange ainda breves textos ou depoimentos seminais acerca da relação de artistas (alguns deles estudados neste trabalho) com a temática aqui enfocada. Outra referência pontual estaria em Zygmunt Bauman e sua *Modernidade líquida* (2001), onde impera a tônica do volátil e da fluidez; as noções de permanência e durabilidade encontram-se falidas. A condição *líquida* incute também um dado refratário à idéia de estabilidade de princípios e de certezas tão caros ao projeto moderno; aí teríamos um ponto de conexão com os artistas e sua produção aqui abordada, onde a instabilidade, incerteza e fugacidade são elementos basilares.

A propósito da incursão prospectiva por áreas afins, nomeadamente na literatura<sup>17</sup>, um caso referencial é o do romancista, poeta e dramaturgo austríaco Thomas Bernhard (1931–1989), ele próprio um entusiasta do fracasso na literatura – e na vida, acrescentariam alguns de seus estudiosos. O escritor afirmava que qualquer tentativa adequada para se expressar uma verdade, uma acção artística ou outras empreitadas da ordem do humano, estará irrevogavelmente condenada ao fracasso. Ainda que sua produção como um todo possa ser genericamente associada ao signo do falhanço, dois de seus romances mostraram-se especialmente decisivos para esta pesquisa. Seu livro *O naufrago (The loser)* é o epítome da assertiva anterior, narrando a saga de amigos músicos que tem suas carreiras – e vidas – arruinadas após terem experienciado a convivência com a genialidade de um colega virtuoso, o hiperbólico Glenn Gould. O potencial latente de ambos naufraga frente à constatação de que jamais seriam tão bons; trata-se de incorporar o fracasso

---

<sup>17</sup> A literatura apresenta-se neste estudo como uma área de aporte precioso na introdução e mediação das manifestações do falhanço com as artes visuais, como será melhor explicado mais adiante, no capítulo 3 (“Literatura e fracasso”).

como única opção, abandonar-se em vida, frente à certeza devastadora da própria insuficiência. Já em *Antigos mestres* ("Old masters") a própria Arte assume protagonismo, em uma narrativa permeada pela ideia de ruína e imperfeição, razão última da existência atormentada de um crítico de arte, Reger. Esta personagem desenvolve uma pulsão obsessiva, passando horas a fio contemplando um mesmo quadro de Tintoretto, durante anos, à procura de falhas do velho mestre pintor. A seguir esse tom, refira-se também *A defesa Lujin*, romance de Vladimir Nabokov e outro tratado sobre a genialidade e o apelo do fracasso, aqui ambientado no universo do xadrez, que é onde atua o protagonista, um jovem enxadrista prodigioso que terá sua existência gradualmente consumida pela possibilidade de fracassar, a partir das expectativas que lhe são desde sempre imputadas.

Por sua vez, Samuel Beckett, figura exponencial no que se refere às articulações entre fracasso, criação e o acto de viver, irá enunciar o estatuto inescapável do erro na arte de forma sucinta e contundente: "Ser um artista é falhar como ninguém ousa falhar"<sup>18</sup>. A procura da falha e as associações da linguagem de um artista a uma perspectiva do fracasso, mas de um malogro que incute também esperança ou a perspectiva de superação, estão no cerne da estética do escritor e dramaturgo irlandês. No entanto, pode-se afirmar que tais fatores estarão igualmente presentes, guardados os devidos distanciamentos e singularidades, na produção da arte de um modo geral: tal pulsão habita e move inúmeras trajetórias ao longo da história da arte recente e antiga, em registos diversos. No que concerne às premissas utópicas, mas sobretudo distópicas, e suas relações com as manifestações do erro e da falha na produção artística que constitui nosso assunto, leituras em Ernst Bloch e seus diversos escritos

---

<sup>18</sup> Tradução minha do original, "To be an artist is to fail, as no other dare fail". In Ruby Cohn, 1984, p. 145.

para uma teoria sistêmica da utopia (*O Princípio Esperança, The utopian function of art and literature*) são incontornáveis; o extenso inventário da pulsão utópica que desenvolve é indispensável para qualquer estudo que aborde este tópico.

E por fim há, naturalmente, o material teórico especializado voltado para a apresentação e análise da obra dos artistas em questão, introduzido no corpo de texto dedicado aos mesmos (capítulo 6) e pormenorizado na seção de referências bibliográficas ao final da tese.

## Capítulo 1

### Aproximações ao Fracasso

O termo-ideia-noção<sup>19</sup> de “fracasso” é uma forma conjugada do verbo fracassar e deriva do italiano *fracassare*, que em tradução direta indicaria as ações de “destroçar”, “despedaçar”, “quebrar com estrépito”, “romper em pedaços”. Mas “fracassar” é, antes de tudo, o ato ou ação de *produzir um fracasso*, naturalmente; o que por sua vez é associado à *falta de êxito*, ao malogro, ao infortúnio, ao insucesso, à derrota, referindo o estado ou condição de não se atingir uma meta ou objetivo desejado ou pretendido. Diz respeito à frustração, quando não se consegue algo, ou a resultados adversos em empreitadas. Seria portanto o vetor necessariamente oposto ao “sucesso”, a contrapartida “negativa” do êxito. Tal polaridade se institui de modo automático, mas não exclui uma reflexão sobre a necessidade de se evitar juízos absolutos, na linha da premissa de que o que é tido como o fracasso deva ser descartado, desconsiderado ou evitado. A este respeito, assinala Russel Jacoby que:

Ignorar o fracasso é errar em relação à história, como se nada de positivo ou humano dele resultasse. Ao contrário, a vitória pode atestar muito mais uma configuração de força ou poder, do que de verdade ou validade. Isso pode parecer óbvio, mas vai de encontro a crenças e preconceitos profundamente assentados. [...] Das derrotas surgem ideias, pessoas transformadas e novos movimentos. Mesmo quando fracassam, as comunidades utópicas transformam as pessoas e as percepções. (Jacoby, 2007, p. 29-30).

Apesar de o próprio autor apontar alguma obviedade em se tomar o binómio vitória-derrota (também equivalente a “êxito-fracasso”) nos termos

---

<sup>19</sup> Gramaticalmente um substantivo ou verbo, o termo é de difícil circunscrição precisa, mas interessa salientar certa insuficiência – pela permeabilidade com que o fracasso se oferece a tantas interpretações – para ser apresentado e/ou utilizado como propriamente um *conceito*, pelo que aqui se adota sua referência como uma *noção*.

apresentados, a pertinência desta observação resulta da tendência a se ignorar aspectos inerentes à dinâmica operacional por trás de conquistas (em graus diversos) que não raro relativizam ou mesmo anulam sua legitimidade, fatores que tendem a ser deliberadamente ignorados ou desprezados quando da inscrição do evento em uma narrativa histórica oficial. Por outro lado, refere-se também à propensão em se desconsiderar ou minimizar o potencial mobilizatório que acompanha um malogro – do qual a imagem da utopia figura como exemplo inevitável, a ser retomada mais à frente. O sugerido mote do "aprendizado com o fracasso", apesar de sua carga esquemática ou cliché e tão difundido na contemporaneidade – época marcada pelo compromisso com uma agenda da eficiência e da produtividade a toda prova –, tem apesar de tudo sua dose de procedência, como se verifica sem dificuldade em quaisquer níveis da experiência quotidiana. Mas não será este, contudo, o enfoque aqui adotado, optando-se por valorizar a dimensão em que o fracasso se apresenta antes como um fator a ser buscado ou perseguido, como um vetor de potência para a atividade criadora.

Sob outra perspectiva, menos atrelada à objectividade restritiva contida na clássica dualidade acima mencionada, o fracasso poderia ser também compreendido como um estágio intermediário, uma instância "*entre*", que brota pelo meio, provocando ruído e fissuras em determinadas estruturas. Nesta linha de abordagem, a noção de fracasso apresenta-se como francamente permeável aos processos envolvidos na esfera da criação. Algo que pode "fazer em pedaços" o pensamento e a escrita, como indicado em uma das definições possíveis para o termo, mas que pode igualmente, como se verá, ser seu elemento fundador, determinante para o surgimento da obra.

Que pode se manifestar ora como uma pulsão utópica, ora como uma força de cariz inverso, oblíquo, que compele a obra de arte a não se mostrar por

completo, atendo-se a indicar antes um rastro "do que ainda é possível". Uma instância que pode pôr em suspenso a própria existência da obra, valorizando a reflexão sobre sua dimensão processual, propondo-se como elemento tensionador de sua própria natureza; podendo sinalizar, enfim, o fracasso como uma finalidade em si, algo a ser buscado, "conquistado". Algo que pode ainda afirmar a vocação para a incompletude que assombra a produção de uma obra de arte, confirmando, como nas palavras de Bloch, que "aquilo que é importante continua sempre faltando" (2005, p. 37). Pois é nas lacunas das demandas da racionalidade e da contingência que reside uma qualidade intrínseca ao processo criativo, e que o distingue de outras empreitadas humanas.

No que se refere a abordagens mais concretas das instâncias do fracasso na práxis artística, o terreno é fértil e os exemplos são inúmeros (ver parte 2, caps. 4 e 5). Abundam igualmente os entendimentos da noção; o fracasso para um artista pode ser o êxito para outro. Ao discorrer sobre o falhanço, o pintor Eric Fischl ressalta que muitas das ideias que considera efectivas fontes de inspiração para suas pinturas não são na verdade de sua própria lavra, o que evidencia um fato curioso mas recorrente: o de que uma ideia original de um artista pode não caber ou ter lugar em sua própria produção. O artista acrescenta ainda, de forma significativa:

My paintings are only 'about' something when they've missed their mark. When they are successful, it is because they embody the 'thing' itself. They are not about realism, they are about reality...They always fall short of perfection in ways that attest to their authenticity.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Disponível em <http://www.skarstedt.com/gallery-exhibitions/eric-fischl-presence-of-an-absence/press-release>. Setembro de 2015

O que pode ser considerado adequado para uma determinada obra de arte guarda múltiplos enfoques e dimensões. A integridade faz-se prevalecer quando algo se manifesta de modo apropriado num trabalho tanto em seu aspecto exterior quanto em nível interno, ambos os modos fiéis a si mesmos e ao contexto em que foi gerado ou ambiente que habitam. Sob esta ótica, a obra deve seguir balizada nas premissas que a constituem, não podendo ceder ou abrandar seus propósitos sem motivos cabais para tal.

Há também outros fatores em jogo quando se considera a emergência do falhanço no campo das práticas artísticas. Ali, é comum as coisas falharem em função do excesso: muito disso, ou muito daquilo. Muito agressivo, muito sofisticado, muito arrogante, muito grande, muito confuso, muito imaturo, muito sentimental, demasiado auto-consciente...e, por que não, muito "artístico". O excesso é talvez o juízo de valor mais invocado, tanto pelo criador como para o fruidor-observador. Os tipos de excesso que consideram passíveis de questionamento tendem a ser a medida – ou os indicadores – de nossas próprias atitudes e valores.

\* \* \*

O fracasso em si estabelece uma distinção; onde ele ocorre, ali está a fronteira, o limite; um limite daquilo que é aceitável ou possível, um limite pleno de possibilidades. Esta zona fronteira é mista, onde convivem a certeza e a insegurança; provoca-nos ou convoca-nos a tentar novamente (e falhar novamente) ao mesmo tempo que nos diz para nos contermos. O fracasso diz-nos claramente onde estão e quais são – ao menos naquele momento – nossas limitações, provável razão pela qual os riscos do malogro tendem a agregar valor ao sucesso, na tradicional narrativa do êxito.

O falhanço emerge de forma curiosa, por vezes quase como se criado por si próprio. Um fracasso legítimo – e um fracasso é sempre legítimo, mesmo quando, digamos, é falseado; a própria condição de falseamento já tipificaria aquela determinada ação ou iniciativa como um fracasso, afinal, um "fracasso simulado" almeja sempre algum objetivo, e se logra atingi-lo automaticamente deixa de ser um falhanço – nunca é planeado ou organizado; ele emerge de intenções ou inquietações externas, e implica sempre a existência de outros fatores ou interesses em separado. Um fracasso genuíno não pode ser intencional, já que, se buscado de saída – e portanto tornado um objetivo –, não deixa de converter-se algo desconfortavelmente em um êxito, se "alcançado". Na perspectiva singular de Joel Fisher (1987, p.22), um falhanço intencional não seria nada além "de uma distorcida, insalubre e niilista forma de sucesso". E, assim, estar-se-ia uma vez mais diante do paradigma da intencionalidade. À medida que se intensificam as miradas em retrospecto sobre o curso das práticas artísticas ao longo do século XX – e mesmo as que têm lugar na contemporaneidade – mais e mais se percebe o papel decisivo exercido pela intenção sobre tal produção. O reconhecimento do fator da intencionalidade sugere que, até certo ponto, o artista é responsável por sua criação ou por seus actos. Assim, a existência ou identificação da intenção provê uma oportunidade para o malogro, fornece uma base sólida para o estabelecimento do fracasso.

\* \* \*

Há uma percepção intuitiva de que a "conquista" do fracasso seja notada e assimilada de modo bastante diverso ao do sucesso ou êxito. Este último costuma ser partilhado; já os falhanços, não importa de que natureza, tendem a ser guardados, a se aterem à esfera do privado. Ou seja, tende-se a lidar com o sucesso publicamente e com o fracasso intimamente. O maior risco, contudo, é



o de não se reconhecer um fracasso (para nós mesmos). Quando reconhecido, o fracasso torna-se um aprendizado e uma pedra de toque para a próxima etapa, para a próxima busca ou empreitada (e assim torna-se um falhanço mais "relativo"). Por outro lado, a não-identificação e/ou assimilação deste fracasso torna a busca por qualquer ideia muito difícil. E de que modo pode-se estar atento ou ter condições de identificar os próprios falhanços? Por vezes não se pode ter esta consciência dos fatos, inevitavelmente. Há ocasiões em que o desconforto, frustração ou a auto-estima ferida impedem ou bloqueiam a capacidade cognitiva, quando o germe do fracasso irrompe e contamina as habilidades e emoções do artista (e da humanidade como um todo, é verdade), e por conseguinte afeta negativamente o que ele próprio – e os demais – esperam de si. A dificuldade que se tem em (tentar) conter ou evitar o fracasso é provavelmente a razão pela qual algumas pessoas o encaram como de algum modo irresistível. E ainda assim esta ênfase não é bem empregada: quando detectado (a tempo), um fracasso nunca é tão sério ou grave como quando não chega a ser reconhecido, ou identificado; certo equilíbrio ainda pode ser restaurado. Pode-se mesmo dizer que um "fracasso identificado" não existe – ou não chega a existir ou consumir-se enquanto tal.

O componente da falha seria então incompatível com todas as narrativas que, ao longo da história humana, são balizadas pelo vetor evolutivo; a narrativa oficial da humanidade é a história da evolução e do progresso, afinal. Facto que, se por um lado é absoluta e obviamente defensável frente ao que nos oferece a ciência, por meio da arqueologia, da antropologia e demais áreas correlatas, especializadas em perscrutar a trajectória humana ao menos desde o advento do polegar opositor em nossos mais longínquos ancestrais, por outro, não deve desprezar a presença ubíqua de sua noção antitética, o fracasso, como factor inerentemente potencializador deste mesmo ímpeto evolucionista. E no entanto

esta noção tão fundadora e decisiva é de modo geral menosprezada no decorrer da aventura do Homem, como já assinalado. Não deixa de ser até certo ponto surpreendente que de modo geral, no decorrer da história moderna, filósofos e outros profissionais do pensamento não tenham tratado o tema do fracasso mais detidamente. Em verdade, quanto mais se pensa em sua presença ubíqua e determinante no curso dos acontecimentos, mais parece fazer sentido a existência de uma área devotada exclusivamente ao seu estudo. Um hiato que leva autores como Joel Fisher a propor – não sem algum humor – um interessante conceito para designar uma prática teórica mais especificamente centrada na noção do Fracasso: o neologismo *anaprokology* (do grego *ano*, "não", e *prokop*, "sucesso" ou "progresso"), que designaria uma área da existência em que o sucesso não é buscado ou é considerado irrelevante (Fisher, 1987, p.8-11). Ainda que em nível especulativo e algo provocador, tal proposição parece fazer sentido, vista a já referida lacuna no que se refere a um enquadramento mais sistemático deste assunto.

Um dos muitos paradoxos que cercam a noção de fracasso está no facto de que, para algo constituir-se efetivamente em um fracasso ou com ele poder estar identificado, deve ser passível de uma expectativa prévia; pressupõe-se um determinado interesse ou desejo fundador, que em um momento anterior algo tenha sido alvo de uma vontade qualquer, ou que um objetivo tenha sido mentalizado. Por trás da pulsão do fracasso está sempre um ímpeto primordial, um acto fundador de uma vontade, de se atribuir uma condição de importância (à ação desejada) que motive ou justifique o ímpeto inicial e esforços subsequentes; e que no entanto poderão não conduzir ao êxito.

Por outro lado, é possível alterar a perspectiva e assimilar aquilo que é tomado como fracasso em outra chave, como a simples questão de uma escolha dissonante do que apregoam as convenções do bem-fazer: a opção deliberada

pelo desconhecido ou pelo incerto é muitas vezes o fator de ativação de empreitadas que podem conduzir a êxitos diversos. O lugar do fracasso é portanto o lugar da experimentação por excelência, do risco e da quebra de protocolos, do desvio da convenção em quaisquer escalas – o que é dizer, um lugar de insegurança e de tensão, passível de ser gerido pela inabilidade ou inaptidão. A disponibilidade para o fracasso implica abrir-se para o que é instável, para aquilo que é fugidio, que deflagra dúvidas e questionamentos ao invés de trazer resultados objetivamente definidos.

Em última análise a própria decisão de escrever sobre tal temática, à luz de sua incidência em processos artísticos, pode se constituir já à partida em um flerte com o fracasso: os inevitáveis desvios, errâncias e derivas implicados em tal tarefa sugerem este risco, este convite à vertigem potencializada pelas suas muitas nuances e modos de manifestação. Clarice Lispector, nome maior na literatura brasileira, afirmava que o exercício da escrita se formula pelo desejo de falar, embora tal ato – paradoxalmente – implique "carregar a medida do silêncio, em um esforço marcado pela impotência em se dizer tudo" (1999, p. 14) e a necessidade de lidar com os limites (e talvez ultrapassá-los) para narrar a complexidade da experiência...; a bela e melancólica imagem – como lhe é característico – construída por essa autora dá a exata medida do ato criador como sempre passível de uma insuficiência que lhe é imanente e contingente, de uma qualquer pulsão ou carga “negativa” que se afirma, por outro lado, como vetor de potência para a atividade artística.

É talvez desta natureza a pulsão que impele a produção de autores referenciais na temática do fracasso em sua vertente literária, como será reiterado no subcapítulo *Literatura e fracasso*. Nomes como Melville, Kafka, Samuel Beckett, Robert Walser, Thomas Bernhard e Enrique Vila-Matas, por exemplo – para ficarmos num recorte temporal moderno-contemporâneo. Cada

qual a seu modo e sob os influxos de suas circunstâncias e idiossincrasias pessoais, estes nomes produziram um corpo considerável de obras que evidenciam a potência de que se fala mais acima.

Ressalte-se ainda que paradoxos estão no cerne de toda e qualquer abordagem ao fracasso; afinal, trata-se de uma condição a ser assumida, mas que não pode ser procurada; é passível de ser estudado, embora seja demasiado vago para ser definido com plena convicção; está relacionado mas não é necessariamente análogo à dúvida, ao erro, ao patético. O ato de fracassar, por definição, conduz-nos além das suposições e daquilo que achamos que sabemos e que pode ser representado. No intervalo incerto entre os dois pólos subjetivos do sucesso e do fracasso, onde atividades e práticas transgressoras podem recusar o dogma e a certeza, é aí que o fracasso pode se efetivar e constituir-se como elemento de força, como pulsão animista. E é esta "arte do fracasso" que, em última análise, é em si própria uma manifestação do fracasso, quando "bem-sucedida", que interessa aqui pôr em evidência.

## 1.1 Origens

*No human ever became interesting by not failing.* Chris Hardwick

*We are all failures – at least the best of us are.* J.M. Barrie

O fracasso é eterno, e ancestral. Ou ao menos tão antigo quanto a saga da existência terrestre. Mesmo no início de Tudo, já lá se pode encontrar sua marca primordial; se quisermos, o próprio "Big Bang", marco fundador do Universo, em sua interpretação mais conservadora<sup>21</sup> pode ser encarado ao fim e ao cabo como o resultado de algo próximo a um evento disruptor, um acidente (um acidente de proporções cósmicas, no caso), decorrente de uma singularidade – zonas infinitamente densas que concentram toda a matéria e energia, supostamente localizadas no centro dos chamados buracos negros cosmos afora. Por sua vez, em uma das narrativas mais populares da cultura ocidental, a bíblica, o Homem, acabado de ser criado, falha em cumprir as expectativas de seu criador logo de saída. No laboratório paradisíaco para ele concebido, o plano inicial do mundo vê seus objectivos serem alterados drasticamente. Feitos os ajustes, e a julgar pelo andamento posterior das coisas, parece que a Criação nunca terá se recuperado completamente daquele primeiro momento de falhanço; desta forma, o ato primordial assinalaria também o nascimento do fracasso universal a partir do pecado original.

Autores como Colin Feltham (2014, pp. 23-24) – um académico britânico longamente interessado na questão do falhanço sob um viés que conjuga a antropologia e a psicanálise – sugerem que sob este enfoque, desde a

---

<sup>21</sup> Refere-se aqui à definição mais popular do evento do *Big Bang* como uma "grande explosão cósmica" originária do Universo. Tal teoria terá sido já revista e ultrapassada pela interpretação do mesmo evento à luz de um novo modelo teórico baseado em correções quânticas que indicam ter o Universo sempre existido, sem a ocorrência de um "evento inicial".

desobediência ao mandamento divino original trazemos em nós e no mundo em que vivemos todo o tipo de “fracassos” – agora entendidos como *pecados*.<sup>22</sup> Em sua forma mais simples, o pecado original sugere que a Criação divina era plenamente boa (perfeita, sem falhas, não passível de quaisquer fracassos, como a morte) até que o ser humano estraga este cenário ideal por meio do pecado e vício, praticados de forma deliberada. Segundo Feltham, o pecado original, introduzido por Adão e Eva e subsequentemente perpetuado ao longo de gerações, seria portanto uma manifestação antropogénica e só passível de ser revertido por Cristo e a crença a ele associada. Sem a salvação religiosa, continua-se a incorrer individualmente no pecado e a alimentar as condições que finalmente resultariam no Juízo Final – o Fracasso definitivo, se quisermos.<sup>23</sup>

Este conceito global de pecado original sugere que tudo que é tocado pelo ser humano dá errado ou "dá para o torto". Corroborando tal impressão, Stephen Mulhall lembra que “Human beings are not only naturally capable of acting – even

---

<sup>22</sup> O conceito de *pecado original* foi promovido por Santo Agostinho no século IV e por S. Tomás Aquino no sec. XIII, sendo ainda retomado mais à frente por nomes como René Descartes e Blaise Pascal. Entre estudiosos posteriores, todavia, tal conceito será largamente desprezado, tanto por ateus como por cristãos, basicamente por suas propriedades negativas, estigmatizantes e indutoras de culpa. Alan Jacobs aponta que passa a ser referido como “maligno, repulsivo e revoltante”. [apud Feltham, 2014, p. 23-24 – tradução minha]

<sup>23</sup> A analogia entre pecado e fracasso não será tão fortuita ou precária quanto possa parecer. Pode ser adequado recordar, por exemplo, que em seu sentido grego de *hamartia*, difundido por Sócrates e Aristóteles, o termo pecado significa algo como enganar-se, estar errado. Inclui também as conotações de erro de juízo ou julgamento, engano, acidente, deficiência moral e falha de carácter. Para Aristóteles abarcava o conceito de uma “falha trágica”. Tais conotações, entretanto, que de modo geral convergem para um sentido de desvio da norma moral ou comportamental, não mais se mantêm na atualidade, como se pode observar nos campos do crime e das doenças mentais. Não é comum referir, nos dias de hoje, um criminoso como um pecador ou fracassado, mas como alguém que deliberadamente ou patologicamente agiu contra a lei, que pode ter se arriscado mas que não escapou impune. De modo análogo, o indivíduo que sofre de algum distúrbio mental severo não é normalmente referido como um “fracassado”, mas como desafortunado ou portador de uma moléstia. (Colin Feltham, 2014, p. 23-24)

perhaps disposed to act – sinfully, but are always already turned against themselves, against the true and against the good, by virtue of their very condition as human” (Mulhall, 2005: 6). Uma vocação pecaminosa de tamanha magnitude negativa e peso intergeracional estaria portanto no seio da natureza humana, sendo o Homem incapaz dela se livrar.

Ainda a propósito desta mirada do falhanço à luz das narrativas religiosas, Hans-Martin Siegrist lembra que, mesmo que diferindo em muito das narrativas trazidas pelas mitologias grega e romana, a versão judaico-cristã de uma Criação que perde em perfeição, por assim dizer, poderá mesmo ser compreendida como uma *estética divina do imperfeito* no modo como lida desde o início com a falha inerente ao ser humano; as referidas desventuras de Adão e sua futura companheira dispensariam maiores detalhes (Siegrist, 2009, p. 32-42). A partir destas interpretações, a aventura humana estaria, portanto, marcada pela sombra do falhanço desde suas origens.

## 1.2 Fracasso e Mitologia

A mitologia grega é pródiga em passagens envolvendo metáforas em que a ideia de falhanço é protagonista. Na Grécia antiga a ideia de sucesso estava intrinsecamente ligada ao conceito de perfeição, crença que em boa medida se perpetua em nossa turbulenta e acelerada contemporaneidade. A este respeito, uma conhecida passagem da mitologia clássica poderá aqui enriquecer a argumentação: a saga de Dédalo e Ícaro. Centrada em dois personagens que, transpostos para este contexto, poderíamos considerar como representativos de dois tipos completamente diferentes de um entendimento "moderno" da arte, a narrativa descreve aquele que será o primeiro vôo de ambos com as asas criadas artesanalmente por Dédalo, a fim de escaparem ao mítico labirinto também por ele construído e onde estavam aprisionados. Dédalo instrui seu filho

Ícaro, advertindo-o para ter prudência e não voar nem tão alto (para que o sol não derreta a cera das asas) nem tão baixo (para que as ondas do mar não as encharquem); ele deveria voar a meia-altura. Dédalo então parte, apanhando uma corrente de ar. Ícaro só tinha que segui-lo para planar em segurança; mas subitamente eleva-se, voando para o alto, tomado pela sensação de liberdade. O que se segue a tal gesto de ousadia é sua queda fatal, que de modo geral será interpretada equivocadamente – ou ao menos de maneira insuficiente – se o fizermos em termos meramente moralistas. Não se trata de uma situação que simplesmente correu mal e fracassou pelo facto de sua previsibilidade; o que está aqui em jogo é a experiência epifânica do maravilhoso, do sentido de transcendência que é buscado, e em última instância alcançado, no próprio acto de fracassar. A experiência de Ícaro é uma acção de transcendência de si e do mundo, de encantamento com um súbito sentimento de iluminação e de flerte com a "visão total"; uma experiência espiritualizada de desprendimento da condição mundana.

Enquanto Dédalo dirige toda sua capacidade intelectual na tentativa de transpor as limitações da física e demonstrar o triunfo da mente sobre a gravidade por meio de seu engenhoso artefacto, seu filho é conduzido por suas fantasias sensualistas ao caminho acenado pelo fracasso. Ícaro encarna uma tipologia mais modesta, surgida da junção do indivíduo que subitamente desperta para as possibilidades de distanciamento do mundo terreno, culminando na trágica separação definitiva. A melhor explicação encontrada por Ovídio – a quem se atribui a narração original deste episódio – para a misteriosa e impetuosa atitude de Ícaro, e que selará seu destino, segue sendo a do *prazer de voar*. Uma estranha disposição, uma lacuna eufórica da razão, a audácia estimulada pelo alumbramento.

Ainda antes de Ovídio, os poemas didáticos de Hesíodo (circa 700 A.C.) – hoje referido como um pioneiro teórico dos *media* – sugeriam que a Criação



deveria ser considerada nos termos de um heróico empreendimento de uma entidade divina necessariamente condenado ao fracasso, da mesma forma que o ser humano que segue o exemplo divino em um esforço de recriação. Um exemplo clássico e vívido é a saga de Prometeu, o titã que dentre outras façanhas pode ser encarado como precursor de todos os artistas. É valendo-se de seus dons escultóricos que ele irá modelar em barro as formas que viriam a ser as do Homem. No entanto, suas criaturas não possuíam alma; eram destituídas da fagulha divina. Quando afinal dotada desta centelha vital, contudo (graças a uma acção proibida, quando rouba o fogo aos deuses para levá-lo aos homens), sua criação é também exposta a todos os males do mundo a partir do contacto com a famigerada caixa de Pandora<sup>24</sup>, castigo dos deuses pelo ousado acto perpetrado pelo Titã que a criou.

Seguindo nas searas do falhanço e da mitologia grega, mas agora com uma aproximação direta à Arte, há uma outra passagem que aqui se considera relevante: a da famosa disputa entre Zeuxis e Parrhasios, mestres pintores da Grécia Antiga. Tal como registada por Plínio, o Velho, esta passagem apresenta Zeuxis como um artista tão habilidoso no domínio de sua técnica que as uvas por si pintadas eram capazes de até mesmo atrair os pássaros, tamanha a verossimilhança daqueles frutos. A dada altura arma-se então uma contenda com o outro mestre, a fim de se verificar qual dos dois é o artista mais dotado. E

---

<sup>24</sup> A propósito da alusão à Mitologia e a caixa de Pandora e à luz do fracasso, convém lembrar que, de maneira significativa, Platão considerava a raça humana como criaturas falhadas, destinadas a pouco mais que constituírem-se em joguetes nas mãos dos deuses. A imagem ou o modelo da "caixa preta" ou "caixa negra" é invocado seguidamente como metáfora ou alegoria em Platão (especialmente em sua conhecida alegoria da caverna), sendo posteriormente incorporada por áreas do conhecimento como a psicanálise e a ciência (na Teoria dos Sistemas o termo designa um sistema fechado, com mecanismos de estrutura interna não abertos à observação), com sentidos ou acepções diversas. Esta expressão será retomada em uma abordagem igualmente metafórica na segunda parte deste trabalho, a partir de seu uso mais contemporâneo como dispositivo de segurança na aviação.

ali Parrhasios acaba por triunfar, quando leva Zeuxis a tentar remover com as próprias mãos o que aparentava ser uma mera cortina a encobrir sua pintura, só para aquele então constatar, pasmo, ser aquela mesma cortina já uma parte integrante da pintura de seu adversário. Ainda com a tinta nas mãos, a Zeuxis não resta outra alternativa que não a de admitir a derrota. Se ele era capaz de iludir a natureza, na figura das aves que atacavam em vão os frutos minuciosamente representados em sua pintura, Parrhasios fôra ainda mais longe em sua estratégia ilusória, enganando o próprio homem, um ser humano racional e civilizado – e como se não bastasse, um homem experimentado nas artes da ilusão pela prática pictórica.

Este episódio mitológico adquire relevância por se constituir em um ponto de origem para as subseqüentes teorias da arte que seguirão tratando a arte nos termos da *mimesis*, como uma empreitada em que o artista/criador tem suas habilidades circunscritas ao compromisso firmado pelo paradigma da imitação da natureza (ou ao menos da re-criação). Como é sabido, esta orientação irá prevalecer ao longo de muitos séculos, com a história da arte sendo assim longamente compreendida com uma história de tentativas de se atingir a perfeição em termos de representação mimética – que tem no efeito *trompe-l'oeil* sua caracterização máxima, efeito incessantemente perseguido por artistas. O rompimento com esta tradição mimética se dará somente com a movimentação modernista que se desenvolve a partir de meados do século 19 na Europa e tem sua expressão mais definitiva na vertente impressionista .

Voltando ao breve percurso do falhanço pela Antiguidade, depara-se ainda com o mito das Danaides: 50 irmãs gêmeas que, em sua noite de núpcias, mataram os seus respectivos maridos, seguindo orientação de seu pai, Dánao, rei de Argos. Houve uma exceção, no entanto: Hipermnestra, uma das irmãs, havia se apaixonado e assim não foi capaz de executar a ordem paterna.

Entretanto, Dánao faleceu e, por sua atitude perversa, as demais 49 danaiades foram condenadas a encher com água um tonel sem fundos. Surge assim a expressão “tonel das Danaides” designando, figuradamente, um esforço infundável (ou que nunca termina), um trabalho feito repetidamente sem que nunca apresente um resultado proveitoso.<sup>25</sup>

A imagem da repetição infrutífera de uma mesma ação, por sua vez, remete irremediavelmente ao mito de Sísifo, que, como é sabido, tem como castigo por enganar seguidamente os deuses o fardo de empurrar uma pesada rocha colina acima apenas para, uma vez no cume, vê-la rolar encosta abaixo até o local em que se encontrava. E então retomar sua sina extenuante, interminavelmente, por toda a eternidade. A figura de Sísifo é habitualmente convocada para designar uma labuta vã, ou que se sabe irrealizável, mas que não se deixa de tentar levar a cabo. Albert Camus (2012), por sua vez, via em Sísifo um "herói absurdo", condenado a uma tarefa sem sentido (e consciente do facto, o que só aumentava seu fardo), tendo que cumprir o castigo imposto a um homem que ousou viver a vida em sua plenitude e repudiava a morte, desafiando os deuses neste processo.

---

<sup>25</sup> Um procedimento que, a despeito da "roupagem mitológica" aqui descrita, mantém alguma proximidade com hábitos modernos como certas manias, transtornos obsessivos patológicos que causam sofrimento e quedas significativas no desempenho pessoal em diversos níveis.

### 1.3 Fracasso como incompletude

*The best artist is the imperfect artist.* Wyndham Lewis

É sobretudo quando se adota a insuspeita perspectiva antropológica que o vetor do fracasso se prova como uma constante primordial e determinante ao longo da existência humana. Milhares de anos após os eventos até aqui arrolados, as ideias por vezes conflitantes de gregos antigos seguem largamente aplicadas em sociedades ocidentais. Tal legado traduz-se na tendência a se encarar o êxito como a perfeição – um hábito tipicamente evidenciado na persistente influência do cânone da arte da antiguidade clássica –, por sua vez subentendendo a ideia de completude absoluta. Uma vez que o fracasso só existe ou pode ser apontado como um contraponto ao sucesso (significando aqui um referencial genérico de êxito), ele também espelha esta contradição, passando assim a ser entendido como um certo tipo de incompletude. Tal característica irá inevitavelmente aproximar o falhanço do registo utópico, considerando a utopia em sua acepção clássica de "possibilidade de uma impossibilidade".

Parece haver uma crença de que o fracasso é mais comum do que realmente é; mas a verdade é que o fracasso manifesto ou materializado enquanto tal, contudo, é menos frequente do que possa parecer. Pode-se com frequência antecipar a instância do fracasso como o inevitável final lógico de um determinado caminho ou percurso e, já tendo tal situação no horizonte do provável, decidir-se pelo abandono daquele caminho (ou empreitada, ou o que for). Talvez por isso o trabalho inacabado (por quaisquer motivos) tenda a ser visto como uma forma de fracasso. Em um exemplo vívido como o da passagem da Torre de Babel (uma vez mais as parábolas), a incompletude torna-se uma metáfora para o próprio fracasso.

Tradicionalmente, uma obra de arte incompleta ou inacabada tendia a ser encarada como um falhanço, ao longo da história, pelo fato de geralmente se considerar o abandono da labuta ou o esforço interrompido como formas de fraqueza, incompetência ou insuficiência. Outro modo de se olhar para esta dinâmica emerge, todavia, emerge dos pressupostos instaurados pela arte moderna e contemporânea, quando uma obra pode de certa forma ser considerada "completa" ou finalizada *em qualquer ponto* de seu desenvolvimento, por assim dizer, e portanto tecnicamente não mais estará passível de ser vista como "incompleta/inacabada", e então categorizada como um fracasso. Nos tempos atuais a ideia de obra inacabada ou não finalizada é mais aceita como digna de consideração séria. Esta mudança de valores é particularmente cara no âmbito da produção artística, seja na prática como na teórica, com efeitos e desdobramentos sensíveis neste campo. Exemplo arquetípico desta concepção de incompletude como metáfora está na obra de Michelangelo, nomeadamente em parte de sua produção escultórica tardia (*La Pietà, O escravo agonizante, São Mateus*): as figuras se apresentam quase como prisioneiras do bloco de rocha do qual emergem. Nos dias de hoje, como é sabido, a condição do inacabado ou da incompletude é já amplamente aceita e considerada quase como uma convenção, ainda que peças como estas do mestre italiano sigam consensualmente referidas como obras-primas. Não mais embate-se com a ideia de inacabado como um juízo negativo *a priori*, podendo-se agora perceber a obra de arte como passível de estar de algum modo completa em qualquer momento do processo de seu desenvolvimento.

A mudança de paradigmas em torno da incompletude irá crescer exponencialmente no decorrer das práticas levadas a cabo pelas vanguardas modernistas dos séculos XIX e XX e terá seu ápice em práticas da arte contemporânea que relativizam drasticamente este conceito. Se a Modernidade

introduziu um fator de peso nesta guinada, com a revisão drástica do cânone da representação mimética na pintura e na escultura – e por conseguinte de um parâmetro até então basilar para a ideia de "completude" –, é na consolidação de práticas da arte contemporânea que tal ideia se mostrará obsoleta em definitivo. Inúmeros artistas operam em uma chave que prescinde da premissa da "obra acabada" – aqui considerada nos termos do entendimento que prevalecia até meados do século XIX, significando a finalização da obra nos termos clássicos das normas do bem-fazer encampadas pela academia. Podem fazê-lo de modo casual (quando um processo criativo é interrompido por algum motivo e isto determina o estatuto da obra como finalizado), como de maneira sistemática e deliberada (quando a ideia de "objectivo" ou "resultado" para o/a artista – termos que de resto podem se mostrar insuficientes ou relativos quando aplicados à produção contemporânea – prescinde da materialização de um produto final *strictu sensu*). Este descompromisso com a ideia de completude em sentido estrito assinalou a permeabilidade a novos modelos de práticas artísticas, como aquelas – de cariz mais conceptual – em que a própria realização por inteiro do trabalho está condicionada à actuação de um elemento externo, a saber, o público e a ideia de participação; será o observador a investir a proposta de sua potência e de um sentido final que só assim poderá ser alcançado. Basta pensar na produção de nomes como Allan Kaprow (e seus *happenings*) Lawrence Weiner, J. Beuys, Hélio Oiticica, Ricardo Basbaum, Francis Älys, Tania Bruguera ou Andrea Fraser (na performance) a rede de artistas do período 1960-70 Fluxus (e o foco na participação e na experimentação), além de, mais recentemente, nomes ligados à vertente da estética relacional, “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e práctico o grupo das relações humanas e seu contexto social”<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Nas palavras do mentor intelectual daquela corrente, Nicolas Bourriaud.

(com destaque para as proposições singulares de Rirkrit Tiravanija), dentre outros incontáveis exemplos de produções ou proposições artísticas impelidas por, ou voltadas para esta variável.

Enquanto é verdadeiro que muitos falhanços inevitáveis estejam associados ao abandono (de uma ideia, de um projecto, de uma obra), outros são "finalizados"<sup>27</sup>. Por vezes leva-se muito tempo para reconhecer um problema; outras vezes as falhas manifestam-se somente em retrospecto, não tendo sido perceptíveis no decorrer do processo criativo. O que conduz a uma questão peculiar: como se pode reconhecer a sombra do falhanço quando não se sabe com precisão, ou não se tem como identificar, os objectivos ou metas que permitiriam aferir tal condição? Muitos artistas definem o que querem a partir de suas próprias decisões anteriores, que usualmente podem ser muito precisas deste ponto de vista. O sentido ou percepção de 'estar fazendo a coisa certa' é quase sempre uma manifestação instintiva ou intuitiva, "pré-verbal". A medida de clareza em uma obra ou produção tende a seguir um movimento evolutivo – em relação a procedimentos anteriores e aos próprios parâmetros pessoais do autor; o que não é dizer, todavia, que todo processo criativo obedeça a qualquer lógica evolutiva no sentido de uma linearidade tendendo a uma constante optimização –, e a história desta evolução por sua vez mapeia o desenvolvimento do/a artista. Para alguns artistas, no entanto, ou em alguns trabalhos de todo e qualquer artista, tal clareza nunca emerge ou se evidencia de modo incontestável; há sempre aquelas obras perante as quais o artista mantém dúvidas, suspeitas ou inquietações permanentes, incerto sobre sua natureza (seja enquanto "resultado" ou tradução eficaz de sua pulsão criadora em todos

---

<sup>27</sup> As aspas aplicam-se aqui por conta do fator, muito referido neste trabalho, das dificuldades em se definir a contento as circunstâncias de finalização definitiva de uma obra de arte. De modo geral toma-se o partido de que tal instância pertence unicamente à esfera do juízo do artista ou criador.

os aspectos aí envolvidos, seja enquanto produto final coerente com a linhagem procedimental e conceitual pregressa etc.). Trabalhos, por exemplo, sobre os quais o/a artista não está certo de serem uma amostragem do pior ou do melhor que já produziu; não por acaso é frequente que tais peças sejam guardadas ou mantidas em suspenso para futura consideração. Pense-se por exemplo em Picasso e sua peça seminal, a pintura *Demoiselles d'Avignon*, mantida enrolada em baixo de seu leito por anos a fio, antes de ganhar o mundo e redefinir os rumos da arte moderna<sup>28</sup>. Outras vezes tal decisão não chega a ser tomada, e o artista nunca abandona ou desiste totalmente de sua obra. Este ponto será retomado mais demoradamente logo adiante, aquando da análise de um conto de Balzac que se considera como referencial na dinâmica do fracasso no bojo das práticas artísticas do Modernismo.

---

<sup>28</sup> É razoavelmente consensual que *Les Demoiselles d'Avignon* desponta como um divisor de águas na actividade das vanguardas artísticas de início do século 20. A obra inaugura um decisivo rompimento com os cânones tradicionais miméticos e subverte, de uma forma radical, todo um ideário de convenções que regiam a representação espacial pictórica, notadamente desde a consolidação da perspectiva renascentista. Se a relação espaço-objecto obedece a uma proposta completamente nova, há também a inserção de um elemento inédito, as máscaras africanas (utilizadas pelas ditas protagonistas) demonstrativas do interesse de Picasso por uma matriz cultural que teve influência ora pontual, ora marcante – embora nem sempre assumida – na obra de diversos artistas das vanguardas modernistas.



## 1.4 Progresso e êxito

Vários séculos após os gregos, temos na tradição do pensamento progressista o esteio e a cristalização de um modelo sobre o qual se assentam as principais narrativas históricas que norteiam a tradição cultural da civilização ocidental. Uma linha de pensamento definida de modo áspero e sucinto pelo historiador Sidney Pollard como "a presunção de que existe um padrão de mudança na história da humanidade [...] que consiste em alterações irreversíveis numa única direcção, e que essa direcção é para melhor" (1968, p.9). O mesmo autor assinala que a ideia de progresso material é muito recente, em termos históricos absolutos, tendo ganho corpo apenas nos últimos três séculos (ibidem) e coincidindo com o advento da ciência e da indústria – e por conseguinte, das demandas de produtividade e eficiência que trazem a reboque. A fé na ideia de progresso ramificou-se e fixou-se numa ideologia, espécie de sistema de crença secular e que ignora certas falhas em suas credenciais. Por vezes, os mitos do progresso serviram-nos bem, e podem continuar a servir; mas tornaram-se também perigosos, na medida em que o ciclo do progresso tem uma lógica interna que pode conduzir a desvios da razão, e em última análise levar à catástrofe. Um sedutor percurso de sucessos (a narrativa da história humana) pode terminar numa armadilha. O exemplo clássico é o da trajectória do desenvolvimento das armas; da invenção da pólvora pelos chineses (entre os séculos IX e X) ao surgimento dos foguetes e canhões, e destes aos petardos explosivos e a bombas atómicas, com comprovado potencial para a total destruição do planeta, trata-se de um percurso em que o conceito de *evolução* e a ideia de progresso deve ser de facto bastante relativizada. Muitas das ruínas que grassam os desertos e selvas da Terra são verdadeiros monumentos às armadilhas do progresso, à maneira de restos de

navios naufragados que marcam, neste caso, os escolhos do progresso; são pedras funerárias de civilizações vítimas de seu próprio progresso.

A revolução industrial iniciada na Inglaterra do século XVIII e consolidada no século seguinte sobretudo na Europa se fundamentou na divisão e organização do trabalho e nas novas tecnologias que aproveitaram as possibilidades abertas pela ciência determinista de Isaac Newton. A utilização maciça das aplicações técnicas do conhecimento científico produziu um período de progresso material acelerado, no qual a humanidade avançou mais em dois séculos nesse campo do que nos quatro mil anos anteriores. Esse progresso acelerado colocou o conhecimento científico numa posição de destaque e que, no século XIX, culminou no cientificismo, a crença de que tudo poderia ser explicado pela ciência, que deveria ser colocada acima de todos os outros modos do saber.

O pensamento progressista nunca lidou bem com a ideia de que o fracasso pode se constituir em uma lei da vida. Ele tende a promover uma exaustiva, já desgastada narrativa sobre a construção dos eventos e condições que configuram a existência mundana como sínteses grandiosas, afirmando sua transição histórica rumo ao incontornável sucesso como um imperativo lógico. Tudo deve aspirar a atingir sua forma consumada no impulso sistêmico do drama do desenvolvimento, sem espaço para qualquer falha até que sua meta final seja alcançada. À luz desta perspectiva, o fracasso não é encarado como um necessário obstáculo no caminho para o sucesso; ele seria antes o rompimento ou interrupção em uma trilha linear, que avança em sentido reto, imposta pela razão; uma distorção, uma traição ao avanço desimpedido do progresso. Nesta linha de pensamento, Hans-Joachim Müller (2009, p.11) sustenta que

...o fator de incerteza inerente ao fracasso não tem lugar na central de comando de ideias impostas pela metafísica sobre os objectos da

experiência. [...] A narrativa do mundo nunca cessa de afirmar a inevitável transcendência de todas as contradições [...], a chegada utópica da história às recompensas da vida.<sup>29</sup>

Tais narrativas tendem sempre a rejeitar a ideia de que o fracasso pode ser uma lei da vida, afirmando como um imperativo lógico a transição histórica do mundo rumo ao êxito (que se confunde com progresso), sempre a meta derradeira. Sob esta óptica, o falhanço não seria um obstáculo necessário na trilha para o sucesso; não, falhar é considerado mesmo inadmissível; uma distorção na rota linear delimitada pela razão, que aponta para avançar sempre em frente. Mas ainda assim, o fracasso está sempre na ordem do presente, do aqui e agora; é o epítome, senão a medida absoluta, da condição mundana.

Alguma insolência e audácia associadas ao fracasso podem ser identificadas na veemente rejeição dos modos como a concepção progressista "pensa o progresso". E este pensamento certamente passa pela esfera da ciência. Em termos de teoria científica, o fracasso é governado pelo princípio dual da falseabilidade e verificabilidade. Ao contrário da metafísica clássica e suas inatingíveis verdades irrefutáveis, as ciências exactas permitem o estabelecimento de proposições que se queiram verdadeiras somente se estas tiverem passado por ou se submetido a seu oposto, à negação, se elas tiverem desafiado toda e qualquer refutação. E ainda assim, como lembra Karl Popper, enunciados e proposições podem ser completamente falseados, mas nunca completamente verificados. Kang (2012) ressalta que se deve levar em

---

<sup>29</sup> Trad. livre do original: "The narrative of the world never ceases to affirm the inevitable, [...] transcending of all contradictions, the utopian arrival of history at the promised rewards of life". No catálogo da mostra *The art of failure*, Spinelli e Schachl (orgs.), 2007.

consideração o que Popper designa em sua teoria da ciência como o princípio da falseabilidade (*falsifiability*), derivada do paradigma da verificabilidade, onde o fracasso nada mais é que uma etapa necessária e incontornável no desenvolvimento da criatividade, bem como a consumação de um progresso real, efetivo. A partir de seus estudos sobre a lógica indutiva e sua aplicação nas ciências empíricas, Popper chega a sua peça seminal *Lógica da pesquisa científica* (Popper, 1975), em que atesta o facto de cientistas seguirem o processo de formular hipóteses de modo a descobrir ou conceber algo novo e então refutarem conscientemente suas próprias hipóteses ao conduzirem uma série de experimentos que permitem apontar a falta de correspondência em determinada relação comparativa, distinguindo a probabilidade da improbabilidade, separando a verdade da "não-verdade". A possibilidade, ou mesmo necessidade, de uma teoria ser refutada constituía para o filósofo a própria essência da natureza científica. Assim, uma teoria só poderia ser considerada científica quando se mostra falseável, ou seja, quando é possível prová-la falsa. Para Popper, o que não é falseável ou refutável não pode ser considerado "científico" – os limites da ciência se definem claramente, na medida em que esta produz teorias permeadas pelo falso, que serão válidas enquanto não refutadas. Em suma, o filósofo austríaco desloca a premissa de que um enunciado científico devesse *a priori* ser passível de se provar verdadeiro, para a necessidade de verificação de sua falseabilidade, estabelecendo esta como um critério de demarcação: uma teoria científica deve então ser falseável, invertendo assim o sinal de um critério antes positivo. Em sua concepção, para ser legítimo, um sistema científico teria que ser *validado* "através do recurso a provas empíricas, em sentido negativo: deve ser possível refutar, pela experiência, um sistema científico empírico" (1975, p. 42). Um critério (o da falseabilidade) que, uma vez implementado, tem uso corrente até a actualidade,

conseguindo demarcar diversas teorias não consideradas "científicas" como por exemplo a psicanálise de Freud e o historicismo de Hegel<sup>30</sup>. Não por acaso Popper foi aclamado como um dos maiores, senão o maior, filósofo da ciência e da epistemologia do século XX.

## 1.5 Fracasso e natureza humana

Deslocando-nos para um plano mais terreno, e abordando agora a noção de pecado como congênere para o erro e a falha, o que se percebe é que falar do fracasso é falar do que há de mais ancestral na aventura do Homem sobre o planeta, e, por extensão, é falar da natureza humana. Tão natural e imediata aos ouvidos quanto imprecisa em termos de, tal remissão a esta condição que nos conforma é inevitável, pois a falha é daquelas componentes indissociadas de toda e qualquer ação humana.

Edgar Morin observa que a partir do pensamento de Darwin (e sua teoria da seleção natural) é possível retrair a trajetória do Homem desde os primeiros primatas, com o gradativo distanciamento da árvore genealógica tropical de seu antepassado mais ancestral – o que é dizer, um afastamento da Natureza –, até que, concretizada essa separação, ele funde o reino independente da cultura e do dito "mundo civilizado". E então sobreveio o domínio da pedra e do aço, as cidades e as máquinas, os poemas e sinfonias, as navegações marítimas e espaciais; o modelo de Descartes introduz um

---

<sup>30</sup> O mote da falseabilidade científica conduz por sua vez à questão do *fake* ou do "falso", aspecto caro à prática artística e que por sua vez guarda fortes pontos de contacto com a temática do fracasso. A este respeito seria possível traçar toda uma genealogia de registos do *falso* emergindo ao longo da história da arte, sob pulsões e intuítos dos mais diversos. Uma investigação das mais estimulantes mas que contudo, até por conta de sua previsível extensão, não cabe abarcar neste estudo.

posicionamento questionador em relação à natureza, instigando a seu domínio pela mão do homem de um modo até então impensado.

Dando seguimento a sua análise desta pulsão primordial, Morin (1991, p.3) irá assinalar que...

...O tema da natureza humana não cessa de suscitar interrogações, de Sócrates a Montaigne e Pascal, mas só se descobriu o desconhecido, a incerteza, a contradição, o erro. Não se fomentava o conhecimento, mas sim a dúvida sobre o conhecimento. Quando, finalmente, com Jean-Jacques Rousseau, a natureza humana emergiu como plenitude, como virtude, foi para nos considerarmos imediatamente exilados e para lamentar sua emergência como um paraíso irremediavelmente perdido.

O autor continua (Morin, 1991, p.3):

Paradigma inexistente de Pascal, paraíso perdido de Rousseau, a ideia da natureza humana ainda havia de perder o núcleo, tornar-se protoplasma informe quando se adquiriu consciência da evolução histórica e da diversidade das civilizações: se os homens são tão diferentes no espaço e no tempo, se se transformam de acordo com as sociedades, nesse caso a natureza humana não passa de uma matéria-prima maleável que só adquire forma por influência da cultura ou da história. Além disso, na medida em que a ideia de natureza humana foi imobilizada pelo conservantismo, a fim de ser mobilizada contra a transformação social, a ideologia do progresso chegou à conclusão de que, para haver transformação no homem, este não podia ter natureza humana. Deste modo, esvaziada por todos os lados de virtudes, de riqueza, de dinamismo, a natureza humana surge como um resíduo amorfo, inerte, monótono: aquilo de que o homem se desfez, e não aquilo que o constitui.

Esta leitura, um tanto desairosa, em torno daquilo que em última análise é a essência, pulsão primordial humana, permite por sua vez estabelecer algumas conexões com a análise de Paul Ricoeur sobre o assunto,

especialmente em seu *O homem falível*<sup>31</sup>, publicado dez anos após o primeiro volume da sua "Filosofia da vontade", *O voluntário e o involuntário*. Esta obra consiste numa reflexão sobre a falibilidade humana, uma reflexão ontológica sobre o ser humano visando responder à questão da "vontade do mal no homem". Ali, Ricœur busca ampliar a compreensão da natureza humana a partir de elaborações sobre a possibilidade, ou antes realidade, da presença (decisiva) do mal no seio daquela; e se não cabe aqui desenvolver a densidade deste enfoque do autor, não será contudo difícil abraçar a ideia de falibilidade ou falência como essencialmente extensiva aos desígnios do fracasso, nosso ponto. A investigação antropológica do francês detém-se na finitude do homem; em *O homem falível* Ricœur interroga em particular a sua falta, o mal ou a "queda", indicativos dessa mesma falibilidade, interrogando expressamente "o que se quer dizer quando se chama falível ao homem?". Sua conclusão é a de que a *possibilidade* do mal moral está "inscrita na constituição do homem" (1960, p. 68), como uma espécie de "desproporção" introjectada, uma capacidade de discordância de si em si mesmo que faz com que o homem seja falível e possa, portanto, errar.

---

<sup>31</sup> Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité. I - L'Homme faillible*, Paris, Éditions Montaigne, 1960

## 1.6 Erro, fracasso e arte

*Every artist is linked to a mistake with which he has a particular intimate relation. [...] Every art draws its origin from an exceptional fault, each work is the implementation of this original fault, from which comes to us a new light and a risky conception of plenitude. Maurice Blanchot*

*Também em geral ninguém considera o erro como constitutivo do verdadeiro...*  
Georges Bataille

Ao ampliar a noção de fracasso, abarcando também suas nuances e associando-as à experimentação desimpedida, os/as artistas têm buscado novos e inesperados modos de escapar de alguns impasses, seja da sombra ideológica da instituição seja das utopias libertárias; e neste processo, a partir dos pólos subjetivos do sucesso e do fracasso, descortina-se um espaço para potenciais operações produtivas, onde regras e dogmas tendem a ser evitados.

Dentre as muitas tipologias possíveis de ser elencadas como constituintes do falhanço, pode-se citar aspectos ou instâncias mais e menos inerentes à natureza humana como a falha, a inaptidão, o acaso, a pulsão experimental, a dúvida, a incerteza... Mas dos diversos factores ou instâncias determinantes na instauração daquilo que está aqui a ser considerado como *fracasso*, a incidência do erro tem sem dúvida peso desigual, apresentando-se como um aspecto decisivo em sua manifestação. Sobretudo quando aplicado à dinâmica dos processos artísticos, como é o caso enfocado por este estudo, o erro terá enorme protagonismo. Assim como ocorre com o aspecto central – e mais abrangente – desta pesquisa, e apesar de igualmente inviável traçar um percurso conciso e bem demarcado da relação entre arte e erro, uma vez que este se apresenta como a instância indicativa do fracasso (de algum fracasso)



por excelência, além de inerente à práxis artística. Faceta mais evidente e caracteristicamente determinante do falhanço, o erro impõe-se e manifesta-se em todas as suas variações – rascunhos, ensaios, idéias falhas, enganos e acidentes. Qualquer processo de conhecimento é indissociado da noção de erro, na medida em que está sempre vinculado à obtenção de um resultado, seja ele mais ou menos objetivo. A ideia de um artista que realize uma obra de arte sem lugar para o erro – a “obra perfeita” – implica num impasse, na medida em que tal conquista incidiria fatalmente no momento em que aquela prática artística perderia qualquer interesse, não havendo sentido em se produzir mais nada. Os artistas, de resto, possuem um sentido particularmente apurado em relação ao potencial das imperfeições oferecido pelo fracasso. E aqui até se poderia arriscar um breve paralelo com a filosofia oriental que precogniza o *wabi-sabi*, onde a ideia de perfeição é abolida em função de um projecto ético e estético que revê valores que o Ocidente normalmente atribui ou associa ao fracasso; um conceito que aceita a insuficiência, a assimetria, a irregularidade e a imperfeição como atributos da beleza e do bem-fazer<sup>32</sup>.

São incontáveis as referências em torno da bandeira do erro tomada como motor da criatividade e de conquistas no plano da actividade artística. Picabia afirmava que "a arte é o culto ao erro"; Aragon, por sua vez, escreveu: "No quiero volver a privarme de los errores de mis dedos, de los errores de mis ojos... [...] A los errores de nuestros sentidos corresponden las extrañas flores

---

<sup>32</sup> Surgida no século 15 como uma reação à estética prevalente que valorizava o ornamento e materiais nobres, esta vertente conflui para uma concepção estética centrada na aceitação da transitoriedade e da imperfeição. Assimilado e consumado como uma tradição, o *wabi-sabi* é muitas vezes descrito como a capacidade de ver o belo no que é "imperfeito, impermanente e incompleto". É também um modo de assinalar a qualidade de transiência e efemeridade que caracteriza a existência humana. Sua prática se apoia na habilidade de desacelerar ou alterar o equilíbrio da ação para a existência, ao invés de se buscar a perfeição.

de la razón" (Aragon, 1972, apud Chévroux, p. 65). No território da fotografia, um ensaio de Clément Chévroux tornou-se uma referência acerca das ingerências do erro naquela linguagem. Em *Fautographie - Petite histoire de l'erreur photographique* (2003), o autor trata da incidência do acidente, do erro e do falhanço na fotografia – argumentando que é justamente nessas instâncias que ela melhor se revela – e sustenta que o erro é intrínseco àquele *medium*, acrescentando que fotos más ou falhadas constituem um rico filão iconográfico, do qual terão bebido sucessivas vanguardas para amortecer a linguagem da fotografia moderna (apud Belden-Adams, 2017, p. 73). A presença forte do acaso e do azar proporcionou ao final um grande acúmulo de recursos expressivos. O errado, por este viés, não se define como juízo de valor em oposição ao correcto, mas como resultado de uma acção accidental ou deliberada e, por conseguinte, alheia ou integrada a um programa estético. (Fontcuberta, *La furia de las imágenes* p.122). Na prática pode-se pensar, com efeito, que os erros são desvios em relação a certos padrões normativos aceites. No caso da fotografia, tais desvios estão condicionados pela convenção canónica de tradução mimética da realidade sempre associada a este meio/linguagem, sendo a falta de correspondência com o referente encarada como "defeito". "Defeitos" que se traduziriam na ideia de *ruído* introduzida por toda uma gama de fatores que perpassa a linguagem fotográfica: imagens sem foco adequado, falhas compositivas ou de enquadramento, ajustes de iluminação equivocados, presença de elementos que obstroem o assunto ou objectivo, cores saturadas, texturas indesejadas, em última análise até a própria realidade, se quisermos. A conjugação destes fatores pode conduzir a uma "estética da imperfeição" (Fontcuberta, 2016, p.123) <sup>33</sup>, mais afeita a abraçar as possibilidades contidas

---

<sup>33</sup> Como aponta Joan Fontcuberta em seu *La furia de las imágenes*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, p.123.

neste alargamento do entendimento daquilo que seria "correcto" ou adequado pela convenção. Tal perspectiva – das possibilidades criativas oferecidas pelo erro em suas diversas manifestações (falhas, desvios, defeitos) – pode ser estendida sem dificuldades para as demais linguagens ou modalidades artísticas.

### 1.6.1 Insuficiência

Este abraçar o fracasso pelas vias da falha ou do erro pode se traduzir, quando aplicado a processos criativos, na introdução de pontos de resistência, de paragem, de suspensão da comunicação aparentemente transparente. Uma desadequação na máquina comunicacional que cria atritos e revela o potencial obscurecido pela forma da linguagem comum e utilitária (veja-se a citada *Carta do Lorde Chandos*). Um desvio impróprio que faz pensar e sentir, que nos aproxima da obscuridade onde o mundo assenta; da fragilidade da própria linguagem, que fracassa diante da vida, ficando sempre aquém. Erros que abrem caminhos, desvios, atalhos, labirintos, que podem conduzir a uma "deriva produtiva".

E, como será mais desenvolvido posteriormente<sup>34</sup>, há que se ter em mente que "errar" (do latim *errare*) é também sinónimo de vaguear, vagabundear, andar a monte. A partir de direções antes inexistentes ou encobertas, inesperadas, emerge a possibilidade de errância desimpedida pelo desconhecido que impele a produção criativa. Não se trata aqui de uma noção do erro entendida como meramente circunstancial, uma "desadequação do intelecto à coisa", parafraseando S. Tomás de Aquino, onde o erro é meramente

---

<sup>34</sup> Voltaremos à raiz etimológica do termo quando tratarmos da noção da *errância* na obra de João Tabarra, no capítulo 6, p.346-348.

exterior, sem um grau decisivo de interferência no real, mas apenas no modo como o percebemos – o *erro gnoseológico*, nos termos de Paulo Pires do Vale (2009, pp.111-14). Interessa antes uma acepção mais próxima à do erro ontológico, implicando que o erro se introduza na "adequação de si a si mesmo", no devir da realização, no desenvolvimento progressivo e efetivo de algo – um erro que interfere decididamente na realidade das coisas. Uma falha ou anomalia que contudo não se traduz em instância destrutiva ou "maligna", constituindo antes um dispositivo de mediação imprescindível nos processos artísticos.

Deve também estar claro que o erro – como todo falhanço – só pode ser reconhecido, ou identificado, se for sabido o que uma coisa devia ser, ou mesmo aquilo que já é mas em que ainda não se tornou. Implica por isso uma ordem interior, uma ideia anterior, uma finalidade ou objetivo a alcançar. E neste sentido ontológico pode-se compreender que o erro pertinente, passível de ser considerado um elemento indesejado, pode ser necessário no processo, como linhas tortas que permitem escrever direito. Como quando o propósito inicial do artista se desvia e produz outro resultado, inesperadamente, e essa falha é não apenas assumida como – o que é fundamental – conscientemente incorporada ao processo de criação. Algo que de algum modo – e estes são muitos – escapou ao controlo do artista mas que ele integra porque intui que resulta melhor, mais acertado ou pertinente. A feliz emergência dessa "surpresa criadora" exige do autor uma certa pré-disposição para a aceitação do erro e da falha, do acidente ou do engano, do inesperado e do imperfeito, para o que foge ao prescrito pelas convenções do "bem-fazer"; uma disponibilidade para a vida, em última análise.

Como a existência, as obras de arte são provisórias e precárias, capazes de alterar nossa percepção do mundo, mas nem por isso sempre consoladoras. Como bem percebeu o inadequado Reger, personagem do também inadequado

Thomas Bernhard (a ser comentado no Capítulo 3, "Literatura e Fracasso"): durante mais de 30 anos, de dois em dois dias, sentava-se diante das obras de antigos mestres – especialmente uma grande tela de Tintoretto – no Museu de História da Arte de Viena, não para contemplar sua grandeza, mas para nelas procurar erros. Apontar onde o artista fracassou, desmascarando aquelas obras pretensamente perfeitas. Procura nelas os erros para as suportar, pela ameaça que representa a perfeição, pois só pela sua inexistência (da perfeição) é que a humanidade pode existir. Reger percebeu, então, que todas as obras têm falhas; de alguma maneira, todas fracassam; e isso deixa-o feliz, em seu eterno luto pela mulher que amou; deleita-se em constatar que toda a arte é nada diante da ausência da pessoa amada.

### 1.8 A emergência do erro

Como será retomado no capítulo seguinte, por volta dos anos 1860s a noção do erro irá emergir como um modo sistemático de criar distância do realismo e do cânone ditado pela Academia e pelo circuito dos *salons* parisienses (não por acaso coincidindo com a gênese e ascensão da movimentação Impressionista). Tal fenómeno é assinalado pelo académico e historiador da arte John Roberts, em seu *The necessity of errors* (2012, p.212), admirável estudo recente sobre o erro e suas reverberações na arte e na sociedade:

Aqui a invasão do feio, do adulterado e desproporcional nos confins do neoclássico e do naturalismo representa um momento crucial na

transformação do 'erro', de marca de desprezo para marca de ambição.<sup>35</sup>

Nas últimas décadas do século XIX, o erro torna-se claramente identificável em determinadas características e procedimentos artísticos e de variadas maneiras nas práticas do Impressionismo, Pós-Impressionismo e no Simbolismo tardio, evoluindo com os primeiros sinais da arte abstracta até ganhar uma identidade específica no início do século XX. Nesse período as vanguardas adotam regularmente "formas visuais concebidas como sendo errôneas" com a intenção de causar uma "inversão forçada das normas estéticas" (Chéroux, 2009 *apud* Roberts, 2012, p.209), em tempos em que se começava a cultuar a sedução do revés e do falhanço (Riout, 2002). De outro modo, o Romantismo germânico havia contribuído para o fortalecimento da nascente concepção do artista como figura errante, engajado na causa do que Roberts designa como "tendências antissistêmicas (ou antissistemáticas) do modernismo inicial" (Roberts, 2012, p. 213). Emergem numerosas correntes do pensamento que ecoam tal formulação, como a concepção da imagem do "artista forte" de Nietzsche, a ideia vanguardista modernista de *utilidade* (como finalmente desprendida do "racionalismo decorativo" dos ditames modernos), a teoria da subjectividade artística autónoma de Friedrich Schlegel e uma tendência geral em se reconfigurar o paradigma de beleza natural, estando a tônica na apologia da subjectividade e do acaso. Já no século XX, tome-se por exemplo o caso de André Breton e sua escrita automática (ou *automatismo*) ou a "esthétique de la surprise" de Guillaume Apollinaire no Surrealismo; ou ainda

---

<sup>35</sup> Trad. minha do original: "Here the invasion of the ugly, adulterated and disproportionate into the confines of the neoclassical and of naturalism represents a crucial moment in the transformation of the 'error' from a mark of scorn to a mark of ambition." (Roberts, 2012, p.212)

"a arte como culto do erro" propugnada pelo Dadaísmo, sendo o ápice da conjugação de acaso e subjectividade encontrado na produção seminal de Marcel Duchamp.

O período do pós-2ª Guerra Mundial marca a assimilação do alcance político das vanguardas, tendo o papel do erro no âmbito do discurso e da prática artística crescido posteriormente, até que o carácter indeterminado de obras de arte fosse considerado sua pedra de toque, a partir da introdução do conceito de 'obra aberta" desenvolvido por Umberto Eco nos anos 1960 (Eco, 1991). Tal indeterminação ainda fornece terreno fértil para o desenvolvimento de práticas baseadas no erro atualmente, numa espécie de círculo conceptual onde o erro conduz a uma maior indeterminação, que por sua vez cria um erro adicional em um movimento em espiral infinito. Há outra causa, contudo (ou uma série delas), na raiz da relação entre artista e erro tal como se apresenta na contemporaneidade, que remete novamente ao período do pós-Guerra. Naquela altura, teve início um processo pelo qual um número crescente de artistas explorava campos do conhecimento para além da arte, imergindo em outras ocupações. Tal processo, ainda válido hoje, tem suas raízes na Rússia soviética revolucionária, nos anos compreendidos entre 1917 e 1927. Naquele contexto, a tarefa ou "missão revolucionária" do artista era produzir *em todo lugar*, tanto quanto possível em relação à situação em questão, almejando a eliminação das diferenças entre operários e poetas, e ao mesmo tempo pela experimentação formal baseada em toda e qualquer técnica expressiva (Santayana, 1982, p. 222). De um ponto de vista político o processo foi bem-sucedido, superando a divisão histórica entre o trabalho intelectual e a labuta manual e desafiando o *pathos* romântico da alienação artística. Mas como novamente bem observado por Roberts (2012, pp. 245-246), a identificação conceptual do artista nunca logrou de facto conseguir coincidir com os papéis por ele desempenhados:

Pois isso teria dissolvido sua identidade de artista como a de não-artista, razão estética como razão não-estética; e teria tornado impossível ao artista levar a razão iluminada do processo artístico ao processo de trabalho. [...] Se o processo de identificação tiver êxito, então não há espaço suplementar para a reflexão artística. Se o processo de identificação falhar, então poderia abrir-se um espaço para a reflexão, mas seria fracassado como uma ação prática e funcional.<sup>36</sup>

Por meio deste exercício de investigar em outras disciplinas (mesmo que nunca completamente), e aplicando-as, artistas descobriram o que hoje se tornou uma característica primária da arte: a tão aventada *multi* ou *interdisciplinaridade*. Eles aprenderam a imergir em outras áreas e nelas trabalhar mantendo-se blindados, ao mesmo tempo, às problemáticas específicas daquelas disciplinas, por conta de estarem aptos a aplicar um conjunto diferente de valores e significados. Mesmo um erro prático pode ser considerado positivo, de uma perspectiva artística. Os artistas não têm mais de justificar sua produção através de um sistema normativo de valores: "Não precisam fazer valer a reivindicação de validade de disciplinas extra-artísticas que adotaram ou das quais tomaram emprestado" (Roberts, 2012, pp. 248-249). A consequência mais importante foi o desenvolvimento de uma prática artística não apenas inclinada ao uso de outras disciplinas, como também largamente aberta à utilização consciente dos erros 'externos'. Tais erros tornam-se assim material rico ao processo criativo, em grau equivalente ao de teorias, técnicas e tecnologias.

---

<sup>36</sup> Trad. minha do original: "For to do so would have dissolved their identity as artist into that of the non-artist, aesthetic reason into non-aesthetic reason; and this would have made it impossible for the artist to bring the enlightened reason of aesthetic process to the labor process. [...] For if the process of identification is successful [...] then there is no supplemental space for artistic reflection. If the process of identification is unsuccessful [...] then it may open up a space of reflection, but it is unsuccessful as a practical and functional action."



Em termos de uma teorização mais precisamente voltada para o tópico do erro, há que se ressaltar a marcante contribuição oferecida por Victor Brochard (1848-1907), em finais do século XIX, apresentada na forma de uma tese de doutoramento. Seu conciso tratado *Sobre o erro*, apresentado em 1879 à Faculté des Lettres de Paris, alcançou notoriedade no mundo acadêmico e logo se tornou um pequeno clássico. Nesta obra não interessa propriamente ao autor discutir erros, no plural, mas compreender o que é o *erro em si*, levantando neste processo uma infinidade de dúvidas: o erro seria então confundir uma coisa que se sabe com uma que não se sabe, afirmar aquilo que não é, embaralhar duas representações, tratar uma sensação como uma idéia. Após repassar elegantemente as teses de Platão, Descartes e Spinoza, Brochard apresenta uma doutrina própria, influenciada por Kant, que examina o erro a partir de três abordagens: lógica, psicológica e metafísica. Errar seria – ou é – um privilégio do homem: sendo o único ser pensante, leia-se, capaz de atingir a verdade, o homem é, portanto, também o único ser que se engana. Por ser livre, erra mais seriamente. Instala-se assim a premissa do princípio metafísico do erro como derivando da liberdade: O pensamento humano não tem como perceber diretamente aquilo que é; assim, quando triunfa, isto se dá por tentativas, muitas das quais vãs, pois o pensamento falso não difere essencialmente do verdadeiro – sendo ambos formados de acordo com as mesmas leis. Brochard crê que a verdade pode ser encontrada e a certeza é legítima, mas ressalta o valor da prudência. Quem pensa não pode evitar o erro, mas pode corrigi-lo. Um enunciado de Brochard (2008, p. 26) é especialmente profícuo para elucidar sinteticamente seu entendimento do erro:

O erro não se opõe à verdade como o esquecimento à lembrança ou a ignorância ao conhecimento. O esquecimento nada mais é do que a ausência da lembrança, mas o erro não é só a ausência da verdade, não é só privação ou negação. Talvez contenha algo de positivo. Se for assim, existe um problema do erro que é distinto do da certeza.

Uma teoria da certeza não pode estar completa sem uma teoria do erro.

De especial interesse nesta assertiva do autor, para os efeitos do presente trabalho, será o vislumbrar ou a detecção de um potencial "positivo" na instância do erro. Tradicionalmente depreciado por corporizar o insucesso, a falha, o engano, a incorrecção, a ignorância ou mesmo o disparate, o erro tem um potencial especulativo incalculável, desde logo por se opor à quase hegemónica cultura do progresso e do sucesso. O erro reporta desde logo à acção de vaguear, ao desvio, ao engano e à incerteza, mas também à ilusão que possibilita a assunção de consciência e à dúvida capaz de clarificar o propósito de um programa ou de um projecto. O erro tem obviamente custos, mas também tem valor. No campo das artes visuais, o significado do erro tem sido subestimado, pois comporta um potencial performativo capaz de anular o estigma da "falha" que até a escatologia religiosa lhe atribui. O erro abre campo ao inesperado, é capaz de revelar dimensões involuntárias e surpreendentes de um processo (e de um indivíduo). Mais do que o erro absoluto, pensa-se no erro relativo: no erro que não diminui, mas antes amplia as possibilidades do processo. No erro necessário. Considerar que o erro permite progredir é uma questão complexa, quase paradoxal; importa saber em que medida o erro conta como exceção no processo de aprendizagem, seja por demonstrar os limites da regra ou por ser um passo necessário no aperfeiçoamento ou na compreensão de assuntos cujos contornos fogem a uma "verdade", revelando o improvável capaz de abalar os quadros mentais mais positivistas, na medida em que as correcções e as emendas aumentam o grau de consciência do sujeito face a uma determinada situação. Embora o erro permita obter experiência e conhecimento, permanece na sociedade contemporânea como o paradigma daquilo que não pode ou não deve ser feito. O modo de relação com o erro denota, pois, a maturidade e a capacidade de uma determinada pessoa ou

comunidade lidar com seus limites culturais. Havendo distintos tipos de erro, do coração, de vontade, de acção etc., apenas quem ousa é capaz de errar.

O erro ganha frequentemente as formas de um desvio ou uma inadequação às regras de um determinado código ou convenção, distorcendo as expectativas e introduzindo uma carga de ruído que afeta ou suspende os juízos acerca de resultados. Sua condição de desajuste ou inadequação (a uma norma, uma metodologia) remonta a seu entendimento como um fator determinante na condição humana e sua relação com o mundo. Na medida em que o erro é incorporado pela experimentação científica como um demarcador entre a racionalização necessária do mundo empírico e a potencial falibilidade de cada um dos passos inerentes à busca pelo conhecimento, confere-se ao erro um estatuto singular. Abre-se então todo um campo de possibilidades em que a experimentação ganha corpo, repotencializando a nossa relação com o mundo físico e perceptível. Sob este viés, pode-se dizer que “o erro não existe” na atividade artística, sendo dificilmente compreendido numa apreciação estética, independente do juízo que se possa fazer perante o objecto artístico, de sua relação conosco, seja no campo da sensação ou da percepção. Enfocar o fracasso – pelo viés do erro e não só – no âmbito da práxis artística é portanto também defrontar uma análise da desconformidade, da incerteza e dos intentos falhados que a complexidade do mundo comporta.

\* \* \* \*

Após tantos preâmbulos acerca de condições da emergência do falhanço, chega-se ao ponto de avançar no que se refere a situar o fracasso mais propriamente no âmbito do enquadramento deste estudo – a saber, o das práticas artísticas, por ora situadas no âmbito dos Modernismos que trasncorriam na Europa.

## CAPÍTULO 2

### Arte e Fracasso: o Modernismo

*We think of art and failure together, however, precisely because their conjunction is one of the deep themes in the history of modernism (...), specially in the writings of artists themselves, authors of imaginative literature who anxiously but tellingly return time and time again to the theme of failed artist. Paul Barolsky*

O ensaísta Philip Lopate afirmou certa vez que "99% das tentativas de se produzir (uma obra de) arte são fracassos" (1996, p.3)<sup>37</sup>. Em que pese a abstração inerente a tal assertiva – uma vez que não existem meios objectivos de se saber sequer remotamente quantas obras de arte incorrem de facto em "fracassos", sobretudo à luz do relativismo que cerca tal noção quando aplicada à prática artística –, é uma afirmação que soa razoável, e tendemos a consentir, algo intuitivamente mas também baseados em incontáveis exemplos, com seu enunciado. A ideia aqui afinal é justamente averiguar formas de manifestação do falhanço em práticas artísticas, o que será tratado de modo mais extenso na segunda parte desta tese, onde se apresenta a produção dos autores elencados como casos de estudo. Para além disso, há ainda a já mencionada questão da dificuldade – por vezes uma impossibilidade – de se chegar a uma definição precisa do que possa ser "um fracasso", até por suas muitas e cambiantes acepções e entendimentos. O que aqui se almeja é proceder a uma circunscrição do termo de tal modo que este se torne suficientemente claro para sua aplicação, ao longo do estudo, como referindo um determinado conjunto de

---

<sup>37</sup> Tradução livre do original (Lopate, 1989): "We should not forget that 99 percent of all art-making attempts are failures."

fatores, qualidades e instâncias outras a habitar e impulsionar ativamente a práxis artística. Que este enfoque específico do falhanço se traduza em um "quase" conceito operacional, como um substantivo que sintetize as muitas nuances com que se pode apresentar, que por sua vez orientam o sentido de que é investido.

Parte do que move este estudo a pensar a arte e fracasso juntos – para além do interesse maior pela abordagem do falhanço como um fator de potência na atividade artística –, contudo, deve-se também ao facto de sua conjugação ser um dos temas marcantes na história do Modernismo; ou antes, deste momento histórico por sua vez despontar como um dos pilares dessa movimentação, com o fracasso manifestando-se de modo diverso mas inequívoco na produção de inúmeros agentes criativos da época. É o período<sup>38</sup> em que se deflagra um ímpeto contestatório e experimental, levado a cabo pelas vanguardas que emergiam, que irá culminar no rompimento com a tradição mimética gestado no realismo inicial de meados do século 19, intensificado sistematicamente pelo impressionismo a partir dos anos 1860 e radicalizado pela pesquisa cubista e demais sucedâneos já no século seguinte. Na chamada "Era dos Ismos", tamanha era a irrupção de tendências estilísticas que se sucediam a partir dos anos 1870 – partilhando grosso modo os mesmos anseios e inquietações, mas podendo divergir ferozmente em aspectos ideológicos<sup>39</sup> –, a palavra de ordem

---

<sup>38</sup> E está-se aqui considerando um recorte cronológico que abarca os primeiros desenvolvimentos do chamado Modernismo sobretudo sob a perspectiva das artes plásticas, convencionalmente iniciado em meados do século XIX, com a implementação do Realismo na pintura (sobretudo Courbet), sucedido pelo Impressionismo e suas derivações (Neoimpressionismo, Pontilhismo, Pós-impressionismo) e pelo Simbolismo. Um marco anterior portanto, à emergência das consagradas vanguardas modernas do início do século XX (fauvismo, cubismo, futurismo, expressionismo etc.), que naturalmente não as desconsidera.

<sup>39</sup> Apesar de não poucas inquietações em comum (ímpeto experimental, rompimento ou tensionamento da tradição, questionamentos formais e conceptuais acerca do papel

é ir contra a ordem; e esta estava representada sobretudo pelo cânone conservador e inflexível do sistema da Academia.

Tal tónica destaca-se inicialmente sobretudo na literatura, que emergia com vigor acentuado no Velho Continente (aí incluindo a Rússia), à luz do realismo, do naturalismo e do simbolismo (Balzac, V. Hugo, Baudelaire, Tolstoi, Zola, Dostoiévski)<sup>40</sup> e tendo na prosa de folhetim um inédito formato de alcance de massa<sup>41</sup>, em autores que, de modo intenso e impulsivo, retornam seguidamente ao tema do artista e do fracasso. Nascidas e inevitavelmente informadas pelas circunstâncias históricas que as cercavam, tais narrativas colaboram na definição de nosso entendimento daquela época. Convém portanto proceder a uma contextualização mais pormenorizada do que aqui se entende por Modernismo – o que implica abranger também a chamada Modernidade e as respectivas vanguardas artísticas que assumem protagonismo no período – uma vez que tal momento histórico iria abarcar as bases do pensamento e de práticas que viriam a ser decisivas para o campo de interesses desta investigação.

---

da arte e do artista, etc.), o facto é que poderia haver forte dissonância entre as muitas correntes vanguardistas europeias. Não era raro verificar movimentos a adoptarem premissas verdadeiramente antitéticas, ainda que partilhando de um *ethos* daquela movimentação; pense-se na radicalidade da proposta tanto de Cubismo e Futurismo, por exemplo, e suas diferenças abissais. A mesma lógica vale para Impressionismo e Dadaísmo, ou Realismo e Simbolismo, e assim por diante.

<sup>40</sup> Convém assinalar que já na altura – século XIX – havia representantes de peso da modernidade literária também nas Américas (em segmentos estilísticos diversos); Melville, Hawthorne, H. James, Whitman, Poe, J. Martí, R. Darío, Eça de Queiroz e Machado de Assis serão alguns exemplos memoráveis.

<sup>41</sup> O incremento da mídia impressa (jornais e folhetins) e dos meios de circulação de informação na segunda metade do século 19 será abordado mais à frente, no capítulo 3, quando situa-se a questão do falhanço no campo da literatura.

## 2.1 Modernismo europeu – Paris, século 19

Por diversos motivos (incluindo alguns já mencionados), o fracasso tem sido a fonte de uma pulsão produtiva e generativa de modo mais evidente desde ao menos os primeiros lampejos da era moderna na Arte, ou o alvorecer dos Modernismos europeus. Até a consolidação da modernidade artística imperava um estado de coisas em que aquilo que se considerava uma empreitada bem-sucedida, a meta última do artista-criador estava ainda atrelado ao cânone da tradição mimética – o que é dizer, da representação naturalista. O êxito, portanto, era inevitavelmente associado à ideia de pleno domínio técnico, a serviço de valores tradicionais como a beleza, a harmonia e a perfeição. Como sabido, pelo menos desde meados do século XIX tais postulados começam a ser problematizados, revistos e finalmente abandonados e superados, com a ascensão de outras formas de entendimento e reflexão no campo da arte, acompanhando as mudanças na produção dos artistas. O fracasso então passa a ser investido de um novo estatuto: deixa de ser encarado apenas como uma categoria de juízo universalista e ganha autonomia como um princípio ativo e um eventual fator de potência no seio desta práxis.

A narrativa da história da arte (e da História de modo geral) tem sido construída basicamente como uma sequência de êxitos. Isto é especialmente sensível quando se considera a história da arte no século XIX, época usualmente (embora não exclusivamente) referida como um período turbulento, marcado por uma sucessão de avanços revolucionários e mudanças que ajudaram a definir uma história particular, ideologicamente apoiada pelos conceitos de progresso e inovação; uma era gloriosa de conquistas e avanços em diversas áreas do conhecimento científico e técnico.

Diversos fatores contribuíram para o entrincheiramento, em meados do século XIX, da crença no progresso como o motor das sociedades ocidentais: do declínio das crenças religiosas à tomada de consciência, no rastro da Revolução Francesa, da capacidade humana de realizar mudanças fundamentais, para melhor e para pior, culminando na aceleração de mudanças materiais e sociais decorrentes da revolução industrial do mesmo período. E acima de tudo, a consolidação do sistema capitalista como modelo de mercado global, cujo dinamismo funesto era já famosamente assinalado por Marx e Engels em 1848:

A constante revolução da produção, a perturbação ininterrupta de todas as condições sociais, a incerteza e agitação permanentes distinguem a época burguesa de todas as anteriores. [...] Tudo que é sólido se desfaz no ar, tudo que é sagrado é profanado e o homem é finalmente obrigado a encarar, direta e seriamente, suas reais condições de vida e suas relações com os semelhantes. (Marx & Engels, 1998, p.38)<sup>42</sup>

A invasão de valores comerciais em todos os aspectos da vida que se seguiram a essa consolidação do capitalismo incluíram as atividades culturais das sociedades que o praticavam e onde vigorava. No campo das artes, isso terá levado artistas a tentar burlar ou escapar às convenções, à vocação mercantil e complacência de uma arte atrelada ao *establishment* na qual esses valores foram inscritos. Autores seminais do período como Baudelaire – na literatura e poesia – e Manet – na pintura – viam sua própria existência fundada no seio de uma problemática e materialista condição burguesa; e seu desgosto por tais

---

<sup>42</sup> Trad. deste autor do original do *Manifesto Comunista* (1998, p. 38 - Section1.18):

“Constant revolutionising of production, uninterrupted disturbance of all social conditions, everlasting uncertainty and agitation distinguish the bourgeois epoch from all earlier ones. [...] All that is solid melts into air, all that is holy is profaned and man is at last compelled to face, with sober senses, his real conditions of life and his relations with his kind.”



valores levava-os a serem aliados das instituições sociais e artísticas existentes, gerando uma espécie de pulsão de alienação. Este sentido de deslocamento é o que, como já apontado por alguns estudiosos, terá sido o ponto de origem das vanguardas ou vanguardismos na compreensão moderna do termo, como uma frente proeminente no meio artístico mas dissociada de outros artistas e suas convenções.<sup>43</sup>

Há que se ressaltar o fato de, a despeito da utilização generalizada do termo "Modernismo", estarmos sempre a falar de uma movimentação que tinha curso em um contexto bem determinado: o da cultura ocidental, mais localizadamente a Europa, mais precisamente a cena cultural francesa, e de modo ainda mais específico a atividade efervescente que decorria na cidade de Paris, capital cultural europeia à época (marcadamente a partir do último quartel do século XIX). A partir da década de 1850 e avançando pelos dois decênios subsequentes, percebe-se que algo radical ocorre na produção e recepção da arte naquele contexto. Os movimentos que até então haviam sido os grandes pilares no que se refere à valoração e à definição do juízo estético começam a se desestabilizar e dissolver-se de modo rápido. No decorrer dessas décadas, a arte sofre uma profunda mudança na apresentação e nos ideais que impeliam os artistas no mundo moderno do capital e da indústria, culminando no rompimento com o cânone da tradição representativa mimética *grosso modo* vigente desde a Antiguidade clássica; tendência que terá primeiro no Realismo

---

<sup>43</sup> A respeito das questões comentadas neste parágrafo, veja-se trabalhos referenciais de autores como T. J. Clark (*The Absolute bourgeois: Artists and politics in France, 1848–1851*, 1973, e *Pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*, 2004) e Francis Francina et al (*Modernismo e modernidade: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.), além, naturalmente, de Arnold Hauser e sua *História social da arte e da literatura* (São Paulo: Martins Fontes, 1995). John Roberts (*The necessity of errors*, 2012) irá se ocupar das possibilidades productivas do erro nos termos que o contexto modernista ensejava, estendendo-se sobre as contradições em que (a seu ver) correntes vanguardistas acabariam por incorrer.

então emergente e a seguir no Impressionismo seus primeiros momentos mais significativos.

A consequência imediata dessas transformações nas artes visuais – sobretudo na pintura – foi um prolongado divórcio da técnica artística e dos temas e assuntos dos modelos académicos que então prevaleciam, representados principalmente pelas vagas do neoclassicismo e do naturalismo. Adentra este novo mundo da técnica todo um conjunto de estratégias, práticas e modos de percepção que agora identifica a autenticidade e o sucesso ou a realização na arte com a adulteração ou o colapso de habilidades profissionais e a hierarquia académica. Assim, no afã de se contrapor ao modelo ditado pela Academia, novas técnicas e procedimentos artísticos inspiram-se ou pautam-se no Realismo surgido nos anos 1840 e 1850 (destaque inevitável para Courbet) e, antes deste, no Romantismo da parte inicial desse século (que nas artes plásticas terá como figuras basilares Gericault e Delacroix), para abrir a pintura<sup>44</sup> às possibilidades e demandas expressivas contidas na sugestividade e incompletude pictórica, bem como a temas da moderna vida urbana que terá em Baudelaire seu mais empenhado tradutor.

Paris possuía uma sólida estrutura institucional e ampla rede de oferta (provavelmente imbatível à época) de atividades voltadas para esse setor, com suas escolas de arte, uma cena comercial incipiente mas promissora e o aceno sedutor com uma perspectiva de carreira para artistas, escritores e músicos. E nesse contexto, as aspirações dos que migravam para a "Meca das artes" encontravam amparo nas políticas implementadas pelo governo francês a partir

---

<sup>44</sup> Pois é essencialmente de pintura que se trata. Em meados do século XIX a produção plástica europeia abrangia, como é notório, as disciplinas da pintura e da escultura, mas embora rebatimentos dessa movimentação tenham eventualmente se estendido também à prática escultórica (Jean-Baptiste Carpeaux, Rodin), tal facto se dá em muito menor expressão.

de metade do século XIX, que fomentou uma diversidade de iniciativas culturais comerciais que estimulavam e impulsionavam a atividade artística. Pondo em prática parte das teorias postuladas pelo conde Saint-Simon e seus seguidores<sup>45</sup>, sucessivos governos encorajaram as artes no país, de modo a atender às demandas de uma nova e variada clientela – representada por uma classe média em expansão – com a oferta de uma multiplicidade de produtos e estilos culturais. Um caso notório, embora algo circunstancial, é o de Napoleão III, que, atendendo a uma demanda que se tornara pública, cria em 1863 o "Salon des Refusés" (o "Salão dos Recusados") como uma alternativa expositiva a algumas centenas de artistas que não se enquadravam nos padrões conservadores da Academia<sup>46</sup> que ditavam as regras do concorrido Salão de Paris, evento anual oficial. Este *Salon*, como se sabe, viria a tornar-se célebre como um evento catalizador da produção modernista que seria consagrada pela posteridade, reunindo peças de nomes como Courbet, Cézanne, Pissarro, Whistler, Manet <sup>47</sup>, dentre outros, vindo a abrigar cerca de dois terços das obras rejeitadas pelo salão oficial (em torno de 780 peças dentre pinturas e esculturas).

---

<sup>45</sup> Filósofo e economista, Claude Henri de Rouvroy, o conde de Saint-Simon (1760-1825), foi um dos pilares conceituais do chamado *socialismo utópico*, apregoando um novo modelo de sociedade – conhecido como "industrialismo" – como solução para a forte crise que a França atravessava à época. Sua plataforma utópica consistia em um modelo de "capitalismo equitativo", sem anarquia económica e projectado de modo a permitir a superação da pobreza e evitar guerras. Defendia que a indústria – entendida como vértice da actividade productiva – deveria ser o centro dos esforços da sociedade e voltada para suprir as necessidades da população. Seu modelo de sociedade estatal seria liderado por um triunvirato de profissões: o cientista, o industrial e o artista. Destes, os artistas seriam a vanguarda, os "homens de imaginação" (como contraponto à razão), no que curiosamente seria o primeiro uso do termo *avant-garde* atrelado a um contexto artístico (Saint-Simon, 2014).

<sup>46</sup> Padrões esses que no plano pessoal eram de resto também partilhados pelo imperador.

<sup>47</sup> Um dos destaques deste Salão foi justamente a pintura de Manet *Le déjeuner sur l'herbe*, ali apresentada ao público pela primeira vez e despertando a conhecida celeuma que cercaria esta obra-prima à época.

O que importa aqui salientar são os aspectos presentes em parte dessa produção não aceite pelo sistema oficial; especialmente aquela que, posteriormente, viria a ser celebrada como referencial na consolidação das vanguardas artísticas como um marco na ruptura com a tradição.

## 2.2 Modernismo e modernidade

A esta altura faz-se talvez necessária uma distinção mais marcada entre o período convencionalmente referido como Modernismo, ora abordado, e a noção de Modernidade. Opta-se aqui por partir do que propõem Jean Baudrillard e outros (1985), em sua definição de modernidade para a *Enciclopaedia Universalis*:

A Modernidade não é um conceito sociológico nem político, nem propriamente um conceito histórico. É um modo característico de civilização, que se opõe ao modo da tradição, o que é dizer, a todas as culturas anteriores ou tradicionais [...]. Cambiante em suas formas, em seu teor, no tempo e no espaço, mantém-se estável e irreversível apenas como um sistema de valores...<sup>48</sup>

Quer com isto o autor dizer que, sendo matéria de difícil circunscrição em termos de conceituação analítica, à (ideia de) Modernidade poder-se-ia apenas atribuir ou associar determinados traços peculiares. E da mesma forma, não haveria propriamente a possibilidade de uma teoria da modernidade em sua acepção estrita, somente "uma lógica da modernidade e uma ideologia", que

---

<sup>48</sup> Do original: "La modernité n'est ni un concept sociologique, ni un concept politique, ni proprement un concept historique. C'est un mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition, c'est-à-dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles. [...] Mouvante dans ses formes, dans ses contenus, dans le temps et dans l'espace, elle n'est stable et irréversible que comme système de valeurs... (Baudrillard *et al.*, "Modernité" in *Encyclopaedia Universalis*, 1985, versão eletrónica).

Baudrillard aborda pela polaridade instaurada por uma "moral canónica" da mudança *versus* uma outra moral canónica, a "da tradição" – embora a primeira ainda se apresente, a seus olhos, como "cautelosa" em relação a mudanças radicais. Por este viés, a ideia de Modernidade se aproximaria então da "tradição do novo" referenciada por Harold Rosenberg (1974). O mesmo Baudrillard complementa a definição desse período e movimento histórico em termos que atestam sua opacidade:

Ante sua diversidade geográfica e simbólica, a modernidade se impõe como uma unidade homogênea, irradiando mundialmente a partir do Ocidente. [...] E no entanto permanece uma noção confusa, que conota globalmente toda uma evolução histórica e mudanças de mentalidade..."<sup>49</sup>.

A despeito das muitas idiossincrasias em torno do termo, pode-se aceitar sua definição como uma noção civilizatória que abala decididamente os valores e os modos de vida da sociedade europeia. Interessa sobretudo chegar-se ao ponto em que é possível situar a ideia de Modernidade como um modelo em que toda uma civilização se reconhece, e de onde esta pode assumir "uma função regulatória cultural" (da qual reingressaria, para o autor, "subrepticamente", na tradição. É também conveniente apontar que a história do adjetivo 'moderno' é mais longa que a de 'modernidade'. Em qualquer contexto cultural, o 'antigo' e o 'novo' (leia-se "moderno") alternam-se significativamente. A ideia de Modernidade só é vislumbrada na Europa a partir do século 16, e só irá ser investida de seu significado pleno no século XIX. A convenção histórica e a literatura pedagógica apontam que os chamados *tempos modernos* seguem-se

---

<sup>49</sup> Trad. minha do original: "Face à la diversité géographique et symbolique [de celles-ci], la modernité s'impose comme une, homogène, irradiant mondialement à partir de l'Occident. [...] Pourtant elle demeure une notion confuse, qui connote globalement toute une évolution historique et un changement de mentalité..." (Baudrillard *et al.*, "Modernité" in *Encyclopaedia Universalis*, 1985, versão eletrónica),

à Idade Média, a partir da descoberta da América por Colombo (1492). A invenção da imprensa e as descobertas de Galileu seriam marcos inaugurais do moderno humanismo Renascentista. No que tange às artes – particularmente a literatura –, a querela entre "antigos e modernos" desenvolve-se desde finais do século XVII culminando no centênio seguinte, tendo, como já aventado, o termo "moderno" sido dotado de sua acepção mais usual nestes campos a partir da actividade das vanguardas no século XIX.

De se assinalar ainda que a Modernidade não reflete apenas a realidade da agitação técnica, científica e política desde o século XVI; é também um veículo para costumes e modos culturais que traduzem ou implementam estas mudanças estruturais como um *habitus* social. Durante os séculos XVII e XVIII, os fundamentos filosóficos e políticos da modernidade foram dispostos em seu lugar, quais sejam, o pensamento racionalista e individualista (do qual Descartes e a filosofia do Iluminismo são representativos), o Estado monárquico centralizado, sucedendo o modelo de sistema feudal; e as fundações de uma ciência física e natural, que leva às primeiras manifestações de uma tecnologia aplicada. Henri Lefebvre (1969) definia Modernismo como a *consciência* que cada uma das gerações sucessivas teve de si mesma e a consciência que as *épocas* e os *períodos* tiveram de si mesmos. O modernismo seria o facto, enquanto a modernidade a reflexão sobre o facto.

Peter Gay irá também investigar, em conhecido estudo (2007), a gama diversificada de fenômenos artísticos que veio a ser abarcada sob a égide do Modernismo, debruçando-se sobre suas origens, autores, obras marcantes e o declínio dessa movimentação que abrange mais de cem anos da história das artes. Em seu *Modernismo*, o autor situa como marco inicial do movimento o ano de 1848, com a publicação do *Manifesto Comunista*, o que vai de encontro às narrativas de contextualização histórica-cronológica para as quais o nascimento

do Modernismo se dá no esteio da prosperidade econômica gerada pela industrialização e pela conseqüente intensificação de projectos de urbanização. Um pouco mais tarde, em 1863, Charles Baudelaire irá contribuir de maneira decisiva para essa dinâmica quando escreve sobre a experiência da arte e da vida nos termos que então chamou "modernas" em seu texto *O Pintor da Vida Moderna*<sup>50</sup>, que viria a ser integrado no volume intitulado *L'Art Romantique*, uma colectânea de escritos do autor editada postumamente em 1868. Ainda que não se possa ali assinalar a aparição do termo "moderno" como propriamente inaugural, tratou-se sem dúvida de uma menção das mais decisivas, pela enorme influência posterior, tendo a noção de "modernidade" – intrinsecamente associada, para Baudelaire, à missão (então) contemporânea da arte de buscar o novo – incontáveis tentativas de teorização desde então.

O Modernismo seria um fenómeno eminentemente urbano que determinava, para além da notória criatividade iconoclasta, uma franca capacidade de consumo, demanda representada por uma nova “burguesia” ou classe média esclarecida que emergia como fruto da prosperidade econômica, da industrialização, da urbanização e do avanço da democracia que vicejavam naqueles tempos. Assim, um primeiro ciclo do Modernismo compreenderia o período que vai de 1848 a 1880, quando as premissas de um movimento que viria a integrar todo o século XX são consolidadas. Para Gay – como para a maioria de estudiosos do período –, o contexto de maior vitalidade do Modernismo estaria compreendido entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, até os anos 1930. É quando a exuberância modernizadora arrefece, em decorrência do triunfo de experiências totalitaristas e dos efeitos da forte depressão da economia que atingiu o mundo capitalista. Em sua caracterização

---

<sup>50</sup> Que surge originalmente em três partes, no diário *Le Figaro*, a 26 e 29 de novembro e a 3 de dezembro de 1863 (Baudelaire, 2009).

do que seja "moderno" do ponto de vista das práticas artísticas, destaca variáveis como a carga de subjetividade, a valorização do que é desconhecido, o interesse pelo raro ou incomum e a pulsão experimental, que associa a uma atitude – positiva – de "heresia", pautada no viés contestatório. Destas, Gay enfatiza como traços centrais na atitude modernista esse "fascínio pela heresia" – entendido como a atração dos modernistas pelo inovador e transgressor, com um culto ao novo que ganha dimensões quase sagradas, sobrepondo-se aos valores tradicionais – e a "exploração profunda da subjetividade". Por mais heterogêneas que fossem em suas práticas e valores defendidos, as vanguardas modernistas partilhariam, cada qual à sua maneira, tais interesses, valorizando sobretudo uma dinâmica processual que enfatizava a prática experimental. Segundo Gay, o Modernismo teria conferido aos artistas

...a liberdade de levar a sério suas fantasias de insubordinação, de encarar com indiferença os cânones que por tantos séculos haviam ditado os temas e as técnicas, de decidir se era o caso de modificar — ou, mais radicalmente, de derrubar — os critérios vigentes. (Gay, 2007, p.20)

Com estas palavras o autor está definindo as premissas básicas que nortearam a atividade das chamadas vanguardas artísticas, indissociadas do movimento modernista – para alguns autores, os termos "vanguarda" e "modernismo" são praticamente sinónimos. Gay ainda aponta como aspectos marcantes desta movimentação o culto à liberdade, a transgressões estéticas e comportamentais, além da crítica aos cânones clássicos característicos do modernismo. Toda a vasta e diversa gama de agentes culturais modernistas (artistas plásticos, escritores, dramaturgos, músicos etc.) estaria unida por um pendor em comum pela atitude iconoclasta, com uma tônica no ataque às sensibilidades convencionais, e pela criatividade revolucionária – ainda que o



autor evite quaisquer aproximações por matizes ideológicos<sup>51</sup>. Poderia-se assim definir o Modernismo como a consciência histórica do processo irreversível da modernização, cujo olhar foi ora nostálgico, contemplativo ou eufórico, ora angustiado, cético e niilista.

Outra mirada de referência sobre as vanguardas históricas do Modernismo europeu será *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger (2008), embora com enfoque diverso, atravessado por uma abordagem política mais marcada. Amparado no diálogo com o pensamento de Lukács, Adorno e Benjamin, o autor recorre a uma “ciência crítica da literatura” para investigar os mecanismos de produção, distribuição e recepção do que chama “instituição arte”. Bürger visa reavaliar as relações entre arte e sociedade na primeira metade do século passado, bem como suas possíveis conseqüências na outra metade, com o advento das neovanguardas. Pode-se afirmar que a tese fundamental da obra seja a de que a vanguarda propõe uma autocrítica, refletindo sobre os próprios recursos artísticos, no momento em que a autonomia da arte atinge o ápice na sociedade dita burguesa. Trata-se, portanto, de uma abordagem política da estética, a qual teria se desvinculado dos outros processos sociais ou do que Bürger chama de práxis vital. As vanguardas históricas (sobretudo o dadaísmo e o surrealismo) teriam se incumbido de romper com esse esteticismo que segrega a arte do contexto social.

---

<sup>51</sup> Uma falha ou lacuna apontada por diversos críticos refere-se à compreensão de Gay de o critério ideológico não ser suficiente para explicar a revolução estética e conceitual da modernidade, justificando essa assertiva simplesmente com o argumento de que o Modernismo, em uma mirada histórica, teria sido abraçado tanto por fascistas como por socialistas. Trata-se de um ponto polêmico, com o autor claramente se omitindo em relação a inúmeros registos históricos de perseguição fascista à arte moderna, como a "arte degenerada", dentre diversos outros exemplos.

Outro ponto caro a este autor está na aspiração vanguardista a se criar estratégias de sensibilização capazes de transformar o cotidiano e seus desdobramentos tanto na estrutura social de recepção da arte quanto na destruição da ideia tradicional de obra (veja-se os *readymades* de Duchamp e a "escrita automática" surrealista). Sob esta perspectiva de uma estética da recepção, o autor considera que o *choque* seria portanto algo como o mais elevado princípio da vanguarda, ponto aqui de especial interesse, na medida em que esta componente transgressiva não raro se confunde com práticas marcadas por facetas do fracasso. Para Bürger (2008), as neovanguardas surgidas entre as décadas de 1950 e 1960 são ineficazes, pois repetem um gesto que era inicialmente uma provocação, como resposta à autonomia esteticista da arte. Essa é a grande aporia sinalizada pelo autor e que reverbera também na produção contemporânea: emergindo com o propósito de gerar um choque, que por sua vez desestabilizaria a instituição arte, a repetição do gesto vanguardista acaba por se institucionalizar e por reforçar a acomodação esteticista. O que permite um paralelo com aquilo que Octavio Paz, em seu *Os filhos do barro* (1974), chamou de *tradição de ruptura*: a partir do esforço incessante dispendido no sentido de romper com a convenção – em nome do novo, da radicalidade, da afirmação iconoclasta etc. – a prática vanguardista se veria dotada do efeito oposto, engendrando uma outra forma de tradição:

Caso se aceitasse que a negação da tradição por extenso poderia, pela repetição do ato através de gerações de iconoclastas, constituir uma tradição, como chegaria a sê-lo realmente sem negar-se a si mesma, ou seja, sem afirmar em um dado momento, não a interrupção, mas a continuidade? A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura... (PAZ, 1974, p.17)

Na interpretação de Bürger, os movimentos históricos de vanguarda teriam assim falhado em equacionar sua pulsão ou vocação eminentemente

transgressora a um projeto efetivamente comprometido com a dimensão autônoma da arte, incorrendo neste processo em práticas que o autor vê como institucionalizadas. O que não seria pouco, uma vez que o projeto vanguardista, lembra o autor, visava acima de tudo desestabilizar a chamada *instituição arte* – conceito caro à *Teoria da vanguarda* como um todo<sup>52</sup> – bem como a ideia de obra – e não obstante resultou em fracasso. Bürger sugere que o ataque dos movimentos de vanguarda, em que pese sua tentativa de ruptura em bloco com toda a tradição, acabou paradoxalmente fortalecendo os alicerces da *instituição arte*, inclusive viabilizando a ampliação de seu repertório formal. Esse fenômeno ficaria visível na assimilação "domesticada" de procedimentos da vanguarda pela neovanguarda, como no processo contraditório e irônico de "museificação" do *objet trouvé* de Duchamp<sup>53</sup>. Ao legitimar o choque como um dos paradigmas constitutivos das obras no século XX, o aparato institucional preservou sua função tradicional de definir o que é arte, ou melhor, de determinar "o efeito ou a carência de efeito de arte" em geral.

Como se procurou expor, a ideia de fracasso é central e indissociada do curso do desenvolvimento da humanidade. O falhanço é intrínseco a uma narrativa histórica – aqui entendidas as narrativas predominantemente ocidentais – que se pautava nas noções de *evolução e progresso*; é sua sombra, sua contrapartida inevitável, o fator mais e menos oculto e determinante no decorrer das ações que tornam possível o estabelecimento de tais narrativas.

---

52 Na visão de Bürger, a "instituição arte" estabeleceria as condições contextuais de recepção das obras na sociedade – em determinadas classes ou camadas sociais –, determinando "a função das objetivações culturais" (Bürger, 2008, p. 39).

53 "[O *objet trouvé*] perde seu caráter antiartístico, tornando-se obra autônoma, ao lado das outras, no museu", (Bürger, 2008, p. 122).

### 2.2.1 Progresso

Sempre houve um componente ou uma ideia de progresso associado/a ao modernismo (e à modernidade em geral), na grandiosa meta-narrativa modernista do progresso, rumo a um mundo melhor; a tônica é de que aprende-se com os erros e fracassos; assimila-se a falha e segue-se em frente. A ciência é muito mais dependente das crenças no progresso que a arte. Pode-se imaginar sem grande dificuldade a actividade artística enquanto baseada no fracasso (como de resto se pretende evidenciar na segunda parte deste trabalho), sendo a maior dificuldade talvez o seu oposto: parece impossível imaginar a arte como absolutamente desconectada de instâncias como o erro, o imprevisto, o indeterminado ou a falha – todos, factores que de algum modo ajudam a determinar a ideia de falência ou "fracasso". Ainda mais difícil, contudo, se não mesmo inconcebível, é imaginar práticas científicas laboratoriais despidas de algum senso de progresso ou êxito; ou, em casos mais restritos, o fracasso como uma pedra de toque para o *não-fracasso*. O ponto da questão pode estar na acepção do termo *progresso*, especialmente quando aplicado às artes: talvez ele não signifique necessariamente avanços; ou talvez seja simplesmente a noção de *avanço* que deva ser repensada. Diante do imperativo colocado por tal dinâmica, poder-se-ia indagar: quais relações o fracasso mantém com a narrativa do progresso, que subsume seu oposto, a ideia de sucesso? Poderíamos afirmar que o nascimento do Modernismo e da ideia de progresso (aí incluindo o positivismo, o pragmatismo, o humanismo) andam de mãos dadas? Ao contrário da ideia de progresso, que pode ser sempre mensurada, ainda que em chave abstracta, o fracasso carrega consigo uma certeza, apesar de tudo: aquela do falhanço em si, de um inconfundível sentimento de se haver falhado, por vezes vago ou incerto, mas apesar de tudo mensurável. Assim como a certeza de sua iminência.

### 2.3 O erro e a falha: um novo estatuto

*Fallor, ergo sum.* Santo Agostinho

*My mistakes are my life.* S. Beckett

E agora retoma-se o mote do Erro no contexto do Modernismo francês, um aspecto fulcral a alimentar o imaginário e a práxis da plêiade de artistas que integravam aquele momento histórico; fator que de resto torna determinante o interesse deste estudo em se deter neste período específico. John Roberts uma vez mais chama atenção, em seu *The necessity of errors* (2012), para um dos mais significativos aspectos por trás das práticas criativas modernistas, certamente a ter papel decisivo em defini-las enquanto tal: o facto de naquela altura (últimas três ou quatro décadas do século XIX) passar-se a cultivar e ostentar deliberadamente erros e falhas na factura plástica, seja na execução, seja em relação à escolha do assunto ou do enfoque temático; e em outro registo, como parte de uma postura de desdém generalizado que esta nova arte nutria em relação aos padrões ortodoxos ditados pela Academia. Roberts argumenta, a partir de diversas conformações teóricas e prácticas do erro e da falha (incluindo a práxis política e científica, a arte, a filosofia e a psicanálise), que o erro não pode ser descartado como instância secundária, ou mera lacuna de conhecimento. Pelo contrário, nestes domínios e naquele contexto histórico, o erro será de diversos modos "productivo", e sua produtividade deve ser compreendida nos termos do que Roberts chama uma sistematização dialéctica do erro na qual este e a verdade tornam-se "interdependent and co-determinate" (p. 8).

O Impressionismo, por exemplo, irá se notabilizar pela falha deliberada em harmonizar a cor e o espaço pictórico, em seu anseio por uma nova tipologia de representação do mundo; e, neste quesito, Edouard Manet (apesar de longe

de ser um impressionista *strictu sensu*) merece um comentário à parte. Sua tendência a "des-idealizar" assuntos e gêneros – como em suas notórias telas *Olympia* (onde introduz temas trazidos de um repertório não-burguês) e *Le déjeuner sur l'herbe* (onde o repertório agora tipicamente burguês é vivamente subvertido no modo como é apresentado) – conecta "erros", execução deliberadamente irregular e assunto à qualidade e ao "realismo" da vida moderna. Tomar notas dos erros, falhas e enganos relativos à execução de pinturas e esculturas, aponta Roberts (p.211), constituía-se em um meio primordial de afirmação do progresso cultural ou padrões ideais. Mas no período modernista, onde a fidelidade a determinado sistema estético, tradição religiosa ou um conjunto de convenções culturais herdadas está em declínio, passa a haver uma correspondente diminuição do valor heurístico do erro e da falha como meio de mensurar a consecução desses padrões e o senso de progresso cultural. Aqui se percebe que o erro se liberta de sua conotação historicamente negativa e ganha uma nova e avançada identidade, uma condição que será experimentada vivamente na pintura (sobretudo impressionista) que florescia e se disseminava no âmbito do sistema de salões franceses dos anos 1860. Trata-se de um momento crucial para o estabelecimento de um inédito estatuto para o erro no meio das artes, registrando seu reprocessamento, migrando da condição de instância a se desprezar para a de um sinal de ambição vanguardista e/ou de experimentação desimpedida. "Erros" de execução não eram mais passíveis de crítica ou punição como falha técnica, índices do fracasso, sendo agora reconhecidos como marcos de uma nova expressividade, em sintonia com as demandas sensoriais da vida moderna (Baudelaire, 1981). A técnica torna-se autoconsciente e enfraquece a busca por padrões ideais – ou idealizados. John Roberts ressalta, contudo, que

...isso não quer dizer que a chegada do modernismo tenha significado que a arte não se envolvia no ideal de progresso clássico, ou que não

tinha interesse em abraçar o programático, mas, sim, que a função do erro nessas condições reverte o que se entendia por progresso e programático. (Roberts, 2011, p.212) 54

Assim, um "fracasso de padrões" é agora convocado nessa produção emergente, em que a confiança em velhas e estáveis técnicas académicas tentam manter-se como dispositivos preventivos da nova condição modernista da experiência e seu novo aparato sensorial na arte. Isso significava que falhas e erros tornam-se agora claramente identificáveis não com a ideia de um desvio à norma ou modelo normativo de prática, mas com seu efectivo aval ou endosso. Essa reversão ou inversão da função e estatuto do erro (e por extensão da falha ou do fracasso) é portanto crucial para este estudo, por diversas – e a esta altura óbvias – razões. Primeiro porque, sob os auspícios dessa guinada, dessa mudança de paradigmas, o artista torna-se mais atento aos processos de criação artística, sobretudo à dimensão produtiva agora incutida na promessa do erro e da falha. Depois, e como consequência disso, o erro – ou o desvio da normatividade – tornam-se factores identificados com o potencial de autocrítica e autoarticulação recém-conquistados pela arte. E em terceiro lugar, na medida em que o Modernismo rompe com o naturalismo, o erro torna-se imanente a essa lógica da arte que revela seus próprios mecanismos e a juízos de valor específicos de uma dada obra de arte. Mais à frente, à medida que o Impressionismo passa a Pós-Impressionismo e deste deriva o Simbolismo (em finais do século XIX) e se vislumbram os primórdios do que viria a ser a abstracção, o erro e a falha são subsumidos pela gama mais ampla de nuances do falhanço envolvendo o acaso, o aleatório e o indeterminado, que emergem,

---

54 Trad. minha do original: (...) "this is not to say that the arrival of modernism meant that art had no stake in a classicizing ideal of progress, or was unwilling to embrace the programmatic, but, rather, that the function of error under these conditions reverses what is meant by progress and programmatic. (Roberts, 2011, p.212)

desenvolvem-se e intensificam as tendências antissistemáticas do modernismo de primeira hora. Por volta dos anos 1880-90, a incidência do erro e da falha deliberados no processo criativo não mais parece manifestar-se como aspecto suplementar nos antigos regimes clássicos ou naturalistas de representação, emergindo como a base mesma para um novo regime de práticas artísticas (marcado pela indeterminação e pelo aleatório). Assim como a estrutura pictórica do naturalismo e neoclassicismo irá perder força, o mesmo se dará com o contraste entre o modelo normativo (leia-se acadêmico) e sua variante oposta, as práticas que o contestavam. Por volta de 1910, com a pintura e a colagem cubistas em franco desenvolvimento, o acaso, o aleatório e a indeterminação assumem uma identidade autônoma em desacordo com os regimes regulatórios do naturalismo; e assim, o que Roberts refere como um "antissistematismo"<sup>55</sup> ganha as qualidades que não raro assolam todos os novos regimes: ele irá acabar por esforçar-se pela perpetuação do sistematismo em si, como problematizado por Bürger. E é o motivo pelo qual, decorrido um período de 60 anos, este *antissistematismo* na arte é definido não apenas em termos de um novo conjunto de estratégias estéticas e modos de percepção, mas como um novo meio de compreender as habilidades e competências do artista e o lugar da arte no mundo. Por essas e outras transformações decisivas no seio do sistema das artes plásticas de então, pode-se assim atestar como a emergência do Modernismo representa não só o aporte de novas formas do subjectivismo

---

<sup>55</sup> "*Antisystematicity*" no original (Roberts, 2011, p. 213). O autor refere com este termo uma tendência característica das primeiras vanguardas associada a sua pulsão transgressora, mas que no seu entender – e um pouco como pensa P. Bürger – gradualmente irá perder força e ser transmutada em um mero *modus operandi* padrão, amortecido e esvaziado de sua pertinência inicial. O movimento final desta tendência seria em última análise sua institucionalização ou sua absorção pelo mesmo sistema contra o qual originalmente se defrontava.



na arte como também um esforço para se definir novas formas da razão ou de raciocínio – ou antes de se repensar a própria razão por meio da arte.

## 2.4 Arte e Fracasso no Modernismo: *A obra-prima desconhecida* de Balzac

Neste contexto, uma obra de Honoré de Balzac (1799-1850) será uma peça fundamental na narrativa do que se convencionou referir como o Modernismo. Ou por outra, num plano menos ambicioso, seria uma obra-chave para o que aqui irá se considerar como um possível demarcador histórico informal para a instauração (e difusão) da noção do *fracasso* no território da "grande arte". Trata-se de *Le Chef-d'œuvre inconnu* (*The unknown masterpiece* na versão inglesa), pequena novela publicada originalmente em 1831 e mais difundida a partir de 1846, quando é incorporada ao volume final da *Comédia humana* do mesmo autor. Para efeito deste estudo, será doravante adotada como referência a tradução do texto de Balzac para a língua portuguesa, *A obra-prima desconhecida*.<sup>56</sup> Passa-se então à apresentação desse conto, para, na sequência, adentrar as motivações e pontos de interesse específicos que levaram à eleição do mesmo como um ponto de inflexão da investigação, especialmente a partir de sua reverberação no meio artístico.

Em *A obra-prima desconhecida* Balzac descreve a saga de um velho mestre pintor que, conforme a perspectiva adotada, pode ser visto como um artista fracassado, vivendo de glórias passadas, ou um gênio transcendental experimentando uma crise – ou, talvez mais acertadamente, ambos. Aqui

---

<sup>56</sup> Há diferentes edições (e, conseqüentemente, traduções) deste conto em português, e somente do Brasil; a que foi aqui adotada, "A obra-prima desconhecida" (título mais próximo ao original de Balzac) é transcrita da versão definitiva do texto de 1837 e publicada como apêndice ao livro de Georges Didi-Huberman *A pintura encarnada* (2012). Uma outra edição recente optou pelo título "A obra-prima ignorada", lançada pela Iluminuras (São Paulo, 2012). Consta ainda outra edição, também intitulada "A obra-prima ignorada" e acompanhada do conto "Um episódio durante o Terror" (São Paulo, L&PM Editora, 2012. Trad. Dorothée de Bruchard e Rejane Janowitz).

interessará sobretudo o tópico da falência como contingência inerente ao processo criativo, e neste caso especificamente vinculada à pintura, modalidade à época (juntamente com a escultura) ainda eminentemente paradigmática das Belas-Artes. A obra surge originalmente como uma encomenda do periódico francês *L'Artiste* a Balzac, supostamente para escrever algo "à maneira alemã". Publicada pela primeira vez em 1831 sob o título de *Mestre Frenhofer*, trazia uma enigmática dedicatória "A um lorde" (cuja identidade segue incógnita), assinada e datada como sendo de 1845. Ressurgiria ainda no mesmo ano e jornal como um conto fantástico, sob o título "Catherine Lescault", somente vindo a ganhar uma versão revisada e definitiva seis anos mais tarde, em 1837, sendo incorporada aos *Études Philosophiques* do mesmo autor (Balzac, 2012).



**Imagem 1.** Capas de *A obra-prima desconhecida*, de Balzac. À direita, famosa edição de 1931 ilustrada por Picasso (sob edição de Ambroise Vollard).

O texto é situado pelo autor no início do século XVII e narra a saga de um velho mestre pintor, Frenhofer (o único personagem efetivamente fictício), que se debate há coisa de uma década na execução daquela que se pretende sua obra-prima, um retrato de sua amada Catherine Lescault – uma cortesã<sup>57</sup>. O

---

<sup>57</sup> Para além de ser percebida como objecto de desejo e musa inspiradora da tela do velho Frenhofer, pouco mais é dito sobre Catherine Lescault, a não ser que se trata de uma cortesã do século XVII.

pintor considera que sua empreitada seja a mais perfeita tradução mimética da realidade já alcançada, no âmbito do famoso mote que apregoa a passagem do visível para o tangível: "Não é uma tela, é uma mulher!" (p.161). Ainda no início do conto, o velho mestre visita o ateliê do também artista e amigo Porbus, pintor da corte de Henry IV, acompanhado fortuitamente pelo jovem Nicholas – que viria a se revelar como sendo ninguém menos que (o então aprendiz) Nicolas Poussin. Ali, contemplam a produção do anfitrião e Frenhofer permite-se efetuar alterações sobre um retrato realizado por Porbus, que aquiesce: segundo o velho, faltava vida ao quadro. Em rápidas pinceladas, dá mostras de seu gênio e a pintura ganha perfeição. Tempos depois, é a vez de Porbus e Poussin, acompanhados de Gillette, namorada deste último, visitarem Frenhofer. Há a expectativa de que a bela jovem seja o estímulo faltante para este completar sua obra-prima. Encontram o ancião atormentado pela ideia de finalizar sua *magnum opus*. Frenhofer estava obcecado pela ideia de perfeição, a qual entendia como indissociada da busca pelo mais alto grau de verossimilhança possível, o que o levava a despender anos a fio numa única pintura. O velho encanta-se com a beleza de Gillette, que subitamente o inspira e o leva a conduzir a jovem em separado a seu local de trabalho<sup>58</sup>; mais tarde, Porbus e Poussin são convidados a adentrar o espaço e finalmente podem contemplar a famigerada tela, agora supostamente terminada. Mas qual não é sua surpresa – e decepção – quando se defrontam com o quadro: não há ali nada que sejam capazes de vislumbrar claramente. O que se lhes apresenta aos olhos nada mais é do que uma massa confusa de cores e grafismos bizarros. Ainda atônitos, os dois convidados aos poucos recuperam-se do choque e, após atenta observação, percebem, como um pequeno detalhe emergindo em meio ao "caos de cores,

---

<sup>58</sup> E aqui paira a sugestão de que neste episódio tenha ocorrido mais do que a mera "busca de inspiração" de parte do ancião para com a jovem.

tons, nuances indecisas" que tomava a tela, a ponta de um pé magnificamente pintado, como que flutuando na profusão de manchas e formas disparatadas que compunham aquele "muro de pintura", nas palavras ácidas mas precisas de Poussin (p.175).

Tornava-se claro o que sucedera: pintada, retocada e corrigida *ad nauseam* por seu autor, a almejada obra-prima acabara por se dissolver numa espécie de nebulosidade informe e dispersa resultante daquele "mimetismo degenerado", no afã do pintor em atingir a medida suprema do efeito de *trompe l'oeil*. No processo interminável da busca pela mais perfeita completude, o artista fizera o quadro sucumbir aos próprios excessos. A partir da reação desalentadora de seus visitantes, o velho mestre desconcerta-se e entra em choque: inicialmente tende a abraçar o próprio reconhecimento – que só então ocorre – do que afinal não estava mais na pintura, ou melhor dizendo, do que estava até em demasia: tudo reduzido ao "Nada, nada!" que aqueles homens o fizeram ver. Mas logo a seguir procede à negação do fato e é tomado pelo delírio, tornando a enxergar na tela sua amada Lescault; forma última de se agarrar àquilo que por tanto tempo era sua razão de ser, seu projeto artístico definitivo. No dia seguinte, ao procurar o velho mestre, Porbus fica a saber que Frenhofer perecera durante a noite, logo depois de deitar fogo a suas telas.

A propósito deste desfecho, assinala Paul Barolsky (2010, p. 94):

Tomado pela 'dúvida', como afirma Balzac, Frenhofer aspirou ao absoluto, à realização do que era o desconhecido para os pintores, ao que estava além dos limites de sua habilidade; uma perfeição artística impossível de se realizar no mundo moderno. Associada por Balzac tanto a Satã como a Prometeu, a figura de Frenhofer pode ser assim encarada não menos como um transgressor, ele próprio um Fausto

entre pintores, buscando a revelação dos segredos de sua arte"<sup>59</sup>.

O que esta breve novela apresenta em registo alegórico é a narrativa de um processo criativo marcado pela obsessão, a saga desventurada de um pintor confrontado com a impossibilidade de finalizar aquela que seria, supostamente, sua obra-prima. Quando finalmente completada, revela-se não mais que uma massa amorfa de tinta; a busca excessiva pela perfeição acabou por desfazer a representação.

#### 2.4.1 Da influência

Balzac não tinha meios de vislumbrar o grau de assombro e perplexidade que seu conto poderia gerar sobre um leitor décadas mais tarde e no século seguinte, nele reconhecendo uma engenhosa e precisa descrição de uma pintura abstracta, nem podia o autor saber que os temas por ele abrangidos nas conversas que desenvolve entre os três pintores setecentistas que protagonizam o conto poderiam, uma vez lançados sob uma luz modernista, oferecer paralelos convincentes com o período. O que ele parecia saber era que, ao revisar sua criação, trazia-a para o mundo moderno da França do século XIX e refletia o turbilhão que então imperava no meio das artes (Ashton, 1991, p.15).

---

<sup>59</sup> Tradução minha do original em inglês: "Filled with doubt, as Balzac said, Frenhofer aspired to the absolute, to the realization of what was "unknown" to painters, to what was beyond their ability to achieve, an artistic perfection impossible to realize in the modern world. Associated by Balzac with both Satan and Prometheus, Frenhofer is no less a transgressor, himself a Faust among painters, seeking to fathom the secrets of his art."

Talvez por sua qualidade atemporal de trazer à baila um tema sempre inquietante e inerente à práxis artística, esse conto revelou-se fortemente influente para gerações posteriores de autores e artistas, sendo evocado explicitamente por Émile Zola em seu romance *L'œuvre* (1886), a saga peripatética de um pintor rejeitado, Claude Lantier, que acaba por se enforcar diante de sua suposta obra-prima. Zola incorpora a temática de Balzac com um toque mais amargo, retratando com sarcasmo a dinâmica do meio das artes em seu tempo. Ademais, o pintor de Zola não foi modelado apenas no protagonista de Balzac; foi parcialmente inspirado em seu amigo de infância Paul Cézanne, que viria a identificar-se de modo intenso – e algo melancolicamente – com a personagem de Frenhofer; sua tão discutida "dúvida"<sup>60</sup> enraizava-se na ansiedade deste último. Henry James, Paul Valéry e Picasso, dentre muitos outros foram também autores a serem tocados pela pequena peça literária de Balzac e instados a assumi-la como referência. A se destacar também uma mais recente adaptação cinematográfica operada por Jacques Rivette, *La belle noiseuse* (1991), sobre a qual se seguirá um comentário mais extenso. O aspecto que aí mais interessa para este estudo, para além do tensionamento alegórico em torno do que seria o fator de êxito ou “sucesso” - a *perfeição* buscada pelo artista – reside no fato de Balzac centrar seu foco, de modo seminal, nas já referidas lacunas ou intervalos existentes entre intenção do artista, expectativas e realização. Fatores que serão posteriormente enunciados e explorados de maneira mais sistemática por inúmeros artistas, como M. Duchamp, Sol LeWitt e John Baldessari – embora movidos por diferentes pulsões.

---

<sup>60</sup> Veja-se o conhecido ensaio de M. Merleau-Ponty neste tópico, "A dúvida de Cézanne". In *O Olho e o Espírito*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004



Imagem 2. Capas de *L'Œuvre* (1886), de Zola. Ao centro, fac-símile da edição original.

Uma narrativa influente em sua dimensão mítica e alegórica<sup>61</sup>, *A obra-prima desconhecida* representa um dos esforços mais intensos de Balzac na análise da condição de ser um artista<sup>62</sup>, antecipando questionamentos que, se por um lado assombraram desde sempre a práxis artística, mostravam-se naquela altura em especial sintonia com os desígnios turbulentos da arte moderna que emergiria um pouco mais tarde, no quarto final do século XIX. A

<sup>61</sup> A este respeito, é curioso notar que tal influência se estendia também a personalidades não diretamente ligadas às artes. É o caso de nada menos que Karl Marx, leitor contumaz do autor francês e em cujo seminal e superlativo *Das Kapital* há referências constantes a obras de Balzac. Consta ainda que o próprio Marx teria instado seu parceiro Engels a ler *A obra-prima desconhecida* (o que não se sabe se veio de facto a ocorrer), enfatizando o que via como uma "carga irônica fascinante" naquele conto. Fonte: [https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867/letters/67\\_02\\_25.htm](https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867/letters/67_02_25.htm) - consultado a 16 de maio de 2016.

<sup>62</sup> E cabe aqui ressaltar que Balzac tinha também, ele próprio, formação artística e alguma proximidade com esse meio, sobretudo a partir dos contactos pessoais de Théophile Gautier, com quem rapidamente estabelece fortes laços de amizade. A intensidade dessa aproximação é comentada pela historiadora Dore Ashton, quando assinala que, se por um lado "Balzac's education in the technical aspects of modern painting took place in (Louis) Boulanger's studio", por outro, sua formação teórica terá sido aprimorada a partir de sua associação a Théophile Gautier, "one of the most important young art critics of the day. The former art student was still closely allied to the world of modern painters" (Ashton, 1991, p.16).



estorieta se constituiria assim em uma espécie de "fábula da arte moderna" por excelência, como aponta a historiadora e crítica de arte Dore Ashton (1991), tendo a figura de seu atormentado protagonista influenciado inúmeros artistas, como Henry James<sup>63</sup>, Cézanne e Picasso. Após assinalar o impacto que a imagem de Frenhofer teve sobre este último, que produzirá ilustrações para uma edição posterior do conto (em iniciativa de seu *marchand*, Ambroise Vollard), a estudiosa norte-americana destaca um episódio significativo envolvendo Cézanne, narrado por seu amigo e também artista Émile Bernard. Nele, este último recorda uma conversa que teve com o pintor:

Uma noite, quando estava falando com ele [Cézanne] sobre a *Obra-prima desconhecida* e de Frenhofer, o herói do drama de Balzac, ele se levantou da mesa, plantou-se diante de mim e, batendo o dedo indicador no próprio peito, designou-se a si próprio – sem falar, mas repetindo o gesto – como a própria pessoa do conto. Estava tão emocionado que seus olhos se encheram de lágrimas. (Ashton, 1991. p.9)<sup>64</sup>

Esta passagem parece dar a exata medida da capacidade de identificação exercida pela potência arquetípica do personagem de Balzac no meio artístico então emergente.

Picasso, que também se via como um tipo de Frenhofer, falou sobre a "ansiedade" de Cézanne, empregando o mesmo termo adaptado por Balzac

---

<sup>63</sup> Veja-se seus contos *The middle years* (1893), sobre um velho escritor à beira da morte que reflete sobre a própria actividade da escrita, e especialmente *The Madonna of the future* (publicado pela primeira vez em 1873), que narra as desventuras de um pintor algo quixotesco (Theobald) que passa quase duas décadas a gestar quela que seria uma obra-prima, a representação pictórica da santa, sem que no entanto chegue a finalizá-la. As similitudes deste drama de um artista consumido pela própria obsessão e a saga balzaquiana de Frenhofer são imediatas.

<sup>64</sup> Tradução minha do original: "One evening when I was speaking to him about *The Unknown Masterpiece* and of Frenhofer, the hero of Balzac's drama, he got up from the table, planted himself before me, and, striking his chest with his index finger, designated himself - without a word, but through this repeated gesture - as the very person in the story. He was so moved that tears filled his eyes." (Ashton, 1991. p.9)

para caracterizar seu pintor imaginário. Se Cézanne terminou por se tornar um nome referencial na história da arte, isso poderia se dever em parte ao que havia nele de Frenhofer, por assim dizer, como sugere Ashton (1991, p.12): "O que Picasso admirava especialmente em Cézanne era o Frenhofer nele: 'O que atrai nosso interesse é a ansiedade de Cézanne' – essa é a lição de Cézanne"<sup>65</sup>.

Esta referida ansiedade que impelia tanto a personagem balzaquiana quanto o grande artista modernista decerto pode ser percebida – ou ao menos inferida –, em um caso como no outro, como uma instância muito próxima do sentimento de *falhanço*: uma pulsão inescapável e inerente ao processo artístico, de resto fundadora dessa práxis. Já consagrada, a lendária saga de Frenhofer seguiu alimentando profundas questões entre artistas de diversas gerações posteriores, até a actualidade.

Outra medida da influência de *A obra-prima desconhecida* se verifica no fato de não poucas figuras ilustres do pensamento moderno e contemporâneo terem se interessado por analisá-la. O pensador e teórico francês Georges Didi-Huberman apresenta em *A pintura encarnada* (1985 ou 2012??!) um estudo seminal sobre pintura justamente a partir da análise do "conto filosófico" de Balzac, detendo-se sobre as instâncias concernentes à questão da interpretação na arte e propondo novas aproximações ao objeto pictórico. Para este autor, um ponto de especial interesse nesse sentido residiria no que considera o caráter *táctil* da obra de arte. A experiência da arte estará necessariamente vinculada à dimensão da visualidade, e a partir desta Didi-Huberman propõe um deslocamento de foco para uma compreensão expandida da pintura como

---

<sup>65</sup> Na verdade, a dada altura Picasso chegará mesmo a mudar-se para a rua parisiense onde supostamente se localizava o atelier de Porbus, tal era o fascínio sobre ele exercido por aquele personagem.

*corpo*. Assinala que há ali uma inversão do efeito clássico que nos demanda um afastamento para perceber uma pintura, ao passo que de perto vemos apenas a materialidade da tinta e das pinceladas. Citando Bachelard, o autor aponta que na aproximação e no detalhe a realidade perde sua solidez, constância, substância – no que reside sua riqueza e incerteza (Didi-Huberman, 1985, pp.44-45). A visão, ao se aproximar, é tomada como imprecisão, resíduo. Ao adotar essa abordagem Didi-Huberman usa a figura do *encarnado*, remetendo à carnação pictórica, e que irá se constituir como eixo de força para sua leitura. Tal elemento constitui, como sabemos, a aspiração máxima, o motivo supremo a ser perseguido por Frenhofer: uma carnalidade tátil para uma pintura "que respira", a própria *encarnação*. Seu objetivo é produzir uma "pintura encarnada", um verdadeiro "*trompe-l'oeil* de ar", na feliz definição de Didi-Huberman. Para o teórico, tal qualidade de encarnação é uma condição necessária para que o olho perpassa a superfície da tela e chegue à profundidade da obra, e os significados que lá residam. No entanto, como o próprio autor observa a respeito do desfecho da parábola balzaquiana:

Por querer a própria carne, e não seu desenho, sua miserável silhueta, Frenhofer não terá obtido senão um fragmento, um fulgor – aquele ali próximo do seio (que ele é o único a ver), ou aquele *ali*, não menos próximo, do pé, que Porbus e Poussin descobrirão. (Didi-Huberman, 2012, p.63).

Aquele impressionante pé "vivo" que despontava discretamente da profusão de elementos na pintura final de Frenhofer indicaria então a medida exata de sua ruína, o índice preciso daquele limite atingido, daquele "extremo da arte" que, ao perseguir de modo tão cego e obsessivo, terminou por se ver incapaz de atingir – ou incapaz de perceber tal fato, quando e se ele se desse. Um detalhe que, também por ser o único, "não terá evocado senão a invisibilidade de um corpo ('Há uma mulher aí embaixo')" (Didi-Huberman, 2012,

p.81). Mas este não terá sido o único erro do mestre pintor. Ao estabelecer paralelos entre Frenhofer e o mito de Pigmalião (invocados pelo próprio Balzac na voz de seu sôfrego artista), Didi-Huberman argutamente observa que há, contudo, uma diferença crucial entre ambos. Ao contrário de Pigmalião, que se contenta em pedir a Vênus um ser semelhante à forma que esculpira em marfim, Frenhofer comete o equívoco fatal de *nomear* seu objeto de desejo cedo demais. "Catherine Lescault" é anunciada de forma precipitada, nomeada antes de nascer, e o pintor paga o preço de sua soberba.

Sobre a mesma temática mas em abordagem diversa, Hans Belting traz outra perspectiva; debruça-se sobre o conceito de "obra-prima invisível" formulando-a como um ideal inexecutável, uma obra de arte à qual o sonho da arte absoluta é incorporado mas nunca será realizado. Emprestando esta metáfora de Balzac, em seu *The invisible masterpiece* (Belting, 2001) o historiador da arte germânico explora a história da "obra-prima" e como seu *status* e significado têm sido elevado e denegrado desde princípios de séc. XIX. Antes de 1800, obras de arte eram ou imitativas (retratos e paisagens) ou narrativas (pintura histórica). Mas sob a influência da modernidade do Romantismo, o objecto físico — uma tela pintada, por exemplo, ou uma escultura — passa a ser visto como um testemunho visível da tentativa do artista em alcançar a *arte absoluta*; em suma, o impossível. Belting explora e explica como artistas do século XX, seguindo Duchamp, embateram-se com seus próprios sonhos de buscar uma *arte absoluta*. Não foi antes dos anos 1960s que artistas como Warhol finalmente começaram a rejeitar a ideia da obra de arte individual e totêmica e sua exibição permanente, bem como o conceito relacionado de "obra-prima" e o ultrapassado mercado de arte que o alimentava. Essa revolução na interpretação coincidiu com o estabelecimento dos primeiros museus de arte públicos, onde obras clássicas e da Renascença eram apresentados como

obras-primas "reais", arte eterna e intemporal (*timeless*) de tanta qualidade que nenhum artista moderno poderia esperar atingir. A *Mona Lisa* e outras pinturas celebradas podem ter inspirado mas certamente atormentaram muitos artistas, que se sentiam sob um fardo, com esse culto da obra-prima do modo como veio a ser institucionalizado.

#### 2.4.2 *La Belle Noiseuse*: versão *versus* original

Livremente baseado no referido conto de Balzac, o filme *La Belle Noiseuse*, de Jacques Rivette (1991), é exemplar sobre o universo da criação da arte, especialmente interessado na ideia da criação e do desenvolvimento de um processo artístico, em paralelo à temática da falência da paixão. E que, dadas suas qualidades para situar a discussão no cerne do assunto deste estudo, pede aqui uma leitura mais atenta. *La Belle Noiseuse*<sup>66</sup> narra a história de Edouard Frenhofer – interpretado por Michel Piccoli –, um renomado mas já algo esquecido pintor que esteve por dez anos incapaz de terminar a pintura que dá nome à película. Agora transposta para a época de realização do filme, nos anos 1990, a narrativa tem contudo a peculiaridade de se dar em ambientação de recorte temporal relativamente suspenso, num sítio ermo ao sul da França. Nesse fascinante e pouco convencional exame do processo criativo, apresenta-se a figura de Frenhofer (Piccoli), respeitado pintor, embora um tanto desiludido com a prática artística, que sente próximo o fim da carreira. Chegando aos 60 anos, começa a considerar o término de suas atividades. Ele vive em uma ampla

---

<sup>66</sup> "A bela impertinente", em Portugal; "The beautiful nuisance" em inglês. O filme, apesar de ter como referência primeira o conto de Balzac, tem parte do título inspirada em uma variação do francês canadiano: a certa altura, a personagem de Liz afirma ter passado algum tempo em Quebec, onde o termo *noiseuse* (em inglês, "nuisance", irritante, insuportável) designaria uma "nutty woman" em inglês, mulher desagradável ou impertinente, algo doidivanas.

propriedade no interior da França na companhia de sua mulher Elizabeth (Jane Birkin). O grande artista aparenta viver um período de crise produtiva, afirmando não mais ser capaz da inspiração necessária para criar. Sua última tentativa de produzir uma obra-prima, um estudo a nu de sua esposa intitulado "La Belle Noiseuse"<sup>67</sup>, permanecia ainda incompleta, já há cerca de dez anos. Percebe-se sem dificuldades a manutenção dos personagens do conto de Balzac, ainda que em registos apenas parcialmente equivalentes: temos o jovem artista Nicolas (no conto, o Poussin ainda aprendiz) visitando o mestre (Frenhofer), a figura de sua parceira amorosa Marianne (de quem se espera, como da Gillette de Balzac, o papel de musa inspiradora) e Porbus, único a ter sua condição original alterada: de artista estabelecido, em Balzac, passa então a negociante de arte, em Rivette<sup>68</sup>. Nicolas, o jovem pintor, sabe da genialidade de Frenhofer e é admirador de sua obra, mas pensa que ele pode ter em alguma medida perdido sua mão, seu toque de mestre.



Imagem 3. Stills de *La belle noiseuse*, 1991.

---

67 *Noiseuse*: o adjetivo francês *noisieux* ou *noiseuse* é um derivado do substantivo *noise*, ainda usado na expressão "*chercher noise à quelqu'un*", procurar briga com alguém. Traduz-se livremente para o português como "impertinente" ou "inconveniente".

68 Essa nova condição de Porbus no filme – como *marchand* – não só confere um apropriado toque de contemporaneidade à personagem como sugere também o interesse do realizador em comentar o simbolismo ambíguo associado a tal função. Possível articulador da viabilização comercial da produção artística, é também – por isso mesmo – aquele que pode interferir ruidosamente na instância sagrada de sua criação, passível de comprometer sua autonomia. E convém aqui ter em mente o perfil notoriamente avesso ao "circuito comercial" que caracteriza toda a carreira de Rivette.

O que se segue neste filme longo e intenso — com quase quatro horas de duração — é uma verdadeira batalha de temperamentos e personalidades entre artista e modelo. Até que surgisse em seu caminho a figura de Marianne, o velho artista pintava sem um sentido maior ou um propósito definido; e se sua presença por um lado reavivava o espectro que o atormentava, começaria também a lhe acenar com a viva possibilidade de superação dessa condição. Estabelece-se assim uma dinâmica peculiar entre pintor e modelo, que faz com que as sessões no estúdio com Marianne acabem por aproximar-se de uma combinação de prática pictórica e terapêutica. No processo de "observação criativa" que Frenhofer desenvolve com sua nova modelo acaba-se gerando um angustiante espaço de auto-revelação mútua que deixará ambos, artista e modelo, exauridos, mas que agregará substância e significado à obra de arte — culminando na tão aguardada *Belle noiseuse* de Frenhofer, que de resto é aqui finalizada. Mas que — muito coerentemente, tanto para o Balzac-autor como para o próprio Frenhofer de Rivette — nunca chega a se mostrar de facto a nossos olhos. Só algumas personagens têm acesso a sua obra-prima: sua esposa, sua modelo e uma rapariga que trabalha na casa, Magali. Esta última, aliás, terá participação ativa na solução drástica e surpreendente que o pintor determina como destino final de sua suposta *magnum opus*, numa bela cena em que, num vislumbre, cita-se diretamente a Catherine Lescault do Frenhofer balzaquiano<sup>69</sup>. Aos demais (incluindo-se a audiência) só resta o consolo de uma peça substituta, um quadro-contrafacção produzido secretamente pelo artista para ser apresentado como o tão aguardado "resultado final" de sua saga. E que, somos

---

<sup>69</sup> Tal referência faz remissão direta a um aspecto visual que sobressai na pintura de Frenhofer em *A obra-prima desconhecida*: o "magnífico pé" que se insinua no setor inferior da pintura descrita por Balzac, único indício residual da figuração que em algum momento habitou a superfície da tela. Para além disso, o próprio expediente ou procedimento material encontrado pelo Frenhofer de Rivette para dar fim a sua "belle noiseuse" constitui em si outra referência explícita à mesma obra.

levados a crer, cumpre discretamente sua expectativa. É a maneira que Frenhofer encontra de salvaguardar sua integridade como artista e como indivíduo.

Ao contrário da grande maioria de filmes a se debruçarem sobre instâncias do processo artístico, *La Belle Noiseuse* apresenta ao espectador em detalhes e sem mascaramentos, de modo franco, direto e evitando clichês esquemáticos (até onde isso pode ser dito) o processo de criação de uma obra de arte; no caso, o da pintura. Expõe também a importância do grau de compromisso com um determinado projeto estético, sugerindo serem irrelevantes os danos inflingidos ao ego no processo de criação. Recupera também, se quisermos, a ideia modernista da criação como um processo que implica algum sofrimento, quando tensionado pela dimensão ética que emerge aquando das sessões intensas do pintor com a nova modelo. O filme explora de modo metódico o renascimento criativo de Frenhofer, usando longos planos em tempo real das mãos do artista tabalhando sobre o papel e a tela. Há diversas tomadas ininterruptas, de até dez minutos, focando diretamente o artista em ação<sup>70</sup> sobre a tela em branco ou em páginas de um bloco de desenho com esboços de Marianne. Acompanhamos Frenhofer a iniciar um desenho, cometer erros, arrancar páginas do caderno e começar novamente. Repetidamente. Ele acaba por encher o piso do estúdio com dúzias de rabiscos ou estudos que julga insatisfatórios. Aliás, a propósito desse tique do pintor, as figuras da rasura e do palimpsesto são constantemente invocadas ao longo da película; não apenas na concretude literal das ações físicas do artista em sua práxis, mas igualmente projetadas em sentido mais amplo, nos anseios e expectativas das personagens. O tônus da falha e da insuficiência permeia boa parte da narrativa.

---

<sup>70</sup> As mãos a trabalhar nestas sequências são do pintor Bernard Dufour, responsável por todas as peças artísticas que se vêem no filme.



O artista quer chegar a sua obra definitiva, e para isso terá, de algum modo (inclusive literal), de "apagar" a imagem da mulher, de certa forma tornada um obstáculo para sua atividade. De resto, as questões mais decisivas levantadas pelo filme subentendem a natureza retórica de sua formulação, dirigidas que são à natureza do processo de criação como um todo e, por extensão, à própria natureza humana.

Ao confrontar o filme à peça literária de Balzac, a versão e a fonte, é possível estabelecer paralelos e apontar diversas diferenças de ênfase ou enfoque entre ambas, com inevitáveis ganhos e perdas conceituais e estilísticos. De saída, e assumindo o conto do autor francês como referência, parece claro que os interesses de Balzac são orientados por uma pulsão alegórica, centrada na ideia do inatingível, daquilo que só na arte o homem pode almejar, e insiste nessa impossibilidade mesmo tendo consciência desta condição.

A busca pelo inatingível, a obsessão pela perfeição, a pulsão para o desconhecido, a ideia de completude são fatores determinantes na prática artística, e para além de se apresentarem como motes de peso no desenvolvimento das duas obras aqui analisadas, convergem para aquele que aqui se considera um aspecto-chave em qualquer abordagem epistemológica do processo artístico, e que eu situaria como o território do *fracasso*. Ainda que em registos diversos, a noção de falhanço parece estar sempre em jogo em *A obra-prima desconhecida* e *La Belle Noiseuse*, à maneira de um pano de fundo semi-descortinado. Como muito a propósito assinala Lisa Le Feuvre,

A inevitável distância entre intenção e realização de uma obra de arte torna o fracasso impossível de ser evitado. Essa própria condição do

fazer-arte torna o fracasso central às complexidades da prática artística. (Le Feuvre, 2010, p.12)<sup>71</sup>

Em termos superficiais não é difícil associar esse signo – o da falha ou do fracasso – à desventura da desalentadora busca pela "Catherine Lescault" de Frenhofer, como também não o é quando somos introduzidos ao pintor do filme de Rivette. No conto de Balzac, o veterano artista sucumbe quando percebe que sua *magnum opus*, propósito último de sua existência, "não está realmente lá", a partir de sua apresentação a Poussin e Porbus; seu falhanço teria sido não o de aspirar à "mimese total", mas o de não ter sabido discernir os limites de sua arte. No Frenhofer de Rivette o germe do fracasso parece estar incutido na personagem desde que ela nos é apresentada, no início: envelhecendo e em crise criativa e emocional, apesar de levar uma boa vida, é um artista relativamente esquecido e sem perspectivas de seguir adiante. E que depois se envolve num complexo processo de retomada de seu caminho, seja para que lado este o leve. Contudo, parece-me que tais leituras, apesar de procedentes, são por demais superficiais. A verdadeira dimensão do que aqui introduzo como "o fracasso" se confundiria, a meu ver, com a própria pulsão vital que alimenta a práxis artística. Aquela espécie de dispositivo inconsciente contido na inevitabilidade do erro, da falha e do acaso, bem como na compulsão pela dúvida e incerteza que atormentam em medidas diferentes ambos os artistas e que orientam decisivamente sua produção. E a de todos os artistas, ousar dizer. A questão é reconhecê-lo e aceitá-lo como um vetor de potência; a lição do fracasso é a importância de se observar o grau de comprometimento com o processo, em detrimento do resultado. E parece ser esta a postura do Frenhofer

---

<sup>71</sup> Trad. minha do original: "The inevitable gap between the intention and realization of an artwork makes failure impossible to avoid. This very condition of art-making makes failure central to the complexities of artistic practice". (apud Le Feuvre, 2010, p.12)

de Rivette, a propósito do quê retomamos Paul Barolsky<sup>72</sup>:

Não surpreende que o espectro de Frenhofer, que assombra a ficção moderna na medida em que informa a consciência dos artistas modernos, esteja ainda muito vivo entre nós. Veja-se o filme recente de Jacques Rivette, *La Belle Noiseuse*, que retrabalha livremente a estória de Balzac, e em que a personagem de Frenhofer é investida de uma distinta e apropriada 'persona picassiana'. A própria identificação intensa de Picasso com Frenhofer tem sido frequentemente trazida à tona. Ecoando involuntariamente Balzac e Picasso, [...] o crítico Adam Gopnik afirma, sobre a pintura moderna em geral, que o que a torna interessante 'é sua inaptidão em oferecer significados claros, ou objetivos definidos'. Na interpretação de Gopnik, o fracasso de Frenhofer seguiria projetando sombras sobre a nossa época, uma época de ansiedade artística [...]" (Barolsky, 1997. p.5)

Do ponto de vista formal, que se apresenta como um aspecto decisivo tanto na obra literária como no filme, o segundo obviamente leva vantagem sobre o primeiro, até pela natureza eminentemente visual de sua linguagem. Além do fato, claro, de estarmos a falar de um conto curto, e não de um romance, gênero que o escritor dominava e que sem dúvida alargaria as possibilidades de construção de imagens pelo autor. Sem nunca deixar de reconhecer a riqueza

---

<sup>72</sup> Tradução livre minha do original em inglês: "It does not surprise us that Frenhofer, who haunts modern fiction as he informs the consciousness of modern artists, is still very much with us. Witness the recent film of Jacques Rivette, *La Belle Noiseuse*, which freely reworks Balzac's story, giving to Frenhofer a distinctly and not inappropriately Picassoid persona. Picasso's own anxious identification with Frenhofer has recently resurfaced (...). Unwittingly echoing Balzac and Picasso's own intense identification with Balzac's character, the critic says of modern painting in general that what makes it 'interesting is its inability to offer polished meanings, secure achievements, and neat Old Masterish careers'. In Gopnik's indictment, Frenhofer's failure casts its shadow over our age, the age of artistic anxiety, as Auden might well have said." Paul Barolsky, "The Fable of Failure in Modern Art", in *The Virginia Quarterly Review*, vol. 73, n. 3, summer 1997. p. 82.

)

descritiva de Balzac e sua intimidade com os códigos artísticos que comenta com amplo conhecimento, estamos diante de uma competição desleal nesse quesito. E tal vantagem à partida é ainda mais acentuada na feliz opção do realizador francês por priorizar em seu filme o enfoque nas instâncias efetivas do processo de criação; se observarmos bem, a trama em si revela-se incrivelmente enxuta, com a narrativa se apoiando fortemente nas cenas que transcorrem no estúdio do artista.

Rivette opta por focar sua interpretação da obra de Balzac nos aspectos inerentes ao fazer artístico, exibindo-os num registo naturalista que, se flerta com o apelo fetichista contido na relação artista-modelo, acaba por evidenciar a dimensão psicológica envolvida em tal dinâmica, e que se prova mais determinante do que a princípio se poderia supor. Daí resulta uma experiência de imersão intensa na aventura pictórica, e em que ainda há espaço para alguma reflexão ética, além de estética. É notável como Rivette, operando livremente a partir do texto de Balzac, dá forma a um filme que conjuga e examina a dinâmica da arte *versus* ética da vida operando claramente a partir da combinação de Balzac e de si próprio que realiza. Dentro dos limites do progresso da atividade artística (de Frenhofer), devemos seguir em frente rumo à revelação, mas com a obra de arte pode-se talvez decidir que uma outra ordem ética entre em jogo. E o jogo, nós sabemos, "é sempre jogado" – na arte como na vida.

\* \* \*

A premissa instaurada pela *Obra-prima desconhecida* e o decisivo espectro de influência que o conto despertou no setor das artes permite ampliar mais assumidamente o escopo da discussão para outra seara artística: os domínios da literatura. E aqui faz-se necessário um breve esclarecimento, a título de melhor contextualizar o "desvio" que se segue para tal território: afinal, o presente trabalho é voltado desde sua origem para o âmbito das artes visuais.

Ocorre que é nesse vasto campo da literatura que, como aqui se sustenta, a noção de fracasso vem primeiro à tona de maneira mais sensível – comparativamente ao que se passa nas artes plásticas –, seja como mote autoral ou vetor temático, seja como veículo de expressão do eterno embate do autor com a linguagem – e suas insuficiências. É na literatura que tal pulsão se manifesta de forma mais evidente e desprendida, razão pela qual este tópico assume destaque neste trabalho, sendo mais desenvolvido a seguir.

Tal pulsão é mais evidenciada na Modernidade e a partir dela, quando se consoma o momento em que, mais do que "a verdade" em geral, o escritor (ou o criador) passa a procurar *a verdade sobre si*, em que o estilo próprio ganha importância sobre uma ideia de literatura – considerada em termos abstractos –, e quando a originalidade passa a ser pedra de toque da criação artística é que a ideia de ter uma *persona* literária vincada ganhou expressão. À luz dessas singularidades, faz sentido que se eleja como este o contexto de onde partir na busca por aproximações entre arte e fracasso, elegendo a literatura como território mais permeável a essas relações de proximidade.

Decerto que *A obra-prima desconhecida* – bem como seus pares directos, a novela "A igreja jesuíta em G." de E. T. A. Hoffmann<sup>73</sup> (uma possível, ou provável, referência para Balzac, segundo Hans Belting<sup>74</sup>) e os posteriores

---

<sup>73</sup> A figura do artista inspirado e seu colapso no confronto com a sociedade burguesa (especialmente na Alemanha de início do século XIX) é recorrente na obra de E. T. A. Hoffmann. Do poeta Nathanael ("O homem da areia") ao compositor Kreisler ("Gato Murr") e o ourives Cardillac ("Senhorita de Scudery"), são inúmeros os exemplos de personagens que fracassam ou sucumbem nesse choque com o materialismo e caráter prosaico do mundo ao seu redor. Mas é no obsessivo pintor Berthold de "A igreja jesuíta em G." que as ditas artes plásticas (ou Belas-Artes, no código da época) terão uma correspondência/figuração mais concreta. A questão do embate da arte com o mundo cotidiano, freqüente nos textos de Hoffmann, será ali investida de uma dimensão sobrenatural, com a referência ao componente diabólico personificado pelo pintor.

<sup>74</sup> Belting, Hans. In *The invisible masterpiece*. Reaktion Books. 2001

*Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert<sup>75</sup> e a personagem de Cyrano de Bergerac tal como imortalizada na peça de Edmond Rostand em 1897 – não inaugura tal tendência; é possível vislumbrar a presença do espectro do fracasso na obra de inúmeros autores anteriores, sendo sempre o *Don Quijote* de Cervantes (escrita entre 1605 e 1615) uma referência seminal.

---

<sup>75</sup> Os dois protagonistas de Flaubert, tendo deixado o emprego de funcionários em Paris, refugiam-se no interior para empreender sucessivas pesquisas infrutíferas em quase todos os ramos do conhecimento – numa sátira ao impulso de catalogar, classificar e registrar todo o conhecimento científico e histórico dos enciclopedistas do século anterior – sem lograr compreensão, fazendo confusões sucessivas. A sequência de falhanços os leva até a considerar o suicídio; mas, derrotados, acabam por retornar a seus antigos postos em Paris (Flaubert, 1999).

## CAPÍTULO 3

### Fracasso e Literatura

*Este objeto em que me perco [...] que chamo de 'desconhecido', e que não é distinto do nada por nada que o discurso possa enunciar. Georges Bataille*

*A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Clarice Lispector*

*Eu sei que quando escrevo há alguma coisa dentro de mim que pára de funcionar, alguma coisa que silencia. (...) É como se eu retornasse a um país selvagem. Nada é combinado. Marguerite Duras*

Diálogos entre a literatura e as artes plásticas existem desde a Antiguidade greco-latina. Os pensadores de então ora exaltavam uma das artes, ora determinavam critérios para se estabelecer um paralelo entre elas. Tais relações de proximidade pontuam a dinâmica das duas linguagens ao longo da história humana, fazendo-se aqui conveniente repassar, ainda que com brevidade, momentos deste percurso, a fim de que se possa lançar luz sobre alguns aspectos que interessam pontualmente a esta investigação.

No entrelaçamento histórico de arte e literatura, durante séculos, a relação entre ambas se deu especificamente entre a poesia e a pintura. Eram estas as duas modalidades que a convenção determinava como proeminentes em suas respectivas áreas de criação. Até o século XVIII verificava-se, seguindo as premissas da convenção, a prevalência da primeira em relação à segunda (sendo a escultura considerada em segundo plano dentre as modalidades plásticas). Na tradição consagrada pela fórmula horaciana *Ut pictura poesis erit*, havia a convicção de que a produção poética, incluindo o *corpus* da literatura como um todo, era superior à pintura, convicção ainda vinculada a uma concepção medieval do pintor artesão, de acordo com o modelo das

corporações de ofício da Idade Média. Naquela época, ao menos no âmbito das artes praticadas em França – a nação modelar no que se referia aos assuntos da cultura –, a literatura passaria então a ser o espelho da pintura. Tal demarcação acenava não apenas para um novo modelo estético, mas antes um paradigma social, dado que a instituição da Academia Francesa de Letras ofereceria a perspectiva concreta de implementação, e "legitimação", da Real Academia de Pintura e Escultura, que viria a adquirir importância canónica.

### 3.1 A cultura impressa

A partir das revoluções de 1848<sup>76</sup> inicia-se na Europa uma era caracterizada pelo retrocesso do liberalismo então incipiente e pela exaltação do nacionalismo, construções impostas pela dinâmica do capitalismo que se estabelecia naquele momento. Na França, que oscilou entre monarquia/império e república durante a primeira metade do século, assiste-se a grandes avanços na participação da população na política nacional. Há um investimento considerável na educação, com a escolarização compulsória sendo determinante no combate ao analfabetismo e sua posterior erradicação. Tais adventos irão modificar o perfil social vigente e ampliar as possibilidades de desenvolvimento em várias frentes, incluindo o mercado editorial; o surgimento do folhetim, com rápida aceitação pela grande imprensa, inscreve-se nesse contexto. Dumas e Balzac, advindos do meio literário, e já reconhecidos como romancistas, estão entre os primeiros folhetinistas.

---

<sup>76</sup> 1848 foi chamado o ano da "primavera das revoluções", em razão de uma onda de levantes revolucionários na maioria das regiões europeias, marcadamente em França, nos Países Baixos e na península italiana (é quando ali começa a primeira guerra da independência contra o domínio austríaco) mas também extensiva ao que se passava entre alemães, poloneses e romenos.



Foi no quinquênio iniciado nos anos 1830 que a actividade da escrita ganharia contornos industriais, em termos de productividade e demanda. O número de romances, volumes de poesia e peças teatrais publicadas seria intensificado em 50% em meados da década de 1880, com enorme predominância do género do romance sobre os demais (Cottington, 2013, p.14-15). Entre os anos 1860 e 1890 o número de escritores em França duplicou, na medida em que literatos aspirantes – da mesma forma que aspirantes pintores e escultores – convergiam maciçamente para a "Meca" que era a capital francesa, atraídos pela reputação de então capital cultural do mundo ocidental. Um comentário de Baudelaire proferido por conta da circulação do termo "*avant-garde*"<sup>77</sup> sugere que por volta de 1860 o campo da produção literária em França estava dividido em dois grupos: os que estava a criticar, que escreviam – a seu ver, em esquemas formulaicos – para a crescente massa de leitores em potencial, e os que, como ele próprio, entendiam a prática da escrita literária como uma vocação, um sinal de compromisso com valores superiores, para além das meras demandas comerciais.

A dinâmica acentuada de ampla circulação de textos impressos incrementa a mercantilização do meio, gerando um fenómeno de diluição da autoria por meio da divisão do trabalho já nessa primeira geração de folhetinistas; Benjamin (1991, p.60) comenta sarcasticamente o ritmo frenético da produção de Dumas, que, segundo boatos da época, empregava clandestinamente inúmeros literatos anónimos à procura de trabalho<sup>78</sup>. Charles Baudelaire não demorou a perceber as mudanças que atravessavam o mercado

---

<sup>77</sup> Em seu *Mon coeur mis à nu*, compilação reunindo fragmentos de Baudelaire publicados postumamente em 1887.

<sup>78</sup> Em um panfleto de 1844, "Fabrique de romans – Maison Alexandre Dumas et Cie", de autoria de Eugène de Mirecourt, pseudónimo de Charles Jean-Baptiste Jacquot, conhecido crítico de Dumas.

literário em sua época, tendo sempre muito claro para si a dinâmica de interdependência entre artista, obra e público<sup>79</sup>. A incorporação do artista ao conjunto da força de trabalho não ocorreu sem profundas modificações na natureza da criação artística. Os modelos da vida privada no século XIX são inseparáveis das circunstâncias económicas e sociais criadas pela indústria – que, associada à urbanização e à multidão, configuram-se como fenómenos interligados.

### 3.2 Literatura e falhanço

A literatura é tipicamente território da incerteza e da incompletude: escritores estão sempre a rasgar rascunhos, a deletar parágrafos, cortar palavras; a abandonar livros e preferir o silêncio. A cada passo, um fracasso; mas de falhanço em falhanço, como se sabe, pode-se chegar a um livro. Para um escritor, mais importante que "escrever bem", será talvez "falhar bem": agarrar-se a seu modo de se desviar da norma e do clichê e descobrir sua maneira de fugir do correcto, dos confortos – e mazelas – da normatividade. É sobretudo a partir da literatura moderna que se desenvolve a questão das possibilidades de transgressão dos limites da linguagem pelos usos que se faz

---

<sup>79</sup> Baudelaire captura em sua prosa e poesia o que há de específico no espaço e no tempo da modernidade; sua obra “flexível e nervosa” emerge dos choques com a dinâmica da grande cidade. O autor de certo modo contrapõe-se aos românticos por não se identificar com a melancolia resignada característica de muitos daqueles. Das muitas contradições profundas que marcam a personalidade e o trajecto singular de Baudelaire, pode-se recordar atitudes como o acto de dedicar o *texto Salon de 1846* “ao burguês”; logo a seguir, em 1850, sustentar que a arte não poderia ser dissociada de um aspecto utilitário e, pouco mais tarde, defender a “arte pela arte”. A ausência de uma mediação entre essas mudanças abruptas é talvez reveladora de alguma fragilidade teórica de Baudelaire.

da própria linguagem. Marguerite Duras afirmava, acerca de seu romance *Escrever* (2001): "Eu sei que quando escrevo há alguma coisa dentro de mim que pára de funcionar, alguma coisa que silencia. É como se eu retornasse a um país selvagem. Nada é combinado" (1975, p.423). Ela ecoa a autora brasileira Clarice Lispector que anuncia o *indizível*, espécie de pulsão atrelada a um colapso da linguagem que a escritora via como aspecto central em seu processo criativo.

Parece haver algo de submerso, uma força que empurra o escritor para sua actividade escrita: esta não se estabelece como propriamente uma escolha, parecendo antes uma espécie de ímpeto irresistível. O autor é derrubado, ergue-se, algo o derruba novamente, tenta levantar-se de novo, para algo fazê-lo colapsar a seguir; só então percebe que está a escrever. E o que se lê depois é somente o produto residual dessa experiência; sob este enfoque, algo como o sintoma de uma queda; de um fracasso. É das marcas dessa experiência que pode sair algo que não se espera, algo que não existia – de onde pode surgir o novo. Autores como Duras, Blanchot, Kafka, Beckett, Lispector, Plath, Walser, Bernhard e Vila-Matas, dentre outros, incitam à reflexão sobre o acto de escrever como uma espécie de derrota ou falência – antecipada ou não, e a ser vivenciada como única forma, apesar de tudo, de seguir adiante. Uma derrota ou embate permanente e absolutamente necessário – até porque incontornável. A condição classicamente reclusa reclamada por sua actividade leva escritores por vezes a serem encarados com desconfiança; o imaginário público pode ser secretamente povoado por conjecturas a seu respeito. Afinal em que tanto pensam? Será que só escrevem porque, no fundo, não sabem fazer mais nada? Que só escrevem porque são fracassados? É possível. Mais que isso, é altamente provável, e é justamente o que torna o ofício da escrita uma labuta tão singular, e uma manifestação fundamental da expressão criativa humana. Seja

como for, são estranhos seres esses escritores, que tiram sua força da derrota, que se alimentam das próprias feridas.

Pode-se afirmar que a actividade de produção textual, considerada em sua práxis, pressupõe não apenas um esforço por *dizer* – no sentido imediato de veicular a inquietação do autor – como também um incontornável fracasso, como nos termos que tão bem assinala a escritora Clarice Lispector: “...embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (1973, p.12). A este propósito, convém retornar ao caso da mítica *Carta do lorde Chandos*<sup>80</sup>, já referida no início deste estudo (p. 18), meio em que relata ao amigo Francis Bacon a angústia que Chandos experimentava perante a falência absoluta de sua criatividade, o esgotamento de sua actividade criadora. A missiva fictícia, criada por Hugo von Hofmannsthal em 1902, registava um silêncio que correspondia não tanto a uma impossibilidade expressiva (no sentido de uma deficiência ou inaptidão), mas uma recusa deliberada à verborragia, escolha tomada após o que se adivinha como uma experiência de plenitude (Jacques Le Rider. pp. 107-108.). O texto de Hofmannsthal seria posteriormente tomado como uma espécie de emblema da Modernidade, nas possibilidades de superposição dialética que incutia: a construção da camada subjectiva da obra, onde a própria linguagem é assunto central e o autor se confunde com a personagem, é de natureza similar à que depois atravessaria de modo marcante a produção de tantos expoentes da literatura moderna (Joyce, Hemingway, Beckett, Gertrude Stein).<sup>81</sup> Não será portanto difícil detectar ou transpor esta

---

<sup>80</sup> Hofmannsthal, Hugo Von, "Uma carta". Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. *Viso - Caderno de estética aplicada*, Nº 8, jan-jun, 2010. pag. 7. O texto original foi publicado em duas partes no jornal *Der Tag*, Berlim, em 1902.

<sup>81</sup> É preciso ter em mente que, se por um lado vigorava a euforia experimental trazida pela movimentação das vanguardas e pelo ímpeto progressista, o contexto em que Hoffmansthal amadurece é também aquele em que paira ainda uma aura do espírito decadentista que marcou fortemente a imagem do artista nas duas décadas finais

mesma lógica – ou dilema – contida na carta de Chandos na actividade artística (artes visuais), campo no qual o impasse e a renúncia no seguimento da labuta frequentemente se impõem como variáveis incontornáveis, conduzindo a práxis a outros encaminhamentos.

É também possível identificar aqui uma ressonância, talvez, dos modelos de narração propostos por Walter Benjamin, onde o filósofo se detém sobre o que refere como uma opacidade da linguagem e uma insuficiência desta em "dizer tudo"; e não menos importante, ressalta a importância de se preservar a instância da incompletude, do inacabado como uma possibilidade de abertura. Ao constatar o ocaso da arte da narrativa, especialmente quando cotejada pelo ascendente formato da crónica jornalística<sup>82</sup>, destaca, na primeira, a necessidade de evitar explicações:

“Cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. Fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Quase nada do que acontece está a serviço da narrativa e quase tudo a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações”. (Benjamin, 1994: 203).

---

do século 19. Esta inclinação estética, marcada pela descoberta do universo inconsciente e pelo subjectivismo na interpretação dos mistérios do mundo, associa a figura do criador a uma condição que oscila entre extremados estados de espírito (a angústia, o arrebatamento) e nutre-se da consciência do fracasso ou de uma derrota para si mesmo. Foi amplamente difundida em outras partes da Europa e tem em artistas associados ao simbolismo sua maior expressão, como O. Wilde, Rimbaud e Verlaine, na poesia e literatura, e G. Moreau, Puvis de Chavannes, A. Böcklin e F. Hodler, dentre diversos outros, nas ditas belas-artes.

<sup>82</sup> Na visão de Benjamin, foram necessários centenas de anos para o romance encontrar (num período que coincide com a ascensão da burguesia) os elementos favoráveis a seu florescimento. E se os jornais acabaram por contribuir para a divulgação do gênero (especialmente por meio dos folhetins), a tônica comunicativa que funda uma linguagem cunhada para a transmissão de informações distancia-se da forma épica, acabando por se revelar uma ameaça ao próprio romance.

Para o pensador germânico, a ideia de narrativa renuncia à preocupação de explicar tudo, procurando evitar que os acontecimentos sejam encerrados em uma única versão. Benjamin afirma que a narração “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”. Dessa forma, se imprime na narrativa a marca do narrador, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1994, 205).<sup>83</sup>

A problemática da narração concentra em si os paradoxos da Modernidade, como lembra Jeanne Marie Gagnebin – estudiosa da obra de Benjamin –, sobretudo por meio da consciência aguda da morte e da temporalidade (*ref.*, p.85). Em seu livro *História e narração em Walter Benjamin* (1999) a autora examina o pensamento do filósofo acerca da escritura da história e de sua ligação com uma prática transformadora, destacando o paradoxo da nossa necessidade e incapacidade de contar. A autora ressalta que a abertura e o inacabado são questões centrais nas teorias daquele pensador, no exame que realiza dos conceitos de origem, alegoria, crítica e história.

À luz dessas considerações, poder-se-ia então afirmar que os escritores, como os artistas – não como uma classe oposta à dos cientistas, por exemplo, mas como herdeiros de um tipo bastante diverso de discursos e preocupações – seriam mais aptos para falar a respeito do fracasso, tendo uma relação de franca permeabilidade com essa matéria. Escritores podem fazer do fracasso seu assunto, ou sua razão de escrever. Em seu conhecido ensaio sobre a

---

<sup>83</sup> Ressalte-se aqui que a forma narrativa benjaminiana ideal é respaldada pela ideia de intercâmbio de experiências, "uma forma artesanal de comunicação" (1994: 205), aludindo a um modelo ancestral cristalizado ao longo de gerações onde experiências e interpretações são conservadas e consolidadas visando a preservação e estabilização da comunidade (e do pertencimento a ela e de sua especificidade). Tal forma idealizada seria capaz de preservar a irredutibilidade do passado, de deixá-lo inacabado, em suas possíveis imprevisibilidades.

actividade literária *O grau zero da escrita* (1997), Roland Barthes chama atenção para um espaço nulo da escrita histórica a que chama *escrita branca* ou *grau zero da escrita* (*le degré zéro de l'écriture*), conceito que se oporia ao de literatura, no sentido em que esta recorre a mecanismos gramaticais e estilísticos que se combinam com marcas ideológicas, ao passo que a escrita (*écriture*) vive nesse "espaço neutro" não submetido às leis da literacia. Nos termos da tese de Barthes, "a escrita no grau zero [...] é antes uma escrita inocente. Trata-se de ultrapassar aqui a Literatura, entregando-nos a uma espécie de língua básica, tão afastada das linguagens vivas como da linguagem literária propriamente dita" (Barthes, 1997, p.64). O autor localiza o momento inaugural dessa "fala transparente" no seminal romance *O estrangeiro* de Camus, onde haveria "um estilo de ausência que é quase uma ausência total de estilo" (idem, ibidem). Trata-se, como observa Carlos Ceia, de

se conseguir chegar a uma espécie de *supraideal* linguístico, privilegiando todo o discurso que apenas se constrói com denotações, com uma gramaticalidade lógica, algo que mais facilmente se vê nos textos técnicos e científicos, cuja objectividade acaba por se confundir com o conceito de grau zero da escrita. (In <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grau-zero/>)

Detendo-nos sobre, e alargando a circunscrição teórica do conceito de *grau zero* nos termos desenvolvidos de modo seminal por Barthes, em seu postulado essencialista sobre a linguagem, considerando-se uma sua aplicação ao território da criação (em literatura como em artes visuais e outras modalidades artísticas), teríamos talvez mais uma via de aproximação para o mote da falência como impulso criador: a página em branco, a tela vazia, o gesto interrompido, a imagem que não se forma....

### 3.3 A escrita do fracasso

*Imagine a book that is written with the intention not to be read.*

Kenneth Goldsmith

*"We work in the dark – we do what we can – we give what we have. Our doubt is our passion and our passion is our task. The rest is the madness of art." Dencombe (The middle years, de Henry James)*

São muitos os autores a permitir conexões com a temática do falhanço a partir da prática literária, tendo já sido citados anteriormente alguns nomes. Mas há aqueles que, mais que demonstrarem um interesse pontual pelo assunto, destacam-se por abordagens epistemológicas ou ontológicas do campo da literatura e de sua práxis que permitem evidenciar aspectos tangenciais ou fulcrais àquela actividade, muitos dos quais adquirem especial interesse quando cotejados pelo signo do fracasso, do qual extraem matéria para sua actividade. O que se segue é uma breve tentativa de apresentação de alguns casos em que esta tónica se evidencia com maior intensidade, ainda que por meios e modos os mais díspares.

É o caso, por exemplo, do próprio Barthes, mencionado há pouco (por conta de seu *degré zéro de l'écriture*), e de Maurice Blanchot, crítico, ensaísta e escritor cujas investigações seminais pelo território do fazer literário, sobre o que seria a literatura e o papel que ela exerce no mundo oferecem muitos pontos de contacto com o teor do presente trabalho. Blanchot trabalha temas centrais que, por si só, revelam uma intensa afinidade pelo vetor da falência: em seus estudos sobre literatura, emergem expressões e aspectos como a "solidão essencial", o desaparecimento, o exterior, o espaço e a experiência literários, o silêncio, a morte e o neutro. Este último aspecto desponta como uma força atractora de "um apagamento a que é convidado aquele que escreve" (Blanchot, 1987, 17). A narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente o



acontecimento, lugar por realizar-se o movimento para um ponto, desconhecido e estranho, para o qual ela conduz e pelo qual ela se faz existir em seu poder de atração – a deriva<sup>84</sup>.

Interessa aqui destacar especialmente a actividade da crítica em Blanchot, na medida em que está mais direccionada à elaboração de um pensamento que busca interpretar o texto ficcional enquanto constituinte do que seria, em uma interpretação marcadamente personalista, a *sua literatura*: um espaço *da e para* a "performance da palavra", em que predominam a ambiguidade, o indeterminado e o neutro. A análise estética de Blanchot descortina uma verdadeira ontologia da experiência da literatura, desenvolvida através da multiplicidade de possibilidades que vislumbra e analisa em cada autor sobre o qual se debruça. Em sua produção ensaística, o francês ressalta que a literatura é linguagem; uma linguagem que não se furta a colocar-se em questão, que se indaga sobre suas possibilidades e que faz de suas impossibilidades sua razão de ser, sua busca maior. E é por isso, dirá ele, que a literatura tende para o silêncio, que ela se move em direção e para além de seus limites. Embora se faça com a palavra, explora seu silêncio.

Retomando Roland Barthes e seu *O grau zero da escrita*, Blanchot procura responder, em *O livro por vir* (São Paulo: Martins Fontes Editora, 2005), a uma tese ali proposta por aquele autor, a saber, a questão da investigação sobre a própria possibilidade da literatura. Em seu estudo, Barthes separa linguagem, estilo e escrita; para Blanchot, a escrita como compreendida desta maneira seria o ponto de ausência em que a literatura ao mesmo tempo começa e desaparece, o vazio que se torna fala, a fala literária na qual é possível "*manter a busca em aberto nesse lugar onde encontrar é mostrar rastros*" (Blanchot,

---

<sup>84</sup> O tópico da deriva será revisitado mais detidamente, em seu sentido literal e figurado – e sua incidência na prática artística –, no bloco final da tese (cap. 7).

2005, p.369). Eis uma busca e um lugar que muito têm em comum com a prática artística.

### 3.3.1 Melville, Kafka, Nabokov, Beckett, Musil, Walsler

Passando agora a escritores *tout court*, quando a tônica é a que se apresenta não há como dar a volta a Herman Melville e seu *Bartleby, o escrivão* (2005)<sup>85</sup>. Nesta novela curta e já canônica, por seu poder em antecipar volteios existenciais associada a uma forte carga de crítica social de seu tempo, o narrador, um advogado em New York, emprega Bartleby como copista (ou escrivão) – que a dada altura se recusa a seguir com seu trabalho, recusa que sintetiza na fórmula de "preferiria não (fazê-lo)". O copista – atividade que não por acaso é emblemática das características do automatismo e da nulidade identitária que acometerão o protagonista –, que inicialmente revela-se um funcionário exemplar, vai gradualmente "preferindo" deixar de cumprir suas funções, para ganhar uma existência desconcertantemente nula, enraizando-se atrás de um biombo do escritório. Adotando esta postura inflexível, o funcionário termina por ser então despedido, mas recusa-se a deixar o lugar de trabalho. A trama cresce em sua insistência no absurdo até que o narrador acaba por se mudar, perturbado. Bartleby é levado à prisão, recusa-se a comer e acaba perecendo. No decorrer de sua cruzada pessoal e peculiar, ele nunca diz *não*: diz sempre "*I would prefer not to*".<sup>86</sup> Herman Melville também trabalhara num

---

<sup>85</sup> Publicado originalmente em 1853, no "Putnam's Monthly Magazine". Em traduções para o português, há outras edições que referem Bartleby como "escrevente" ou "escriturário". Quaisquer dos termos designa essencialmente a função de copista, com pequenas variações hierárquicas.

<sup>86</sup> A rigor, a personagem dirá também, alternativamente, "I prefer not to", como observa Agamben. A propósito das implicações e simbolismos contidos na atitude de Bartleby, veja-se também as leituras de Agamben e Deleuze sobre a personagem de Melville, comentadas mais adiante neste trabalho (pgs. 185-187).

escritório para sobreviver ao insucesso literário, embora o que ele realize em *Bartleby* (e sem contar a influência que o pequena novela terá na posteridade) pareça mais que inspirar-se na sua própria biografia - lembrando que ele próprio fôra de modo geral um autor mal-sucedido comercialmente em seus tempos, com seu (futuramente) clássico *Moby Dick* (1851)<sup>87</sup> sendo, à época, um retumbante fracasso editorial. O que está em jogo em *Bartleby* é, se quisermos, um processo de sucessiva desistência da humanidade, ainda que projectado de si mesmo, aqui centrado na actividade da escrita e por ela desencadeado.

Sob um viés mais tradicionalmente detido sobre "os tormentos e recompensas" da escrita, há que se referir Franz Kafka e sua obra (e vida) como um todo. Georges Bataille afirma que Kafka teria compreendido "que a literatura, o que ele *queria*, lhe recusava a satisfação esperada, mas não deixou de escrever. Seria mesmo impossível afirmar que a literatura o desiludiu. [...] Ele não morreu contudo sem ter expressa esta vontade, aparentemente decisiva: era necessário deitar fogo ao que ele deixava" (Bataille, 1998, p. 132). É conhecido o fato de Kafka ter pedido a seu amigo e confidente Max Brod que queimasse seus escritos após sua morte (desejo famosamente desrespeitado, para sorte da literatura ocidental). Tal solicitação é normalmente encarada no proverbial registo auto-depreciativo, na linha do autor que se diminui como quem espera que a fama lhe responda o contrário; é possível. Mas é também possível,

---

<sup>87</sup> Este um outro clássico da literatura do fracasso, se quisermos, a depender do enfoque que se confira a esta saga. A busca pelo implacável cachalote branco gigante, marcada pela obsessão vingativa maníaca do capitão Ahab e culminando na aniquilação completa (ou quase, se contarmos o narrador) de seus algozes, contém diversas remissões simbólicas a um colapso civilizatório, a partir do dualismo "homem X natureza" que estrutura a narrativa, sendo a fé e a religiosidade frequentemente invocadas. Cabe ainda assinalar a experiência pessoal de Melville como marinheiro e arpoador, o que confere maior verismo e apelo a suas narrativas marítimas (veja-se seus romances *Typee*, *Oomo* e *Charles & Henry*, que obtiveram certo êxito comercial. São todos, contudo, anteriores a *Moby Dick* e outras obras-primas posteriores, como *The confidence man*).

sob outra perspectiva, uma interpretação se calhar mais produtiva, como a indicada por Alberto Manguel (1998). Segundo esse literato, Kafka havia se imbuído da convicção de que, para um leitor,

...todos os textos devem ser inacabados (ou abandonados, como sugeriu Paul Valéry); que de facto, um texto só pode ser lido porque é inacabado, deixando assim espaço para o trabalho do leitor [...] Queria para a sua própria escrita a imortalidade que gerações sucessivas de leitores têm dado aos volumes queimados na Biblioteca de Alexandria [...]. Talvez pela mesma razão Kafka nunca completou muitos de seus escritos (Manguel, 1998, p.103-104).

E assim, não por acaso, eis que o tema da *incompletude* – em par, naturalmente, com a desesperança: "There is hope, infinite hope – only not for us"<sup>88</sup> – volta a assombrar estas páginas. Após sua recorrente invocação aquando da relação do falhanço com as artes plásticas, é agora aventado como fator ou condição incontornável da prática literária (sob a óptica da escrita que necessariamente se completa pela leitura e suas muitas interpretações), sendo mesmo constitutiva de tal experiência. Em Kafka, ele se articula com a temática do fracasso (e intensifica-se) em par com a incerteza e a angústia própria aos criadores, atormentados pela ideia de eterna insuficiência em sua práxis.

Ainda de modo mais ligeiro, gostaria de referir uma obra específica de um autor soberbo, Vladimir Nabokov, o qual, se não chego propriamente a inscrever no rol de "poéticas do fracasso" com a intensidade dos demais citados ou comentados, oferece em alguns momentos de sua produção relevantes miradas sobre este assunto. É o caso de *A defesa Lújin* (2007), livro (lançado em 1930) que se constitui em prenunciador de temas caros à literatura posterior daquele século, como o dos limites do racionalismo e da formação de identidade em

---

<sup>88</sup> In Brod, Max. *Franz Kafka: A biography*. (1937). Traduzido por G. Humphreys Roberts e Richard Winston. Da Capo Press, 1995, p 21.

tempos de guerra. Narra a saga desventurosa de Lújin, que ainda criança (e contra a expectativa do pai) revela-se um enxadrista prodigioso. O menino cresce afastado de seu país, a Rússia, que se encontra em plena revolução bolchevique; e o contexto de falta de referências contribui para que acabe por construir um universo à parte e passe a decodificar o mundo pelas regras do xadrez, actividade que se torna para ele uma espécie de luz-guia, única via de escape para uma existência esmaecida, imersa na penumbra de uma rotina sobre a qual quase não tem controlo: "Só em alguns raros momentos ele se dava conta de sua existência [...] De maneira geral, porém, só mantinha relações nebulosas com a vida, que não lhe exigiam grandes esforços" (2007, p. 83). Já adulto, em um mundo que não cessa de exigir respostas firmes e imediatas, a incapacidade de adaptação torna-se a tónica na trajectória do protagonista, marcada por um alheamento que o faz perder gradualmente os vínculos com a razão. "Era-lhe cada vez mais difícil livrar-se do mundo dos fracassos", aponta o autor (p. 111). A dada altura, no decorrer de uma partida decisiva em um importante torneio de xadrez, Lújin é surpreendido pelo oponente com uma jogada inesperada e banal. O lance desencadeia uma crise da qual terá dificuldade para se recuperar, e sua vida se torna uma sucessão de estratégias delirantes em que real e imaginário perdem os contornos. Com a existência reduzida a um grande tabuleiro de xadrez, "ele só conseguia pensar em termos de fracassos" (2007, p. 218), o que acabará por levá-lo a "retirar-se do jogo" em definitivo — e (previsivelmente) de modo trágico. A marca do falhanço persegue e determina toda a trajectória do protagonista.

*Every word is like an unnecessary stain on silence and nothingness.*

**Samuel Beckett** é referência definitiva e incontornável no que se refere a quaisquer exercícios de aproximação entre literatura e fracasso. Pode-se mesmo dizer que ele seja o nome mais imediatamente ligado a tal temática, que venha à mente de modo mais automático a partir deste enunciado. Os vetores pelos quais se manifesta tal pendor são diversos, localizáveis ao longo de sua obra – na dramaturgia como na prosa –, de resto fortemente alimentada pela própria trajetória pessoal. Mas é na sua obra para teatro que emergem de modo cabal os grandes exemplos daquilo que ficará consagrado como expoentes do enunciado do falhanço, marcada por aspectos como o espelhamento e a duplicidade, a ruptura temporal na ação dramática, a incomunicabilidade e a falha como um elemento definidor, no mundo desolado e inóspito em que habitam suas personagens. Começando por *À espera de Godot*, marco absoluto de sua dramaturgia e seguindo por *Dias felizes* e *Fim de partida*, não é difícil identificar tais características.

Marcada por uma radicalidade e coerência que implodiu os pilares da narrativa canônica, sobretudo o romance clássico do século 19, a produção beckettiana certamente figura entre as mais representativas do século 20. Dois dos procedimentos caros à sua prosa, a linguagem destroçada e a falência do narrador, sublinham a miséria, a solidão e a impotência humanas em um mundo reduzido a frangalhos. Trata-se de “encontrar uma forma que acomode a bagunça”, como afirmou em entrevista, princípio ao qual o autor manteve-se fiel até o fim da vida. No que se refere aos romances, o percurso de Beckett é caracterizado pelo abandono gradual das relações espaço-temporais e do recurso da voz em terceira pessoa, deslocando-se para a adoção da primeira pessoa até culminar na “última pessoa narrativa” de *O inominável* (1989). No

período pós-segunda guerra mundial o escritor irá elevar o impasse da narrativa a uma ainda maior radicalidade, inclinação que atinge na tríade de romances composta por *Molloy* (2003), *Malone morre* (1989) e *O inominável*<sup>89</sup> seu ponto máximo: ali, o irlandês dedica-se a minar de vez a objectividade realista e a soberania do narrador pensante por meio da subversão de princípios como coerência interna, linearidade temporal e distanciamento entre narrador e personagem. Em *Malone morre*, o atormentado protagonista, que rememora seu passado e desenvolve efabulações enquanto aguarda pela morte, não somente é vítima de sua impotência narrativa como torna-se também refém do próprio autor que o criou. Nesta peça, Beckett parece tocar num lugar que será como que uma espécie de "linha de fuga da linguagem", em que também se evidencia o *meta-teatro*, recurso recorrente que estabelece um distanciamento em relação à ação dramática e pelo qual o escritor procura romper com a ilusão e a identificação naturalistas. Trata-se de um aspecto distintivo na produção do irlandês, presente em suas principais obras.

Outro aspecto que caracteriza a radicalidade de sua escrita, e que evidencia uma certa qualidade de falência em sua obra, está na imprecisão em se delimitar *quem fala*. Isto será mais explicitado em *O inominável*, último volume da referida trilogia, e em que Beckett implode de vez todas as convenções do romance: ali já não há propriamente personagens, trama, ambientação ou progressão temporal (nos termos de uma interpretação "convencional", e mesmo à luz de certa mirada modernista). Resta apenas uma voz que fala, fala e fala, sabe-se lá de onde, sem qualquer motivação aparente, que se impõe já na abertura do livro: "Onde agora? Quando agora? Quem agora?". Embora haja um "eu", nada se pode entrever acerca de *quem* ou *o que* ele possa representar; em

---

<sup>89</sup> Publicados originalmente, em edição francesa, em 1951 (os dois primeiros) e 1953, respectivamente.

um precário e intuitivo exercício de interpretação literária, percebe-se uma voz oriunda de algum lugar da linguagem, a escamotear os mínimos resquícios narrativos presentes em *Molloy e Malone morre*<sup>90</sup>. Não há uma determinação precisa de tempo, espaço ou personagens. Na impossibilidade de dizer o que é e de ancorar-se minimamente na mimese, na ficção ou no relato, a voz afirma-se tão somente por sua negatividade, atitude que implica um movimento incessante em torno da narração.

No seu grau máximo de impasse, no período final de sua produção, a prosa beckettiana afina-se com a famosa aporia do autor nos seguintes termos: “a expressão de que não há nada a expressar, nada com que se expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliada à obrigação de expressar”<sup>91</sup>. Esta característica ambivalente, entre certa vocação para a inação e o imperativo da pulsão criativa, prova-se um fervoroso vetor de impulsão na práxis de Beckett, que dali extrai potência para levar adiante uma obra permeada pelo espectro do fracasso e pelo princípio da negatividade.

Em *O homem sem qualidades*, **Robert Musil** tergiversa sobre a condição humana e a sociedade de sua época. A expressão “falta de qualidades” ali não indica necessariamente a falta de uma *boa qualidade*, no sentido de indicar uma qualquer lacuna de predicados individuais. A expressão germânica *eigenschaft*

---

<sup>90</sup> A este respeito, o também citado Maurice Blanchot indagava, em um texto clássico, sobre Beckett: “Quem fala nos livros de Samuel Beckett? Quem é esse “Eu” incansável que aparentemente diz sempre a mesma coisa?”. in “O Livro Por Vir”, 2005, p.308

<sup>91</sup> No original, “There is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express”. Em “Três diálogos com George Duthuit”. In *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Trad. Fabio S. Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 175.



ou sua tradução do latim, *proprietas*, designam ou podem ser lidas antes como atribuições simbólicas aos conceitos de perda da individualidade dos tempos atuais, enfocando a abstração como forma básica de fenómenos sociais de decadência e de alienação (considerada como uma característica da modernidade). Musil adopta a premissa de que o que vale para o indivíduo valeria, analogamente, para a sociedade como um todo – uma "sociedade sem qualidades". O que se articula à propensão de lidar com essa "falta de qualidades" como uma característica inata, como algo natural, que não indica ou implica necessariamente um erro ou um defeito, como se este ser natural não fosse por si já um erro maior, como sustenta Rute Rosas (2011, p.78). Uma das facetas do espectro de decadência e alienação que paira sobre esta sociedade se traduziria em um alheamento físico e emocional generalizado, convertendo a sociedade em "um deserto cheio de gente", como refere Mark Dery<sup>92</sup>, ou em "um mundo de qualidades sem homem", na definição de Jean-François Peyret<sup>93</sup>. A abordagem desencantada de um projecto humano, conforme prefigurada por Musil, configura uma outra mirada de relevo sobre as manifestações do fracasso como assunto de interesse na actividade literária.

A trajectória de **Robert Walser** (1878-1956) por si só já dá a medida das razões por ser lembrado neste trabalho: este escritor e poeta suíço teve uma existência errática e quase totalmente anónima, desenvolvida ao longo de múltiplos empregos menores e repleta de fracassos pessoais e literários. Aí incluindo vinte e tantos anos de melancólica clausura que passou em uma clínica psiquiátrica (ou hospício, em 1929), após algumas tentativas de suicídio, e,

---

<sup>92</sup> In *Escape velocity – Cyberculture at the end of the century*, New Line Productions, 1995, p. 141.

<sup>93</sup> In "Musil ou les contradictions de la modernité", *Critique*, 339-340, 1975, p. 846-862

posteriormente, em um sanatório (1933) em Herisau, onde ficou sem escrever uma só linha até a morte. Morreu (e viveu) como muitos de seus personagens: solitário, quase esquecido, em uma caminhada no frio do inverno suíço. A despeito de sua desventurada saga pessoal, vivendo de quarto em quarto, sem residência fixa, sem bens nem posses, foi um escritor admirado por grandes personalidades de seu meio, como Kafka (com quem era frequentemente comparado, facto que perduraria por décadas e acabaria por ocultar o gênio de Walser sob a sombra avassaladora do austríaco), Musil, Benjamin, Calvino e Mann. Avesso à fama e ao reconhecimento, escreveu obsessivamente por muitos anos até se cansar, ou antes decidir parar, o que fez, só tendo retomado a actividade esporadicamente. “Assusta-me a ideia de ter sucesso na vida”, afirmou certa vez (apud Benjamin, 1987, p. 53). É autor de quatro romances, inúmeros poemas e diversas obras em prosa curta (minicontos e textos de improviso) em que a impermanência e a convicção da solidão humana e sua inevitabilidade são constantemente invocadas.

Walser interessava-se por retratar o absurdo do quotidiano, a descrição da vida ordinária, debruçando-se sobre as idiossincrasias sociais e o estado de espírito da população no período que compreende as duas Grandes Guerras, criando um retrato peculiarmente interessante daquela Europa. Dado seu temperamento e os percalços existenciais que o acompanharam ao longo da vida, sua obra desenvolveu-se quase que como uma (a única) válvula de escape possível para seguir adiante. Walser escrevia a lápis e com letra miúda, quase ilegível, em pequenos pedaços de papel<sup>94</sup>; suas narrativas constituem um

---

<sup>94</sup> Os *microgramas*, como seu autor referia esta produção miniaturizada, foram por ele escritos entre 1924 e 1932. São conhecidas 526 folhas de papéis em diferentes formatos e dimensões, densamente cobertos por uma caligrafia minúscula, e quase ilegíveis. Dez anos após sua morte, Werner Morlang e Bernhard Echte começaram um trabalho minucioso – que lhes tomou 15 anos – de decifração desses textos, tomados como inacessíveis, cifrados ou sem sentido, que culminou na publicação

reflexo do estado de espírito atormentado de sua época e seu contexto, daquilo que observava em suas longas e frequentes caminhadas.

Na novela *Jakob Von Gunten* (2011), uma de suas primeiras obras-primas, emergem elementos autobiográficos fundidos na trama. Publicado em 1909 e composto sob a forma de um romance-diário, no livro Walser introduz a trajetória de Jakob, jovem de origem supostamente nobre que se inscreve no Instituto Benjamenta, uma escola que se dedica à formação de serventes ou "ajudantes" – de "perfeitos zeros à esquerda", indivíduos que aprendem a servir e a esperar ("Eu, de minha parte, serei algo bem inferior e pequeno", afirma Jakob em dado momento; "um zero bem redondo"). O relato da trajetória do jovem – do conflito entre uma suposta grandeza de berço e a certeza de que não será nada na vida, entre o orgulho familiar e o aprendizado da humildade, oscilando entre a revolta e a entrega e almejando o apagamento de seus desejos – é hoje considerado uma das obras-primas da literatura ocidental. Walser escreveu-o ao longo de 1908, em Berlim, onde chegara a frequentar, ele próprio, uma instituição semelhante.

Há nos personagens de Walser o que se intui como uma potência na desativação de um centro próprio de energia, apresentando-se frequentemente distanciados, como se de passagem pelo mundo. Como destaca Pedro Sobrado, "todas as personagens de Walser precipitam-se irresistivelmente na insignificância, desejam ardentemente alcançar a nulidade"<sup>95</sup> (2003, p.16). Se estudam, não aprendem nada, recusam o mundo da normalidade e sensatez, encontrando a verdade no desvio da regra. A antítese, portanto, da imagem da

---

de seis volumes dos *microgramas* na Alemanha até o ano 2000, reunindo textos breves, poemas, novelas e cenas teatrais.(Echte, Morlang, 2001)

<sup>95</sup> Sobrado, Pedro. "No covil de Robert Walser", In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 32. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003, p.16

figura do herói, erigida a partir de e sobre si mesma, amparada na experiência de uma subjectividade advinda do cânone literário; na base da escritura walseriana está o signo do fracasso e a incompatibilidade com a grandiosidade.

### 3.3.2 Vila-Matas e Bernhard

*“Tenho fascínio pelo fracasso. Paixão pelo que é negativo, o não conseguir, o não suicídio, o que está por trás disso, quais os limites mais obscuros do pensamento.”* 96

E. Vila-Matas

**Enrique Vila-Matas** (Barcelona, 1948) é um dos mais proeminentes escritores da atual literatura hispânica e mesmo mundial, tendo já lançado 28 títulos em mais de 20 países. Uma das características mais marcantes de sua factura é misturar sem pudores ensaio e ficção, o que leva sua obra a ser referida como exigindo "o aparecimento de um novo tipo de leitor, nem passivo nem ativo, mas desarmado e disposto a se deixar perturbar pelo que lê"; um escritor singular, tão singular quanto os personagens que habitam seus livros. Mas o que faz com que este autor espanhol tenha aqui destaque é o facto de despontar como figura referencial no que se refere à temática do fracasso, pela qual tem predileção já declarada inúmeras vezes e que já se pode atestar desde o excerto utilizado em epígrafe. Ainda que este assunto perpassasse diversas de suas obras, é mais directamente evidenciado em obras como *Ar de Dylan*, sobre um escritor que busca a própria ruína, e *Bartleby e companhia*, novela curta de dimensões já canónicas. O falhanço se afigura decididamente como uma pedra de toque para o processo criativo deste autor, que já declarou a respeito:

“A fascinação pelo fracasso é a fascinação da literatura por aquilo que se fala tanto, mas não se conhece tanto o que está por trás. A luz do sol nós já conhecemos, mas não as trevas. O positivo já nos é

---

96 Moratelli, Valmir. "Enrique Vila-Matas: 'No mundo de hoje a literatura não tem a menor importância'". In *Último segundo*. 05/07/2012. Disponível em <https://ultimosegundo.ig.com.br/flip/2012-07-05/enrique-vila-matas-no-mundo-de-hoje-a-literatura-nao-tem-a-menor-importancia.html>

conhecido, como disse Kafka. Resta o interesse pelas coisas obscuras, o lado negativo das coisas, as formas estranhas de vida, *o que não dá certo*".<sup>97</sup> (em entrevista, 2012b)

Assumindo ser impelido por este vetor, Vila-Matas prossegue, aprofundando-se em uma concepção pessoal de fracasso e sua incidência em sua actividade (idem, *ibid.*):

"Existe o fracasso diante dos outros, em que você é visto como fracassado, e o fracasso íntimo, interior, que só nós sabemos. O escritor sempre fracassa porque quer escrever a obra perfeita e não vai conseguir. A literatura está intimamente ligada ao fracasso." <sup>98</sup>

Em *Ar de Dylan* (2012a), o catalão escolheu para tema nada menos que o fracasso em si. A história começa com um convite para um congresso internacional sobre o falhanço, onde o narrador irá vir a conhecer Vilnius, o jovem com o ar de Dylan que dá título ao livro e que propõe-se a produzir um filme intitulado *Arquivo geral do fracasso*, uma obra destinada a documentar todos os fracassos humanos - uma obra ela própria fadada ao fracasso, certamente. Tal como em romances anteriores de Vila-Matas, também em *Ar de Dylan* o protagonista é um resistente e um desistente, alguém disposto a boicotar o funcionamento do mundo pela inação.

Outro aspecto recorrente na obra de Vila-Matas e que se repete em *Ar de Dylan* é o diálogo que o autor estabelece com outros textos e produções culturais, sejam livros, filmes ou músicas. Referências que não surgem como mero adereço, ou demonstrações exibicionistas da erudição do autor; são antes organicamente integradas à história, e é perceptível que o escritor se deixa

---

<sup>97</sup> Entrevista ao *Valor Econômico*, 09/07/2012. Disponível em <https://www.valor.com.br/cultura/2742324/o-escritor-sempre-fracassa-diz-vila-matas>)

<sup>98</sup> Idem, *ibidem*.

embotar por elas, para que façam sentido no universo em que os personagens estão mergulhados. “Eu carrego dentro de mim gerações e gerações de escritores, cujas obras me formaram e estão nas entranhas de meus textos. Só consigo escrever assim.”<sup>99</sup> Ao retratar, em três novelas (*Bartleby & companhia*, *O mal de Montano* e *Doutor Pasavento*), algumas das patologias que abalam grandes escritores, criou uma espécie informal de trilogia nomeada *Catedral metaliterária*, usando a literatura como marco de reflexão e ponto de fuga.

Destes, *Bartleby & Companhia* terá aqui especial interesse, na medida em que consiste em uma espécie de inventário ou apanhado catalográfico (semi-ficcionalizado) de autores diversos que convergem no que o catalão descreve como o abandono ou "a renúncia à escrita", referindo aqueles que, um bocado à maneira do zeloso escrivão do já comentado conto de Melville<sup>100</sup> (1998), a certa altura de seu percurso literário decidem ou "preferem" não mais escrever. Ou, como melhor especifica o autor:

(...) o mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; (Vila-Matas, 2004, p.23)<sup>101</sup>

O que é dizer, tomam o fracasso (supondo que abrem mão – ainda que por razões ou meios os mais díspares – de sua actividade primordial) como uma espécie de *modus operandi* às avessas, com aquele assomando como uma

---

<sup>99</sup> Entrevista à *Gazeta do Povo*. In: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/e-tudo-se-desmancha-no-ar-2pixosqf7n23bdqjh5zumpxe6/>.

<sup>100</sup> MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Publicado originalmente em 1853, no "Putnam's Monthly Magazine".

<sup>101</sup> VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby & companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

instância afirmativa de sua dimensão existencial. O narrador – não por acaso um copista, como Bartleby – é um homem obcecado pela ideia de apontar as razões pelas quais um escritor abandona a literatura, processo que considera "a arte da negativa", ou ainda a "síndrome de Bartleby". A inusitada – mas prazerosa – ocupação de rastreador de autores que "preferiram não..." gera uma imersão no universo criativo peculiar daqueles que valorizam mais o silêncio, a incompletude ou a inação que a produtividade e a popularidade.

*Bartleby & Companhia* acaba por celebrar não o fim da escrita, o "nada" para o qual tenderia a literatura desde o século XIX (segundo Vila-Matas), mas, ao contrário, sua sobrevivência e sua vitalidade; tal tônica ganha corpo a partir do enfoque da actividade da escrita como um acto de liberdade, que em última análise pode ser levado até ao limite da abstenção de escrever. Para Agamben, Bartleby tornaria-se o paradigma da potência – uma *potência no avesso* –, uma vez que “como escriba que cessou de escrever, ele é a figura extrema do nada de onde procede toda a criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência.” (Agamben, 2007, p. 16).

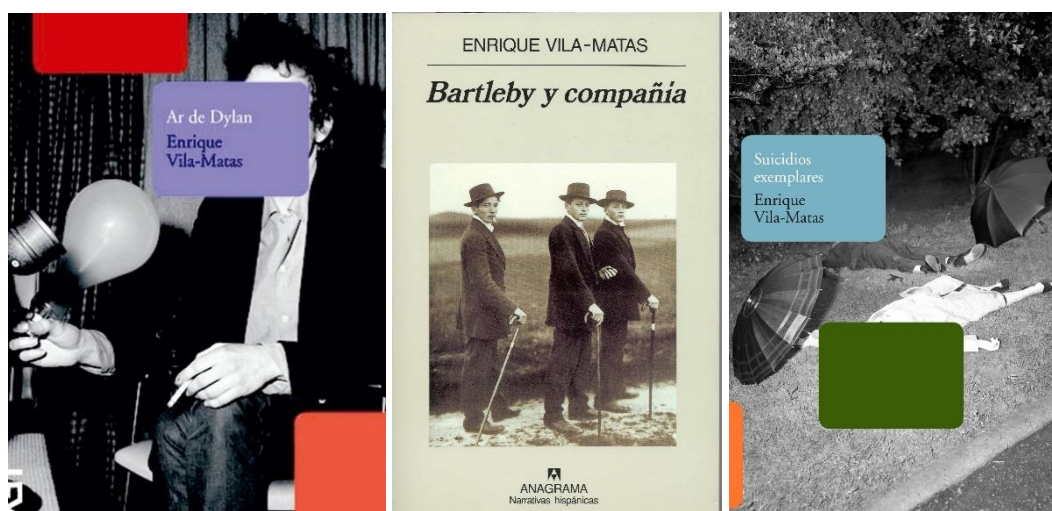


Imagem 4. Reproduções de capas de livros de Vila-Matas.



Parece ser essa também a pulsão que acomete e orienta a actividade de Vila-Matas, nela encontrando material para uma escrita inventiva e autoreferente (seja a si próprio, seja ao meio em que actua), instigada pelas possibilidades abertas pelo vetor da falência e suas relações com a linguagem e a literatura.

*Nós temos de tomar sempre em conta o fracasso, senão acabamos abruptamente na inatividade, pensei eu (...). Fracassamos sempre naturalmente; nós, no fundo, sempre fracassados e todos os outros também (...). Pensar significa fracassar, pensei eu. Agir significa fracassar. T. Bernhard*

**Thomas Bernhard** será outro nome essencial do falhanço, seja pela incidência deste mote adquirir estatuto estrutural em sua obra como, de uma perspectiva pessoal, pelas reverberações decisivas que a mesma teve nas inquietações que geraram esta tese<sup>102</sup>; e por este motivo será a ele aqui dedicado um espaço um pouco maior, neste breve apanhado de autores cuja produção pode ser enquadrada como exemplares de "poéticas do fracasso". Novelista, poeta e dramaturgo austríaco<sup>103</sup>, Bernhard (1931-89) é um dos mestres de uma forma particularmente europeia de prosa do desespero e do desencanto e está entre as figuras de proa da literatura contemporânea; sua fama e renome crescem exponencialmente desde sua morte em 1989, assim como seu estatuto no campo da literatura internacional. Autor de aproximadamente 40 volumes entre peças de teatro, ficção, poesia e memórias, e ganhador de praticamente todos os prêmios literários em língua alemã, a escrita de Bernhard destaca-se pelo gênio excepcional e um timbre único, cáustico, de uma voz desesperada em par com uma sensibilidade humorística peculiar. O desenvolvimento dessa voz e forma genuinamente singulares – os monólogos infundáveis e compulsivamente repetitivos em primeira pessoa – o situam em par com Samuel Beckett e Franz Kafka como autores que expandiram de modo incisivo os parâmetros da ficção narrativa. Assim como aqueles, o

---

<sup>102</sup> Paralelamente ao interesse pela temática do fracasso localizado no campo das artes visuais que embasa esta tese, a leitura de *Old masters* e *The loser*, deste autor, teve peso considerável na decisão de investigar as potencialidades do falhanço quando conjugadas ao processo criativo.

<sup>103</sup> Embora nascido em Heerlen, Holanda, filho ilegítimo de Herta Bernhard e Alois Zuckerstätter. Muda-se para a Áustria ainda em tenra infância.

austríaco expressou uma visão de vida exigentemente sombria e rigorosamente niilista, ainda que numa perspectiva – a seu modo – sempre (terrivelmente) humana, não oferecendo qualquer conforto ou falsas esperanças. Sua escrita é elaborada de forma irrepreensível e milimetricamente rigorosa, onde se vão cruzando várias perspectivas. Sua prosa é, tipicamente, isenta de parágrafos ou capítulos, um pouco à maneira do "fluxo de consciência" epitomizado no modernismo de Joyce e Virginia Woolf, e pouco mais tarde em Beckett (os livros de Bernhard não raro são constituídos de um único parágrafo, tecnicamente, onde se vão sobrepondo e desdobrando vários níveis de ação), e pontuada por sucessivas repetições que ao leitor menos afeito a seu estilo poderão tornar-se monótonas ou, no mínimo, excessivas. Nestas repetições estaria uma das marcas de estilo do autor: com este voltar várias vezes às mesmas ideias (ainda que com variações e reformulações pelo meio), acaba, paradoxalmente, por capturar o leitor.

Seus temas são sempre graves: o suicídio, a arte, a ideologia nacional-socialista, as elites intelectuais; e seu estilo é em grande parte montado em cima de diatribes, que desenvolve ao máximo. Seus livros retratam o absurdo obsessivo do acto de viver, onde o próprio gesto de levantar-se da cama já pode sinalizar uma mazela. Na perspectiva de Bernhard, a riqueza da vida está reservada ao mundo das neuroses e psicoses; de resto, tudo é desinteressante e tudo que é organizado pela sociedade já se encontra em avançado estado de entropia. O escritor teve, logo no início de sua vida, uma experiência profunda das falhas do mundo; foi abandonado pelo pai, rejeitado pelo pai adotivo e psicologicamente maltratado pela mãe; entre subempregos, sua existência foi marcada por terríveis problemas respiratórios (condição de saúde que irá levá-lo à morte, por suicídio assistido) e um dom para o canto inevitavelmente

interrompido. Também fracassou como estudante, de modo geral<sup>104</sup>, até se estabelecer como escritor. Seu único alento foi a relação que manteve com seu avô (artista, revolucionário e livre pensador), que o estimulou e a quem Bernhard agradecia por tê-lo salvo de uma "vida normal" que lhe seria fatal. Não é por acaso que vemos o próprio Bernhard a assinalar, no cultuado documentário *Thomas Bernhard: 3 days* (1970), de Ferry Radax<sup>105</sup>: "In darkness everything becomes clear". O instinto de Bernhard é o de apagar ou eclipsar de pronto qualquer imagem singular de si próprio.

É possível entrever, no que poderia ser descrito como uma "tipologia do fracasso", um elo ou conexão directa entre Bernhard e Beckett, não só em relação à prosa como também ao teatro (o autor austríaco concebeu mais de 20 peças). De fato, assim como ocorre na obra do autor irlandês, não existe em sua produção qualquer promessa ou perspectiva de felicidade colectiva: a própria ideia de "extinção", enunciada mais objetivamente em seu último romance homónimo (*Auslöschung*, 1986), funciona como metáfora da negatividade: nela se aglutinam o potencial de destruição do mundo e as fantasias de aniquilamento

---

104 De família de poucos recursos, Bernhard estudou em escolas e internatos públicos (na Áustria e Alemanha). A experiência pessoal do escritor nestes estabelecimentos (e a não esquecer que padecia de moléstia pulmonar crónica), caracterizados pelo rigor e de perfil tipicamente nacional-socialista, marcou-o de modo traumático.

105 No decorrer de três dias, em junho de 1970, Thomas Bernhard protagonizou um intenso monólogo sentado em um banco em um parque de Hamburgo. A acção foi concebida e captada em película pelo cineasta experimental Ferry Radax. Seu *Thomas Bernhard - Three Days (Drei Tage)* tornou-se um poderoso retrato em filme do grande escritor austríaco. A estatura de Bernhard enquanto escritor já era notória em 1970, quando Ferry Radax o procurou e obteve sua anuência para protagonizar um retrato pouco ou nada convencional a ser registado em filme. O escritor determinou os termos de sua cooperação na forma de um monólogo em que, sentado em um banco em um jardim público, diria o que viesse a sua mente. Com a proverbial combinação de franqueza, irascibilidade e um sentido de humor cáustico — características que, em conjunto, evidenciam sua personalidade marcante — Bernhard articula improvisadamente seus pensamentos sobre sua vida e sua escrita num depoimento memorável.

do narrador e dos personagens, de resto recorrentes em diversos outros romances de sua lavra. Interessante notar que esta tônica negativa assume contornos particulares a partir de um recurso estrutural percebido em diversos momentos: ao mesmo tempo em que maldiz a história do mundo – e não raro sua própria existência –, o narrador dá seguimento a ela. Escritores da estirpe de Bernhard dão a impressão de que só funcionam nessa condição ou situação-limite, potencializando-a e investindo-se do papel de atribuir à literatura "que ainda importa" (como afirmava) meios de se posicionar frente a um mundo que a ela parece indiferente.



Imagem 5. Capas de livros de T. Bernhard. (ao centro, edição brasileira de *O naufrago*)

### *O naufrago*

Como já introduzido, Bernhard adota com frequência um recurso estilístico característico, que consiste no desenvolvimento da trama "em parafuso", realizando variações intermináveis através de repetições, perífrases e permutas. Este artifício gera uma "torrente de palavras" que por vezes se mostra algo paradoxal, uma vez em que se percebe um esforço extremo pela simplicidade no plano do conteúdo, ao mesmo tempo em que este é veiculado

por uma energia sintática que aparenta não ter limites; a composição da narrativa acompanha a sofisticação da escrita, até onde é possível separar uma da outra. O romance, *O naufrago* (*Der Untergeher*, 1982, ou *The loser* em inglês), uma de suas obras-primas, é exemplar desta tônica, e é aqui destacado por sua capacidade de sintetizar todas as nuances que nos interessam em Bernhard, com ênfase para a temática explicitamente centrada no fracasso permeado pela genialidade. O romance é uma variante das notações autocentradas do autor, onde os monólogos do narrador fundem material autêntico com dados imaginários, no caso a partir da figura do lendário pianista canadiano Glenn Gould, talvez a referência maior neste instrumento no século 20. O livro é a primeira parte de uma trilogia informal do autor sobre o universo das artes<sup>106</sup>, com a narrativa acompanhando três destinos artísticos – o do narrador e o de seus amigos Wertheimer e Glenn Gould, todos músicos. Numa prosa convulsiva e exasperada, desenrola-se a história destes três exímios estudantes de piano, um dos quais (Wertheimer) teve sua vida arruinada a partir do momento em que teve contacto directo com a genialidade de Glenn Gould (outro componente do trio), especialmente ao ouvi-lo tocar as *Variações Goldberg*, de Bach. A trama se desenrola em primeiro plano, como um monólogo interior – estrutura muito frequente em sua obra –, a partir do relato das memórias e pensamentos do narrador do percurso percorrido pelos três músicos desde quando se conhecem, no Mozarteum de Salzburg, espiritualmente irmanados pela sua compulsão em só valorizarem "o máximo". Sua sina, porém, está decidida desde o momento em que Wertheimer escuta Gould a tocar a ária

---

<sup>106</sup> Os outros dois são *Árvores abatidas – Uma provocação* (*Holzfällen. Eine Erregung*), onde se detém sobre a artificialidade do meio teatral, a partir de um jantar para a classe artística vienense que o narrador vê com desprezo, e *Antigos mestres*, já referido nesta tese e também comentado a seguir, focado na relação obsessiva de um crítico com a pintura.

de Bach e é "atingido mortalmente". Embora inicie uma carreira de pianista extremamente bem-sucedida, a consciência da genialidade inalcançável do amigo vai fazê-lo abandonar a música. "O naufrago" – como Glenn Gould se referia a Wertheimer – muda-se para Viena e passa a dedicar-se às "ciências do espírito". O narrador, por seu lado, após o encontro com o gênio do colega, oferece a este seu piano Steinway, empenhando-se num ensaio sobre a arte de Glenn Gould, sempre inconcluso. Gould – efetivamente um virtuose de renome mundial – atinge seu apogeu e aos 51 anos morre sobre seu piano, justamente enquanto tocava as "Variações Goldberg". Wertheimer recebe a notícia da morte de Gould, viaja para a Suíça e enforca-se numa árvore em frente à casa da irmã. Aponta o narrador: "Wertheimer caiu na 'armadilha da sua vida' ao matricular-se no curso de Horowitz, pensei. A armadilha o pegou no momento em que ele ouviu Glenn tocar pela primeira vez, pensei. E dessa armadilha para a vida toda Wertheimer nunca mais escapou" (Bernhard, 1996, p. 136). Além de destruir Wertheimer, Glenn "destrói" também o narrador, o que é reforçado pelo próprio: "Quando encontramos uma pessoa como Glenn estamos perdidos ou salvos, penso eu; no nosso caso Glenn nos destruiu, pensei"(p.121). Quanto a Glenn Gould, Wertheimer já havia percebido, antes de morrer, que ele aniquilava a própria personalidade em prol da genialidade: "Homens como Glenn acabavam por se tornar máquinas de arte, não tendo nada mais em comum com um ser humano". O narrador cria sutilmente uma distância em relação a Wertheimer e Gould, o que prova-se uma estratégia de sobrevivência; consegue assim permanecer fora de alcance do "perigo mortal". É possível ainda inferir que as "fugas musicais" do narrador, enlaçando Glenn e (o amigo) Wertheimer, que derivam de um para o outro, servem em última instância à autocaracterização do protagonista, que emerge da reprodução sucessiva das duas vozes em registros diferentes e compõe o perfil do romance. Como observa o literato

Modesto Carone, é este modo de organização que permite a Bernhard "não só rearticular motivos centrais da sua obra – a 'máquina da existência' que destrói a vida, o suicídio e a perfeição como última manifestação possível do indivíduo –, como também suprimir as fronteiras entre fantasia e realidade dentro da ficção"<sup>107</sup>. O que, segundo o mesmo autor, pressupõe a aceitação do "caráter absoluto da arte" no trabalho de Bernhard, referindo a relação intensamente turbulenta e contraditória que o austríaco manteve, ao longo de sua trajetória, com a literatura, a poesia e o teatro, seja como exímio e profícuo agente criador, por um lado, seja como observador distanciado e crítico, quando as artes passam a ser encaradas como produto menor de uma elite burguesa pretensiosa e ignorante, a ser portanto desprezado.

Uma leitura aprofundada de *O naufrago* permite discernir, como questão de fundo do romance, a presença ubíqua do fracasso, ilustrado mais explicitamente no personagem de Wertheimer mas que se percebe como uma tônica dominante do início ao fim do livro. Wertheimer experimenta o falhanço de maneira mais trágica, culminando em seu suicídio, enquanto o narrador logra escapar – não de todo incólume – do "destino fatal" por ele antecipado desde o primeiro contacto com Gould, ainda no conservatório<sup>108</sup>. O espectro da morte ao qual se refere o narrador emerge do simples reconhecimento da própria mediocridade ou insuficiência, diante da genialidade absoluta do outro, fator que determinará a desistência da carreira musical dos dois colegas do genial Gould. Ambos fracassarão na vida porque experimentaram demasiado desapontamento e decepção, ao ponto de aniquilar as razões da própria existência; só resta então a morte como caminho a trilhar, e sua construção se

---

<sup>107</sup> Carone, Modesto. *Uma vanguarda com assunto*. In

<http://www.jornalderesenas.com.br/resenha/uma-vanguarda-com-assunto/>

<sup>108</sup> "[...] Lá, estudando com Horowitz e conhecendo Glenn, encontramos a morte. Nosso amigo significou nossa morte" (Bernhard, 2006, p. 30).



dá de modo gradativo, por meio de um processo de autodestruição, que os dois constroem ao longo da narrativa.

### *Antigos mestres*

*The perfect not only threatens us ceaselessly with our ruin, it also ruins everything that is hanging on these walls under the label masterpiece. I proceed from the assumption that there is no such thing as perfect or the whole (...). In every one of these paintings, these so-called masterpieces, I have found and uncovered a massive mistake, the failure of its creator.* T. Bernhard, em *Old masters*

Em *Antigos Mestres*, Bernhard volta-se para o território das artes visuais, acompanhando as diatribes de um crítico de música obcecado por uma pintura. O arco completo da narrativa decorre em cerca de duas horas e gira em torno de Reger, excêntrico musicólogo de renome internacional (mas não na Áustria, sintomaticamente), viúvo, que abomina a tudo e todos: execra o comércio e a decadência da arte, a mediocridade e a hipocrisia dos homens, as massas e o consumismo culturalista, o Estado, a Áustria e os austríacos – muito à maneira do próprio Bernhard<sup>109</sup>. Em sua diatribe colérica e por vezes delirante, Reger contradiz-se o tempo inteiro e revela-se um maníaco a resvalar no caricato; e é isto talvez, o que o torna humano, e faz a ira transmutar em humor. A narrativa desenvolve-se a partir de um encontro marcado deste com o amigo Atzbacher (escritor-filósofo, também sintomaticamente sem obras publicadas, e que será o narrador da história) no Museu de História de Arte de Viena (Kunsthistorisches Museum). Lá, Atzbacher observa o amigo em rito de contemplação de uma tela

---

<sup>109</sup> E aqui qualquer semelhança *não* será coincidência: as projeções da persona áspera de Bernhard em seus personagens são recorrentes, mais e menos assumidamente. Um recurso de matizes muito similares ao percebido na produção de Vila-Matas, comentado há pouco, que o emprega à vontade – sempre no limite da identificação do personagem com seu criador.

de Tintoretto ("O homem de barba branca"), hábito contraído por Reger há mais de 30 anos, após a morte da esposa. A cada dois dias, passava as manhãs sentado em frente àquele quadro, obcecado pela ideia de encontrar erros ou falhas naquela que era uma obra-prima consagrada: era a partir desta dinâmica que se desenvolvia sua maquinação intelectual. O motor para o pensamento era alimentado pela busca pela falha.

A escrita de Bernhard é povoada pelo tédio e indiferença, por uma decepção ou desencanto amargo e um pessimismo ontológico. Em tudo se vê corrupção, falsidade, mediocridade - mesmo nos aparentemente perfeitos e intocáveis "mestres antigos". É a partir de um tom insinuante, a flertar com a pulsão (auto)destrutiva, e absolutamente cáustico, que se dá também o reconhecimento da derrota perante aquele estado das coisas, que nosso *connaiseur* musical vê como "uma decadência sem fim". Por outro lado, a crítica iconoclasta de Reger ao culturalismo e à arte (de Michelangelo e El Greco a Mozart, Beethoven e Mahler, dispara contra tudo) pode ser no fundo uma forma de exaltar a arte – sem a qual ele não poderia viver. Na sua lógica particular, é preciso odiar a arte para amá-la, e sobretudo para fazê-la. O culto e a reverência da arte são, paradoxalmente, formas de destruí-la, comportamentos antiartísticos. Só a imperfeição e a raiva permitem seguir vivendo e fazendo arte.

Bernhard parece esboçar em seus livros um projecto de aniquilação completa; após "terraplanar" seu país (a Áustria) e seus pares artísticos, a arte, a arquitectura, o teatro, o virtuosismo e o gênio, a política e tantos outros temas, o autor acaba por virar-se contra si, sinalizando um movimento de autodestruição. Se todo o conjunto de sua obra pode ser lido como uma busca oblíqua pela falência e em última análise pela já aventada ideia de extinção, é talvez por isso que sejam emblemáticas passagens em que sua própria figura

entra em jogo – e a leitura de si que Bernhard apresenta –, como essa de seu livro de memórias *O sobrinho de Wittgenstein*:

A verdade é que sempre detestei os cafés de Viena, pois lá sou confrontado com pessoas como eu, e naturalmente não gosto de ser sempre confrontado com pessoas como eu, e com certeza não em um café, onde vou para fugir de mim. (...) Eu me considero insuportável e ainda mais insuportável do que eu é toda uma horda de escritores. (Bernhard, 1992, p.41).

Seja como for, a escrita virulenta, divertidamente niilista e de forte magnetismo deste autor, que extrai imensa potência do *negativo*, certamente só possui a intensidade que tem por conta de sua franca permeabilidade aos influxos do falhanço.

## Capítulo 4

### Êxito, Progresso e Capital

*Ambitious failure, magnificent failure, is a very good thing.* Guy Kawasaki

*On the sacrificial altar to success, my friend / No incantations of remorse, my friend.* Marillion, "Assassing"

*Failure seldom stops you. What stops you is the fear of failure.* Jack Lemmon

*You fail only if you stop.* Ray Bradbury

As condições vivenciadas em um mundo globalizado e impulsionado pelo vetor mais e mais intenso do consumo que caracteriza o capitalismo tardio, em uma existência marcada pelo signo do excesso e da fugacidade da informação e da visualidade tornam mais difícil o exercício da reflexão em geral – ao invés de estarmos sempre a meramente reagir. A prevalência de mantras do êxito nessa "cultura do sucesso" deixa pouco espaço para o risco criativo e para falhanços – intencionais ou não. Vivemos sob a égide de uma crença no mérito inerente ao desempenho, diretamente derivada do modelo do liberalismo econômico imposto pelo capitalismo tardio e que estimula a adoção de uma postura avessa à ideia do falhanço.

A menção ao capitalismo apresenta-se indissociada da ideia de *progresso* aqui tão referida, tal como começava a ser cultuada a certa altura do século XIX, já com a Revolução Industrial plenamente consolidada. Qualquer entendimento de progresso naquele contexto deve muito à ascensão do incipiente modelo do capitalismo. Que por sua vez remete à ideia de se organizar a vida em torno do trabalho, da produtividade e da eficiência, concepção que tem um marco no pensamento de Max Weber, que em seu clássico estudo de 1904/5 *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (2015) situa a cultura burguesa como

tributária da ética protestante, conjunção que se provaria decisiva no estabelecimento de uma nova mentalidade económica. A partir da reconceituação do trabalho laboral como *profissão* e da teoria da predestinação<sup>110</sup>, é estabelecida uma diretriz subjetiva que apregoa a monetarização e o enriquecimento como vetores centrais da vida humana, pleiteando uma “racionalização” de toda a existência e condenando a pobreza como um mal a ser evitado.

Vivemos em uma era marcada pelo progresso acelerado. Observam-se avanços – formas de conquista humana – na ciência, nas artes, na tecnologia, na medicina e em quase todas as áreas em um ritmo nunca antes visto. Sabe-se hoje muito mais sobre o funcionamento do cérebro humano e sobre o cosmos do que nossos ancestrais poderiam imaginar. A promessa de incremento humano contínuo promulgada pela narrativa do progresso tende a ser irresistível. Por outro lado, são também tempos de inúmeras incertezas globais em campos tão abrangentes quanto a geopolítica, a economia e diversos setores da ciência; o que permite que a contrapartida do sucesso, o fracasso, prove-se por sua vez também forçosamente actual. O último século experienciou demasiado sofrimento humano, seja em guerras, ditaduras e regimes totalitários, como na tortura e na escravidão, nas diferenças abissais de riqueza e poder em todo o planeta ou ainda na degradação ambiental generalizada. Sob essa perspectiva, pode-se afirmar haver um espectro do falhanço a pairar sobre a experiência histórica recente. E a somatória dessas manifestações não parece alimentar um prognóstico mais auspicioso para o século XXI; na verdade, algumas projeções para o centênio atual parecem ainda sombrias. A população mundial segue a crescer, o aquecimento global ameaça causar estragos por

---

<sup>110</sup> A teoria prescreve que só se pode encontrar sinais da salvação por meio do êxito no plano terreno.

meio das alterações climáticas e subida do nível do mar, e reservas de recursos minerais irão escassear. A desatenção social para muitas das anomalias existentes ou passadas sinaliza uma espécie de deficiência recorrente e tristemente emblemática da moderna existência humana: certa negligência ou lacuna deliberada no que tange à prática de alguns aspectos e valores constitutivos da condição dita civilizada; uma lacuna em boa medida decorrente do abraço cego à narrativa do progresso. "Today the world is too dangerous for anything less than utopia", lembra o indefectível Buckminster Fuller.

Uma "cegueira" contudo bastante diversa é a que propõe Giorgio Agamben, a propósito dessa mesma problemática. "O contemporâneo é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro", lembra-nos o pensador italiano (Agamben, 2010, p.22). Uma obscuridade paradoxalmente reveladora e que carrega discretamente um componente emancipatório que, segundo o autor, só é passível de se vislumbrar aos olhos que forem capazes de neutralizar as "luzes ofuscantes da época", para então a ela aceder. A penumbra portanto como um lugar da positividade, contraposta à claridade que ofusca e cega, numa saborosa inversão metafórica que se articula com o entendimento do fracasso tal como abordado neste estudo, a saber como um fator de potência, contraposto àquilo que usualmente se compreende, ou se tende a assim referir, como "sucesso" ou êxito.

Para pensadores como Costica Bradatan, a história da filosofia ocidental não seria outra coisa que não uma longa sucessão de falhas – por vezes produtivas e fascinantes (Bradatan, 2015, 43). Não é raro que um grande filósofo tipicamente se afirme somente pelas vias do questionamento ou contestação de "falhas", "erros", "falácias" ou "ingenuidades" de outros; e que venha a ser, por sua vez, rejeitado por outros posteriormente como mais um falhanço. Cada nova geração filosófica assume como um dever apontar as falhas da geração anterior;

é como se, independente do que venha a fazer, a filosofia esteja fadada ao fracasso. No entanto, de falhanço em falhanço, a filosofia tem seguido adiante por séculos. Como Emmanuel Levinas memoravelmente acrescentou, “a melhor coisa sobre a filosofia é que ela falha” (*apud* Craig, 2010, p.30). O fracasso parece ser o alimento da filosofia, o que a mantém viva; é quase como se a filosofia só tivesse sucesso na medida em que fracassasse.

Se a filosofia é em última instância uma modalidade do pensamento centrada no contínuo questionamento sobre a existência terrena, o fracasso permite desnudar a própria condição dessa existência, sendo a ela contingente. Sempre que ocorre, o falhanço revela o quão próxima esta se encontra de seu oposto, a finitude determinada desde a nascença pelo inevitável colapso biológico (para nos atermos ao fator terminal primordial no ciclo da vida). Auto-iludido pela tendência a perceber o mundo como um lugar sólido, seguro, o homem aliena-se de sua permanente proximidade com o "vir a não ser", o deixar de existir – a morte. Sob esta perspectiva, experimentar o fracasso é entrever as fissuras no tecido do ser, e são nesses momentos em que, devidamente assimilado, o falhanço pode se tornar um aliado, um fator de potência, na medida que amplifica a percepção sobre a fragilidade da existência.

Sob a óptica da falibilidade como facto inerente à existência (e a seu término), o fracasso assumiria uma função, digamos, terapêutica distinta. O termo "terapêutico" não emerge aqui de modo gratuito; está também imbricado no comentado cenário atual, manifestando-se como um sintoma das novas demandas da contemporaneidade. A tônica na ideia de eficiência imposta por uma narrativa dominante que incita ao êxito como paradigma do bem-estar acaba por gerar um segmento de mercado específico, com destaque para a chamada "literatura de autoajuda", amparada em teorias cognitivas e estratégias motivacionais. Um fenómeno que, a despeito de sua vasta difusão e em franca

ascensão desde finais do século XX, sem mostrar sinais de desaquecimento, já apresenta efeitos colaterais. Religiões tradicionais perdem terreno (e fiéis) para novas igrejas que remodelam o discurso clássico da culpa e do pecado, investindo na valorização de instâncias como o encorajamento e a autoajuda – não raro em troca de dízimo e outras formas de contribuição financeira compulsória. Mesmo instituições políticas e empresariais alteraram seus sistemas de hierarquia e combate à concorrência pelas positivities do estímulo, eficiência e reconhecimento social a partir da superação das próprias limitações.



**Imagem 6.** Jimmie Durham e Didier Faustino (dir.), posters para o projecto *Utopia Station*, na 50ª Bienal de Veneza, 2003

Em *A sociedade do cansaço* (2015), Byung-Chul Han desenvolve o que chama de paradigma imunológico, espécie de conceito operacional acionado pelo autor como um mecanismo de diagnóstico sobre as condições de vida no século XXI. Para Han, os males da mente e da alma que assolam a existência contemporânea em níveis alarmantes surgem de um excesso de positividade presente em todas as esferas da sociedade na actualidade.

"A sociedade do desempenho e a sociedade ativa geram um cansaço e esgotamento excessivos. Esses estados psíquicos são



característicos de um mundo que se tornou pobre em negatividade e que é dominado por excesso de positividade. Não são reações imunológicas que pressuporiam uma negatividade do outro imunológico. Ao contrário, são causadas por um excesso de positividade." (p.70-71)

Uma dinâmica em que abundam discursos onde predominam mensagens de ação productiva e as ideias de que todas as metas são alcançáveis. A partir de uma perspectiva informada pela filosofia, sociologia e psiquiatria, e utilizando aqui e ali o repertório temático da medicina, ele advoga que a sociedade disciplinar e repressora do século anterior descrita por Michel Foucault em 1975 (em *Vigiar e punir*, 2013) perde espaço para novas formas de organização coercitiva. O modelo social a prevalecer no século XXI não mais seria o da sociedade disciplinar, mas o de uma "sociedade de desempenho", impelido pelo vetor da positividade a serviço das novas demandas de produtividade (em contraponto à negatividade da repressão do modelo descrito por Foucault). O indivíduo é cada vez mais absorvido pelas demandas de produtividade e eficiência, assaltado pela necessidade constante de apresentar resultados, passando a exigir mais de si próprio, convertendo-se em última análise em "empresários de si mesmos" (Han, 2015, p.22). Ou seja, a sociedade de controle – da vigilância e punição – dá lugar, hoje, a uma sociedade mais eficiente e comprometida com a meta de produzir para o consumo, minimizando obstáculos. Em uma época onde as conquistas tecnológicas e, em alguma medida, civilizacionais sugerem que se poderia trabalhar menos, ganhar mais e viver melhor, a ideologia da produtividade (sob níveis de solicitação extremada) opera uma inversão perversa: de modo geral pessoas são submetidas a cargas laborais mais pesadas e recebe-se menos por

isto. A onda emblematizada em *slogans* como "eu sou capaz" <sup>111</sup>tem gerado um aumento significativo de moléstias como a depressão, transtornos de personalidade e síndromes de hiperatividade e esgotamento – configurando a condição de "violência neuronal" com que Han descreve esta dinâmica existencial. Uma violência que Jean Baudrillard classificaria como a "[...] da aniquilação suave, uma violência do consenso." (*apud* Han, 2015, p.15).

Na avaliação de Han, o imperativo do desempenho conduz, assim, ao cansaço (com que intitula seu estudo). Não é possível produzir para si sem produzir *a si*; e cuidar de si envolve o acto de negar, envolve em certa medida alguns "nãos". Numa sociedade do desempenho e do cansaço, sob os imperativos da produtividade extrema, está-se sempre fadado a falhar. Se não com o trabalho, com a família; se não com a família, com os amigos; se não com os amigos, com projectos pessoais. O autor sugere que é preciso recuperar um cansaço fundamental; um estado onde "as presilhas da identidade se afrouxem" (Han, 2015, p. 27), que permita a recuperação de nossa capacidade de indeterminação.

---

<sup>111</sup> Basta recordar o popular bordão "Yes, we can" da campanha de Barack Obama, bem como o de inúmeras outras políticas em outros locais do mundo, com pequenas variantes, como Venezuela, Espanha.

## 4.1 Felicidade, uma patologia

*Success is getting and achieving what you want.  
Happiness is wanting and being content with what you get.* Bernard Meltzer

A cultura da felicidade é omnipresente na vida contemporânea. Seja no repertório da publicidade, que a tudo permeia e molda os modos de ser no quotidiano das sociedades capitalistas, seja na indústria do entretenimento – como no mundo Disney e das produtoras de Hollywood –, ela tem sempre atestada sua presença ubíqua, rivalizando com o que alguns consideram sua sucedânea, a cultura do bem-estar. As promessas auspiciosas da psicologia positiva, que promove a busca de prazeres – quase sempre mediados pelo consumo – inalcançáveis em sua completude, circulam e são difundidas como uma "cura" para a infelicidade humana. A imagem idílica de um novo paraíso na terra constitui-se, no entanto, em um constructo amplamente patrocinado pelo consumo de bens (e de sonhos) que se esgota nos seus fins mais imediatistas, a saber o próprio consumo. Resta então a promoção de um constante estado de urgência em que vicejam imperativos impossíveis de se atingir ou satisfazer e o contributo para uma existência veloz que, absorta, nos projecta consecutivamente para o futuro.

O advento da monetarização como fator directamente determinante na esfera da existência e do bem-estar social nas sociedades ocidentais é outro desdobramento mais ou menos recente da dinâmica imposta pelo incremento do sistema capitalista tardio. Em seu controvertido livro *The happiness industry: how the government and big business sold us wellbeing*, o economista e cientista político William Davies (2015) expressa sua preocupação com a promoção intensa de uma ideia de felicidade que vem sendo apregoada no mundo contemporâneo em campos diversos como o marketing, a saúde e a tecnologia.

O autor discorre sobre como a própria ideia de felicidade foi deslocada de uma condição de bem-estar ("wellness") para uma nova forma de fazer dinheiro, cooptada pelo capitalismo contemporâneo. Ressalta, dentre outros fatores, o papel decisivo da indústria farmacêutica nesta nova dinâmica, estimulando o aumento exponencial do uso de fármacos e antipsicóticos para a cura de mal-estares de todo tipo (depressão, fadiga, ansiedade etc), aí incluindo os inexistentes, e expondo de pronto uma mudança radical e sem precedentes operada no âmbito da medicação neuropsicoanalítica. Desde a infância até idades avançadas, um indivíduo tem naturalizado a forma quotidiana de consumir medicamentos como antipsicóticos para todo tipo de transtorno, seja de matiz cognitivo como emocional ou afectivo. O autor fornece dados que indicam um alto incremento de fármacos receitados para variados tipos de depressões, bem como de terapias para evitar ou contornar determinados estados de ânimo que são menos e menos aceites socialmente, como a tristeza, a melancolia, a decadência, o cansaço, a histeria ou o desgosto.<sup>112</sup>

---

112 A procura crescente e despuorida por medicamentos e correlatos industrialmente sintetizados reflete-se no mapeamento altamente personalizado realizado – à revelia do usuário-consumidor – por empresas de tecnologia como Google, Facebook ou Twitter, comercializando dados e informações relacionadas ao perfil emocional do usuário a empresas de mercado e formatando padrões de consumo. Tal fenómeno dá origem ao termo muito apropriadamente nomeado de *farmacopornográfico*, formulado por Paul B. Preciado (*a.k.a.* Beatriz Preciado) em seu *Testo Junkie: sex, drugs, and biopolitics in the pharmacopornographic era* (The Feminist Press at the City University of New York, 2013), designando um regime no qual a cada manobra repressiva por parte do Estado contraporia-se uma técnica de subjetivação, especialmente as de cariz sexual. Na era do "capitalismo farmacopornográfico", afirma, "a felicidade torna-se um producto de consumo como outro qualquer, e nossas emoções se convertem em uma nova religião do século XXI" (idem, pag. 25). Ainda que as medicações obviamente auxiliem a estabilizar a conducta e as emoções, eliminam no paciente, por outro lado, algo tão humano como a autoconsciência, a resiliência e a capacidade de regular independentemente as emoções. Caberia então indagar sobre formas do indivíduo manter seu direito a "ser diferente": a não trabalhar, a não ser productivo, a estar triste ou obcecado, a não ganhar dinheiro, "não contribuir para a sociedade" – enfim, a "não ser feliz *a priori*",

A questão de fundo para o autor, e que aqui nos interessa, parece ser a seguinte: é possível "ser-se contra a felicidade"? Davies lembra que Aristóteles entendia a felicidade como o propósito último do ser humano, ainda que no sentido *rico*, ético do termo. À medida em que a psicologia positiva e a mensuração da felicidade passaram a permear nossa cultura política e económica, facto percebido de modo mais sensível desde os anos 1990, tem havido um crescente desconforto com o modo como as noções de felicidade e bem-estar tem sido convocadas como determinantes em todo um modo de vida (o "certo"). Haveria aí o risco, conclui Davies, de que se chegue ao ponto em que essa mesma ciência acabe por culpabilizar – e eventualmente medicar, como já apontado – o próprio indivíduo por sua condição miserável, ignorando o contexto que o levou a, e contribuiu para tal situação. Se é que isto já não ocorre.

Ainda a respeito do culto da felicidade<sup>113</sup>, Davies afirma que desde os tempos da Revolução Francesa até o presente (com franca aceleração em finais

---

atitude ou condição que, mesmo quando adoptada voluntariamente, tende a agregar o rótulo de *loser* ou "falhado" sob a tónica sócio-comportamental vigente.

113 Neste ponto pode-se estar a questionar os motivos de se destacar tópicos como o *progresso*, o *capitalismo* ou a *felicidade* na sociedade atual, tendo esta tese seu foco nas relações entre o falhanço e a prática artística. O facto é que há razões para tal insistência; primeiramente porque a noção de progresso, além de inscrita como vetor indissociado da trajetória da humanidade, é particularmente cara ao contexto (europeu-francês-parisiense) em que se desenvolviam as práticas que caracterizaram as já abordadas primeiras vanguardas artísticas, em par com as conquistas sociais, industriais e científicas que se anunciavam. Vanguardas estas que, por sua vez, viriam a viabilizar os primeiros experimentos mais assumidamente centrados no mote ou temática do falhanço como componente indissociado de suas práticas, sendo portanto passível de ser enunciado como tal. Em relação ao capitalismo, afigurou-se inviável desconsiderar o peso decisivo que sua implementação e amplo desenvolvimento no seio da sociedade e por conseguinte da modernidade artística europeia (e posteriormente ) com implicações diretas também sobre a dinâmica do meio artístico e de seu respectivo mercado que então florescia. No que tange ao tópico da *felicidade*, trata-se aqui de um interesse superficial e localizado por essa noção, basicamente pelo que a mesma pode conter de antitético em relação à ideia de falhanço tal como apresentada no contexto da existência na sociedade contemporânea. Se a "busca pela felicidade" é

do século XIX), uma forma particular de utopia científica tem sido repetidamente desenvolvida: uma narrativa na qual se afirma que questões fundamentais da moralidade e da política seriam solucionáveis a partir de uma adequada ciência dos sentimentos humanos. O modo como estes sentimentos seriam cientificamente classificados seria variado: por vezes da ordem do "emocional", em outras, do "neuronal", "atitudinal" ou fisiológico. Mas já percebe-se, contudo, um padrão a emergir, no qual uma ciência voltada para *sentimentos* é oferecida como a melhor maneira de se decidir como agir, tanto em termos morais como políticos. O objectivo de tal premissa seria o enquadramento de sentimentos como a esperança e a alegria no âmbito de infraestruturas de medição, vigilância e de controlo – leia-se de poder.<sup>114</sup> Para Davies, essa "ciência da felicidade" teria subitamente se tornado proeminente em inícios do século XXI.

---

incansavelmente anunciada como uma meta ou projecto de vida a se atingir – ainda que seja um mote tão vago quanto propalado –, o fracasso parece ser sua contrapartida imediata; uma sombra que espreita o destino dos que não logram adaptar-se a contento às premissas já comentadas. Em última análise, a felicidade seria mais uma variável no projecto de existência em uma sociedade ocidental capitalista, em par com as já comentadas premissas da eficácia, produtividade e progresso. Sob essa óptica, pode-se inferir que "ser infeliz" (podendo significar apenas a recusa em se abraçar o projecto da felicidade tal como é apresentado em uma de suas múltiplas configurações, embora sempre na mesma narrativa) nesse contexto equivaleria a ser um *loser*, um falhado. Ainda que pertencentes a categorias semânticas distintas e longe de se definirem propriamente como antónimos, o falhanço e a felicidade podem ser encarados, se quisermos, como vetores intuitivamente associados, a partir da oposição mútua e automática que se instala quando evocados. Na lógica da existência actual, pautada pelas narrativas da quem busca por um inconscientemente ?tende a (ou deve) evitar o outro, por assim dizer. É portanto como um vetor de oposição e complementaridade informal à noção de falhanço (nosso foco central) que ora se evoca, de maneira breve, a questão da felicidade.

<sup>114</sup> Edição Kindle, location 5208. Verso.

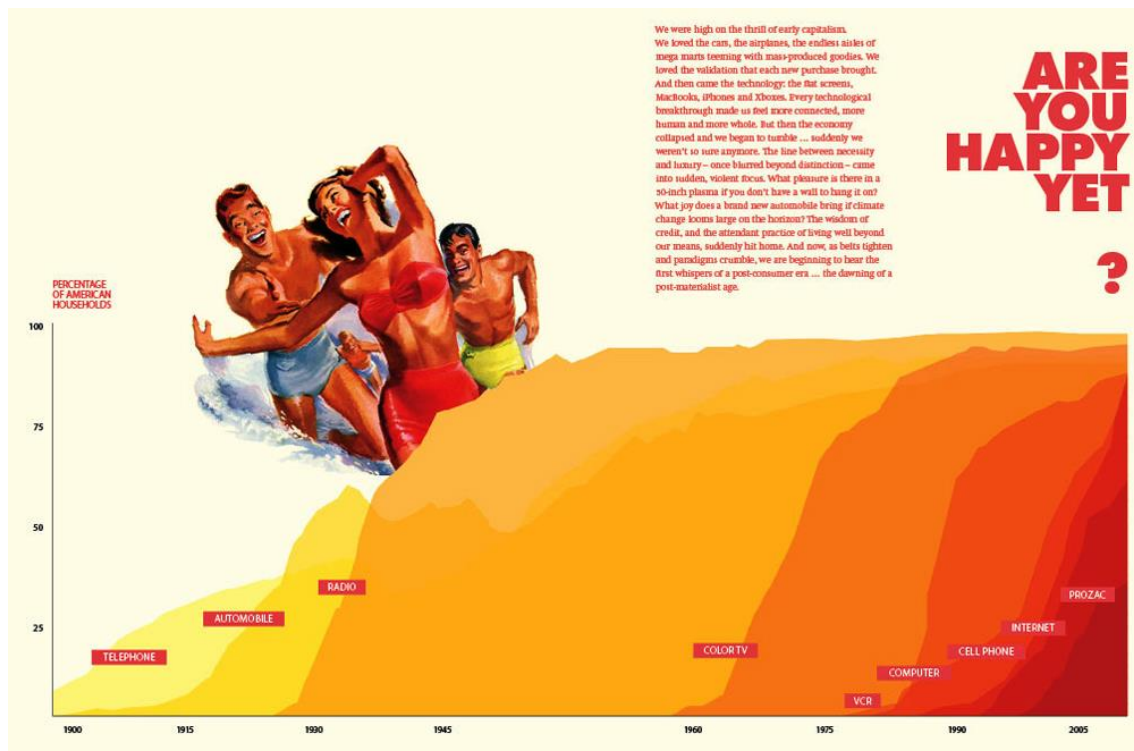


Imagem 7. "Are you happy yet?". *Adbusters Magazine* (Mar/Apr 2013, issue 100)

Davies aponta um aspecto significativo, de cariz sociológico e envolvendo a própria natureza do capitalismo para explicar as razões pelas quais esta "ciência da felicidade" teria subitamente se tornado tão proeminente em inícios do século XXI. Desde os anos 1960, as economias ocidentais tem sido afligidas por um problema agudo, na medida em que dependem mais e mais da disponibilidade e compromisso do indivíduo em nível psicológico e emocional (seja com o trabalho, com o consumo ou com a própria saúde e condição de bem-estar) enquanto ao mesmo tempo se percebe que esta equação é gradualmente mais difícil de ser mantida. Processos de trabalho vem sendo "otimizadas" ou redinamizados (dois eufemismos do capital para a expansão da jornada laboral) de modo a incrementar a eficiência, e horas de trabalho vem sendo gradualmente desregulamentadas até que a distinção entre o tempo da labuta e o tempo de lazer desapareçam. Chega-se assim à conformação do chamado regime "24/7", como assinala Jonathan Crary em seu recente estudo

homónimo (Crary, 2014), onde o autor examina algumas das consequências nocivas dos incessantes processos de expansão do capitalismo no século XXI. Tal regime designa a condição da existência urbana contemporânea que impõe ritmos de produtividade de tal forma intensos, com o mercado operando a tempo inteiro e impelindo à actividade constante, que a vida privada torna-se quase uma existência em paralelo, adjacente e coadjuvante àquela que supre as demandas ditadas pelo "sistema". Surgem então formas de alheamento pessoal, manifestas frequentemente como depressão e moléstias psicossomáticas, que não se fixam apenas no sofrimento suportado pelo indivíduo. Mostram-se cada vez mais problemáticas para o funcionamento das engrenagens de um sistema voltado para a eficiência total, sendo já passíveis de serem identificadas como um factor disfuncional ou de comprometimento do bom fluxo na dinâmica económica. No interior desta dinâmica, a felicidade se apresentaria como mais uma variável no projecto de existência em uma sociedade ocidental capitalista, em par com as já comentadas premissas da eficácia, produtividade e progresso. Sob esta óptica, pode-se considerar que a condição de "ser feliz" ou de "ser infeliz" estaria directamente ligada à capacidade productiva. Por outro lado mas mantendo o mesmo enfoque, se a condição de "ser infeliz" remete à figura do *loser* ou falhado, pode também indicar a recusa em se abraçar o projecto da felicidade tal como é apresentado em uma de suas múltiplas configurações: abraçar o falhanço pode ser lido, em última análise, como um gesto de resistência, se quisermos.



## 4.2 Ciência e fracasso

*I haven't failed, I've found 10,000 ways that don't work.* Thomas Edison

A história do conhecimento na cultura ocidental é em grande parte uma história de desilusão, se adoptada uma perspectiva externa e distanciada. Ou, de modo menos drástico, é uma narrativa balizada no triunfo (ou da imposição, como argumentam alguns) de uma forma de conhecimento, o científico-racional, que defende que este, para ser autêntico, deve emergir de um método de investigação rigoroso e objectivo, onde seu sujeito, dotado de razão, deve ser neutro e jamais se confundir com o objecto do conhecimento. Para tal, a ciência desenvolveu um método próprio, que pretendia-se como o único a alcançar o *verdadeiro conhecimento* – o que a investiria informalmente do estatuto de "portadora da verdade". No que se refere a suas particularidades, há que se ressaltar o incentivo à refutação e ao descarte de ideias obsoletas, um aspecto característico e positivo da ciência, que a enriquece. Não se trata de uma invalidação do método, mas da afirmação de um valor científico fundamental e que muito nos interessa; no contexto das ciências exatas e biológicas, a ideia de fracasso é parte natural e fundamental na vertente prática de seus experimentos. Para se aprender como funciona um processo, ou desenvolver por conta própria uma alternativa ao existente, o método científico exige que se tente, falhe e torne-se a tentar. O procedimento da replicação de resultados é uma das contribuições decisivas de Francis Bacon para a consolidação da metodologia científica e tem muito a ver com o domínio prático da natureza pelo homem. Tal método não se reduz contudo a essa dimensão, tendo a ciência outras virtudes como a constante busca de refutação de teorias, dimensão crítica que a distingue, juntamente com a filosofia – e à sua maneira, a arte – de outras áreas do conhecimento. Investigadores e artistas estão frequentemente repensando e

descartando as teorias vigentes, impelidos pela convicção de que não deve haver algo como um método único – especialmente na arte, território em que a inquietação criativa pode ganhar forma seguindo incontáveis tipos de pulsão ou fatores detonadores. Mesmo no interior de modalidades específicas, a práxis artística pode sempre movimentar-se ou orientar-se de um modo singular, seja explorando a dimensão experimental de seu meio, seja recorrendo a fontes externas diversas, interrelacionando-se com outras disciplinas ou buscando inspiração nos incontáveis estímulos oferecidos no repertório da vida quotidiana. Ou ainda simplesmente disponibilizando-se como um veículo para a livre expressividade, a qual por sua vez – de modo geral – tende a manifestar-se como uma extensão natural do/da artista "e suas circunstâncias", parafraseando Ortega y Gasset<sup>115</sup>. E isto não significa, em absoluto, sugerir uma ausência de rigor ou de parâmetros a balizar o ato criativo nas artes<sup>116</sup>, como pode-se talvez inferir; indica antes que tal prática é, por sua natureza, mais afeita a assimilar, incorporar e abraçar o que fica de fora da convenção.

Estruturando-se sobre uma lógica que tende ao dualismo – o correcto ou o errado, o bem ou o mal, o consciente ou o inconsciente, a razão ou a desrazão, a comprovação empírica ou a falácia, a ciência desponta com maior vigor e um estatuto renovado na Modernidade (sobretudo a partir de meados do século 19, não por acaso o mesmo período que elegemos para situar inicialmente a discussão sobre manifestações do falhanço nas artes), com peso no imaginário

---

<sup>115</sup> Ortega y Gasset, J. (1966). "Meditaciones del Quijote". In *Obras completas de José Ortega y Gasset* (7a ed., Vol. 1, pp. 310-400). Madrid: Revista de Occidente. (trabalho original publicado em 1914)

<sup>116</sup> Está-se aqui a pensar sobretudo nas artes visuais, mas não só. O raciocínio em questão aplica-se a todas as demais modalidades abrangidas sob essa terminologia, como a literatura, o cinema, a dança, o teatro etc.

popular quase equivalente ao de uma nova religião<sup>117</sup>, amparada em um uso instrumental da razão e embalada pelo afã positivista e progressista – bem como pelo avanço das conquistas tecnológicas e desenvolvimento da indústria.

Não é arriscado afirmar que a arte, o pensamento e a ciência tenham uma origem comum, na medida em que são produções do humano; nascem da permanente relação de tensão entre o homem e o mundo,<sup>118</sup> manifesta em ações que são a afirmação da criatividade humana e, embora possuam suas especificidades, almejam um mesmo objectivo: o conhecimento, ou a "experiência desmesurada do obscuro" (Novaes, 1994:9). Essa meta comum tende a tornar a ciência e a arte parceiros permanentes no encontro com o desconhecido – ou em sua busca.

O termo "fracasso" tende, de modo geral, a evocar ou envolver a figura da dificuldade ou de algum tipo de entrave; e em uma sociedade condicionada pelo esquematismo de uma incansável retórica do progresso, de um contínuo avançar para a frente, é natural que haja uma propensão para se buscar soluções rápidas, seguras e eficientes para todo e qualquer problema.<sup>119</sup> E por

---

<sup>117</sup> Em que pese um aparente exagero nesta afirmativa, ela tem procedência se considerada a partir dos dados contextuais que a balizam: a ideia de "progresso" que impelia norteava a vida nos grandes centros europeus de então era amplamente associada às conquistas científicas que tinham lugar àquela altura por todo o continente.

<sup>118</sup> Paul Feyerabend, conhecido crítico do dogmatismo científico, sustenta (de modo um tanto polêmico) que as práticas que compõem o campo científico não diferem tanto de outras actividades humanas, como deixa supor a distinção fundamental geralmente demarcada entre a arte e a ciência. Em seu livro *La science en tant qu'art* (2003), afirma que nem as artes nem as ciências possuem limites bem definidos que nos permitam circunscrevê-los e que são incapazes de nos dizer de maneira incontestável e precisa o que vem a ser o seu método.

<sup>119</sup> Há ainda uma noção difundida de que o fracasso é considerado como um entrave "elitista" e que destoaria portanto do pragmatismo simples que um sistema social avançado é compelido a abraçar como a ordem normal das coisas; esta seria uma noção particularmente perniciosa para qualquer país ou cultura abraçar ou tolerar.

consequente, tende-se a esperar – quando não exige-se –, em todas as áreas do esforço humano, por facilidades que se mostram antitéticas em relação à ideia da descoberta de algo novo. Por outro lado, é comum que se associe a condição de falhanço a situações ou experimentos que não necessariamente incorrem no insucesso, mas que em função de se verem desviados das metas por fatores outros (como o acaso ou a contingência) apresentam resultados ou desenvolvimentos em não-conformidade com a expectativa inicial – e, não raro, por vezes superando as mesmas.

Um caso exemplar é o de um experimento científico envolvendo dois astrónomos, Arno Penzias e Robert Wilson (APS, s.d.; PBS, 1988). Em 1964, a dupla de pesquisadores da Bell Laboratories<sup>120</sup> adaptou um sofisticado dispositivo de monitoramento espacial construído pela empresa – a Holmdel Horn Antenna – às suas próprias demandas, visando obter um mapeamento preciso da radiação emitida na Via Láctea. Apesar do equipamento convertido em radiotelescópio ter sido desenvolvido de modo a oferecer uma sensibilidade sem precedentes, os astrónomos seguiam captando um irritante chiado ao apontar o instrumento para o céu – uma inesperadamente baixa frequência de estática insistia em turvar as leituras. O ruído interferia drasticamente na varredura para onde quer que direcionassem a antena, e todas as observações posteriores falharam. O que teria acontecido com aquele equipamento de última geração? O que dera errado? O fato é que o telescópio em si não falhara; a "falha" estava antes na expectativa fixa, localizada, por um resultado pré-determinado. Os astrónomos tropeçaram no inesperado e involuntariamente fizeram outra descoberta, muito mais ambiciosa do que a contida na premissa inicial: o "ruído de fundo" que haviam captado era nada menos que uma

---

<sup>120</sup> Tradicional e prestigiada companhia californiana de criação e desenvolvimento de tecnologia de ponta. Actualmente renomeada para Nokia Bell Labs.

frequência em microondas de radiação cósmica de fundo<sup>121</sup>, indicativo residual do evento fundador do Universo – o chamado "Big Bang".<sup>122</sup> Esta radiação cósmica residual é o indício que permite aceder à mais remota visão do universo primordial, uma vez que além deste limite o meio era opaco à radiação. O falhanço dos pesquisadores residia antes, portanto, no facto de terem insistido em colocar a seu equipamento a indagação errada, por assim dizer; e acabaram por obter uma resposta para uma nova e até então imprevisível e fundamental questão, no que alguns consideram o evento mais importante na história da cosmologia desde que Edwin Hubble demonstrou nos anos 1920 que o Universo estava a se expandir (Kolb & Turner, 1994, p.14-16). Sua descoberta impressionante (mais tarde a dupla viria a ser galardeada com o Nobel de Física, em 1978) fora obscurecida pela insistência cega em encontrar o que buscavam.

Mais famosamente, ainda no campo de conquistas científicas, foi pelas vias de um erro, ou deslize, que o bacteriologista Alexander Fleming veio a descobrir em 1928 um medicamento que viria a salvar milhões de vidas futuramente. Ao expor, por esquecimento, uma cultura de estafilococos não-esterilizada ao ar livre por semanas, verifica que sobre a placa de Petri havia crescido um bolor; decide então examinar o material, em um impulso feliz, e percebe que os micróbios não cresciam em sua proximidade. O fungo gestado ao acaso – e depois submetido a minuciosa análise científica – produzia uma substância de efeito bactericida que viria a ser nada menos que a penicilina, que, como é sabido, tornou-se o mais eficaz antibiótico do século XX (Nierenberg, 1997, p.15). Casos como estes abundam na história da ciência e da civilização

---

121 *Microwave cosmic background radiation*, em inglês.

122 A natureza extraordinária do evento foi confirmada após troca de dados e informações com os também cientistas espaciais Robert H. Dicke e Jim Peebles, da Universidade de Princeton, que haviam previsto teoricamente tal radiação.

como um todo. A casualidade, o imprevisto e o erro involuntário são o estopim de incontáveis atos primordiais que levam a conquistas fundamentais ao longo do curso da aventura humana.

Pode-se então indagar por que a recusa em se desprender do que é esperado pelos procedimentos convencionais segue sendo um aspecto tão recorrente; e não é difícil encontrar respostas quando se percebe que os onipresentes ditames do progresso, em todas as suas manifestações, permeiam todo um projeto civilizatório há pelo menos dois séculos. Para a sociedade contemporânea em geral – e de modo mais localizado para os meios científico e acadêmico –, tal problemática parece ter um ponto fulcral nos modos como se perpetua certo automatismo na pulsão em se "fazer do modo certo", em se lançar a qualquer empreitada já com a premissa de que obter êxito segue determinada forma de protocolos e procedimentos. Como visto, esta propensão obedece a uma série de imperativos ditados por toda uma dinâmica que em última análise se mostra vinculada a uma cultura voltada para a produtividade e a eficiência. Transposta para o âmbito das artes, contudo – atendo-nos aqui ao domínio das artes visuais –, tem-se uma abordagem bastante diversa desta dinâmica. Neste território prevalece a vocação para abraçar o desconhecido, o que está além da certeza e do conforto... É para onde se irá a seguir.

## Capítulo 5

# Fracasso e Arte Contemporânea

*Art comes out of failure. You have to try things out.* John Baldessari

*All art is failure. How one fails is a different matter.* Luc Tuymans

*The artist lives in an atmosphere of perpetual failure.* Harry Crews

*An artist, a man, a failure, must proceed.* e.e.cummings

*I believe only in art and failure.* Jane Rule

### 5.1 Do falhanço como vetor de potência

À luz das considerações contextuais apresentadas e deslocando finalmente o foco para o território da Arte, busca-se aqui abordar o fracasso como estratégia ao nível prático e como perspectiva crítica na produção artística moderna e contemporânea. Pensa-se tal noção neste contexto sobretudo como instância impulsionadora da práxis artística, pulsão geradora do trabalho – ou por vezes imobilizante, como é também de sua natureza. Mas mesmo a eventual imobilidade, significando uma pausa ou interrupção no processo artístico – decorrente de um qualquer desvio, falha, descompasso, anomalia ou insuficiência, tão caros e presentes no processo artístico – pode ser incorporada como uma instância benvinda ou mesmo necessária no percurso da criação.

Ao longo de sua história, a Arte esteve sempre interessada tanto no êxito ou "sucesso", quanto em sua noção antitética, o falhanço. Das imagens primordiais de Lascaux à monumentalidade e complexidade superlativa de um Matthew Barney, por assim dizer, tal polarização pode ser percebida em registos e graus diversos em uma miríade de produções artísticas. Há que se ressaltar que a historiografia oficial – em suas muitas especialidades, como a da Arte, que aqui nos interessa – irá privilegiar os casos e eventos em que prevalece a noção do êxito. Nem podia ser de outra maneira, já que a História, como é sabido, é

em geral escrita pelos vencedores – ou por. E se por êxito na arte pode-se entender uma instância vinculada a uma ideia qualquer de resultado<sup>123</sup>, por falhanço subentende-se, neste território, tudo que está compreendido entre as etapas da concepção e do resultado – e que não indica necessariamente um malogro.

Mesmo quando o fracasso não é considerado como uma instância motriz deliberada em um processo artístico – o que deve ocorrer na maioria dos casos – é possível perceber sua presença conspícua. A "arte do fracasso" – expressão agora utilizada para abarcar um corpo de produções em que tal dimensão é mais acentuada ou perceptível – compreende sobretudo as práticas artísticas que assumem que o falhanço não se reduz meramente ao erro ou à falha. Ou ao acaso, ao indeterminado ou ao acidental. Ou a uma eventual insuficiência, à incompletude ou a não atingir determinado objectivo (plástico, conceptual, comunicativo, etc.). As obras abarcadas por esse viés se ressentem daquilo que as aproxima e as situa no território do falhanço: uma dose de certeza e convicção apaixonada, o que aqui se converte em uma possível qualidade. O que as distingue é um vetor orientado para o potencial da imperfeição, das belezas multifacetadas contidas no risco e na incerteza, para as derivas da contingência, libertas do compromisso com demandas que podem ou não ser atingidas.

Tal característica investe essas produções de uma vocação potencialmente transgressiva, na medida em que tendem a recusar ou escapam automaticamente aos postulados de convenções do *bem-fazer* (que, apesar de não chegarem a se enunciar deste modo seguem ditando padrões de procedimento). O que permite um breve paralelo com o entendimento de

---

<sup>123</sup> A instância do *resultado* no contexto artístico será retomada mais adiante, no Capítulo 5.



*transgressão* segundo Georges Bataille<sup>124</sup> (1969), que a associava à atração pelo risco do desconhecido, à experiência do *não-saber*, realizando o elogio do fracasso como um acto de risco, como uma via oblíqua e necessária na busca por novas formas. Irá para tal valer-se do conceito de *informe*, por ele elaborado e a partir do qual o autor apresenta uma contraposição à exigência convencional de que cada coisa *tenha a sua forma*, buscando "desclassificar" ou insuflar uma componente de ruído ou desorientação à referida exigência (Bataille, 1969, p.145). O autor irá também assinalar que "os pressupostos dogmáticos deram limites indevidos à experiência: aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido" (Bataille, 1992, p.11), sugerindo que todo e qualquer saber tende a nos condicionar ao que já conhecemos. A dificuldade metodológica da experiência é também abordada pelo autor, para quem a mesma, que ele define como "uma viagem ao término do possível do homem" (p.15) serve-se do projecto para, no entanto, ultrapassá-lo: o princípio da experiência seria "sair através de um projeto do domínio do projeto" (p.53).

Tais postulados conduzem à reflexão acerca da necessidade – ou da possibilidade – de se chegar a respostas definitivas, quando situada no território do falhanço; sobre o fracasso precisar 'servir' para alguma coisa, tendo em vista o excesso de sentido imposto pela pulsão tecnicista que a tudo atribui um sentido utilitário<sup>125</sup>. A principal lição do fracasso estaria então em enfatizar a importância

---

<sup>124</sup> Bataille muito raramente concede definições precisas e exatas de seus termos ou define com precisão seus conceitos; pelo que se irá aqui ater a uma interpretação de sua definição a partir da seção *Dicionário crítico*, concebido para a revista *Documents*.

<sup>125</sup> Esta linha de pensamento permite uma aproximação à inusitada proposição duchampiana do *inframince*, neologismo enunciado pelo artista em um conjunto de 46 notas que evoca aspectos e percepções da ordem da sensação e do intangível, algo que se situa em um lugar entre aquilo que é da ordem do visível mas não necessariamente tangível e vice-versa, fruto do interesse pelo sensório e incorpóreo e pela complexidade dos jogos de linguagem que permeiam a produção e o pensamento de Duchamp (notas compiladas e catalogadas por Paul Matisse em seu

do acto e das instâncias processuais, em detrimento do foco no resultado. Isto se traduziria em uma certa sensibilidade ou uma atenção especial voltada para toda a cadeia de eventos que permeia um processo criativo. E que coloca o artista (ou o agente criador) em contato com as demandas do imponderável, do gesto interrompido, da ação sempre adiada ou repetida, da impossibilidade de estabilizar ou paralisar o mundo, tentando lidar com o caráter a um só tempo contínuo e provisório de sua tarefa.

Considera-se aqui o falhanço acima de tudo como um vetor de potência; especialmente de *potências no avesso* das convenções balizadas pela ideia de êxito ou sucesso – um avesso em que se encontra um elemento activador de um desejo pela realização e pelo desconhecido, pelo "não-saber" de que fala Bataille (1969). Na definição do fracasso como elemento central desta investigação, impõe-se a necessidade de distender a acepção habitual do termo – de resto bastante ampla – para além do descompasso contido na equação "projecto e resultado"<sup>126</sup>, para além de sua acepção – em registo negativo – tradicionalmente associada à ideia de ponto final de um determinado empreendimento. Interessa dissociá-lo, de modo geral, de sua conotação mais

---

*Marcel Duchamp notes*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1980). Esta noção salientava a importância de todos os "pequenos excessos" e "desperdícios de energia" presentes em microgestos ou microeventos na vida quotidiana. Ações ou situações triviais mas ínfimas, quase imperceptíveis podem ser assim designadas, como o acto de se exercer demasiada pressão sobre um interruptor, o crescimento insistente dos cabelos e das unhas, o calor residual em um assento de veludo após o uso, ou ainda manifestações corporais involuntárias. (DUCHAMP. Op.Cit. p.155)

126 Subentendendo-se em "projecto" a componente da intencionalidade, mais marcadamente a intenção do artista, que tende sempre a apresentar um *déficit* ou uma disparidade quando confrontada ao resultado final do processo de criação. Este aspecto será retomado logo adiante a partir da noção de *coeficiente artístico* introduzida por Duchamp.

popular (do falhanço) como mero vetor de oposição ao sucesso, a figura antitética à do êxito ou daquilo que é bem-sucedido<sup>127</sup>.

## 5.2 O avesso e a *potência do não*

E aqui faz-se necessário referir também uma abordagem particular da noção de *potência*, já evidenciada como cara a este estudo, que será uma nos moldes daquela oferecida por Giorgio Agamben – filósofo desde sempre interessado por esta problemática, seja no modo como ela incide na arte como na política –, mais detidamente em seu *Bartleby, ou da contingência* (Agamben, 2015). Neste breve mas influente texto, o pensador italiano discorre sobre a categoria de potência – de resto recorrente em seu pensamento, perpassando boa parte de seu *corpus* teórico – a partir da dinâmica peculiar que assola o protagonista do célebre conto de Melville, o escrivão que "preferia não" (fazer, dizer, agir...viver?)<sup>128</sup>, figura que convocará igualmente em diversos outros momentos de sua produção para actualizar sua leitura daquela categoria<sup>129</sup>.

---

127 De resto, a própria ideia de "ser bem-sucedido", no que se refere a sua aplicação no âmbito do processo criativo e da produção artística, é bastante relativa, quando não mesmo inadequada, como se verá; trata-se afinal de um território em que via de regra tais rótulos se apresentam como ásperos ou insuficientes, dada a dinâmica de experimentação e incerteza que rege a criação artística). Este ponto será de outra forma discutido mais adiante, quando se comenta a ideia de "resultado" nas artes visuais.

128 Melville, Herman. *Bartleby, o escrevente. Uma história de Wall Street*. José Olympio Editora. Publicado originalmente em 1853.

129 O efeito do protagonista do conto de Melville sobre Agamben se evidencia ainda em outras obras do filósofo italiano dedicadas à questão da potência, como *A ideia da prosa* (1985), com Bartleby surgindo nos ensaios "Ideia do estudo" e "Ideia da política" e *A comunidade que vem* (1990). Antes disto, a personagem já havia aparecido em dois artigos da década de 1980, "Quatro glosas a Kafka" (1986) e "Bartleby não escreve mais" (1988), em abordagens sobre aquela mesma questão. Posteriormente, Bartleby é também invocado em dois volumes da tetralogia *Homo Sacer*, em *O poder soberano e a vida nua* (1995) e em *Opus Dei* (2002).

Considerada um precursor informal do movimento existencialista na literatura, a narrativa enfoca a já mencionada saga de Bartleby, um escrevente (ou escrivão) que certo dia, aparentemente cansado da rotina burocrática, deixa de produzir, passando em seguida a se recusar a fazer tudo o que lhe é pedido – ou antes “preferindo não fazê-lo”<sup>130</sup>. A desconcertante peça literária encerra quando, no cárcere, este curioso personagem decide parar de se alimentar, deixando-se morrer de inanição e oferecendo ao mundo uma forma de subjetivação apaixonada em sua passividade, da qual nada nem ninguém jamais puderam demovê-lo.

Em uma perspectiva diversa e talvez mais crítica, Gilles Deleuze (2011) afirma que o texto e o personagem de Melville não dizem nada além do que querem dizer literalmente: “eu preferiria não”. Sendo assim, trata-se de saber em que consiste a literalidade dessa fórmula que germina e prolifera. A cada pronunciamento, Bartleby provocaria uma espécie de estupor à sua volta, como se houvesse dito o indizível, esgotando de modo inexorável a linguagem.

Para Deleuze, Bartleby “altera a língua dos outros”, esvaziando a linguagem e fazendo crescer uma zona de indeterminação ou de indiscernibilidade na qual palavras e personagens já não se distinguem mais (Deleuze, 2011, p.97). Desde esse ponto de vista, a fórmula que recusa sucessivamente qualquer outro ato não se caracterizaria por uma “vontade de nada”, como querem fazer parecer certas abordagens psicanalíticas francesas<sup>131</sup>; trataria-se, ao contrário, do crescimento de “um nada de vontade”, que proporciona a Bartleby o direito de viver imóvel, numa “pura passividade paciente”, como diria Maurice Blanchot.

---

<sup>130</sup> Ver Capítulo 3, “Arte, Literatura e Fracasso”, pgs. 1321132.

<sup>131</sup> Idem, ibidem. p. 99

Por sua vez, Agamben sustenta em seu ensaio que, mais do que uma zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o "preferível" e o "não preferido", a figura de Bartleby e sua fórmula desconcertante estabelece uma instigante zona de indiscernibilidade entre a *potência de ser* (ou de fazer) e a *potência de não ser* (ou de não fazer). A recusa de Bartleby é, no texto de Agamben, entendida não como indiferença ou negatividade, mas antes como *possibilidade de uma potência*. Este "poder de não fazer algo" (revela uma postura ético-política essencial para a compreensão dos desafios da prática artística, em que o/a criador/a é instado/a a fazer, produzir, agir em conformidade com normas e preceitos que se mostram pouco compatíveis com as demandas daquele campo de produção de conhecimento. A ideia de uma "potência de não" será retomada e amplamente desenvolvida no pensamento posterior do filósofo italiano, mas já está aqui claramente delineada, a partir da figura iritantemente hipnótica de Bartleby.

Tal viés permite ressaltar que busca-se aqui, portanto, um alargamento do sentido a que a noção do falhanço tende a aludir, seja ao nível semântico como epistemológico, e ampliar seu escopo de modo a não se ficar refém da dinâmica de paridades e oposições esquemáticas a ela tão frequentemente associadas. Um entendimento do fracasso, enfim, que confira a este estudo uma flexibilidade de emprego do termo de tal forma que sua aplicabilidade se afetive de modo a um só tempo ampliado e claro; diverso na forma mas coerente com as premissas conceituais aqui lançadas.

### 5.3 Falhanço e a práxis

Uma vez situado no âmbito das práticas artísticas – especialmente as Artes Visuais – propõe-se uma leitura do fracasso como pensado ou interpretado de uma forma liberta da tensão encapsuladora contida nas polarizações tradicionais de expectativas e possibilidades, projeto e concretude, ação e resultado, passível de ser trabalhado como uma via de escape ou de recusa àquilo que está estabilizado ou previamente configurado. Apresentando-se, em suma, como uma fissura na malha da convenção que permite uma abertura a outras possibilidades<sup>132</sup>. Outra forma de entender ou assimilar esta leitura positiva do falhanço está na figura do *avesso*, daquilo que está do lado reverso, do que não vem à tona, obscurecido pela convenção mas que guarda potência em seu descortinar.

O fracasso é, de há muito, um aspecto caro à prática artística; poder-se-ia dizer mesmo que o ato de falhar é ancestralmente indissociado desta atividade, aí operando em diferentes modos de discurso e definição. Ao longo da história, a arte esteve sempre mais interessada no fracasso que em sua noção antitética, subentendendo-se aí as noções de *êxito* ou *sucesso* mas evitando-se deliberadamente os termos por sua inadequação à lógica interna do processo artístico. Quer-se com isto dizer que a práxis artística é, por sua natureza, mais afeita àquilo que é próprio do erro, da falha, do acidente ou do

---

132 Cabe também ressaltar que não se visa aqui a circunscrição ou redutibilidade do fracasso às instâncias que de modo geral o associam inerentemente – e não raro exclusivamente – ao erro: almeja-se antes a própria possibilidade de não ser confundido com ou reduzido a este, como ocorre com frequência. É certo que o erro sem dúvida se apresenta muitas vezes como aspecto crucial e determinante naquilo que pode ser tido como um fracasso; fato que inclusive obriga a uma análise mais pormenorizada, neste trabalho, das suas muitas facetas de manifestação. Mas seria incorreto entendê-lo ou tratá-lo como fator único ou característica definidora da condição de fracasso, como se irá procurar demonstrar.

indeterminado, aspectos inerentes à noção de falhanço, do que à ideia de êxito como um seu vetor impulsionador.

No decorrer das últimas décadas, inúmeros artistas têm tentado de modos diversos reposicionar o espaço da falha ou falência de maneira a propor uma dimensão de atrito, resistência ou comentário crítico ao modelo social predominante (da cultura ocidental capitalista), orientado para uma cultura do êxito e da eficiência. Seja propondo-se a realizar ações que flertam com sua impossibilidade, por sua abstração, seja aplicado às inadequações e insuficiências da linguagem e da representação, vê-se o falhanço tematizado ou mesmo incorporado como *modus operandi* na produção de diversos artistas contemporâneos. Adota-se então a dúvida e a livre-experimentação como motes de trabalho; e a falha, o acaso e o risco, passam a ser procurados e mesmo integrados como estratégias de trabalho. O valor de fatores usualmente adversos no processo de criação como o erro impõe-se e manifesta-se em todas as suas variações – idéias, rascunhos, equívocos, tentativas, enganos e acidentes.

A dimensão especulativa ligada à experimentação, ou à ideia de *teste*, está mais acentuadamente vinculada à prática artística desde o projecto modernista, onde a ideia da *invenção* (praticada seja pelo artista, cientista, filósofo ou explorador) se vê incorporada no desejo por uma guinada radical, impulsionada pelos avanços científicos e tecnológicos. Nas ciências exatas e biológicas, o conceito de fracasso é parte natural na vertente prática de seus experimentos. Quando se quer aprender mais sobre o funcionamento de um processo, ou desenvolver por conta própria um novo, o método científico exige que se tente, falhe e tente novamente. Tal dinâmica também se aplica ao campo das artes, sendo ali o fracasso encarado como um termo inadequado ou relativizado; as práticas artísticas tem por sua própria natureza (qual) uma

disponibilidade inata aos influxos diversos que o falhanço pode oferecer. Sem correr riscos, investir no incerto ou no desconhecido e ampliar os limites de exploração da linguagem, a arte permaneceria estática, minando o ímpeto criativo. Em conversa com Dennis Wheeler, Robert Smithson (1996, p.15) afirma:

Estou tão interessado nas falhas do meu trabalho, e em isolá-las, quanto nos sucessos. De muitas formas, torna-se fascinante investigar tanto as nossas incapacidades quanto as capacidades.<sup>133</sup>

A fala do artista sugere que isolar os falhanços (em sua produção) pode ser uma forma de se disponibilizar mais às possibilidades de questionamento do modo como estruturas e limites pré-estabelecidos conformam o mundo – o que é outra forma de referir a produção de conhecimento.

O filósofo da ciência Karl Popper, como já visto, popularizou o processo conhecido na Lógica como *falsifiability* (falseabilidade): a probabilidade de uma afirmação ser demonstrada como falsa por meio de um experimento ou observação. Um exemplo elementar estaria na afirmativa "todas as pessoas são imortais", facilmente *falsifiable*, desmontado/demonstrado pela mera evidência da morte de uma única pessoa. Para Popper (1992), a essência da experimentação científica é a investigação de proposições ou hipóteses *falseáveis* mais complexas. O que caracteriza o pensamento criativo no âmbito de um experimento é a habilidade de se "ultrapassar os limites do alcance"<sup>134</sup>, o que implica em se adotar um modo crítico de pensamento ao invés de trabalhar com o estoque de suposições e hipóteses disponível. E para fazê-lo,

---

133 No original: "I'm equally interested in the failures of my work, and isolating them, as I am in the successes. In many ways it becomes very fascinating to investigate one's incapacities as well as one's capabilities" (Smithson, 1996, p. 208-9).

134 *To break through the limits of the range*, no original. Trad. do autor.



deve-se inevitavelmente aceitar o falhanço e abraçar o imprevisto (Popper, 2004, p.30-33).

Na arte, o fracasso e suas "potências no avesso" – aquelas contidas nas possibilidades oferecidas pelo erro, pela falha, pelo acaso, pelo fator acidental, pela repetição, pela incompletude, pela fuga ou recusa à convenção – também pode ser um componente activo na experimentação (desimpedida de um objectivo pré-determinado), que chega a algo reconhecível – ou não – como arte em função dos critérios adoptados. O falhanço conduz-nos, por (in)definição, para além de suposições e do que pensamos saber e (que) pode ser representado. Pode-se pensar o potencial do fracasso na experimentação para além do que é já conhecido, questionando-se neste processo os imperativos do progresso. A ação de experimentar ou testar algo ganha um registo diferente quando considerado como um processo ao invés de uma busca pelo progresso previamente estipulada pela ideia de resultado. Quando testar torna-se um fim em si mesmo, a incompletude e por conseguinte a imperfeição se tornam opções não apenas válidas como abertamente estimulantes. O ato de experimentar por meio do fracasso pode-se provar um método informal que encerra toda uma dimensão de prazer.

O artista Roman Signer, por exemplo, um dos contemplados neste estudo para uma leitura mais detida, parece cortejar o falhanço apenas pela possibilidade de o êxito vir a se manifestar inesperadamente<sup>135</sup>, em seu peculiar *modus operandi*. E caso isto não ocorra, é algo que realmente não parece importar para o artista. Suas "esculturas acidentais"<sup>136</sup>, como chama

---

135 Muito embora, como se verá, a ideia de *êxito* ou "resultar" se apresente como particularmente problematizada, ou inaplicável, na obra de Signer – e de resto em grande parte do que se produz em artes visuais. A este respeito, veja-se também o comentário sobre a noção de resultado ainda neste neste capítulo.

136 *Accident sculptures* no original, nas palavras do artista.

boa parte das ações que leva a cabo – assim como a documentação das mesmas – imitam ou invocam ironicamente, em sua essência, experimentos científicos, quase sempre envolvendo forças da natureza. Em seu entendimento singular da ideia de experimentação, Signer parece encarnar o protótipo do que seja um "materializador de ideias em estado bruto", desimpedido das premissas lógicas ou racionalistas e francamente despreocupado em relação à natureza ontológica de suas ações – sobre se o que faz é arte, por exemplo. A concepção de "materializador de ideias" seria de resto, a meu ver, uma bela definição para um/a artista. John Baldessari, em um trabalho icónico como é *Wrong* (1967-68), acena a uma via alternativa à ideia de "certitude" ditada pela convenção de representação. Nesta peça, uma composição fotográfica tecnicamente "equivocada" (com a palavra "wrong" pintada em tinta acrílica sob a imagem) vê-se o artista em frente a uma palmeira, com o enquadramento de modo a fazer parecer que a árvore brota de sua cabeça. Ao fundo, típicas casas suburbanas norte-americanas. No mesmo plano do artista, entrevê-se parte da traseira de um veículo. A qualidade de "errado" sugerida de imediato por este trabalho coloca-se a partir do contraponto à expectativa tradicional do que se espera de uma "boa" composição, como apregoado nos protocolos da fotografia amadora. Mas a ideia de erro explicitada pela obra de Baldessari parece sinalizar questões para além desta leitura mais epidérmica, como aponta Abigail Solomon-Gadeau (1997):

The wrongness of the palm tree springing so infelicitously from the head of the subject necessarily implies an art of rightness, and indeed, for centuries of Western art, theory, pedagogy, and production were jointly shaped by academic rules, prescriptions and proscriptions governing all aspects of art-making. (Solomon-Gadeau, 1997. "The rightness of wrong. In Le Feuvre, L. [org.], *Failure*, p. 34).

Neste aparte, a autora lembra, de modo muito pertinente, das amarras que uma ideia de "modo correcto de fazer" cimentadas pela tradição secular podem representar

ao processo criativo. Sem necessariamente repelir essa tradição, mas por outro lado sem quaisquer pudores em questioná-la, artistas como Baldessari (e outros tantos aqui citados, desde meados do século 19, como já observado) parecem buscar novo fôlego para sua actividade ao trazê-la à tona e problematizá-la.



**Imagem 8-9.** John Baldessari, *Wrong*. 1966-68 (esq.). Francis Alys, *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, 1997 (dir.)

Outros artistas interessam-se por analisar as hierarquias do fracasso ao longo da exploração dos espaços entre o desejo de progresso e a experiência real. Em *Ghost of Progress* (2002, vídeo), Paul Ramírez-Jonas capta imagens a partir de uma câmara montada no guidão de sua bicicleta enquanto o próprio cruza uma cidade não identificada em um dos chamados países "em desenvolvimento". Na extremidade oposta do guidão está atada uma miniatura do Concorde – outrora um ícone otimista do progresso, atualmente considerado um experimento falhado ou no mínimo obsoleto. Expectativas utópicas e realidades comerciais irrevogáveis simbolizadas pelo Concorde são justapostas sobre um cenário do pequeno comércio de rua de sobrevivência, edifícios modernos e construções históricas decadentes, poluição, sujeira e pessoas tocando suas vidas quotidianas. Já Francis Alys trabalha incansavelmente a

figura da utopia, materializando-a em gestos e ações esvaziadas de um sentido de completude mas plenas de potência simbólica. É o que faz quando arrasta a pé um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México por cerca de oito horas, até que este se derreta (Alÿs, 1997). Ou quando tenta repetidamente levar um Volkswagen carocha ao cimo de uma colina, com o veículo cedendo a meio da subida (Alÿs, 1999-2001); cada tentativa é acompanhada por uma banda sonora que está em sincronia com os movimentos do carro, que reforça o carácter melancolicamente anedótico da empreitada, que tem algo de "sisifesco", aspecto ao qual se irá retornar mais adiante. Sob outro viés, Bruce Nauman realiza em 1970 a peça *Henry Moore Bound to Fail*. Executada como uma escultura em ferro, truncada, do torso do próprio Nauman tolhido por cordas, a obra joga com o sentido do termo "bound" em inglês e é uma referência tanto aos esforços pessoais e profissionais de Moore como às instâncias de contenção (literal e não só) da actividade artística em geral. A referência ao grande escultor britânico no título da peça não é gratuita ou pejorativa; a peça remete aos ataques sofridos por Moore em início e meados de sua carreira, quando sua obra inovadora enfrentou dificuldades de aceitação, apresentando-se como uma espécie de homenagem ou tributo, ainda que à maneira peculiar de Nauman. Também emblemático destas questões é o vídeo *Hand catching lead* (1968), de Richard Serra. Nesta obra vê-se, em um plano fixo, o braço e uma mão do artista a tentar apanhar peças de chumbo que caem indefinidamente, imprimindo um movimento vertical ao filme. A mão do artista abre-se e fecha seguidamente, em um esforço abnegado; e quando logra alcançar um pedaço do metal, deixa-o cair novamente, por vezes deformando levemente o material antes de soltá-lo. Percebe-se então que o que está em jogo não é tanto o acto *per se* de apanhar o chumbo que cai; como observa (o inesquecível curador) Harald Szeemann, "it makes no difference at all whether the hand catches the piece of lead or not. It's

purely a sculptural gesture; the failure itself becomes a wonderful story." (Szeemann, H. 200. "Failure as a poetical dimension". Metropolis M, nº 3. In Le Feuvre, L. *Failure*. p. 194) O que está em jogo é talvez o desejo de se afirmar a repetição daquele gesto (que materializa a ideia de esforço repetido conjugado à incerteza) como possível elemento constitutivo no processo de trabalho do artista<sup>137</sup>.



**Imagem 10.** Richard Serra, *Hand catching lead*. 1968. Filme 16 mm, P & B. 3:30 min.

---

<sup>137</sup> Serra teria sabido de um interesse em documentar em filme o processo de realização de uma conhecida escultura sua, *One ton prop (House of cards)*, composta de quatro grandes placas de chumbo escoradas umas nas outras. Entretanto o artista decidiu que um registo tradicional não seria capaz de capturar seu processo criativo a contento, propondo ao invés este pequeno vídeo como uma " analogia fílmica" da construção da escultura. (entrevista a Annette Michelson. In Serra, Weyergraf, 1980, p. 97)

O facto é que exemplos de artistas e/ou de obras de algum modo passíveis de ser aqui citados como emblemáticos da tónica em questão seriam infundáveis, pelo que para já atemo-nos a estes.

Já foi dito que se pode definir uma disciplina nos termos do que ela proíbe seus praticantes de fazer; e essa restrição tende inevitavelmente a ser a supressão da dificuldade e do que é problemático, do que é considerado instável – sobretudo no meio académico-científico. Isso vale, como já assinalado, para toda actividade que envolva esforço humano, mas será mais sensivelmente percebido no ambiente de instituições de ensino e de investigação científica, em especial aquelas que abrigam a presença de disciplinas e departamentos ligados à Arte. Essa perspectiva é um elemento central do debate lançado por Graeme Sullivan em seu livro *Art practice as research* (2005), onde sustenta que a definição académica convencional de conhecimento é irreconciliável com a prática artística contemporânea – uma situação que a seu ver demanda ser corrigida com urgência. O ponto crucial dessa disputa estaria no fato de que a academia entende o conhecimento *grosso modo* como sendo de ordem objectiva, utilitária/funcional e assente nos sistemas fechados do método e da ortodoxia, enquanto que a arte mantém-se em sua dimensão subjetiva, lúdica e aberta às ideias, mesmo as mais heterodoxas. Neste contexto, o ponto-chave da questão estaria nesta dificuldade ou aspereza que este meio caracteristicamente apresenta para quaisquer tentativas de se fazer frente à lógica canónica e secular que rege seu funcionamento. Dentre tais "tentativas" estariam por exemplo a possibilidade de se rever os processos de aprendizagem e absorção de conhecimento e a posterior aplicação do mesmo, menos comprometida com a dinâmica objetiva e funcional de "resultados" que os modelos atuais tendem a enfatizar. Uma saída possível estaria em processos de *un-learning*, literalmente querendo indicar uma espécie de "desaprendizagem"

que decerto não visaria desmontar ou questionar diretamente os modos de aquisição do saber, mas de implementar, uma vez que o indivíduo esteja formalmente capacitado, um redirecionamento em torno das expectativas do que seja "fazer as coisas direito", "do jeito certo". Talvez assim – e aqui se assume certa dose de especulação – se pudesse dar início a uma atitude mais aberta aos ganhos que uma abordagem menos orientada pelos modelos predeterminados de eficácia pode oferecer, e não apenas no âmbito das práticas artísticas...

## 5.4 Arte e produtividade

*A great artist can make art by simply casting a glance.* Robert Smithson

Frente ao estado de coisas até aqui apresentado, colocam-se uma série de questões, de maior e menor relevância mas impulsionadas pelo mesmo "diagnóstico", quando se situa a problemática do falhanço no campo das práticas em artes visuais. Em tempos regidos pelo culto à eficácia e ao "sucesso" (que no mais das vezes se apresenta, como visto, indissociado da condição de "felicidade") e turvados pela ideia de genialidade individual, que tipo de relações animam os artistas quando confrontados com o dualismo contido nas noções de fracasso e êxito? E quanto à ideia de progresso? Como os artistas em especial lidam com esta noção e com sua impossibilidade – não apenas em termos filosóficos e no mundo em que vivem, mas também em sua produção? Como se reflete ou se traduz a ideia de "progresso" na produção de um artista? Existiria algo como uma "arte progressista", ou devemos, ao contrário, considerar os artistas de hoje, num sistema ditado e regido pelo mercado, como "artistas do fracasso"? Se uma companhia mede seu êxito balizada no capital (gerado, adquirido, acumulado), como os artistas pensam a ideia de sucesso ou êxito pessoal? Será o ponto de vista financeiro-monetário o melhor – ou o único – parâmetro para se mensurar tal inquietação nessas mesmas produções? Um artista alcança o sucesso (apenas) quando sua obra chega a uma audiência, ao espectador – aí subentendendo uma sua anterior inserção no sistema das artes? Ou o sucesso artístico seria medido (apenas) em termos de comercialização? Podem as práticas artísticas, individuais ou colectivas, de algum modo representar um exercício de resistência a esta dinâmica? Como se vê, as questões são potencialmente infundáveis, dada a porosidade e natureza ampla da temática aqui abrangida. Pelo que se irá tentar restringir a problematização



ao escopo do fazer artístico e das instâncias a ele mais diretamente ligadas. Talvez o êxito (e o fracasso) artístico seja algo muito mais impalpável, inconsistente e esotérico, algo que não possa ser calculado, determinado ou quantificado ou que sequer possa ser associado a "progresso"; de resto, em um plano idealizado, a actividade artística está mais interessada em *processo* do que em *progresso*. Chega-se a este raciocínio sobretudo à luz da compreensão de *progresso* como tradicionalmente vinculada ao conceito de *evolução*, termo por sua vez no mínimo inadequado quando situado na dinâmica do processo criativo (em artes visuais e não só). Não é que não se possa aplicar de todo uma leitura *evolutiva* sobre o universo da criação artística, afinal é de se supor que um/uma artista, no decorrer de sua trajetória, percorra um trajecto que sugere algum tipo de "avanço", conquistas e aprendizados inerentes a sua práxis (mas que também só podem ser definidos ou percebidos como tal a partir do exercício da mesma). Mas ocorre que, assim como a ideia de resultado e outros conceitos ou noções básicos de ampla utilização, quando inseridos no contexto das artes tornam-se despojados da objectividade e do sentido que poderiam ter em áreas ou contextos com parâmetros de aplicação (e mensuração) mais bem definidos.

Poderiam então os artistas abraçar o falhanço "com sucesso", "fracassar a contento"? O crítico de arte norte-americano Donald Kuspit desloca esta indagação para os termos de quando uma obra de arte dita "falhada" pode passar a ser "bem-sucedida"<sup>138</sup>, lançando algumas colocações de interesse para este estudo:

When is a failed work of art a success? Perhaps when it seems to test the artist's integrity, to touch a nerve of taboo or unknown meaning, or when it inadvertently exposes the impossibility of perfection in our dismal modern age. It's all much simple: failure becomes success — and what about success becoming failure? — when all value is relative,

when it is no longer culturally clear what it is to achieve value, when not only the standards of value but also the sense of value's necessity have collapsed. (Kuspit, 1985, p. 92)

Ao relativismo de valores que o estudioso afirma caracterizar nossa época – e que tornaria nebulosa qualquer afirmação objectiva do falhanço como êxito e vice-versa – pode-se também acrescentar fatores intrínsecos à actividade artística (com suas especificidades), como já lembrados anteriormente, e que dificultam esta linha de raciocínio. O autor lembra ainda, com pertinência, de instâncias e fatores (integridade de autor e obra – a coerência – , "pontos cegos" que podem aflorar no trabalho, como lidar com a ideia de perfeição) de peso na práxis do/a artista que podem ser acionados de um modo a partir da permeabilidade ao falhanço.

A verdade é que artistas em geral não possuem uma compreensão do termo "fracasso" nos mesmos termos absolutos que os postulados por certo discurso modernista. Ou, como afirma mais concisamente o artista Yoshua Okon (2008, p.)<sup>139</sup>:

Podemos manter uma relação com o fracasso apenas se o fracasso perder suas conotações negativas e for visto como uma parte integral (e inevitável) do processo de estar vivo. Acho que podemos não só nos relacionar com o fracasso ao eliminar o mito do progresso; eu diria mesmo que abandonar a ideia do progresso do gênero humano é um pré-requisito para estabelecer uma relação mais criativa e orgânica com o fracasso (e com a História em geral).<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Abaroa, Eduardo; Durant, Sam; Jauregui, Gabriela; Okon, Yoshua, e Pope L., William, "Thoughts on Failure, Idealism and Art", 2008. In *Failure: Experiments in Aesthetic and Social Practices*, ed. Nicole Antebi, Colin Dickey, Robby Herbst. Los Angeles: Journal of Aesthetic Protest Press, 2008

<sup>140</sup> No original: "We can maintain a relationship to failure just as long as failure loses its negative connotations and is viewed as an integral (and inevitable) part of the process of being alive. I think that not only can we relate to failure by eliminating the myth of progress but I would argue that abandoning the idea to the progress of humankind is a prerequisite to establishing a more creative and organic

Como já observado e de resto verificado na experiência da vida quotidiana, a produtividade é uma das premissas a ditar os rumos da actualidade, no seio da dita "cultura do progresso". A produtividade convoca a reboque a idéia de *eficiência*, abordada anteriormente enquanto um dos vetores a conduzir a existência nas sociedades actuais, e que assume um valor discutível dentro do campo da arte. Apesar de existir uma arte que se poderia referir como "utilitária" (objetos que cumprem outra função para além da estética - exemplos), a funcionalidade não é uma necessidade inerente ou própria à arte. Luigi Pareyson sustenta que o que caracteriza a função estética de uma obra é o fato de ela assumir um compromisso com regras que lhe são interiores, ou seja, a arte pode ou não ser "eficiente", mas sempre e somente segundo critérios que são construídos com e pela obra, definidos nesse processo. Em suas palavras, a arte seria um fazer que "enquanto faz, inventa o *por fazer* e o modo de fazer" (Pareyson, 1989. p. 32). Se a ideia de eficácia mostra-se por um lado relativizada na arte, ela por sua vez traz em seu bojo um algo incómodo mas necessário comentário sobre a ideia de *resultado* em arte – ao menos desde a movimentação vanguardista de século 19. Um termo que, assim como a eficácia, não circula ou se aplica sem percalços no campo da artes plásticas, território de práticas que transcorrem sob uma lógica avessa à objetividade funcional. O “fracasso”, nos termos em que aqui se tenta sustentar a partir de algumas características estilísticas, processuais e, pode-se mesmo afirmar, “atitudinais” na criação artística, poderia ser assumido praticamente como a antítese dessa imagem de eficiência e resultado<sup>141</sup>.

---

relationship to failure (and to History in general)”. (Abaroa, Durant, Jaurequi, Okon, Pope, 2008 , p. 216)

<sup>141</sup> A noção de *resultado* será analisada mais adiante, contrapondo a prática artística com o desporto, modalidade regida pela premissa do desempenho.

Voltando ao tema deste subcapítulo, no que tange aos processos de criação de um/uma artista, sua práxis à partida se orienta por critérios ou entendimentos muito próprios da ideia de produtividade, (idealmente) balizados por outras demandas que não as da comercialização e quantidade. No âmbito de processos de criação artística tais demandas tendem a ser ditadas por necessidades interiores, surgidas a partir de variáveis da dinâmica processual. A produtividade do artista pode se pautar, por exemplo, na perseguição a uma certa coerência entre os elementos conceptuais e formais que conformam sua prática, que por sua vez pode determinar uma produção serial ou um ritmo arrastado. Isto para não adentrar, naturalmente, a esfera do particular e das vicissitudes pessoais e ritmos próprios, além das especificidades e ritmos de produção que são ditados pela natureza dos *media* com que se trabalha (a fotografia, o vídeo, a escultura e a pintura, por exemplo, possuem temporalidades bastante diversas em termos de realização). Mas mesmo na criação artística não é difícil identificar um fator que pode levar o artista a ter que se haver com a questão de modo mais pragmático, um fator directamente ligado a sua actuação profissional. Dentre os diversos aspectos que conformam a dinâmica do meio da arte contemporânea, o chamado *art world* nos termos de A. Danto<sup>142</sup>, a ascensão do mercado (galerias e leilões de arte, colecionadores, *marchands*) é sem dúvida uma variável determinante nesta nova conformação, tão comprometida com a ideia de eficiência para contemplar as demandas comerciais. Não há como abstrair, evidentemente, esta componente da

---

142 O termo *artworld* foi cunhado pelo filósofo e crítico de arte Arthur C. Danto em conhecido artigo homónimo publicado em 1964 (*The Artworld*) e republicado seguidamente desde então. Danto designava com essa expressão o contexto e os agentes culturais (aí incluindo a esfera institucional) no qual uma obra de arte é criada, reconhecida e legitimada enquanto tal. O texto teve reverberações consideráveis no campo da história da arte e da filosofia da arte, e em particular por suas aproximações – e diferenças – com a "teoria institucional da arte" proposta por George Dickie.

equação. E uma vez inserido/a que está nesta engrenagem, é natural e inevitável que o/a artista tenha que responder a níveis de solicitação que ultrapassam o seu entendimento usual de produtividade, ou seu ritmo natural de trabalho.

Sob essa perspectiva, poder-se-ia lançar então a seguinte interrogativa: o que aconteceria se, frente à dinâmica acima apresentada, o acto de "fazer nada," a inação ou a inoperatividade, se tornasse um modelo de inspiração para a recusa desta produtividade? Para além das demandas comerciais (até onde é possível deixar de lado este aspecto), seria esta produtividade excessiva uma reação a um "medo do nada", uma transposição atualizada nos dias correntes do ancestral *horror vacui* em uma interpretação literal de matizes existenciais ou, pelo contrário, será este "medo do nada" o responsável pela produção em excesso? O facto é que na arte, como na produção artística e cultural em geral, o "não fazer nada" pode ser um (não) acto de grande importância. Não se trata aqui de convocar a imagem do acto de descansar, "fazer pausas" ou dos momentos de ócio que permeiam o processo criativo (e a existência humana); sugere-se antes por "fazer nada" a adição de uma postura ou actitude deliberada do artista, podendo traduzir-se desde a inação ou suspensão voluntária de sua prática como em uma figura da imobilidade em registo simbólico, a serviço de pulsões internas que informam sua práxis – aí também compreendendo também todo o processo de pensamento dela indissociado.

A este respeito cabe referir a exposição *New ways of doing nothing* (curadoria de Vanessa Joan Müller e Cristina Ricupero, 2014), mostra dedicada a uma forma de produção artística que desde seu título se contrapunha à ideia de actividade produtiva no registo habitual (no âmbito de uma cultura do consumo), valorizando a passividade radical e conferindo um pendor afirmativo a diversas formas de contenção, inação ou de simplesmente se "fazer nada".

Aqui, o acto de refrear-se ou de abster-se de fazer algo – uma vez mais retomando o mote *bartlebyano* – não apenas conecta-se a uma instância criativa mas pode igualmente gerar um modelo de pensamento crítico. O título deriva de uma peça conceptual de Karl Holmqvist, um dos artistas participantes, e foca em posicionamentos presentes na arte contemporânea nos quais o "nada fazer" gera seu próprio potencial em relação aos requisitos e imposições de uma sociedade que opera baseada no vetor da incessante actividade productiva. *New Ways of Doing Nothing* propunha assim uma pausa, um momento de suspensão, de reflexão, talvez para "não se fazer nada", em resposta à superabundância de informação, ideias e novas empreitadas com as quais somos constantemente confrontados. Em um mundo estruturado e dominado por processos cada vez mais acelerados de comunicação e exposição, a mostra questionava o *status quo* por meio de sua recusa explícita em participar nesta dinâmica – ou ao menos dela se ausentar por uns momentos – e propôr uma política de passividade radical, onde um espaço para o pensamento possa efetivamente ser liberado.



**Imagem 11.** Detalhes da mostra *New ways of doing nothing*. Em sentido horário, obras de Gardar EideEinarsson (*In taxis On the phone In clubs and bars At home*, 2013), Claire Fontaine (*Bartleby, le scribe*, 2006) e Sofia Hulten (*Grey area*, 2009).

Se *New ways of doing nothing* cotejava o falhanço na arte pelo modo como endereçava a questão da inação ou da passividade deliberada como gesto a um só tempo questionador da cultura do excesso e potenciador da criatividade, outra exposição tematizou o falhanço mais abertamente como fator de impulsionamento na produção artística. Em 1984, o artista e curador Joel Fisher organizou uma mostra itinerante denominada *The Success of Failure*,

inicialmente tendo lugar na Diane Brown Gallery, em New York<sup>143</sup>, cuja premissa conceitual era a de que o fracasso existe somente como uma contrapartida ao sucesso. Fisher lançava ali uma questão tão inconveniente quanto pertinente: poderia a arte contemporânea – assim como outras áreas do conhecimento e da vida – , ter suprimido de suas narrativas os episódios envolvendo os inevitáveis obstáculos no percurso para a realização de uma empreitada, o que é dizer, de se alcançar o êxito (seja lá o que por isso se entende no âmbito da prática artística)? No processo de se alcançar um qualquer objectivo, afirma o curador que “*there are many ways to fail, it seems, but success is singular*”, antes de ressaltar que “*we share success; failure, no matter what, is more private.*” No entanto, na medida em que o fracasso é tão real e passível de ser percebido ou sentido quanto o êxito (ou "sucesso"), talvez esta dimensão seja mais transparente no processo de criação artística; e no entender de Fisher, revelaria mais sobre a cultura que meramente "uma obra de arte acabada". Este aspecto, sensivelmente um ponto-chave na discussão que se está aqui a propor, segue ainda assim frequentemente menosprezado: tudo aquilo que permeia o processo de criação – e que é portanto fundador de uma obra de arte – convencionalmente abrangendo o que é no mais das vezes referido como "o que não deu certo" ou o que ficou de lado, pode ser mais revelador do que o que se dá a ver como resultado final.

Um paralelo ou contraponto que potencializa a percepção deste tópico está no campo das ciências exatas e biológicas – por assim dizer, as ciências "laboratoriais". Qualquer método ou investigação científico está baseado, em última instância, unicamente na busca pelo falhanço. Toda e qualquer hipótese submetida a testes carrega sempre uma expectativa pela manifestação da falha

---

<sup>143</sup> Posteriormente a mostra adotou formato itinerante, apresentada em três cidades dos EUA entre 1987 e 1988.



ou do fracasso. Só por meio de seguidas e repetidas tentativas falhas é que a ciência inevitavelmente avança para o êxito. Tal dinâmica é altamente contrastante com o que se passa no *art world* atual, onde a ideia de "sucesso", apesar de muito enfatizada e valorizada, é plena de relativismos. Quando o sucesso se impõe como uma meta, inibe-se a busca pela experimentação em arte. Atribui-se tanta importância à ideia de sucesso público, sobretudo na dinâmica actual do sistema da arte contemporânea, que se torna difícil trilhar um caminho que tenha em seu horizonte a possibilidade de falhanços já à partida. O que termina na prática por se gerar, no meio da arte, toda uma linhagem de artesãos altamente capacitados<sup>144</sup>, que dominam seu léxico técnico, formal e, o que é importante, as peculiaridades do trânsito (seu e de sua produção) no *art world*, em detrimento de instigar o surgimento de artistas como investigadores de ideias e inventividade.

Ainda que uma aproximação puramente científica à arte possa parecer uma atitude extremada, há um terreno intermediário que permite que artistas tomem liberdades e persigam ou mesmo abracem o fracasso, desfrutando e tirando proveito dessas pequenas falhas, ao invés de criar sempre uma expectativa por um êxito épico. Joel Fisher propõe, de modo provocativo, o neologismo *anaprokopology* (já citado na Parte 1), como uma nova área de estudos voltada para “o sucesso que não é alcançado ou é irrelevante.” Ele vai mais além, sugerindo que listemos os fracassos pessoais em nossos *curriculums*, como uma forma de complementar as qualidades e conquistas ali

---

144 A designação de "artesãos" é aqui entendida em sentido ampliado, considerando-se como tal (não exclusivamente) o artista conceitual, por exemplo, que eventualmente nem chega a ter contacto directo com suas peças no processo de criação. É portanto um entendimento da função de artesão desprendida da ideia de manufatura ou artesanaria, seus atributos clássicos.

apresentadas. Fisher visava com este postulado "arejar" o paradoxo contido na polarização fracasso-sucesso.

## 5.5 Fracasso e criação

*I think I tend to destroy the better paintings, or those that have been better to a certain extent. I try and take them further, and they lose all their qualities, and they lose everything. I think I would say that I destroy all the better paintings.*

Francis Bacon

Enquanto instrumento genuíno de ideias intangíveis, o/a artista – aqui entendido a partir de uma compreensão generalista, popular e persistente do que seja a Arte e sua prática – não precisa de quaisquer outros mecanismos de legitimação que não o de "ser ele mesmo". Ele carrega consigo suas próprias leis e regras, desconhecendo normas ou padrões pelos quais possa mensurar o "sucesso" ou "fracasso" de sua arte. Estas instâncias só poderão ser evocadas com mais concretude no contexto da actividade artística a partir de um parâmetro decisivo: o das expectativas pessoais projectadas pelo criador em relação à obra. É o/a artista, afinal, o agente indiscutivelmente mais autorizado (o único?) a poder considerar o resultado que se apresenta como "final" nestes termos. É sobretudo a partir da projeção de suas expectativas sobre o resultado final, a obra dita acabada – sejam elas relativas ao que determina o trabalho como finalizado, como às instâncias de produção, circulação, recepção (sua capacidade de expressão ou de comunicar) ou comercialização do mesmo – que se pode estabelecer um patamar mínimo de mensuração para valores abstractos como "êxito" ou "falhanço" no âmbito dessa prática.

E este será aqui sem dúvida um aspecto decisivo no âmbito deste estudo: trata-se, afinal, de falar do que define ou não a medida do êxito ou do falhanço

no processo de criação. Pareyson sustentava que o parâmetro de êxito, na prática artística, está contido nesta própria actividade: "Na arte, o resultado é critério em si mesmo" (Pareyson, 1991, 65).

A respeito das instâncias processuais que envolvem a criação, Pareyson assinala que é como se "a obra comportasse sua própria regra e esta regra só é conhecida com a obra acabada. [...] Porque na obra a fazer, o modo de fazê-la não é conhecido *a priori* com evidência, mas é preciso descobri-lo, encontrá-lo, e para descobrir como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, por tateamento, inventando várias possibilidades, testando-as e selecionando-as de tal maneira que, a cada tentativa, a cada operação, se consiga inventar a possibilidade que se desejava, isto é, o surgimento da obra" (Pareyson, 1991)<sup>145</sup>.

Nesse sentido, faz-se pertinente recorrer uma vez mais a Marcel Duchamp – sempre uma referência incontornável no que se refere à "dimensão mental" da actividade artística – e um conceito que introduz em conhecido texto-apresentação de 1957. Naquele ano, Duchamp foi convidado a proferir uma conferência na American Federation of the Arts Convention em Houston, no Texas<sup>146</sup>. No polémico (e posteriormente tornado em referencial na modalidade escritos de artista) texto que apresenta, *The creative act* (in Sanouillet & Peterson, 1975), Marcel Duchamp descreve primeiramente o acto da criação artística como consistindo, em suas palavras, de um diálogo entre dois pólos: o

---

<sup>145</sup> Pareyson, Luigi. *Estética - Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1991

<sup>146</sup> Duchamp realizou sua conferência na manhã de 5 de Abril de 1957 como parte de um simpósio que incluía ainda o historiador da arte William Seitz, o influente psicólogo Rudolf Arnheim e o antropólogo e biólogo Gregory Bateson. O tópico do painel era "o acto criativo", que Duchamp adopta literalmente como título de seu *paper*, publicado na *Art News* naquele mesmo ano.

do artista (o criador da obra) e o do espectador/observador (indivíduo ou pessoas que experienciam a obra), assinalando que a criação artística não se esgota na realização formal, na manufatura do trabalho, incutindo também a recepção do trabalho como etapa decisiva na completude do processo. Após ressaltar a importância que tem o público ou a audiência no fechamento de suas propostas<sup>147</sup>, o artista destaca o ponto que é aqui o de maior interesse: a noção de "coeficiente artístico". Ele elabora este aspecto como sendo uma espécie de "mecanismo subjectivo que produz a arte em estado bruto" – *à l'état brut*. Tal fator se traduziria na equação, ou antes no índice (pessoal) de um inevitável descompasso (tido como inerente à práxis artística) entre o que o artista pretende desenvolver – a intenção – e o que é efetivamente realizado. Uma lacuna ou elo faltante que representaria "a inabilidade do artista em expressar integralmente sua intenção, esta diferença entre o que tencionava realizar e o que de facto realizou" (Duchamp, 1986,.71-74). O *coeficiente artístico pessoal* seria então algo como "uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente". Uma variável que se instalaria à revelia do controlo do artista, indissociada que é de sua práxis, e sem dúvida determinante na ideia de "resultado final" da obra, na medida que oferece um meio de se avaliar o sentido, a eventual efetividade ou a potência da mesma sob um novo prisma. Este *gap* entre intenção do artista e realização da obra será uma variável fundamental na identificação da presença endêmica do fracasso ou da falha na atividade artística. Esta lacuna incontornável e inerente a todo ato criativo torna o fracasso – ou ao menos "algum fracasso" – impossível de ser evitado. Condição primeira do fazer artístico, determina-o como central

---

147 Um aspecto que, apesar da importância a ele subjacente, tinha seu estatuto na dinâmica de visibilidade e fruição da arte ainda pouco debatido em termos teóricos. Este aliás será um ponto-chave na exposição de Duchamp, certamente determinante na inscrição deste seu texto na posteridade )

para as complexidades da prática artística e suas ressonâncias no mundo à sua volta. Sob esta óptica, o malogro seria então um motor natural para a práxis artística, na medida em que se apresenta em sua essência como incompleto e aberto a possibilidades. Duchamp elabora a noção de *coeficiente artístico* como a instância inerente à obra, ou da qual esta é portadora, emblematizada neste hiato entre realização e sua inerente vocação para certa incompletude, no sentido postulado pelo francês.

Em outros termos mas de modo análogo, Marcel Broodthaers – figura paradigmática no tensionamento de aspectos caros à dinâmica institucional da arte e ao papel desta na sociedade – discorre sobre a maneira como uma obra de arte sofre alterações em seu processo de desenvolvimento. Compara a criação de uma obra a um processo biológico, muitas vezes sendo iniciada com uma intenção precisa mas acabando por se desenvolver de uma forma que escapa à ideia e intenção originais, quase que como ganhando "vida própria" e tomando direções inesperadas. Um processo sobre o qual o/a artista pode já não ter controle efetivo:

Você concebe algo que você acredita estar intimamente ligado a determinado evento que ocorreu na sociedade, e aí essa coisa de repente começa a viver sua própria vida, a crescer e produzir células. Nesse momento uma espécie de biologia nasce da arte, sobre a qual o próprio artista praticamente não tem controle, Depois disso acho que o artista só vai ter controle desse processo por pouco tempo e, principalmente, só de um modo geral. Aí, ele perde seu controle. As ideias começam a se multiplicar como células vivas. (entrevista a Jürgen Harten e Katharina Schmidt, 1972, p. 16) 148

---

148 Trad. minha do original: "You conceive something which you believe is intimately connected with a determined event that has taken place in society, and then this thing all of a sudden starts to live its own life, to grow and to produce cells. At that moment a kind of biology is born out of art, over which the artist himself has practically no control. After this I think that the artist will only be able to control this

Retornando a Duchamp: ao indicar que a obra só se efetiva por completo com o envolvimento do espectador, o artista francês confere um novo e inédito estatuto a este agente do processo de visibilidade da arte. O referido *coeficiente artístico* está também diretamente conectado a esta instância, na medida em que, nos termos de Duchamp, subentende-se que (o artista) só tem dados para chegar à tal equação a partir da experiência do trabalho pelo espectador. Só então poderia-se chegar a algo como uma ideia de "completude" na realização da obra, ao menos do ponto de vista do artista – o que não significa, entretanto, que tal dinâmica permita a revelação de eventuais aspectos cifrados que a mesma obra possa conter; o que aliás no caso de Duchamp será, ironicamente, uma tônica recorrente, em sua recusa à "arte retiniana" e a propensão a não oferecer chaves de leitura directas<sup>149</sup>. E se o artista admite eventualmente não ter sido capaz de verificar tudo o que se propôs fazer, tal falhanço será também apenas relativo, na medida em que o próprio processo de criação é sempre, por natureza, calcado na subjectividade e em idiosincrasias pessoais a ele inerentes.

## 5.6 Da perfeição e completude

*There is no perfection in my range, because my thoughts as well as the material I'm dealing with are always coming loose, breaking apart and bleeding at the edges. There's no attempt to finalize it into a final concept.* Robert Smithson

---

process for a short time and, moreover, only in a very general way. Then, he loses his hold. The ideas begin to multiply themselves like living cells."

149 A produção de Duchamp será pródiga em casos que se colocam como particularmente potencializadores desse aspecto. Veja-se por exemplo suas herméticas *boîtes-en-valises*, ou a dimensão enigmática dos superlativos *Grande vidro* e *Étant données*, obras maiores em sua trajetória.

Como já visto no capítulo 1, ao analisar o influente conto fabular de Balzac, a ideia de um artista que realize uma obra de arte sem lugar para o erro – a “obra perfeita” – implica num impasse: supondo que tal possibilidade se concretizasse, tal conquista seria na mesma medida o momento quando aquela prática artística perderia qualquer interesse, e quando não haveria mais sentido em se produzir outras obras. Os artistas, de resto, possuem um sentido particularmente apurado em relação ao potencial das imperfeições oferecido pelo fracasso. O fracasso e as possibilidades em potência nele contidas chegam mesmo a ser buscados deliberadamente, seja como um mote ou um vetor de orientação no embate com a própria produção, como uma condição transitória, complementar ao processo de organização mental que impele a criação.

Artistas têm assumido desde sempre o desafio de formular indagações acerca da natureza das coisas e da existência, refletindo sobre novos modos de ver e de se pensar. Em seu processo criativo acaba por haver incontáveis tentativas falhadas de se “fazer a coisa certa”, mas na medida em que a arte é, afinal de contas, uma actividade mediada pela fisicalidade – mesmo a Arte Conceptual –, os artistas precisam de externalizar e articular suas ideias de modo a reflectirem e tomar decisões quanto a estas poderem ser consideradas arte. A “arte do fracasso” pode ou não ser em si mesma uma manifestação do fracasso. No primeiro caso percebe-se o falhanço sensivelmente enunciado como um tema ou assunto que impulsiona a produção, actuando como um motor conceptual. Já a segunda possibilidade é a que abrange a grande maioria dos casos: onde o fracasso não se assume ou percebe como um índice imediato ou característica (formal, conceptual) transposta literalmente na concepção/formalização da obra, mas está de algum modo envolvido no processo de criação, não raro como seu elemento fundador, um *modus*

*operandi*. Poderão aí estar subsumidas – mais e menos evidenciadas – diversas das instâncias associadas ao falhanço anteriormente referidas (a falha, o acaso, a incompletude, o malogro, o indeterminado), agora com a característica de serem organicamente incorporadas à práxis, ou dela indissociada.

O tópico destacado na fala de Duchamp a respeito do processo criativo foi trabalhado pouco mais tarde de modo extensivo por Arthur Koestler em seu *The act of creation* (1964)— um tratado seminal sobre a criatividade e os fatores nela envolvidos. Nesta obra abrangente, o escritor e jornalista húngaro-britânico pormenoriza os princípios da criatividade — “os processos conscientes e inconscientes por trás da descoberta científica, da originalidade artística e da inspiração cômica” — e acaba por delinear o que seria um padrão comum passível de ser treinado e aperfeiçoado. As conclusões de Koestler convergem para a teoria de que a criatividade é forjada por sua natureza combinatória — a noção de que todas as ideias são na verdade de “segunda mão”, nascidas à medida em que o/a artista – e o ser humano de modo geral – é movido/a pela pulsão de estar constantemente a copiar, transformar e combinar velhas ideias, sintetizando informação existente, articulando influências díspares e ecléticas, construindo a partir do que veio antes e conectando o que está aparentemente desconectado. A criatividade afirmaria-se então como uma força combinatória: é a habilidade de mergulhar no manancial de recursos (o conhecimento, o *insight*, a informação, a inspiração e todos os fragmentos de informação que habitam a mente) que se acumula ao longo da existência, pelo simples fato de se estar no mundo e a ele minimamente atento, e combiná-los de novas e extraordinárias formas.



## 5.7 Arte e destruição

*Todo acto de creación es ante todo un acto de destrucción.* Pablo Picasso

No seguimento do mote da criação e como um contraponto deliberado ao mesmo encontra-se um tópico tangencial à temática mas eventualmente determinante nas condições de manifestação do falhanço. Apresenta-se aqui apontamentos gravitando em torno da noção de *destruição*, onde se busca sinalizar a proximidade que esta pode manter com a arte e a intensidade com que emerge no âmbito desta actividade, com a qual mantém uma relação ambivalente ao longo de séculos. A destruição é intrinsecamente conectada à ideia de ruína e de falência, pelo que pode-se considerá-la uma faceta directa do fracasso. Semanticamente oposta à noção de criação, não raro apresenta-se, contudo, como uma operação (poética, conceptual) ou instância processual necessária – quando não vital – nas práticas artísticas, que reinvestem a significação primordial de actos destructivos, em um movimento que reverte a lógica de sua natureza.

O acto de destruir pode ser também uma estratégia de ocultação de uma (eventual) insuficiência: artistas não raro preferem sacrificar uma obra a ter que conviver com a incómoda presença residual de seu "falhanço". Nesse sentido, a noção de destruição assume contornos de um, digamos, mecanismo de defesa psíquico: em um viés metafórico, destruir pode ser entendido como uma espécie de operação de sublimação ou recalque, imprimindo a sensação de "deixar de ter falhado", seja em um plano pessoal como aplicada em âmbito público ("a imagem do artista" perante seu pares). A destruição também pode estar a serviço da criação por vias outras, como um método ou linha de procedimento que vê e abraça as potencialidades contidas em seu entendimento para além da chave da eliminação ou da aniquilação.

De saída, é preciso mencionar uma variante histórica do binómio *arte e destruição* que é também uma das mais populares ao longo do tempo e coextensiva à própria história da arte: aquela associada à *iconoclastia*, termo que convencionalmente refere-se à quebra ou destruição de imagens religiosas. Em sua acepção clássica, indica actos de destruição realizados sobre obras de arte, sobretudo quando estas são veículo de mensagens religiosas; ataques iconoclastas em nome da religião são uma tónica pelo menos desde os primórdios da Idade Média (quando da ascensão de estatuto da arte, ou da *imagem artística*, enquanto um meio a serviço da religião). A despeito desta pulsão, Hans Belting irá apontar um aspecto de relevo:

"A ligação entre imagens físicas e imagens mentais para as quais as traduzimos pode explicar o zelo inerente a todo iconoclasmo em destruir imagens físicas. Os iconoclastas, na verdade, queriam eliminar as imagens da imaginação coletiva, porém conseguiriam somente destruir seus suportes midiáticos. O que as pessoas não pudessem mais ver, iria, como era esperado, deixar de viver em sua imaginação."(Belting, 2006, p.42)

A despeito da insuficiência do apagamento simbólico da imagem apontada pelo historiador germânico, a iconoclastia seguiu sendo praticada, sendo que suas manifestações mais recentes na história da arte foram deslocadas para designar um sentido destrutivo que se estende para além da caracterização de objectos sacros, abarcando obras de arte em geral. A iconoclastia passou a se confundir com o chamado "vandalismo de arte" (ou "art vandalism"): a história da arte recente regista, ao menos desde o século XIX, inúmeros casos de ataques e investidas contra peças diversas, em espaços institucionais ou públicos, tristes e recorrentes exemplos dessa peculiar modalidade de iconoclastia moderna.

Alargando o foco, pode-se mesmo considerar que boa parte da movimentação das vanguardas modernistas, permeadas pelas pulsões de ruptura com um modelo convencional (seja de práticas, de ensino ou de circulação da obra de arte) e com o sistema de valoração e legitimação predominante naqueles tempos (tópicos já abordados no capítulo "Fracasso e Modernismo") que as caracterizam são atravessadas pela noção de destruição. Em certos "ismos" vanguardistas a destruição do passado, por exemplo, converteu-se em um núcleo essencial de seus postulados. Os futuristas italianos, em especial, entendiam o património clássico de seu país como uma instância que inviabilizava o ressurgimento de uma arte moderna na Itália. O tópico 10 do *Primeiro Manifesto Futurista* (1909) não pode ser mais explícito: "Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo..." 150.

Regressando à iconoclastia (enquanto face primeira da destruição em âmbito artístico), uma motivação comum por trás deste tipo de acto tem sido a do protesto político, embalado por causas diversas. Dentre tantos exemplos possíveis, veja-se os cortes a faca desferidos na icónica tela *Vênus ao Espelho* (1647-51), obra-prima de Velázquez, realizados por uma manifestante sufragista (Mary Richardson) em 1914 como gesto de repúdio pela prisão de uma colega;

---

150 "We will destroy the museums, libraries, academies of every kind, will fight moralism, feminism, every opportunistic or utilitarian cowardice". Publicado originalmente em francês no *Le Figaro*, Paris, 20 fev. 1909. In Apollonio, Umbro (ed.). *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*. Trad. R.W. Flint. New York: Viking Press, 1973. 19-24. Aqui a pulsão iconoclasta ou (literalmente) destructiva se confunde com a vocação transgressora e a agressão pura e simples, a negação de modelos considerados "obsoletos" ou inadequados por sua supressão a qualquer custo, inclusivamente por meios violentos. Em termos concretos, por trás disto havia menos uma efetiva vontade de concretização do intento que uma intensa disposição em abraçar cega e obsessivamente as conquistas e promessas (e mazelas, como se veria) da sociedade industrial que florescia; um projecto no qual aquelas instituições ou equipamentos culturais não caberiam ou seriam dispensáveis – ao menos nos termos propugnados pelos alucinados futuristas de Marinetti.

ou o ataque de um nacionalista lituano – com ácido sulfúrico – à *Dánae* de Rembrandt no Hermitage, em 1985, como forma de manifestar-se contra o poderio russo. Ou ainda, a ação desesperada de Robert Cambridge, que em 1987 havia perdido o emprego e disparou contra a *Virgem e o menino com Santa Ana e São João Baptista*, de Da Vinci, na National Gallery de Londres, indignado com a situação social do país (a obra não sofreu grandes danos por se encontrar protegida, até por também já ter sofrido um atentado anterior). Tais recorrentes iniciativas podem também ser movidas pelo simples desejo por notoriedade, como as repetidas investidas sobre a *Mona Lisa* de Da Vinci, ou o patético e muito divulgado ataque a jactos de *spray* à *Guernica* de Picasso por Tony Shafrazi em 1974<sup>151</sup>.

A Tate Britain explorou a temática da iconoclastia na mostra *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm*, em que era apresentado um historial de ataques à arte na Grã-Bretanha, em um arco temporal do século XVI à actualidade<sup>152</sup>. Outro evento a se debruçar mais detidamente sobre este tópico foi a mostra *Under destruction*, realizada em 2010-11<sup>153</sup> e que reunia a

---

<sup>151</sup> O episódio se deu em março de 1974, no MoMA. O perpetrador grafou as palavras KILL LIES ALL sobre a obra, alegadamente em um gesto de protesto político. Curiosamente, Shafrazi, então um desconhecido aspirante a artista de origem iraniana, viria a tornar-se um galerista referencial na cena *underground* nova-iorquina dos anos 1980, abrigando nomes então desconhecidos como Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf e Keith Haring.

<sup>152</sup> A exposição também oferecia informações acerca das motivações por trás de vários desses actos, categorizadas em três secções – iconoclastia "política", "religiosa" e "estética".

<sup>153</sup> A exposição teve lugar originalmente no Museum Tinguely, em Basel (out. de 2010 a jan. de 2011), tendo uma segunda montagem, mais abrangente, no Swiss Institute, New York, no período de abril a agosto de 2011. Contava com obras de 20 artistas: Nina Beier e Marie Lund, Monica Bonvicini, Pavel Büchler, Nina Canell, Jimmie Durham, Alex Hubbard, Alexander Gutke, Martin Kersels, Michael Landy, Liz Lerner, Christian Marclay, Kris Martin, Ariel Orozco, Michael Sailstorfer, Arcangelo Sassolino, Jonathan Schipper, Ariel Schlesinger, Johannes Vogl e Roman Signer (este último, como já assinalado, um dos nomes a ter sua produção enfocada nesta

produção de vinte artistas de renome internacional visando examinar os "modos e usos" da ideia de destruição na arte contemporânea. O mote da exposição era a celebração de 50 anos da peça histórica de Jean Tinguely *Homage to New York* (1960)<sup>154</sup>, efeméride a partir da qual se propunha uma série de abordagens transversais àquela temática. A mostra buscava ir além das impressões habitualmente associadas ao assunto, não apenas explorando as várias maneiras de se pensar ou empregar a destruição na prática artística como, também importante, trazendo à baila as diferentes finalidades com que era convocada. A exposição apresentava o assunto sob vieses variados, com o tópico da destruição a ser encarado ora como força catártica geradora na dinâmica processual, ora como comentário metafórico sobre os excessos da cultura do consumo, ou ainda como forma de transformação poética. A mostra introduzia o tema em formas sutis, com trabalhos cuja natureza destrutiva era menos directamente evidenciada ou exposta, prevalecendo um registo do controlo ou da minúcia. E em um segundo momento, onde a tónica passava pela exploração de assuntos como o consumo e o *espetáculo*, a destruição assumia um carácter mais agressivo e dramático, como o que se tende em geral a ela associar. Destaca-se aqui peças de Christian Marclay e Roman Signer emblemáticas desta questão: do primeiro, a video-instalação *Guitar Drag* (2000),

---

tese e era ali representado com três trabalhos). A curadoria era partilhada por Gianni Jetzer e Chris Sharp.

<sup>154</sup> Obra icónica de Jean Tinguely, artista também referencial no quesito "arte e destruição", elaborada a partir de convite para produzir um trabalho para o Sculpture Garden do MoMA, em New York. A peça final consistia em uma escultura ou "máquina performativa" elaborada a partir de materiais e objectos diversos (rodas de bicicleta, motores, um piano, uma banheira) e que, como é característico do artista, era dotada de um mecanismo auto-destrutivo. Foi desenvolvida em colaboração com outros artistas e engenheiros (dentre os quais Robert Rauschenberg e Billy Klüver). A obra "funcionou" por 27 minutos em uma apresentação pública a 18 de março de 1960, sendo interrompida antes de sua destruição total. Material residual do trabalho foi coletado pela audiência como *souvenirs*.

que consistia no registo filmado (com uma intensa banda sonora) de uma guitarra amplificada sendo arrastada por uma camioneta, o que permitia uma associação estimulante com a peça em vídeo *Stuhl* (*Chair*, 2002), de Signer, que mostra uma cadeira acoplada ao mecanismo de rotação de um moinho d'água, sendo arrastada para seu fim inevitável, remetendo comicamente ao imaginário medieval de punições públicas.

Como sinalizam estes dois últimos exemplos, a ideia de destruição prova-se também um influxo de peso considerável na produção artística da contemporaneidade, sendo frequentemente invocada como um meio de expressão – mesmo que para a tensionar, ou reprocessar. Pelo menos desde os anos do pós-guerra, na década de 1950 – período em que emergem as chamadas Neovanguardas, sobretudo nos EUA e Europa – percebe-se um sem-número de obras de arte fundadas em práticas a ela associadas, podendo variar do registo "catártico-poético", mais imediato, a um interesse pela questão da desapareição do objecto artístico, ou ao questionamento da ideia de originalidade. Neste sentido, é emblemática a conhecida proposição de Robert Rauschenberg *Erased de Kooning drawing*, realizada em 1953 a partir de um original de Willem de Kooning, adquirido directamente do grande pintor e a seguir minuciosamente apagado por Rauschenberg – um trabalho conceptual *avant la lettre*, e exemplar<sup>155</sup> –; mas pode-se citar também as apropriações e

---

<sup>155</sup> Ao enfatizar a remoção de suas marcas ao invés de seu acúmulo, em *Erased de Kooning Drawing* (1953) Rauschenberg inaugura a possibilidade de uma obra de arte poder ser produzida a partir da destruição – no caso, de seu apagamento, o que confere um carácter sensivelmente conceptual à proposição, reforçado pela moldura e legenda que acompanham a peça final. Cabe observar que a vertente conceptual só irá ser "oficializada" como linguagem ou modalidade autónoma em meados da década seguinte. O trabalho ganha um toque extra de genialidade quando se sabe que o autor do desenho original era um mestre da expressão gestual típica dos expressionistas abstractos. Pertencente à geração que sucede e questiona alguns princípios (estilísticos, processuais e/ou conceptuais) desta tendência, até então

intervenções dos irmãos Jake e Dinos Chapman sobre gravuras originais de Goya, na série *Insult to Injury* (2003)<sup>156</sup> bem como a impressionante instalação (a despeito da formalização algo minimalista) *A Thousand Years*, de Damien Hirst (1990), em que um ciclo de vida e morte era encenado a partir de uma cabeça de vaca mutilada e dos vermes que dela se alimentavam, e que por sua vez se transformavam em moscas. Ou ainda as acções e manipulações do artista chinês Ai Weiwei, visando questionar a política de património histórico de seu país – uma das quais será comentada mais à frente, a famosa peça *Dropping a Han dynasty urn* (1995).<sup>157</sup>

---

dominante, Rauschenberg confere assim um sentido ampliado à ideia de "gesto apagado".

<sup>156</sup> O trabalho consistia em intervenções gráficas – no mais das vezes em registo caricato – directamente realizadas sobre as 82 imagens da conhecida série de gravuras *Desastres da guerra* (1810-1815) de Goya, um conjunto de originais adquirido pelos irmãos Chapman especificamente para este fim. Em uma empreitada considerada por muitos como um acto de "vandalismo artístico", os artistas retrabalharam todo o grupo de gravuras, acrescentando uma componente cómica e grotesca às composições originais. Ressalte-se a reiterada admiração de ambos pela obra do grande pintor espanhol (aferida em outros trabalhos da dupla), o que relevaria interpretações de menosprezo pela mesma.

<sup>157</sup> Esta peça viria por sua vez a sofrer um acto de vandalismo (em fevereiro de 2014, quando exposta em um museu na Flórida) e uma "releitura" por um artista suíço (*Fragments of history*), acções que, além de ampliar sua visibilidade, expandiram também o escopo de questões que a peça de Weiwei visava problematizar, estendendo o debate para aspectos como autoria e instâncias de legitimação da obra de arte. Para mais a respeito, veja-se Amado, Guy. 2016, p. 104



Imagem 12. Ai Weiwei, *Dropping a Han dynasty urn*, 1995. Fotografia

Diversos artistas têm apropriado o gesto iconoclasta para agregar potência simbólica a seu trabalho. Em algumas circunstâncias – motivados sobretudo pela provocação –, podem recorrer à desfiguração do próprio original (alheio), como é o caso das controversas "rectificações" que Jake & Dino Chapman executaram, em *Insult to Injury* (2003), sobre esboços e gravuras 'originais' de Goya da icónica série *Os Desastres da Guerra* (1810-20), por eles adquiridos anteriormente. A destruição pode ainda se dar na arte a partir de intervenções de carácter abertamente político, em que a aniquilação de peças simbólicas se dá em nome de pulsões ideológicas. O artista e ativista político chinês Ai Weiwei, conhecido por seu engajamento combativo e por iniciativas polémicas, protagoniza em 1995 um acto de iconoclastia selectiva, por assim dizer, de grande repercussão mediática. Em *Dropping a Han Dynasty Urn*, uma série de fotografias em preto e branco retrata o artista a deixar cair uma urna milenar, da dinastia Ming, que se despedaça no chão.<sup>158</sup> Um artefacto cultural

---

<sup>158</sup> A peça integrava um conjunto de cerâmica da dinastia Han (206 a.C.-9 d.C.) adquirido pelo próprio Ai Weiwei nos anos 1990, que as utilizou em outros trabalhos. Este é o mais notório, em que regista em fotografia o despedaçar da urna em três momentos. A confecção de *Dropping a Han Dynasty Urn* teria consumido não uma, mas duas destas antiguidades, pelo facto de o fotógrafo ter perdido o "instante decisivo" aquando da primeira queda.



de grande valor (simbólico e monetário), epítome daquilo que "deve ser preservado", é deliberadamente destruído (pelas mãos de um artista). A ação-obra de Weiwei seria uma crítica a actos de vandalismo cometidos sobre edifícios históricos e antiguidades na sequência da Revolução Cultural deslanchada por Mao Tsé-Tung em 1966. Trata-se de um acto provocativo de destruição cultural referindo por sua vez o apagamento da memória histórica – que é também dizer, da cultura – na China comunista. Há uma carga de ironia calculada que se evidencia no facto de que, ao destruir o artefacto histórico, o gesto de Weiwei lançou sobre o mesmo uma visibilidade muito superior àquela que qualquer meio de preservação tradicional jamais conseguiria. A mesma verve sarcástica perpassa uma declaração do artista acerca desse ato: “O general Mao costumava dizer que só podemos construir um mundo novo se destruímos o velho” (apud *Public Delivery*, 2017). A carga iconoclasta literal e imediata desse vaso despedaçado sintetiza boa parte das motivações que seguem impulsionando a actividade de Ai. Essa linha de posicionamentos radicais, transpostos em acções e movimentos artísticos, cuja razão de ser é a "destruição em si" assume formas diversas, de movimentos ambiciosos que apregoavam a auto-destruição a projectos (anti)estéticos que se contrapunham à acepção usual do acto de criação (Dada, Situacionismo, niillismo, etc.), não raro invocando um "rompimento com a tradição" de modo literal, como no caso de Weiwei.

Um dos artistas na já comentada exposição *The Success of Failure*, John Baldessari é figura referencial no tópico do fracasso relacionado à arte, uma posição que se evidencia já desde seu famoso enunciado, não por acaso usado como epígrafe deste capítulo: “A arte vem do fracasso. Você tem de tentar coisas. Não pode ficar sentado, com medo de ser incorrecto, dizendo ‘não vou

fazer coisa alguma até realizar uma obra-prima” (*apud* Thornton, 2008, p.52)<sup>159</sup>. Reconhecido actualmente como destacado artista conceptual, além de influente professor<sup>160</sup>, trabalhando sobre imagens encontradas ou apropriadas e investigando o poder associativo da linguagem, Baldessari iniciou sua carreira – como tantos outros artistas de sua geração – no território mais tradicional da pintura.

A trajetória artística de Baldessari como um todo é permeada pelo signo do falhanço – que pode ser expresso tanto na abordagem iconoclasta de temáticas e procedimentos formais, que adopta como instância processual, como em ações pontuais –, manifesto famosamente, certa vez, pelo vetor da destruição. Em um conhecido acto de 1970, seu projecto *Cremation*, o artista incinera todos os seus trabalhos em pintura realizados até então<sup>161</sup>. Parte das cinzas residuais foi reprocessada e transformada em biscoitos, sendo o restante inserido em uma urna funerária em forma de livro e exposto junto a fotografias do processo de queima e uma espécie de lápide com os dizeres "John Baldessari | Maio 1953 – Março 1966". O conjunto se completava com um depoimento autenticado em que lia-se: “Todas as obras de arte feitas pelo abaixo-assinado entre maio de 1953 e março de 1966 e em sua posse em 24 de julho de 1970 foram cremadas em 24 de julho de 1970 em San Diego, Califórnia”. Essas informações indicavam o simbolismo na representação da morte em duplo viés, tanto referindo-se às pinturas em questão como à "morte" do próprio

---

159 No original, "Art comes out of failure. You have to try things out. You can't sit around, terrified of being incorrect, saying, 'I won't do anything until I do a masterpiece.'" Tradução livre do autor.

160 Baldessari foi professor de teoria e práticas artísticas na CalArts de 1970 a 1986, quando se transferiu para a UCLA, onde permaneceu até 2010. Ambas universidades situam-se na Califórnia.

161 *Cremation* foi documentado pela Tate Gallery (publicado em 26 de julho de 2012): [www.tate.org.uk/context-comment/articles/lost-art-john-baldessari](http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/lost-art-john-baldessari).

Baldessari enquanto um "artista tradicional". Mais que simplesmente a morte, contudo, o rito crematório dos trabalhos de Baldessari também assinala um novo início para o artista, uma etapa em um ciclo em que peças com uma orientação diferenciada viriam a ser criadas, no esteio de um renovado entendimento acerca do processo de criação artística e suas relações com a dinâmica do "mundo da arte". *Cremation* provou-se um evento determinante no estabelecimento do influente papel que Baldessari teria *a posteriori* como artista conceptual, assinalando um momento de transição de abordagens e procedimentos que seria para ele decisivo. Por meio de um improvável ritual de incineração de sua produção, o artista californiano estabelece uma conexão singular entre a prática artística e o ciclo de vida humano.



**Imagem 13.** John Baldessari, imagens do *Cremation project*. San Diego, California, jul. 1970.

Inúmeros outros artistas já haviam realizado gestos similares, marcados em medidas diversas pelo vetor da destruição. Nomes como Paul Cézanne, Jasper Johns, Francis Bacon, On Kawara e Philip Guston, dentre tantos, também protagonizaram acções semelhantes. Francis Bacon, talvez o maior nome da pintura britânica do século XX, destruiu tudo o que tinha feito antes de 1944. Eternamente insatisfeito e muitas vezes duvidoso de seu talento, Cézanne era conhecido por destruir ou danificar muito do que produzia. Juan Miró destruiu grande parte de seus trabalhos recuperados depois da Segunda Guerra. Em 1953, Robert Rauschenberg jogou no rio Arno todos os trabalhos não vendidos

de uma exposição em Florença. Em 1954, aos 24 anos, Jasper Johns destruiu todo o seu trabalho (ou pelo menos todo o trabalho que possuía). Também decidiu não se tornar mais um artista, mas *ser* um artista; começa em seguida a trabalhar no que mais tarde seria considerado o início da *pop art*. O holandês Willem de Kooning, expoente do expressionismo abstrato nos EUA, ficava frequentemente insatisfeito com sua pintura, a ponto de destruir muitas de suas telas. Donald Judd, que tentava fazer algo que não era nem pintura nem escultura, destruiu todas as suas pinturas abstratas dos anos 50. Mario Merz, nome de ponta da *arte povera*, também destruiu quase todas as suas pinturas abstratas da década de 1950. Richard Prince destruiu quase todos os desenhos, pinturas, colagens e gravuras que fez na década de 1970, algo em torno de 500 obras (e recusa-se a reconhecer a escassa produção que sobreviveu ao ato). Em 1967, após dez anos em Nova York, Agnes Martin destruiu as pinturas que tinha em seu estúdio e partiu para Cuba e Novo México, afastando-se da actividade pictórica por sete anos. Christian Boltanski destruiu quase tudo o que pintou entre 1958 e 1965. Em março de 1960, Jean Tinguely apresentou seu projeto *Homage to New York*, uma máquina cuja operacionalidade básica consistia em se autodestruir em cerca de 30 minutos. Mais tarde, em 1969, ele construiu seu segundo dispositivo de autodestruição no deserto de Nevada, *Study for a World End No. 2*, que explodiu em 21 de março. O artista conceptual japonês On Kawara destrói todas as *Date paintings* que não consegue terminar antes da meia-noite, seguindo um rigoroso ritual auto-imposto. O alemão Thomas Demand constrói maquetas de ambientes ou espaços reais minuciosamente elaboradas a partir de materiais básicos como papel e cartolina, regista estas peças em fotografias (exibidas como o produto final) e em seguida destrói seus intrincados modelos artesanais.

Em 1995, Alfredo Jaar mandou imprimir um milhão de passaportes finlandeses falsos para uma exposição sua no Museu de Arte Contemporânea de Helsinki. Tratava-se de uma reflexão irônica sobre as políticas de imigração altamente restritivas daquele país; os passaportes representavam coletivamente o número de pessoas que já haviam sido expulsas ou impedidas de entrar na Finlândia. Após o término do evento, o artista teve de destruí-los por ordem das autoridades finlandesas. E por aí poder-se-ia seguir uma lista virtualmente interminável, como a investigação de Eric Watier permite perceber. Esse artista francês realizou em 2000 o instigante projeto *O inventário de destruições*<sup>162</sup>, que ganha contornos de uma pequena publicação em que compila uma série de casos ou episódios envolvendo artistas e a destruição da própria obra, em graus e contextos diversos; artistas que queimaram, destruíram, jogaram fora ou simplesmente abandonaram seus trabalhos. Espécie de *work in progress* indefinido – o projecto segue em curso – o *Inventário* apresenta diferentes situações em que o vetor da destruição assume contornos ora dramáticos, ora divertidos, ora melancólicos, mas quase sempre indissociados da práxis artística, sinalizando que a presença desse vetor pode ser benvinda. Seja de modo esporádico como em uma rotina quotidiana, essas práticas oxigenam e lançam uma nova luz na produção desses artistas<sup>163</sup>.

Ainda no tópico *arte e destruição*, o artista, teórico e ativista alemão Gustav Metzger (1926-2017) requer uma menção à parte, visto ter encarnado em sua actividade um dos exemplos mais contundentes da assimilação dessas duas facetas. Convencido de que “a física atômica foi o pior que aconteceu no

---

<sup>162</sup> *L'inventaire des destructions*, no original. Éric Watier. Rennes: Editions Incertain Sens, 2000.

<sup>163</sup> Diversos dos episódios apresentados nas duas páginas anteriores são retirados do livro de Watier.

século XX”, o artista defendia a ideia de destruição como parte do processo criativo. E assim desenvolveu o que chamou de "arte autodestrutiva", interessado nas possibilidades (e impossibilidades) de interação da arte com os avanços da ciência e da tecnologia, sustentando que por vezes destruir pode ser um sinônimo para a criação. No seu libelo pela *Arte Autodestrutiva* (4 nov. 1959)<sup>164</sup>, anuncia "uma forma de arte pública para as sociedades industrializadas". As principais metas deste criador peculiar eram atacar o sistema capitalista, o mercado da arte e, em última análise, todo um modelo civilizacional, fundado no desenvolvimento tecnológico e nas mazelas ou perigos potenciais que este traria consigo. No seu *Manifesto Auto-Destructive Art* (de 1960), proclamava que "os foguetes e as armas nucleares são autodestrutivos", e prosseguia, num estilo que evoca os pressupostos futuristas de Marinetti, ainda que em viés oposto ao dos italianos embevecidos com as conquistas tecnológicas da sociedade industrial:

Auto-destructive art reenacts the obsession with destruction, the pummeling to which individuals and masses are subjected. Auto-destructive art demonstrates man's power to accelerate disintegrative processes of nature and to order them. Auto-destructive art mirrors the compulsive perfectionism of arm manufacture-polishing to destruction point. (Stiles e Selz, 2012, p.471)

---

<sup>164</sup> "Auto-destructive art". Londres, 4 nov. 1959. Ver Stiles e Selz, 2012. p. 470.



Imagem 14. Gustav Metzger, *Auto-destructive art, Demonstration*. Londres, 1961.

Sua postura aguerrida e a imagem de artista-ativista excêntrico repercutiram consideravelmente, à época, no imaginário popular, sobretudo junto a um segmento da juventude europeia que florescia e contestava o estado das coisas em seu tempo. O icônico guitarrista dos *The Who*, um dos maiores grupos de rock dos anos 1960, Pete Townshend, considerava Metzger seu mestre, não sendo por acaso que suas enérgicas apresentações terminassem com rituais de guitarras (e demais instrumentos e equipamentos) selvagemmente destruídas no palco. O ritual violento e hipnótico, que se tornaria uma assinatura da banda, era considerado como um "acto de arte auto-destrutiva" pelo músico.

Em 1966, Metzger coorganizou em Londres o mítico *Destruction in Art Symposium (DIAS)*, evento que congregava artistas que tinham em comum em suas práticas o vetor da destruição como estratégia ou procedimento decisivo em seus processos criativos. Esse simpósio singular tornou-se um marco na difusão do conceito de *destruction art* e suas possibilidades como uma forma de resistência à violência psicológica, social e política no cenário do pós-guerra. A trajetória de Metzger atesta um percurso poético, ético e estético que se desenvolve sob um permanente desejo de colapso como um todo; sua obra é marcada pelo engajamento ideológico e uma estética da recusa, atravessada por preocupações ecológicas e anseios utópicos. Ali convergem os vetores da

falência, da utopia, da destruição e da criação de maneira absolutamente singular, em um percurso pessoal em que é impossível dissociar a prática artística de diversos tipos de activismo político<sup>165</sup> (Wilson, 2008, p.177).

Mais recentemente, o inglês Michael Landy protagoniza em Londres, em 1991, uma famosa acção performática intitulada *Break Down*, em que destrói, em um lento e metódico ritual público, todos os seus bens e pertences pessoais – 7.227 objectos e artefatos devidamente catalogados, variando de postais antigos ao próprio carro e incluindo toda a sua produção artística até então, bem como obras que possuía de outros artistas. Durante duas semanas, Landy e uma equipe de assistentes desmontaram e destruíram todas as posses do artista, em uma estrutura semi-automatizada com ares de uma linha de produção industrial<sup>166</sup>. Nem documentos pessoais como passaporte, certidão de nascimento ou cartões bancários foram poupados, assim como objectos de valor sentimental (fotografias, cartas de amor, etc.).



**Imagem 15.** Michael Landy, *Break Down*, Londres, 1991. Detalhes da instalação.

---

<sup>165</sup> Andrew Wilson. "Gustav Metzger's Auto Destructive/Auto Creative Art – An art of Manifesto, 1959-1969". *Third Text*, Vol. 22, Issue 2, March 2008, London: Routledge, pp. 177-194.

<sup>166</sup> O projecto, comissionado conjuntamente pelo jornal britânico *The Times* e pela empresa Artangel, foi desenvolvido nas instalações de uma loja de departamentos inoperante.



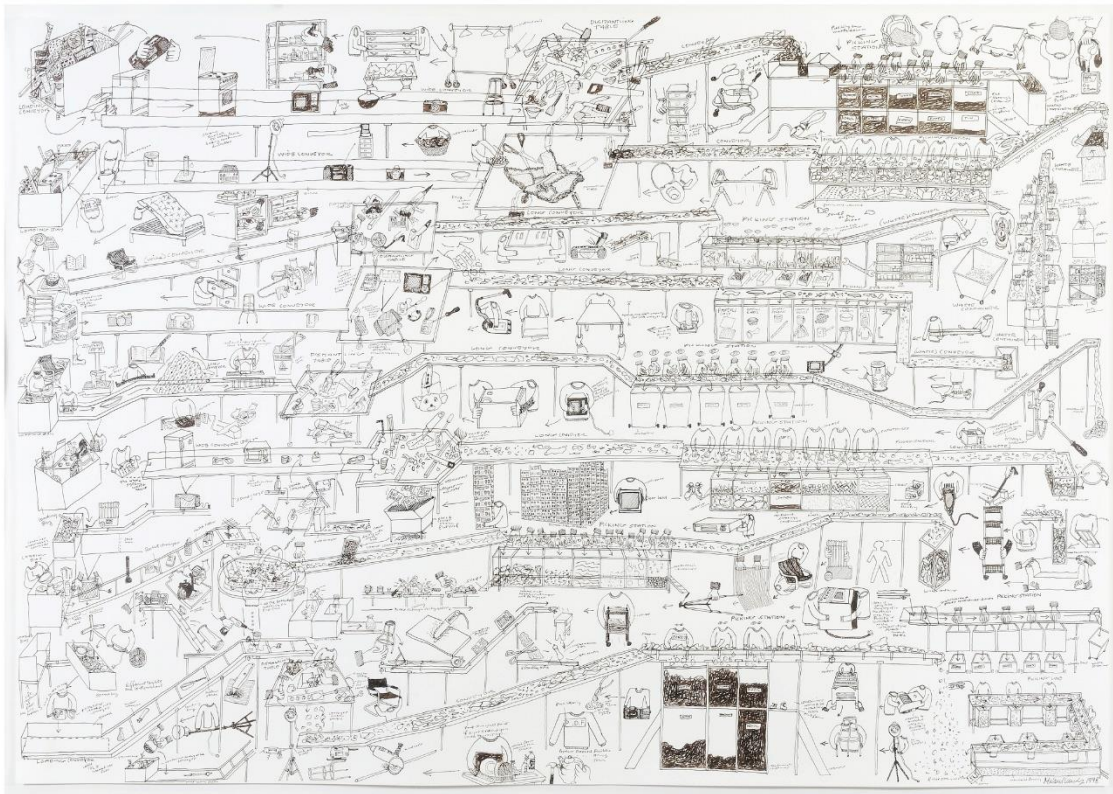


Imagem 16. Michael Landy, *Break Down drawings - P.D.F. (Product, Disposal Facility)*, 1998. Desenho a nanquim, 113 x 82 cm.

Afirmava-se ali um gesto extremado de resistência e posicionamento crítico aos modos de consumo, realizado com procedimento industrial, questões que o artista segue levando a cabo em seguidas tentativas de comentar o ímpeto crescente de uma sociedade pautada pela lógica hiper-consumista<sup>167</sup>. A

---

<sup>167</sup> Landy é conhecido por manter um posicionamento pessoal de questionamento e problematização da dinâmica comercial que move o circuito da arte, inclusivamente no que se refere a sua própria produção. Isto naturalmente torna-o um caso singular, radical e instigante para uns, romântico quixotesco para outros. Landy recusou-se a capitalizar de qualquer forma sobre sua acção *Break Down*; era claro para o artista que tirar proveito financeiro daquele trabalho iria turvar o sentido inerente ao projecto, em sua rejeição à ideia de valor (monetário). Nada do material destruído foi reciclado ou reaproveitado, nenhum fragmento foi comercializado. *Break Down* tentava afirmar-se como uma proposição artística que simbolizava a emancipação da ideia de posse material que de modo geral impele ou orienta a existência em qualquer sociedade capitalista.

respeito deste trabalho e do interesse pela ideia de destruição (e de falhanço) como vetor activo no processo criativo, o artista comenta:

The idea of destruction as a creative force first came to me when I was a textile student and saw a Jean Tinguely exhibition at the Tate in 1982. (...) It struck me how interesting it was to work with things that didn't last. Years later – after I'd done *Break Down* in which I destroyed all of my possessions in Oxford Street in front of 50,000 people over two weeks – I saw an image of an imploding weather balloon from Tinguely's 1960 self-destroying sculpture, *Homage to New York*. (...) Tinguely had built the sculpture out of junk he had picked up in a three-week period, and he liked the idea of it being such an ephemeral thing among all the Moma bronze sculptures. (...) I liked the similarities with *Break Down* – both works of art that set out to leave nothing behind – and so I attempted to rebuild it so it could destroy itself all over again. (...) But I came up against the problem of copyright and the project was never completed. (...) And, in some sense, my failure to reconstruct the sculpture was in tune with the original sculpture's failure to actually destroy itself. ( )

Em um projecto posterior, Michael Landy convocou artistas e colecionadores<sup>168</sup> para disponibilizar peças "falhadas" que quisessem descartar, em sua proposição *Art bin* (South London Gallery, 2009-10). O convite pressupunha que os itens a serem "doados" estivessem danificados de algum modo, ainda que sutilmente. Os 600 m de área expositiva da galeria se viram então convertidos em uma espécie de "monumento ao fracasso criativo", com as peças trazidas ocupando todo o grande cubo transparente construído para o projecto. À parte o comentário crítico a um modo de vida excessivamente materialista, o projecto *Art Bin* afigura-se sobretudo como uma espécie de mecanismo nivelador – ou des-hierarquizador – para itens (ou "coisas") consideradas como falhanços ou malogros, sejam elas criações de artistas renomados (como Gillian Wearing, Jeremy Deller e Damien Hirst) ou de

---

<sup>168</sup> O convite eventualmente se estendeu também a pessoas que simplesmente possuísem obras ou objectos de arte em casa.

completos desconhecidos. Na altura, Landy afirmou o seguinte sobre esta empreitada:

*Art Bin* é sobre o fracasso, seja em uma específica obra de arte, seja de maneira geral sobre a prática do artista. Também se refere ao poder das galerias de arte em construir ou destruir a carreira de artistas, assim como aos caprichos do mercado de arte.<sup>169</sup>

Sua assertiva vai directamente de encontro ao ponto fundador deste estudo, que é o da presença inescapável do falhanço na práxis artística. Ponto ao qual ele acrescenta o comentário ácido à dinâmica de comercialização de obras de arte e ao poder detido e exercido pelas instituições deste meio, que em sua perspectiva pode ser determinante nos rumos de carreiras de artistas.



**Imagem 17.** Michael Landy, *Art bin*, South London Gallery, Londres, 2009-2010.

---

169 Trad. minha do original (disponível em *Scrapheap challenge: Michael Landy's art bin*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2010/jan/28/michael-landy-art-bin>): "Art Bin is about failure, either within particular art work, or more generally in artists' practice. It also makes reference to the power of galleries in making or breaking artists' careers, as well as to the vagaries of the art market".

Em suma, pode-se afirmar que, historicamente, a arte e a destruição, assim como a criação, nunca estiveram muito distantes entre si. A partir de uma perspectiva mais filosófica, Walter Benjamin defendeu uma posição pela "destruição" da experiência reificada para fornecer as condições de se pensar novos modelos de relação com o mundo. A arte e a história desempenham um papel de peso no pensamento do autor alemão, como se evidencia em seu "A obra de arte na época de sua reprodução técnica" (1992). De modo geral, conjugar arte e destruição pode levantar questões relevantes para a arte e seu lugar nos modos de vida (e de moldar a vida) em diferentes contextos culturais e históricos. Actos de destruição de obras de arte podem a um só tempo causar choque e ser portadores de força liberadora, como exposto em alguns dos exemplos anteriores. Ao contrário do que poderia levar a crer, os gestos mais e menos extremos de destruição aqui apresentados não são concebidos ou compreendidos como contemplando directamente "falhanços" de qualquer ordem – ainda que possam sempre aludir simbolicamente a essa noção –, mas antes percebidos como actos determinantes, catalizadores na práxis artística, a fim de "arejar as ideias" e assim permitir uma retomada de tal prática com mais frescor, seja removendo um fardo mental como físico – um atelier lotado de obras afinal não corresponde apenas à imagem romântica da labuta do artista; em termos pragmáticos e em casos mais agudos (menos raros do que talvez se suponha) tal acúmulo pode ser um empecilho ou obstáculo real para a criação. Destruir pode, enfim, de uma maneira enviesada, equivaler a criar.

## 5.8 Arte, desporto e resultado: falhanço e(m) potência

*The art of losing isn't hard to master; so many things seem filled with the intent to be lost that their loss is no disaster.* Elizabeth Bishop

*Playing a game is a voluntary attempt to overcome unnecessary obstacles.*  
Bernard Suits

Eventos desportivos muitas vezes parecem ter a função de descortinar o destino, de deixar claro o que tinha de acontecer, mesmo se, e especialmente, tal destino é alcançado por eventos fortuitos que na verdade não tinham de ocorrer. O esporte efetua a passagem agonística de uma condição a outra – do acidental ao necessário [...] Literalmente, o desporto envolve arriscar, não para triunfar sobre o acaso, mas para tomá-lo para si, torná-lo seu. [...] Há sempre duas intenções contrastantes nisso: uma é de superar o acaso, impondo objectivo e direcção ao indefinido; mas a outra só supera o acaso pela sujeição a ele, jogando com e contra ele – exaurindo-o. (Connor, 2011, p. 35)<sup>170</sup>

Como já amplamente exposto, quando se lida com uma temática que carrega tanta subjetividade quanto a do falhanço, com suas muitas leituras e interpretações possíveis ou em aberto, há que se cercar de parâmetros que auxiliem a melhor demarcar o registo de *fracassar* que interessa ao estudo em questão, que clarifiquem a medida do entendimento – algo oblíquo – que esta

---

<sup>170</sup> Trad. minha do original: “Sporting events often seem to have the function of the disclosing of destiny, the making clear of what had to happen, even and especially if that destiny is actually fulfilled through chance events that did not in fact have to happen at all. Sport effects the agonistic passage from one condition to another — from the accidental to the necessary [...] Sport literally involves taking your chances, not in order to triumph over chance, but in order to take it into yourself, to make it your own. [...] There are always two contrasting intentions in this. One seeks to overcome chance, imposing purpose and direction upon the indefinite; but the other overcomes chance only by subjecting oneself to it, playing with and against it — playing it out.” (Connor, 2011, p. 35).

noção adquire no decorrer desta tese. Nesse sentido, ainda que o presente trabalho se volte para a exploração das relações entre o fracasso e a Arte (incluindo o já assinalado aporte da literatura), faz-se pertinente abordar de passagem manifestações deste mote em outros territórios, menos permeáveis a agenciamentos simbólicos e poéticos que alargam suas possibilidades de assimilação, como ocorre na prática artística. É o caso, como se irá sustentar a seguir, do desporto (amador ou profissional), cuja natureza de modo geral<sup>171</sup> é atravessada pela lógica objectiva da competição, da habilidade e da superação, tendo como pano de fundo o imperativo da vitória, do triunfo – ou *êxito*, eterna contrapartida do falhanço. O que não é afirmar, ressalte-se, que *toda e qualquer* modalidade desportiva, seja ela coletiva ou individual, convoca seus adeptos somente em nome do aspecto competitivo ou visando unicamente esta instância; no entanto, mesmo que simpatizemos com a famosa máxima do Barão de Coubertin ("O importante é competir"), proferida em tempos mais elegantes (o aristocrata referia-se ao espírito de amadorismo que julgava que devia vigorar em uma Olimpíada), não parece difícil constatar que a concepção de uma modalidade desportiva, esteja ela mais próxima ou distante deste plano ético idealizado, irá subsumir sempre este fator em sua raiz.<sup>172</sup>

---

171 E essa generalização é aqui adotada com assumida imprudência, dada a pluralidade de modalidades desportivas existentes, em grande parte com seus códigos e regras específicos.

172 Com a devida ressalva que a noção de competição implica quando aplicada a estes dois territórios, tão diversos. Se no desporto ela é indissociada da ideia de fisicalidade, a serviço na necessidade de superar o(s) oponente ou adversário(s), na prática artística ela se dá em outro registo, mais interiorizado. O/a artista embate-se antes de tudo com suas próprias insuficiências (o que pode igualmente ser dito do desportista) e entraves próprios de uma práxis que se dá no plano mental, combinada com a destreza manual ou técnica. E há aqui uma diferença decisiva no que se refere aos parâmetros a partir dos quais se pode determinar o que significa uma conquista: se para o desportista esta corresponde usualmente à vitória, uma boa colocação ou à superação de uma marca pessoal, para o artista poderá significar a superação de um impasse conceptual, técnico ou emocional, ou

O ser humano por vezes vacila sob pressão. Pilotos acidentam-se, mergulhadores afogam-se, atletas tropeçam. Mas serão todas as formas de fracassar iguais? E o que talvez seja ainda mais relevante: o que os modos *como* falhamos falam sobre quem somos e como pensamos? Vivemos em uma época obcecada pelo sucesso, com seguido e imenso destaque para a miríade de maneiras pelas quais pessoas talentosas superam desafios e obstáculos. E se "aprender com os erros" soa excessivamente como um *cliché* (a ser evitado no escopo deste trabalho, sobretudo como via de acesso à temática do falhanço na arte), é por outro lado um axioma que mantém-se potente e, se quisermos, pertinente. E, no desporto como na arte – e na vida, naturalmente, sua aplicação prova-se incontornável, inerente à natureza destas actividades. Ainda que não se tome à risca este postulado, não há como seguir em frente sem a experiência do malogro, do percalço, da tentativa falhada, daquilo que não resultou; é dali que se avança, é dali que vem a informação que fundamenta a razão intuitiva, que traz o componente empírico que pavimenta as vias do êxito... Não necessariamente para "vencer", mas para seguir em frente, simplesmente...

Paralelos entre desporto e arte são trazidos à baila com frequência – especialmente pelos que advogam que o primeiro possa ser legitimamente investido do estatuto da segunda, o que seria uma questão de fundo, de resto não relevante para este estudo. Tanto a arte como o desporto aparentam ser conceitos em aberto, no que ambos possuem de refratários a uma definição precisa, absoluta. O excerto apresentado na abertura deste subcapítulo é de Steven Connor (2011), estudioso do desporto enquanto actividade humana passível de ser arrolada como categoria de pensamento. Ou mais precisamente, de um representante da *filosofia do desporto*, campo relativamente novo nas

---

encontrar um caminho em sua práxis que conduza a resolução de aspectos constitutivos de sua fatura.

Humanidades, interessado na busca de uma definição mais precisa do desporto, centrada em suas regras e convenções e na ideia de que tal campo constituiria um universo moral próprio, autónomo, com sua própria integridade e preocupações específicas. Um campo voltado ainda para a dimensão estética do desporto, parte inegável de seu apelo. Connor sustenta que o desporto seria um aspecto fundamental na moderna existência, um dos modos mais potentes para se efetivar a negociação entre o mundo do homem e o mundo natural. O filósofo ressalta a materialidade do desporto e indaga sobre o que levaria o ser humano a (aparentemente) precisar de jogos ou actividades afins que consistem, no fundo, em "obstáculos inventados" (fabricados)<sup>173</sup>, discorrendo ainda sobre o lugar genérico das regras e do acaso, da vitória e da derrota. No trecho recortado, enfatiza o aspecto operacional do acaso no contexto da prática desportiva, o que interessa aqui sobretudo pelo facto de, atendo-nos ao mote tal como é ali aventado, não deixar de percebermos neste enunciado pontos de afinidade possíveis e uma forte adequação do mesmo quando cotejado pelo campo da prática artística. Aproximação que se evidencia no modo como se convoca a dimensão do acaso ou do imponderável não como um entrave, a ser superado acima de tudo, mas como instância a ser interiorizada como uma espécie de pulsão motriz. Também o que o autor vê como "intenções contrastantes" acaba por fornecer mais um paralelo entre as duas práticas: se

---

<sup>173</sup> Segundo Connor, a essência do desporto consistiria, em última análise, em *corpos impulsionando-se*, descrevendo como tal característica constitui um interessante paradoxo, uma vez que o corpo apresenta-se simultaneamente como um *instrumento para* e um *obstáculo* ao esforço em jogo. Ou seja, quando alguém realiza um movimento, um gesto ou acção atlética com o corpo (ou com um qualquer acessório desportivo – bolas, tacos, pesos, varas, arco), é precisamente porque este corpo (ou objecto) resiste em alguma medida àquele esforço que tal gesto ou acção ganha mais significância, uma razão de ser. Bernard Suits afirmou que 'playing a game is a voluntary attempt to overcome unnecessary obstacles' (2005, 55).



há uma pulsão por sobrepujar o indeterminado, a ele impondo um propósito de modo a "conduzi-lo", existe igualmente o impulso em se buscar antes uma via de superação do acaso pela *sujeição deliberada ao mesmo*, para dele tirar partido. "[...] *There are always two contrasting intentions in this. One seeks to overcome chance, imposing purpose and direction upon the indefinite; but the other overcomes chance only by subjecting oneself to it, playing with and against it — playing it out.*" Ora, não será difícil encontrar afinidades em tais movimentos quando situados na dinâmica singular da criação plástica ou artística; o/a artista frequentemente lança mão de procedimentos similares em sua práxis, embatendo-se com a vasta gama de nuances com que o acaso ou o indeterminado inevitavelmente se manifesta em sua actividade<sup>174</sup>.

Visa-se aqui, assim, analisar e tensionar os imperativos lógicos do desporto – a partir de exemplos enfocando a modalidade do atletismo conhecida como *corridas de fundo* – tradicionalmente orientados pelos vetores da competitividade e do êxito (ou vitória), quando contrapostos ou relativizados pela entrada em cena de outras variáveis, sejam elas produto da contingência ou de proposições artísticas. Tais fatores acabam por conduzir a acções e gestos que sinalizam para diferentes registos que o fracasso pode assumir quando confrontado com uma "dinâmica do êxito".

Passa-se então ao relato de alguns episódios em que a noção de fracasso (evitado, sofrido, atingido, buscado) protagoniza ou permeia, como um ruído de fundo, narrativas articuladas pelo desporto individual e pelas artes visuais, todas elas impelidas por uma forte imagem de *jornadas* – tanto de ordem mais imediata, significando deslocamentos físicos, como psicológica, referindo um

---

<sup>174</sup> A instância do acaso na arte e procedimentos artísticos a ela relativos (ou reativos) serão abordados de maneira mais extensiva no bloco final da tese, no tópico *Acaso e indeterminado*, na pag. 387.

grau de interiorização da experiência. A opção por esta imagem da jornada como um aspecto comum aos episódios ora comentados é estratégica na medida em que esta se constitui como elemento de aproximação possível entre os dois campos enfocados (arte e desporto), manifestando-se inclusive como síntese em alguns dos casos. Se os casos que se apresenta a seguir partilham, igualmente, da ideia de um objetivo, por outro lado este não se manifesta aqui como necessariamente voltado para a questão do êxito nos termos convencionalmente subsumidos pelo desporto; ou por outras palavras, esta dimensão é enfatizada sobretudo como inerente ao próprio processo de se realizar um percurso, a ser valorizada como fator de relativização do ato da chegada como o culminar do esforço.

A primeira narrativa envolve um atleta profissional; na seguinte a saga de um atleta informal se dá em território ficcional (personagem de uma película), embora muito terreno; enquanto o último relato abarca uma proposição artística real e concreta (em que a figura do atleta e do artista fundem-se em uma). A ideia é apresentar exemplos que, partindo de episódios envolvendo desportistas e artistas, permitam oferecer contrapontos à já enunciada lógica da conquista e do êxito, por conseguinte permitindo que o espectro do fracasso aflore como um vetor de tensionamento à dinâmica do êxito. O fracasso, portanto, emergindo não como um indicador da falência ou da derrota, mas antes como manifestação de outras possibilidades de se conceber ou experienciar o ato de levar (ou não) a cabo uma determinada empreitada, aqui representada pelo ato de (per)correr.

Os eventos a seguir descrevem situações em que o factor humano da falibilidade apresenta-se como activador de experiências marcadas por pulsões distintas mas que convergem para uma ideia de deslocamento, solidão, sacrifício, realização e incompletude. Há ainda um tónus ético e estético

acentuado no que se percebe como uma dimensão melancólica a permear a trajetória dos protagonistas destas narrativas.

### 5.8.1 O caso Tsuburaya

A saga trágica e melancólica de Kokichi Tsuburaya, corredor de maratona nipônico que competiu por seu país nos Jogos Olímpicos de 1964, em Tóquio, segue razoavelmente relegada ao esquecimento, sobretudo aos olhos ocidentais. Também militar – era primeiro-tenente do exército japonês –, Tsuburaya era uma jovem promessa, mas que ainda não chegava a constar da lista de favoritos daquela competição. Ao aproximar-se do fim da prova, contudo, acaba por despontar em segundo lugar já no trecho final do percurso de 42 quilômetros e passa de pronto a atrair todas as atenções. É então que se dá o desfecho inusual que move este relato.

No filme oficial dos Jogos de 1964, o documentário *Tokyo Olympiad*, realizado por Kon Ichikawa (1965), se assiste à tranquila vitória daquela maratona pelo impressionante etíope Abebe Bikila, um verdadeiro mito desta modalidade, que confirma seu favoritismo com louvor, ao vencer superando o recorde mundial (dele próprio) com ampla margem de tempo e fôlego sobre os demais. É um indivíduo absolutamente diferenciado, o que só faz valorizar ainda mais aquele que complete a prova em segundo lugar; seria uma honra para poucos, a de só ter sido superado por um atleta como aquele, claramente em um nível muito acima de seus concorrentes. *Tokyo Olympiad* acompanha a seguir os momentos que eternizaram a desventura do referido Tsuburaya, que emerge com destaque na segunda colocação e já a aproximar-se do estádio onde se realiza o desfecho da prova. A perspectiva concreta de um atleta local a ponto de conquistar uma medalha de prata, naquela modalidade e com

competidores daquele nível, era mais que um adepto otimista poderia esperar. Tsuburaya surge no écran em um plano frontal, a galgar um leve aclive à frente de mais alguns corredores, com expressão grave, visivelmente desgastado mas igualmente concentrado, parecendo alheio ao frenesi que toma o público local que o acompanha. Os planos fechados nos semblantes dos corredores valorizam a dimensão individual que esta modalidade parece reivindicar acima de qualquer outra: a resistência física levada ao extremo e o decorrente equilíbrio fisiológico e psicológico-emocional exigido requerem alto grau de centramento pessoal.

O ápice se dá quando o japonês adentra o majestoso Estádio Nacional, seguido de perto pelo britânico Basil Heatley; a torcida local levanta-se para ovacioná-lo, extasiada. Seria o segundo colocado na prova mais nobre do atletismo, de resto vencida pelo lendário Bikila. Os corredores apresentam ritmo inusualmente acelerado para um final de maratona. Ao atingir a curva final do circuito, contudo, a pouco menos de uma centena de metros da chegada, o cenário muda de figura quando ocorre o imponderável: o atleta "da casa" perde a medalha de prata ao ser surpreendentemente ultrapassado pelo corredor britânico, que de alguma forma arranja fôlego para uma derradeira e espetacular arrancada, conquistando o segundo lugar. A câmara acompanha com precisão a expressão fisionômica dos competidores ao cruzar a linha de chegada; o japonês tem o rosto já constricto, e não é tanto pelo cansaço: devastado pela oportunidade que se lhe escapou no último momento, afunda a cabeça em uma toalha que o acolhe.



**Imagem 18.** *Still de Tokyo Olympiad, 1965*

A Tsuburaya só resta o gosto tornado amargo – pelas circunstâncias – do bronze pela terceira colocação. Ainda assim, era um feito e tanto: a terceira posição em uma maratona olímpica seria um resultado memorável para qualquer atleta. Mas recordemos que a cultura nipônica pode ser particularmente severa no que se refere às instâncias do triunfo e da derrota; se por um lado mostra o conhecido equilíbrio e contenção no que se refere ao ethos que gere seu estilo de vida, o fracasso é não raro encarado pelos japoneses como motivo de vergonha, impregnado de culpa. Um rigoroso sentido de honra que poderá ainda ter sido intensificado pela formação militar do jovem, que tende a agregar outros códigos próprios. Não se pode desconsiderar que em outras circunstâncias o feito de Tsuburaya seria saudado como tal; o ponto-chave está no modo como se definiu sua colocação definitiva na prova, tendo sido ultrapassado pelo atleta britânico na última curva, nos metros finais de uma prova de 42 quilômetros. E diante de um público que era a sua gente, afinal.

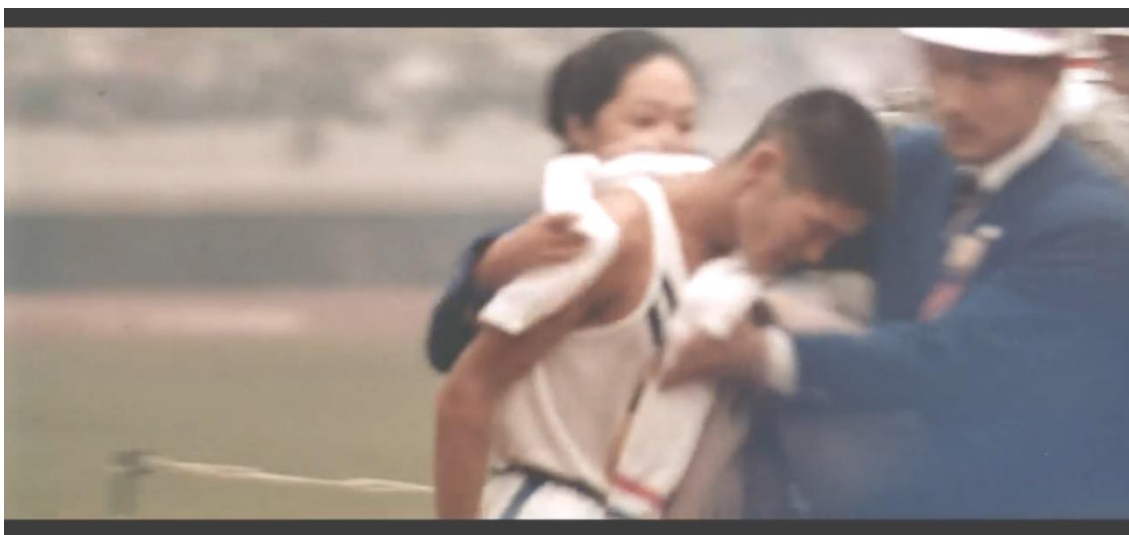


Imagem 19. *Still de Tokyo Olimpiad, 1965*

Esta conjunção de fatores foi decisiva para a crise emocional que tomou o maratonista após o evento; tal fato acabará por se revelar intransponível. Assim, menos de quatro anos após o acontecido em Tóquio, a 9 de janeiro de 1968, enquanto treinava para os Jogos Olímpicos do México, o atleta comete suicídio, cortando os pulsos em seu dormitório. Em uma breve nota de despedida, Tsuburaya lamentava não ter sido capaz de manter a promessa feita aquando de sua "derrota" anterior (em que se comprometia com o povo japonês a obter um resultado melhor nas próximas Olimpíadas), agradece a seus pais e familiares e treinadores, insta seus colegas a darem seu melhor e encerra afirmando: "Estou cansado demais para seguir correndo. Por favor, perdoem-me. Lamento causar a meus pais tanta preocupação, mas isto é para melhor". Tinha apenas vinte e sete anos de idade, e quando seu corpo foi encontrado trazia no peito sua medalha de bronze olímpica. Para o jovem tenente japonês, o fardo trazido por aquele desafortunado episódio estabeleceu uma medida do fracasso impossível de ultrapassar em vida. "Cansado demais" para seguir

suportando-o, decidiu-se pelo que considerou a única – e mais radical – saída possível. E definitiva.

### **5.8.2 A arte de correr: A solidão do corredor de longa distância**

O foco é deslocado agora para outro território, o do cinema. No preto-e-branco gráfico e cuidadoso da película, vemos um jovem a correr solitariamente. Desloca-se – rapidamente, mas sem pressa – por entre bosques cinzentos, resvalando na vegetação áspera, desviando-se dos galhos mais baixos, alterando seu rumo ao sabor dos instintos. Seus braços por vezes movimentam-se como que a querer apanhar o vento que investe contra seu corpo e revigora sua jornada; é nítido o prazer que o jovem desfruta deste ato. Ele parece estar a correr por aquilo ser o que melhor sabe fazer; corre por inteiro, podíamos talvez dizer. Corre com a intensidade de quem só assim parece sentir-se livre e vivo.

No belo filme britânico *The loneliness of the long-distance runner* (1962), do realizador britânico Tony Richardson, o protagonista Colin Smith é um jovem transgressor, oriundo de uma família proletária disfuncional, cujo grande talento é a aptidão para corridas de fundo. Interno em um reformatório após ser apanhado por um pequeno roubo, é iniciado a contragosto na prática de corridas de fundo e destaca-se dos demais por suas capacidades atléticas naturais. Com o tempo, passará a encarnar as esperanças da instituição onde está retido em uma competição esportiva de âmbito nacional. Nesta obra, o ato de correr apresenta-se gradualmente como um elemento metafórico para veicular com potência a mensagem libertária que perpassa toda a história. A vocação de Smith para a corrida é percebida como uma imagem do enfrentamento da adversidade e do confronto com a autoridade que perpassa sua conturbada existência. Mas afigura-se também como um meio pelo qual escapar a sua

condição de confinamento, quando é conduzido a uma situação-limite que irá forçá-lo a um impasse: uma competição em que vencer poderá garantir-lhe a promessa de um novo estatuto social, enquanto perder seria uma forma de resguardar sua integridade e valores pessoais. Neste evento-chave da trama, em um gesto extremado e decidido, o jovem abre mão da vitória certa para salvaguardar sua dignidade. Ele não pode vencer a corrida, se quiser seguir correndo, metaforicamente, em sua jornada pessoal. Correr é seu derradeiro ato de liberdade.



**Imagem 20.** Stills de *The loneliness of the long distance runner*, de Tony Richardson, 1962.

Destilando conteúdo de comentário crítico social de modo a um só tempo áspero e delicado, *The Loneliness of the Long Distance Runner* é uma película referencial da vanguarda do cinema britânico dos anos 1960, a chamada British New Wave. As características mais marcantes deste movimento estão presentes neste kitchen sink drama – um drama doméstico com enfoque nas relações familiares e nos conflitos de classe, tipificado pelas personagens dos *angry young men* (pôr nota) características daquele contexto, com indivíduos divididos entre raivosa resignação e o anseio por cavar vias de escape para suas vidas ordinárias.

Mas regressemos a Colin Smith. O jovem gosta de correr sozinho; ele afirma que é na solidão de suas jornadas que ele pode pensar claramente. É



correndo que ele vê as coisas com clareza, que elas adquirem sentido, e quando traça suas estratégias de vida. Diferentemente do atleta profissional, a pulsão que o impele não é a da conquista ou da superação de marcas: é a da própria vontade de viver. Em meio à corrida dos homens, faz sempre sua corrida pessoal, como a descrita ao início do filme. Em um momento crucial, já no desfecho, temos um primeiro plano da face de Smith, ofegante e confiante, parado próximo à linha de chegada da competição que decide não vencer, para desespero dos responsáveis pela instituição que representa na prova e que contavam tirar partido de sua conquista. Seu semblante algo ambíguo traz um meio sorriso, indicador da convicção de que sua vitória certa – naquele contexto – significaria tudo menos uma conquista pessoal. Vencer pode ser perder. Para de facto vencer, de acordo com os valores pessoais que incute a partir da experiência de disciplina e submissão à autoridade a que é submetido a pretexto de "reeducação social", percebe que deverá sair do jogo. E assim se instala a constatação de que a solidão referida no título da obra é aquela dos que, como Smith, correm não para vencer, mas para encontrar seu próprio rumo; não se trata tanto de percorrer o trajecto (aqui subentendido como um duplo da própria existência), mas a ele pertencer, tomando de empréstimo o conhecido mote zenbudista.

### **5.8.3 Correr pela arte: o Projeto CEP**

O terceiro episódio tem lugar no interior do estado do Rio Grande do Norte, Brasil, maio de 2013. No coração do semiárido potiguar, há, de modo improvável, um indivíduo correndo. Correndo a sério, abnegada e metodicamente. É o artista gaúcho Túlio Pinto, que protagoniza uma extenuante jornada a ser cumprida por ele próprio, gerada a partir de uma pulsão artística.

Desloca-se – rapidamente, mas sem pressa – por entre planaltos e planícies ásperas, chapadas e depressões, num asfalto quente, com seu rumo pré-estabelecido por coordenadas geométricas e geográficas. Trata-se do projeto *CEP – Corpo, Espaço, Percurso*, onde se propôs-se perfazer a pé um total de aproximadamente 500 quilômetros no período de 20 dias. O percurso foi iniciado na pequena cidade de Tenente Laurentino Cruz, interior do estado, e terminou na sua capital, Natal, obedecendo a uma rota espiralada determinada cartograficamente a partir de uma matriz gerada pela aplicação da proporção áurea sobre o território do RN. Trajeto cumprido, claro, com as necessárias adequações aos caminhos e rotas existentes, numa "sobreposição entre o ideal e o possível", como afirma o artista. Um percurso-desenho, portanto, que sintetiza e afirma simbolicamente as demandas que convivem no artista e no esportista. Durante a jornada, Túlio Pinto produzia diariamente material de registo (desenhos, croquis, fotografias) que era postado no correio mais próximo e enviado para a cidade de Natal. O artista escolhe buscar na indicação do código de endereçamento postal brasileiro [CEP] o elemento articulador de seu conteúdo tanto como índice aferidor da concretude da experiência, em sentido físico e temporal, como um dispositivo de atualização constante do status do percurso em andamento.



**Imagem 21.** Túlio Pinto produz seus "desenhos de urgência". À direita, o percurso total.  
*Projecto CEP, 2013*

A empreitada é movida pela conjugação de reminiscências pessoais que envolvem a vocação precoce pelo desenho e pela intensa prática esportiva e uma pulsão artística que é fortemente imbuída deste mesmo sentido de fisicalidade manifesta em sua produção escultórica. A dimensão processual do trabalho enunciada já em sua conceitualização ativa a carga auto-reflexiva e o inerente processo de significação que lhe permite afirmar-se como obra de arte. Um lado da experiência do projeto aponta incontornavelmente – além da fisicalidade extrema a ela inerente – para o aspecto épico invocado pela escala do projeto. Afinal, temos ali o artista, um indivíduo submetido a uma verdadeira experiência-limite, do ponto de vista físico: (per)correr mais de 400 km em 20 dias, e tudo a serviço de nada mais que uma proposição artística. Tal aspecto, contudo, não está aqui em jogo. À maneira de um corredor profissional, o artista-corredor cercou-se de uma equipe responsável por todo o suporte técnico necessário para uma empreitada deste porte: preparador físico, nutricionista, carro de apoio, fotógrafo, produção executiva. Não se trata, portanto, de uma performance de risco ou práticas congêneres; apesar do caráter extremo do projeto no que se refere ao grau de desgaste corporal, a lógica determinante está toda ela voltada somente para fazer do próprio corpo um meio ou instrumento para a realização de uma empreitada artística nascida de um interesse pelo desenho, executada pela ação física e experienciada como uma ação "escultórica" em grande escala, por assim dizer.



**Imagem 22.** O artista em momentos diversos de sua incursão no agreste brasileiro.  
*Projecto CEP, 2013*

Em sua corrida sem pressa, o artista converte-se em um verdadeiro "ser da paisagem" (Pinto, 2014), condição vivenciada por Túlio em suas jornadas diárias no decorrer de sua supermaratona no semiárido nordestino. Imerso na paisagem – a um só tempo matéria-prima concreta e conceitual nesta proposição – e envolto pela solidão mental que certamente o acometia, o artista transmutado em corredor de longa distância segue adiante em sua cartografia pessoal, rumo a um ponto geográfico definido como ponto de chegada mas que certamente não se constitui no real objetivo ou meta final efetiva desta proposta. De modo diverso do atormentado maratonista nipônico, o artista obviamente não corre sob as premissas que o desporto de competição estabelece. O que entretanto não diminui seu grau de comprometimento com o ato de correr; ao contrário, enfrenta a extenuante jornada auto-imposta com disposição e disciplina, cioso de suas metas.

Vimos que Colin Smith, o jovem fundista libertário britânico já mencionado, gostava de correr sozinho por ser no isolamento de suas incursões que ele podia ver as coisas com clareza, era quando estas adquiriam sentido para ele. E quanto a Túlio Pinto? Por que motivo corre ele? O que leva um artista a eleger o ato de correr como elemento catalizador de uma proposta desta natureza? Ora, precisamente o fato de ser um artista, poderíamos dizer. Ele corre porque – como Smith? – é o que sabe fazer melhor; ele corre porque faz sentido para ele que assim o faça. Corre porque só assim sente-se aderindo por inteiro à textura do plano terreno, do mundo tátil das coisas sólidas que são tão caras à sua prática escultórica. Pois é disso que se trata em última análise: Túlio é escultor, e no decorrer desta marcha-jornada concebida como um desenho, o que o artista efetivamente realiza é o agenciamento de uma experiência ampliada do que entende por uma percepção escultórica do ambiente que o

cerca. O espaço da obra se converte assim, como no velho clichê, na transposição do espaço mental da criação no ambiente da realidade tangível, o que é dizer no espaço da vida. Um espaço que aqui se foi construído in transitu, in extenso, in pleno, a cada passada.

#### **5.8.4 Jornadas cruzadas**

Os fatores que terão conduzido à escolha desses episódios específicos, os pontos em comum que apresentam e que nos parecem de interesse no âmbito desta tese são razoavelmente evidentes. Assumindo-se que o critério adotado tenha se amparado parcialmente em forte identificação pessoal com os temas, apostou-se algo intuitivamente nas interrelações que poderiam emergir dos casos em foco, e que se tentará aqui clarificar. Temos assim dois "corredores a sério" (ainda que um destes situado no campo ficcional), por assim dizer, e um artista; mas mais do que isso, temos episódios protagonizados por indivíduos que, impelidos por diferentes pulsões interiores – embora aproximados pelo fator da obstinação ou da resiliência que se evidencia no decorrer de suas jornadas (as quais, por sua vez e para o sentido que se quer aqui enfatizar, não se restringem às competições desportivas ou proposições artísticas em si, abraçando antes o próprio percurso da existência terrena) –, manifesta-se de modos diversos no que se refere às expectativas pessoais de resultado e objetivos finais.

São narrativas permeadas pelo signo da solidão, do fracasso e da incompletude, temas caros à condição humana em quaisquer de suas áreas de actividade. Seus protagonistas – os reais e o fictício – pertencem a universos distintos mas de algum modo partilham deste código, cada um à sua maneira. Na prática artística como no esporte individual, o falhanço é uma instância determinante e onipresente, ainda que encarado de modos diversos, senão mesmo opostos nos dois campos. Enquanto o artista tende a fazer do erro, da

falha, do acaso ou da incompletude seus aliados no processo criativo – o que é também abraçar o desconhecido –, o atleta tem como meta evitar tais factores, buscando acima de tudo a eficiência, o resultado positivo mensurável e a vitória. O falhanço é para o desportista profissional inerente à premissa de competitividade que condiciona sua actividade; e portanto indissociado da ideia de conquista. No entanto, nos casos aqui enfocados esta condição se apresenta de modos antitéticos: se para o maratonista nipónico Tsuburaya a derrota que sofreu foi-lhe intransponível, a ponto de fazê-lo tirar a própria vida, para a personagem de Colin Smith é a vitória que deve ser recusada, a fim de salvaguardar sua dignidade. A opção deliberada pela derrota converte-se assim em triunfo pessoal e metáfora emancipatória em um mundo voltado para o imperativo do sucesso mediado pela normatividade. Já para Túlio Pinto tal instância não se aplica: sua "meta oficial" é completar o longo percurso por ele mesmo determinado, intercalado pela execução constante dos registos artísticos mencionados, conjugando a dimensão física e a criativa, e apoiado em uma rotina disciplinar própria. Mas a despeito da fisicalidade extrema do projeto, o que parece estar realmente em jogo é uma jornada de outra natureza, mais interiorizada; menos focada no desempenho final que em ganhos da experiência vivenciada que só podem ser percebidos e mensurados pelo propositor-executor (aspectos como os limites físicos e mentais pessoais, o fator do imprevisto, a longa imersão na paisagem, como lidar com expectativas externas sobre sua proposta e desempenho, motivação e capacidade de superação necessárias, etc.). Uma jornada de contornos alegóricos, na qual os termos "vitória" ou "derrota" só podem ser invocados a partir de uma perspectiva absolutamente pessoal, obedecendo a parâmetros de ordem puramente subjectiva.

Artistas não são estranhos ao fracasso, como se sabe; para muitos, este apresenta-se como instância não apenas inevitável como mesmo necessária em

seus processos criativos, um vetor de potência para sua práxis. E o falhanço tem lá seus rigores: fracassar bem pode exigir o compromisso de toda uma vida. No mais, as conexões entre a noção de incompletude, derrota, desaparecimento e o ato de falhar são extensivas à instabilidade e à precariedade que conformam a própria existência humana. Mas há momentos em que estes fatores se conjugam de modos especialmente marcantes, como nestas narrativas.

Enfim, se por um lado pode causar alguma estranheza a iniciativa de considerar artistas e desportistas lado a lado, é também fato a existência em ambos os campos de uma dinâmica em que os resultados são determinados por, digamos, recursos interiores – pelo espírito, pela vontade, pela intuição ou pelo foco. Atletas, de resto, são também humanos, e aqueles que se dispõem a ir além da competição em si, que se empenham na busca da maestria ou de aperfeiçoamento moral ou espiritual, jogam em um campo que se desdobra em grande parte dentro deles mesmos – como ocorre com os artistas. Indo mais ao ponto, procurou-se demonstrar pontos de contacto – metafóricos ou não – entre o desporto, exemplificado no acto de correr, e a atividade artística, e como a ideia de resultado, fator tão premente e decisivo no primeiro caso, ganha contornos menos precisos e uma maior amplitude de significados quando transposta para o contexto da arte. Em registo figurado, poder-se-ia afirmar que o desporto desenvolve-se sob a premissa clara de um objetivo pré-estabelecido – a linha de chegada. Das possibilidades reais para se cruzá-la ou não na primeira colocação e os anseios por obter resultados x ou y, isso cabe apenas aos atletas/competidores. Já no que tange à arte, inexistem tais premissas; a práxis artística é por sua natureza avessa à possibilidade de uma determinação prévia clara de objetivos ou resultados.

O que está em jogo nesta aproximação talvez inusual é assim sugerir uma reflexão acerca dos modos como a ideia de resultado pode emergir nestes

territórios – contrapondo a objectividade que a mesma possui no desporto à sua manifestação na arte, onde apresenta-se de tal modo relativizada que compromete qualquer avaliação mais rigorosa nestes termos. Afinal, por "resultado" nas artes plásticas pode-se considerar, de uma perspectiva externa, desde características formais ou a instância fisionômica imediatamente ligada à aparência final de uma obra ("ficou bonito", "bem trabalhado", "pequeno demais", etc.), como, inevitavelmente, seu potencial de liquidez no mercado ("um sucesso comercial"). Por outro lado, quando se adota o ponto de vista do artista-autor, entram em cena variáveis que incrementam a dificuldade de uma hipotética categorização precisa e consistente do que possa significar "resultado" na produção artística; afinal, o criador é quem primeiro se defronta com a situação de sopesar as expectativas pessoais (formais, conceituais, afetivas), a famosa "intenção do artista", e sua transposição a contento (ou não) na obra realizada ("funcionar" ou não, "dar certo" ou não). Trata-se de uma instância primeira de enunciação da ideia de "resultado", que antecede todo e qualquer juízo e apreciação que a peça venha a experimentar posteriormente. E, como se depreende, é também uma instância que, apesar de fundadora, só tem como parâmetros o que vai na mente do autor, de intraduzível mensuração em termos tangíveis para qualquer interveniente externo. O resultado, para o artista, será então o que fica a meio caminho entre a pulsão ou inquietação original, aquilo que veio a ser, ou o produto residual obtido a partir da concepção do artista (embora haja casos, como se sabe, em que este pode não chegar a "ser visível") e a subsequente instância perceptiva, os eventuais efeitos que este poderá produzir sobre o observador (estética da recepção) em termos da ativação. Uma equação que, por essas características, segue condenada ao plano da abstração. Sob este viés comparativo, é possível então sustentar que o artista – ao contrário do desportista – correria "no escuro", sempre rumo ao



desconhecido. E por sua vez, como propõe o artista Waltercio Caldas, "[...] se o artista tem alguma função, seria a de melhorar a qualidade do desconhecido."<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> "Entrevista: Waltercio Caldas". In *Revista da Cultura* 32, março de 2010. São Paulo, Livraria Cultura, p.18. Disponível em <http://www2.livrariacultura.com.br/culturaneuws/rc32/index2.asp?page=entrevista>)

## Capítulo 6

### Potências no avesso / Poéticas do fracasso

*To be an artist is to fail, as no other dare fail... failure is his world and to shrink from it desertion, art and craft, good housekeeping, living... Samuel Beckett*

*I believe that every painter is in a state of continual failure. The only constant in a painter's life is failure. William Bailey*

*An artist's failures are as valuable as his successes: by misjudging one thing he conforms something else, even if at the time he does not know what that something else is. Bridget Riley*

*My early work was really about the impossibility of doing something. This is a threat that still gives shape to many of my actions and work. I guess it was really about insecurity, about failure. Maurizio Cattelan*

É portanto a partir de um entendimento a um só tempo amplo e restrito da noção que detenho-me aqui sobre o potencial do fracasso no âmbito da actividade artística. E acredito ser esta também a pulsão motriz para a prática criativa dos artistas de que este estudo se ocupa: aquilo que aqui refere-se como as *potências no avesso* – tudo aquilo que habita a dimensão negativa da práxis artística e instiga o processo de criação em Arte. O argumento principal desta tese é apresentado a partir da análise da produção de cinco artistas visuais, em ensaios onde se busca não apenas apresentar seus percursos criativos como ressaltar as características ou qualidades específicas em sua obra que tornam natural sua escolha como exemplares do que chamo "poéticas do fracasso".

Como já apontado anteriormente a partir de enunciado de Duchamp<sup>176</sup>, o espaço do fracasso por excelência se dá no *gap* entre a intenção criativa e a concretização artística efectiva, estabelecendo assim uma permanente abertura

---

<sup>176</sup> Ver pags. 208-211 deste estudo.

nos processos criativos – no sentido de que esta incompletude é plena de possibilidades. Convocando a dúvida e a incerteza e recusando os confortos e restrições do que pode ser antevisto em alguma medida, o fracasso revela-se deste modo um fator de risco e de estímulo, que convoca a introdução ou incorporação do erro, da falha, do acaso, da dúvida, da incompletude e do humor, revelando-se um fator que diz muito acerca da condição humana. Trata-se de uma abordagem – quando não uma metodologia de criação – que subentende a necessidade de um desprendimento face à ideia de uma obra de arte como "producto final", ao menos no sentido de que a materialização formal obtida como fruto da criação artística não encerra por si o processo ou confere automaticamente um sentido à mesma.

O falhanço é então encarado como um eixo de força para se refletir sobre o potencial que pode emergir, por exemplo, daquilo que é buscado mesmo quando ainda desconhecido, no acúmulo de inquietações e incertezas que conformam a matéria-prima da práxis artística; ou ainda como um *leit-motiv* deliberadamente adotado como vetor estrutural na constituição de obras de matizes variados. Interessa verificar como os artistas aqui enfocados valem-se do mote do fracasso por meio de diferentes modos de endereçamento, sem que neste movimento deixem de evidenciar a qualidade de potência por ele ativada em suas produções. O que, entretanto, não é evidenciado num mesmo registo pelos artistas abordados neste artigo, podendo oscilar entre um e outro corpo de obras. No fundo, o que interessa aqui é a constatação de que a arte também pode existir no registo da falência. Há algo a ser constantemente descoberto que não tem muito a ver com a capacidade de fazer em si, mas com o que pode surgir do nada, a partir do que é experimentado.

Como já exposto, parte desta investigação debruça-se sobre a obra de cinco artistas cuja produção se considera emblemática dos aspectos que

balizam esta tese na cena contemporânea, pelo que se irá aqui proceder à análise de sua obra à luz das premissas já apresentadas. Trata-se de artistas que desenvolvem sistemas – formais, processuais, intelectuais – ou plataformas de atuação que se alimentam de fatores já anteriormente explanados, como a ideia do erro, do acaso ou do "ruído" (enquanto desajuste ou inadequação à convenção) em contraposição às noções de "êxito", acerto e progresso na arte e na vida cotidiana – e extraem destes uma pulsão vital, uma força motriz para suas poéticas. Artistas, enfim, que rechaçam os imperativos do sucesso como via única – para a criação como para a própria existência.

*It is always changing. It has order. It doesn't have a specific place. Its boundaries are not fixed. It affects other things. Some of it is familiar. Some of it is strange. Knowing of it changes it.* Robert Barry

Antes de avançar para os nomes cuja produção foi definida como de particular interesse a este estudo, convém deixar umas palavras acerca dos critérios empregados para tal seleção. Afinal, não é difícil elencar mentalmente algumas dezenas de artistas que de alguma forma possam ser associados a ou englobados por tal temática. Atendo-nos à produção artística do século XX, pensa-se por exemplo em nomes da vanguarda modernista desde o próprio Duchamp e colegas do Dada a artistas posteriores como Alberto Giacometti, Robert Filliou, Paul Thek, Philip Guston, John Baldessari, Francis Älys, Martin Kippenberger (uma referência maior nesta temática<sup>177</sup>) e Michael Kriebber

---

<sup>177</sup> A produção e trajetória pessoal marcantes de Kippenberger bastariam por si só como assunto para uma tese nesta mesma temática do fracasso. A posição questionadora do artista em relação ao meio de arte, além do que transparece em sua própria produção e, sobretudo, em seu processo criativo, a meu ver incitam a este tipo de investigação. Ocorre contudo que para os fins deste trabalho prevaleceu o interesse pelas possibilidades de cotejamento dos muitos aspectos e fatores que informam a ideia de falhanço (na prática artística) a partir de produções díspares, como as aqui

(discípulo do anterior) – todos de algum modo marcados pelo signo do falhanço em suas produções. Seja como pulsão transgressora, libertadora da regra e da convenção, seja como estratégia de um deliberado distanciamento do domínio técnico, por vezes a se confundir com "auto-sabotagem", tal vetor emerge ou faz-se notar de forma ora mais pontual, ora mais disseminada, mas sempre inequívoca no corpo de obras de tais artistas.

E no entanto o grupo que integra o presente trabalho incorpora outros nomes. Isto se deve a um facto elementar, determinado por dois imperativos, um conduzindo ao outro: primeiro, uma opção metodológica de se restringir o foco da pesquisa a um conjunto de nomes, dentre a miríade de artistas em actividade<sup>178</sup>, em cujas obras transparecesse ou se evidenciasse características do fracasso – nomeadamente as do falhanço como um vetor de potência no processo de criação, incluindo a já abordada perspectiva de "potência" nos termos propostos por Agamben. Em especial no registo que aqui se compreende como o de *potências no avesso*: produções que valorizam ou tem em seu cerne o interesse pelos predicados ou supostas "qualidades negativas" que o enunciado do fracasso evoca. Nelas, não há lugar para a

---

abordadas a seguir, mas de algum modo aproximadas pela convergência de fatores comuns – o que não seria possível no caso de Kippenberger, artista absolutamente heterogéneo (numa recusa deliberada a qualquer filiação estilística), em cuja obra o vetor do falhanço se manifesta de modo mais difuso – seja nos temas, seja na formalização, ou ainda na postura pessoal do artista para com o mundo e com a própria obra, que por vezes "sabotava" num híbrido de pulsão niilista e tentativa de resguardo de sua integridade (conceptual/ideológica).

<sup>178</sup> Ressalvando-se que o facto de serem artistas contemporâneos "da actualidade", na activa (à exceção de Ader, cuja obra segue circulando com frescor, e de Weiss, que faleceu no decorrer deste estudo), não chegou a se constituir exactamente como um critério decisivo logo à partida, mas sem dúvida terá sido um elemento facilitador na aproximação a suas produções e o interesse em analisá-las por esta perspectiva. Actuando como crítico de arte contemporânea, tal viés definiu-se naturalmente em minha escolha por nomes com esse perfil. Por outro lado foi também uma forma – dentre tantas – de circunscrever o enfoque da pesquisa, reduzindo as muitas abordagens possíveis, dada a amplitude do assunto.

preocupação com o erro ou com a falha, que podem ser incorporados como fatores de estímulo; explora-se o acaso e o que "não se ajusta", valoriza-se o processual em sua dimensão experimental em poéticas conduzidas por uma lógica pouco afeita à "cartilha do bem-fazer"<sup>179</sup>.

Nesse sentido, a definição do conjunto aqui focado deu-se sobretudo amparada em certa arbitrariedade e por uma empatia intuitiva com a produção dos artistas definidos – o que é dizer, há um critério personalista a ser assumido.<sup>180</sup>

Os artistas enfocados neste trabalho serão o holandês **Bas Jan Ader** (1942-1975), o suíço **Roman Signer** (1938), o duo suíço **Fischli (1952) & Weiss** (1946-2012) e o português **João Tabarra** (1966). Embora de modo geral reconhecidos internacionalmente, a composição destes nomes obedece menos a critérios de visibilidade e prestígio individual do que ao fato de apresentarem em suas obras e plataformas de trabalho registos ricos e diversificados de manifestações do fracasso.

No trabalho de Bas Jan Ader, fatores como a afetividade, a fragilidade, a repetição, a passagem do tempo e sobretudo a força gravitacional são

---

<sup>179</sup> Tais características não se confundem necessariamente, no entanto, seja com a transgressão pura e simples (o ataque deliberado e raso à convenção), seja com uma qualquer falta de rigor (em termos formais ou conceptuais), ou no menosprezo das instâncias relativas à apresentação das obras. O eventual despojamento nas soluções formais a emergir em uma parcela da produção apresentada (que se nota em peças de Signer, Ader e Fischli | Weiss) será basicamente derivado de opções autorais (conceptuais ou contextuais) conscientes, em conformidade com a plataforma estética em que foram geradas.

<sup>180</sup> De um ponto de vista pessoal, resenti-me posteriormente também da ausência de nomes latinoamericanos e de artistas mulheres dentre os apresentados neste estudo. Tal facto certamente é passível de questionamentos, sobretudo no que se refere à lacuna de nomes femininos. Reconhece-se aqui esta lacuna, assinalando contudo que, se isto aconteceu, foi de modo totalmente inadvertido, devendo-se menos a qualquer lógica exclusivista que à escolha desimpedida de nomes associáveis à grade temática em questão.

seguidamente invocados na forma de ações mínimas registadas em vídeo e fotografia. Ações que não chegam a ser performances, mas quase *gags*, e dotadas de estranha beleza, plenas de uma solene mas despojada carga de inevitabilidade. Sísifo e Buster Keaton encontram-se; o riso, quando tem lugar, é cotejado por uma carga melancólica.

Quando o ato de testar é tomado como um fim em si, as variáveis da não-compleição ou incompletude e imperfeição tornam-se uma força motriz para a práxis. Em sua actividade, Roman Signer parece flertar ou mesmo abraçar a todo o tempo o falhanço apenas pela eventualidade de o êxito se manifestar. Suas “esculturas de acaso”, ou “esculturas acidentais” confundem ironicamente a ideia de experimento e de destruição com a de sua própria documentação. Trata-se de um caso típico do artista sempre impelido pela compulsão em querer dar forma a uma ideia, conjugando o *élan* do inventor ao da experimentação científica; ao mesmo tempo, pode auto-sabotar-se, instaurando o inusitado em imagens potentes.

João Tabarra envereda pela seara da ficção e da autoficção, valendo-se do registo da alegoria e da [re]encenação para produzir peças poderosas, plenas de um sentido de crítica social e comportamental. Suas peças são frequentemente envoltas por um humor incómodo, enviesado, com a figura do patético a emergir aqui e ali a serviço do comentário agudo acerca de um estado de coisas (na existência mundana em uma sociedade ocidental) frente ao qual só cabe refletir sobre as insuficiências da natureza humana. Nesse sentido sua obra chega quase a enunciar uma ideia de falência como um recorrente mote de trabalho em si.

Em Fischli & Weiss a pulsão motriz pode estar nas idiossincrasias do quotidiano, na aparente frivolidade da existência e da própria arte; uma tônica freqüente é a da iconoclastia e do quase *nonsense*, permitindo ainda que se

instale o humor. Um humor, entretanto, silencioso e nervoso, advindo de situações e composições cáusticas – não raro incômodas - e enigmáticas e ao qual freqüentemente se sobrepõe uma camada reflexiva. Desenvolvem sua arte a partir de um amplo espectro de meios e formas de expressão: fotografia, filmes, livros de arte, escultura, instalação.

Seja por um humor que pode oscilar do pueril ao patético, voluntário ou não, como pela aparente frieza de procedimentos próximos aos científicos ou à invocação de uma improvável melancolia – nuance esta tão belamente próxima da perda, ou da falência –, quaisquer que sejam os graus de percepção da falha e do erro, do *desajuste* nestas produções e os respectivos níveis de sensibilidade que instauram e em que se desenrolam, estarão sempre convergindo para uma dimensão de potência criativa, que é o que interessa a esta pesquisa: o espaço do falhanço que leva adiante, ainda que não se saiba para onde – e por isso mesmo há que aí se investir.



# Roman Signer



Imagem 23

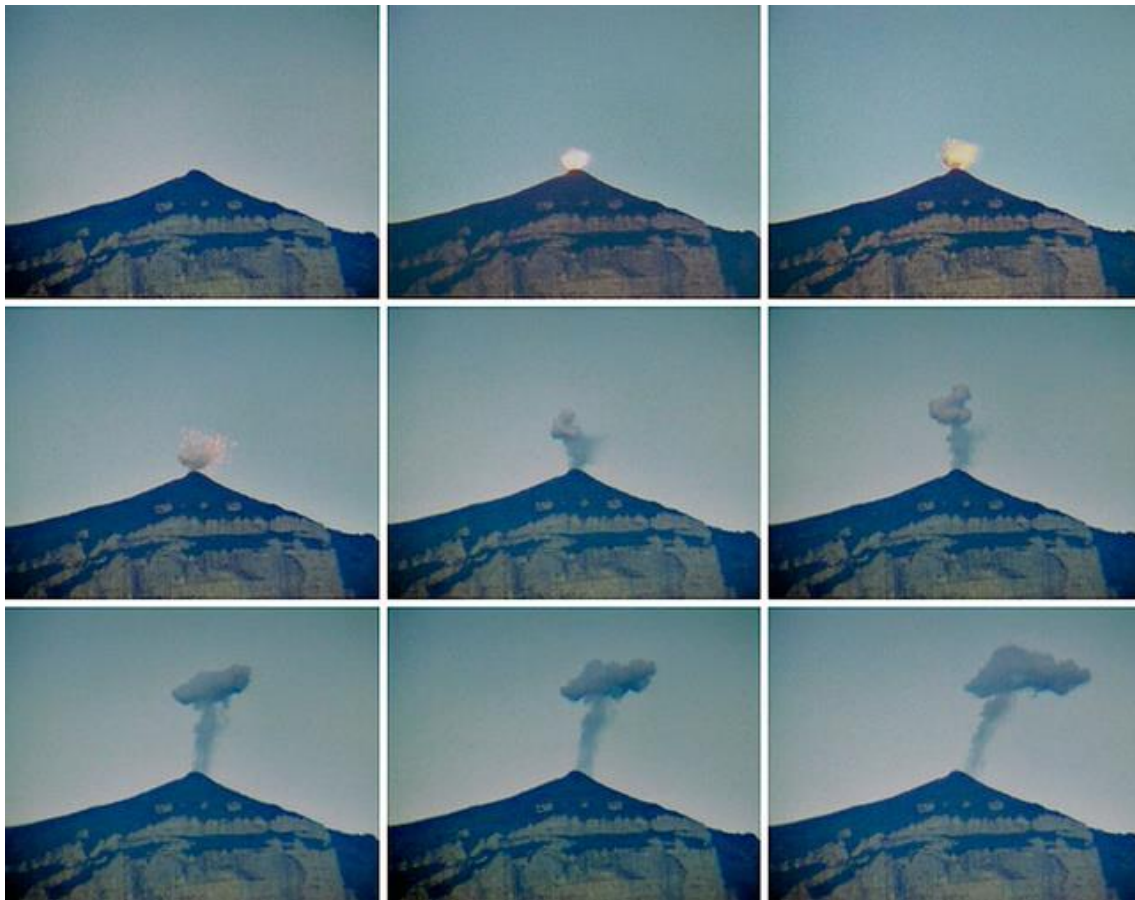
## 6.1. Roman Signer: Do mundo como um campo de provas

*I like when something happens.* Roman Signer

Appenzell, noroeste da Suíça, 1986. Ao longe, na bela e tranquila paisagem de um vale alpino, avista-se o topo da montanha conhecida como Camor, da qual subitamente brota uma explosão; uma explosão vulcânica, ao que parece, produzindo uma bola de fogo seguida de uma densa coluna de fumaça e que por alguns instantes confere ao cume da montanha a aparência de um vulcão em atividade. Passados alguns segundos e observando com atenção, a escala relativamente reduzida do fenômeno e a rapidez com que o fumo se dissipa deixam claro não ter sido qualquer vulcão, o que seria de resto improvável naquela região. Trata-se de *Kamor*, intervenção *in natura* de Roman Signer documentada em filme Super-8.

Menos um ato de medir forças com a natureza que um livre exercício de "ficcionalização geológica", para o artista tratava-se sobretudo de uma ação para "corrigir" ou testar visualmente uma sensação que a montanha em questão – na região suíça onde nasceu e realizou muitos de seus trabalhos – lhe despertara há tempos: a de que assemelhava-se a um vulcão, ainda que topograficamente essa impressão não tivesse como lhe ser correspondida de facto. Tem-se então de algo tão simples como isso: uma inquietação, uma ideia e sua pronta materialização. Ou ao menos uma tentativa. Assim se desenvolve grande parte do *modus operandi* de Signer. "I simply had the idea of creating a volcanic eruption up there", afirma ele de modo desconcertantemente singelo em entrevista a Paula Van den Bosch (Mack, Van den Bosch, Millar, 2006, p.9). Como em praticamente todas as suas peças, o procedimento logístico e de execução da peça foi de uma simplicidade atroz. Em tempos pré-digitais, o

artista afirmou que o trabalho foi realizado por ele em parceria com um assistente em esquema cronometrado. Signer carregou pessoalmente cerca de quarenta quilos de pólvora até o topo da elevação, onde instalou a carga, implantou um detonador e definiu a cronometragem da explosão, de modo a que pudesse ser captada por um amigo que aguardava com uma câmera super-8, a quase 5000 metros do "vulcão". A pequena erupção fabricada foi capaz de ser percebida ou reportada a muitos quilômetros de distância, segundo o artista<sup>181</sup>.



**Imagem 24.** *Kamor*, 1986 © Roman Signer. Super-8-Filmstill: Peter Liechti

---

<sup>181</sup> A maioria das ações de Signer – ou "eventos", como ele prefere – são conduzidas na ausência de qualquer observador; não há público. O que resta dessas ações efêmeras são os registos em filmes e fotografias, que adquirem assim um duplo estatuto: documentação e, antes de tudo, obras de arte.

Outra peça de Signer, dentre tantas, exemplar desta linha de procedimentos (baseada em componentes simples e acção directa sobre a paisagem) envolve novamente uma explosão e um elemento natural como suporte para o trabalho (procedimento e factores que, como se verá, perpassam grande parte de seu repertório) – agora a água. Em *Quer zum fluss* (*Perpendicular to the river*, 1978), o artista estendeu um cabo com explosivos cruzando o rio Reno na região de St. Gallen, também na Suíça (cidade onde vive actualmente). Naquela altura, o rio tem cerca de 100 metros de largura; o cabo foi disposto pouco abaixo do nível da superfície. O artista procede ao detonamento da explosão, e então uma parede de água de 5 metros de altura se eleva, em suspenso, sobre o curso d'água. Por um momento a ação introduziu uma nova dimensão na paisagem do rio, alijando parte de seu leito do campo de visão. Naquela altura de seu curso o Reno teve sua conformação natural levemente distorcida – ou "corrigida" – por um componente artificial, tendo ganho contornos geometrizados em função da instalação de potentes diques. A singela e poderosa intervenção de Signer oferece como que um lembrete da violenta força das águas, em contraste com a retidão artificial que o rio apresenta naquele trecho, correndo sobre um leito modificado.

Um trabalho similar é *Tuch*, em que, concebido em simultâneo com *Bogen* (ambos em 2009)<sup>182</sup> mantém-se a tónica e os elementos das peças anteriores: uma pequena explosão, a característica fugaz da intervenção, a inscrição momentânea de ruído poético sobre a paisagem. Duas "*time sculptures*", definição que o artista prefere para muitas de suas obras. O diferencial está talvez em uma concepção visual (dos efeitos da ação) mais voltada para a busca de uma deliberada plasticidade. Em *Tuch*, cinco baldes dispostos em linha no

---

<sup>182</sup> Trabalhos *site-specific* realizados em Ebeltoft, Dinamarca, em Maio de 2009, a partir de convite de empresa têxtil (que forneceu o tecido utilizado nas duas ações).

solo contêm cargas explosivas que, ao serem acionadas em simultâneo, elevam por instantes uma grande peça de tecido vermelho (conectado ao conjunto) no ar. A ação decorre em uma praia, rente a um mar tranquilo que emoldura a composição. O artista descreve a obra como "uma cortina de teatro solta no ar que encobre a paisagem por um momento"<sup>183</sup>. Na outra obra, *Bogen*<sup>184</sup>, uma peça de tecido vermelho com 100 metros de comprimento é fixada em um pequeno foguete; este, ao ser lançado, arrasta a faixa consigo para o céu, que descreve uma delicada parábola antes de se deixar cair no mar, a flutuar, seguindo o projétil que já se despenhou. Tem-se então como que um desenho agigantado suspenso, com duração de alguns segundos, em que uma silhueta encarnada paira sinuosamente à maneira de uma serpente marinha. Ou, como prefere Signer, "...a red bow that momentarily holds its shape and fills the sky, before floating to the ground"<sup>185</sup>.



**Imagem 25.** *Tuch*, 2009 © Roman Signer. Vídeo. 44".

---

<sup>183</sup> No original, "Free hanging theatre curtain that covers the landscape for a moment".  
Tradução livre de minha autoria. Disponível em  
<https://kvadrat.dk/collaborations/tuch-und-bogen-by-roman-signer>

<sup>184</sup> Ambas podem ser vistas em <https://vimeo.com/45437287>. Consultado em 12/10/2018.

<sup>185</sup> Em <https://kvadrat.dk/collaborations/tuch-und-bogen-by-roman-signer>



**Imagem 26.** *Bogen*, 2009 © Roman Signer. Vídeo. 1' 20".

A obra *Punkt* (2006)<sup>186</sup> introduz uma variação em relação às peças já descritas, e das mais significativas: a presença do próprio artista em cena. À parte o interesse em actuar sobre a natureza, esta será uma tónica na produção de Signer (assim como nas de João Tabarra e Bas Jan Ader, dentre os artistas destacados nesta tese). Não em registo auto-referente ou como propriamente uma "personagem"<sup>187</sup>, mas essencialmente como um agente catalisador da acção por vir. Em um enquadramento estático, vê-se sobre um relvado um cavalete de pintura e uma banqueta em cenário a céu aberto, com uma floresta em segundo plano. Um homem adentra a composição e senta-se na banqueta

---

<sup>186</sup> *Punkt*, 2006. Vídeo, 1 min. 40 seg. Realizado em Weissbad com sua esposa Aleksandra a operar a câmara.

Disponível em [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=9&v=\\_7y2Ajh6Hvw](https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=_7y2Ajh6Hvw)

<sup>187</sup> Embora a presença regular e silenciosa de Signer em seus vídeos a protagonizar os eventos mais inusitados, tendo se convertido em um traço autoral (informal) distintivo em sua prática, acabe por de certa forma converter sua figura em uma espécie de personagem.

(o conjunto ocupa a esquerda da imagem), trazendo um pincel na mão. Ali permanece, imóvel, por longos segundos, mantendo o pincel próximo à tela, como em um gesto inicial suspenso. Alguns metros atrás dele, um artefacto indiscernível no solo começa a deitar fumo. Logo em seguida, há uma detonação, e, com o susto, o homem projeta instintivamente seu corpo para a frente. Tal gesto faz com que o pincel que traz na mão produza um borrão na superfície da tela. Impassível, o homem se levanta e sai de cena, em meio à fumaça produzida pela explosão. Um plano em *zoom* exhibe mais detalhadamente o residual da ação – uma pequena mancha negra de tinta (ou um "ponto", para mantermo-nos mais próximos ao título da peça) no centro da tela. A totalidade da acção não ultrapassa 90 segundos. Fim. Mais uma obra a personificar o mote de "materializar ideias", tão bem conseguido (literalmente) na produção de Signer.



**Imagem 27.** *still* de *Punkt*, 2006 © Roman Signer. Vídeo. 1' 35".

Em *Punkt* emerge também – de modo mais assumido – a presença decisiva de outros elementos caros à prática do artista, nomeadamente o humor e o acaso controlado. É impossível não esboçar um sorriso ao longo do improvável "acto pictórico" – por sua vez contendo um possível comentário irónico sobre a actividade da pintura, em alusões a um mecanismo (literalmente) "detonador da criatividade"<sup>188</sup> – e das circunstâncias com que se dá. Tais circunstâncias são movidas pela lógica do "acaso controlado" personificado na iminente explosão e nos efeitos que esta irá gerar, até certo ponto previsíveis. Aposta-se essencialmente naquilo que não pode ser mensurado previamente: a pequena margem de aleatoriedade na acção específica do gesto da mão, impelida pela explosão. Uma acção mínima, como é típico do artista, mas transformadora da percepção, ou da recepção (aqui indicando o observador) – da expectativa prévia que se alimenta a partir dos dados apresentados. Uma dinâmica que perpassa toda a produção de Signer.

### **Escultura em campo (bastante) expandido**

*I'm not an actor or a showman, I am a sculptor. I show movements, processes.*

Roman Signer

Por décadas e com uma grande variedade de meios, Roman Signer (1938, Appenzell, Suíça) tem se debruçado obsessivamente sobre os elementos naturais e a dimensão temporal, articulando suas inquietações no campo da prática escultórica entendida em sentido alargado. Sua obra é marcada por uma livre e obsessiva exploração das relações entre tempo e espaço, movimento e processo, energia e sua transformação, química e física, ações experimentais e

---

<sup>188</sup> Ainda que irressistível, esta inferência é meramente uma suposição pessoal minha.

Não foi encontrado material que ateste esta interpretação directamente de parte do artista.



as inexoráveis leis da natureza. O artista suíço actua a partir de uma plataforma operacional fundada em uma constante curiosidade acerca das forças físicas que conformam a existência terrena, pondo-se a fazer experimentos baseados em procedimentos inventivos e dispositivos elementares, criados a partir de soluções por vezes singelas. Nestas acções seu próprio corpo é muitas vezes o elemento activador de gestos mínimos (por exemplo, gravações amplificadas do próprio ronco), interagindo com arranjos ou combinações inusitadas de materiais ou artefactos quotidianos.

Em seus primórdios, Signer trabalhou como aprendiz de operador de rádio e como empregado em uma companhia de painéis de pressão, actuando a seguir como desenhista técnico (em arquitectura e engenharia estrutural) por sete anos, experiências que deixarão marcas em parte dos procedimentos que caracterizam seu *modus operandi* posterior. Aos 28 anos, em 1966, ingressa na Zurich's School of Applied Arts, mais tarde transferindo-se para um programa de escultura na Lucerne School of Design. Na sequência de experiências artísticas adicionais na Warsaw Art Academy (Polónia), inicia sua carreira como artista *freelance* em 1972, alocado na pequena cidade de St. Gallen, Suíça – sua base até hoje.

Sua produção singular é de difícil enquadramento: o dinamismo e a fugacidade de suas acções a aproxima mais de imediato da *performance*, mas Signer tende a se considerar antes de tudo um escultor – ainda que em registo ampliado, como se verá. Signer é de uma geração de artistas que desde os anos 1960 alargou decisivamente este conceito, e em cuja redefinição uma questão central para ele era a ideia de transformação; noção entendida, em seu âmbito processual, como abarcando três fases ou momentos: um estado inicial, que sofre uma transformação e torna-se então algo concluído (o "resultado"). A partir

desta premissa, o artista moldou seu próprio conceito de escultura de modo a destacar qualidades específicas de sua práxis e assegurar que seu trabalho não se confundisse com as manifestações abarcadas pelo rótulo de *action art*, como será enfatizado a seguir.

O artista suíço geralmente refere suas peças como ações escultóricas (*action sculptures*) caracterizadas como "eventos" (*events*), ou ainda como *sculptures-as-events*. Uma outra dimensão incide também sobre seu entendimento ampliado da prática escultórica, a saber, o tempo ou a temporalidade, o que faz com que muitos de seus experimentos sejam designados como *time-sculptures*, que o artista assim define: "I find a change in being, caused by a sudden outburst of power, extraordinarily fascinating. That's a time sculpture"<sup>189</sup>. A crítica de arte inglesa Rachel Withers, estudiosa da obra de Signer, assim define esta característica em sua produção:

They share traditional sculpture's concern with the crafting of physical materials in three dimensions, but they extend that concern into what may or may not be characterised as the fourth dimension: the dimension of time. Time-sculpture investigates the transformation of materials through time, focusing the viewer's attention on the experience of the event, the changes wrought, and the forces involved. (Withers, 2007. p. 17)

Para além da especificidade necessária para abarcar uma produção com tais nuances, há também uma razão particular para o artista empregar deliberadamente estes termos e expressões: ele visa afastar sua obra do encapsulamento na denominação de "arte de acção" (ou *action art*), frequentemente vinculada a sua produção. Ele evita esta terminologia por esta

---

<sup>189</sup> Depoimento retirado do site do artista, em <http://www.romansigner.ch/en/portrait/>

abranger ou se associar a múltiplas práticas artísticas surgidas nos anos 1960 que incutem um dado de teatralidade e/ou auto-representação (as práticas artísticas tomando o corpo como suporte, e suas variantes), aspectos de modo nenhum compatíveis com a dimensão experimental avessa a rótulos que se impõe como a tônica de sua produção (Mack, 2006). Nas palavras do próprio artista:

Prefiro usar o termo 'evento' (*event*) para caracterizar meu trabalho. Alguma coisa aconteceu e agora simplesmente está ali, como uma evidência – evidência de uma força que foi exercida no espaço. [...] Em meu trabalho sempre há algo prestes a acontecer, acontecendo ou que aconteceu.<sup>190</sup>

Suas "*action sculptures*" envolvem planejamento, montagem, execução e o registo dos experimentos. Os resultados visuais (ou estéticos) emergem com um dado distorcido que os torna difíceis de alocar em uma categoria artística específica. Por meio de suas ações-experiências, objetos, instalações e filmes, Signer acrescenta uma nova camada ao conceito de escultura.

---

<sup>190</sup> Trad. Minha do original: "I prefer to use the term 'events' to characterize my work. Something has happened, and is now simply there, as evidence – evidence of a force that exercised itself in the space. (...) Always in my work something is going to happen, is happening or has happened." Entrevista a Lutz Tittel, 1984, in Mack, Van den Bosch, Millar, 2006, p.1190-120

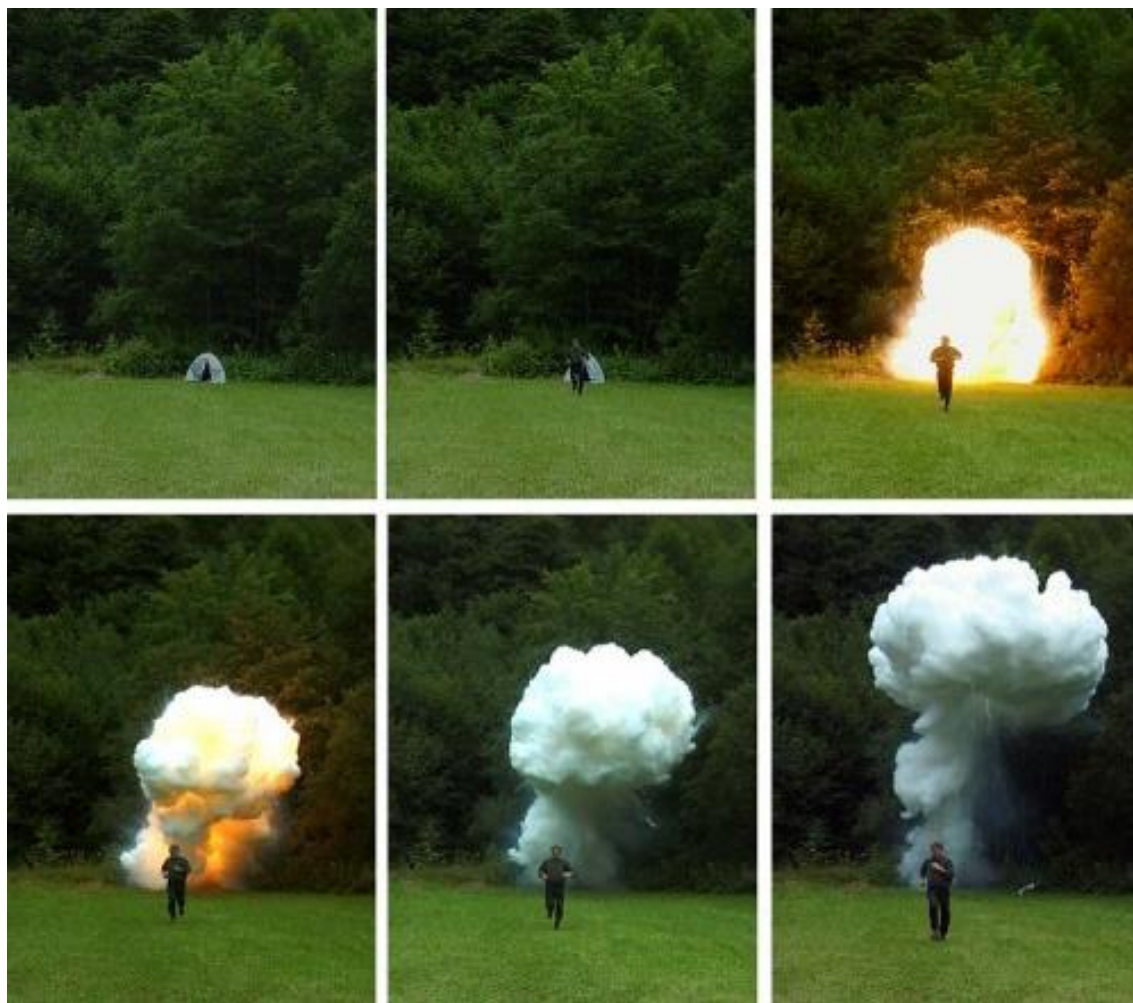


Imagem 28. *Zelt*, 2002 © Roman Signer. Vídeostills.

Signer decididamente não se propõe a fazer "arte tradicional", isto parece claro: ainda que não carregue qualquer bandeira ou convoque *slogans* combativos, sua produção desafia as convenções da arte, assim como as convicções de sua audiência – ainda que divertidamente subversivo –, ideia exemplificada na resposta que dá quando indagado sobre uma obra que comentava a dimensão institucional (no caso, museológica) de meio artístico:

"Well, since a lot of museums are rather boring, I would simply sleep in the museum. I would be there only during nighttime, guarded by the security guard and his German shepherd. Above the bed, there would be a microphone and an amplifier, and in front of the museum, there

would be huge loudspeakers. While I would be sleeping inside, and snoring, there would be, in the town, in front of the museum, this awful snoring to be heard. And during the day, there would simply be my empty bed standing there in the exhibition room, and I would come in again in the evening and sleep there, and so on, during the whole exhibition."

Ao longo dos anos Signer foi convidado a realizar diversas peças/obras para museus, e o que produziu nessas ocasiões foi sempre muito alinhado com os sentimentos expressos nesta declaração. Para a abertura de uma mostra de 1990 (no American Fine Arts Museum, em New York), um saco de areia foi pendurado do teto. Já com a exposição em curso, Signer telefonava para a galeria (de seu estúdio na Suíça) e anunciava-se. Então, por meio de um dispositivo mecânico, sua chamada fazia a escultura suspensa desprender-se e despencar-se no chão; a areia espalhava-se pelo piso, onde permanecia durante o restante tempo da mostra. E era isso.

O facto é que não parece haver rótulos capazes de abarcar a si ou a seus trabalhos apropriadamente. Sua obra pode estar mais próxima de experimentos científicos (e/ou filosóficos) que de modalidades artísticas propriamente ditas; o artista situa sua actividade em algum ponto entre "o cientista e o explorador, entre exploração e explosão"<sup>191</sup>. Esse paralelo, possível a partir da característica inusual de sua práxis e que interessa aqui ressaltar, é mais evidenciado quando se observa o facto de suas acções carregarem sempre, como lembra o próprio artista, a possibilidade iminente de falhanço. A este respeito, Signer afirmou certa vez:

---

<sup>191</sup> No original, "...between the scientist and explorer, between exploration and explosion." SUMNER, Oliver. "Roman Signer: Dead-pan Chaplin with bombs?" In *Variant Magazine*, issue 2, Spring 1997. Disponível em [http://www.variant.org.uk/2texts/Oliver\\_Sumner.html](http://www.variant.org.uk/2texts/Oliver_Sumner.html). Acessado em 17/03/2018.

É possível que, depois de trabalhar por semanas, nada resultasse daquele trabalho. Eu não daria a mínima importância. Gosto de experimentar, e *experimentar traz em si a possibilidade do fracasso* – uma liberdade incrível! A natureza também se manifesta pelo fracasso – é assim que as coisas são...<sup>192</sup>

Abraçar a livre experimentação como mote processual sistemático, impellido pelas possibilidades do falhanço (e não apenas a elas receptivo), que vê como libertadoras em sua práxis: eis o método do artista. O teórico e curador (e também artista) britânico Jeremy Millar comissariou uma exposição de Signer na Inglaterra em início dos anos 1990, e naquela altura afirmou, sobre a obra do suíço: "*If we think that his experiments fail, then it's because we have misunderstood the nature of inquiry.*" (Millar, 2001, p.9). A assertiva de Millar é precisa: a natureza essencial do trabalho de Signer mostra-se desde sempre alheia ou avessa a qualquer entendimento/leitura pelas vias de uma lógica que valorize este tipo de raciocínio, condicionado pela ideia de resultado e eficácia. Basta observar duas ou três de suas peças, familiarizar-se minimamente com seu processo de trabalho, para se perceber que o que está em jogo é antes de tudo uma pulsão experimental singular, completamente divorciada das convenções ou demandas do bem-fazer, ou do "fazer correctamente", do tipo a que se pode aplicar juízos objectivos na linha do "resultar" ou "não resultar". Suas operações peculiares são movidas sobretudo por uma curiosidade incessante e de certa forma singela, própria de quem vê no próprio corpo e em objectos e artefactos a ele associados (a cadeira, a janela, o guarda-chuvas, o chapéu, a botina) um aparato para empreender um incessante jogo de forças

---

192 Trad. minha de um *press release* da mostra Roman Signer / David Shrigley, na Photographer's Gallery, Londres, 1997: "It's possible that, after having worked for weeks, nothing much resulted from that work. I do not care at all. I love the experiment, and *experimenting bears in itself the possibility of failure* – an incredible freedom! Nature also manifests itself in failure – that's the way it goes" (Signer, 1990).

com as leis da física (veja-se a importância da gravidade ou da resistência de materiais em suas proposições). Nesta dinâmica, a dimensão processual irá assumir especial importância, conforme atestado pelo artista quando indagado sobre sua produção: "They are works that come into being and pass away. And for me *it is the in between that matters*, not only the result: not the aesthetic aspect but rather the process." (Grzonka, 2008, p.22). Ainda que o teor dessa assertiva seja captado de modo intuitivo por um observador mais atento – afinal, não será tão difícil perceber que o artista não esteja tão preocupado com a "aparência" do resultado final após o contacto com meia dúzia de peças suas – , trata-se ainda assim de um dado relevante, na medida em que a experiência mesma de construção e, digamos, "efectivação" do trabalho (com suas tentativas e erros) é fator preponderante na poética de Signer.

### **Experimentos na natureza (isto não é Land Art)**

Como já percebido nas obras apresentadas no início, o artista tem um interesse particular em explorar elementos básicos da natureza – fogo, água e ar – em termos de suas qualidades esculturais<sup>193</sup>. A simplicidade e a característica despojada, "directa", dos materiais, formas e procedimentos por ele adoptados tornam suas peças acessíveis a qualquer audiência, fator também intensificado pelo enfoque de Signer no absurdo que permeia a existência

---

<sup>193</sup> Ainda que não exatamente à maneira da *Land Art*, vertente que tende a valorizar procedimentos distantes da prática de Signer, promovendo rearranjos de materiais naturais na paisagem, além de frequentemente operar em escalas que flertam com a monumentalidade (muito embora também a *Land Art* apresente diferentes frentes de atuação) e que não raro pressupõem a ideia de permanência (ainda que indefinida). Veja-se por exemplo o próprio *The lightning field* de De Maria, o *Spiral Jetty* de Smithson ou o *Double negative* de Michael Heizer, para ficar em exemplos icónicos.

quotidiana, que introduz uma componente do humor<sup>194</sup>. Apesar de frequentemente ocorrerem em espaços abertos na natureza, as ações ou eventos realizados por Signer são antes de tudo experimentos que fazem uso temporário das leis físicas dos materiais com que trabalha, que podem oscilar entre todo um repertório de objetos domésticos banais (cadeiras, mesas, barris, caixas) até miniaturas motorizadas e máquinas diversas. Ainda a respeito do entendimento e aplicação do conceito de escultura em Signer, esta passagem de Manuel Oliveira é esclarecedora:

A partir do emprego de variados dispositivos, substâncias explosivas e pelas reações entre diferentes materiais ou forças, Signer a um só tempo dialoga com toda uma tradição escultórica e objetificante da cultura ocidental contemporânea como se opõe radicalmente a ela. O artista concebe situações em que forças da natureza podem implantar e produzir um dado efeito de uma determinada maneira, tanto sobre os materiais como em objetos. [...] O efeito em questão é tanto o produto desta relação quanto a própria materialização do trabalho, que assim dá forma ou materializa as diversas forças em jogo, seja o ar, a água, o fogo ou a gravidade (Oliveira, 2006, p. 11).

A proximidade de Signer com a natureza tem origens tanto geográficas como íntimas. O artista nasceu e foi criado em uma região montanhosa propensa a observação de fenômenos naturais potencialmente devastadores, no nordeste da Suíça. Um contexto que provavelmente ajuda a determinar sua compulsão por vagar a esmo na paisagem, em busca de fenômenos de toda ordem e suas possíveis causas e efeitos, transformando as situações que lhe apresentem em matéria de trabalho. O fato é que Signer explora detidamente as forças naturais, ora atuando com elas, ora "contra" elas – seja enfrentando correntes aquáticas,

---

<sup>194</sup> O aspecto do humor, uma tônica percebida como comum à produção de todos os artistas aqui enfocados, será comentado isoladamente em subcapítulo a seguir.



desafiando a gravidade, estudando a inércia; a relação homem-natureza é seguidamente posta à prova<sup>195</sup>.

A relação estreita e tão presente na obra de Signer com ambientes naturais, associada ao uso recorrente de certos materiais, faz com que esta seja remetida às correntes da *Land Art* e da *Arte Povera*. Há algumas peças suas que evidenciam alguma proximidade ou diálogos possíveis com a obra de expoentes daquela vertente, como Richard Long, Hamish Fulton e mesmo Walter de Maria<sup>196</sup>. Mas em havendo de fato procedência nesta associação, ela ocorre de maneira bem específica e personalista. Seus *eventos* e ações-escultóricas não compartilham o interesse pela monumentalidade ou eventuais qualidades intrínsecas a esta, assim como sua produção é avessa às imposições do ambiente em que decorre o trabalho, características da *Land Art*; e seu trabalho não possui nada do caráter simbólico ou do interesse por uma compreensão metafísica do mundo cotidiano, aspectos tão caros aos adeptos

---

195 De se ressaltar, contudo, que a despeito do enunciado sugerido por esses embates, tais ações ou eventos são desenvolvidos num registo que nada tem de épico: ao contrário, Signer, que é sempre o protagonista (anônimo), apresenta-se, como ele próprio afirma, como "uma espécie de Buster Keaton". Indagado sobre o grau de risco envolvido em seus trabalhos com explosivos, responde: "Sim, sou aquele que tem de sair correndo [...] Comecei alguma coisa, aí fica perigoso e tenho de sair correndo [...] Se houver uma comparação, é mais com Buster Keaton do que com Charile Chaplin. Há uma qualidade de tristeza em Keaton, de modo algum engraçado". (entrevista a Paula Van der Bosch. In Mack, Van den Bosch, Millar, 2006, p.30).

196 Signer refere em entrevistas o impacto que teve sobre ele a seminal mostra *When attitudes become form*, com curadoria de Harald Szeemann e a que pôde acorrer em Berna, em 1969. Lá travou contato com a obra de diversos artistas, dentre eles os norte-americanos Robert Morris, Michael Heizer e Robert Smithson, além do britânico Richard Long – todos identificados com as práticas em *Land Art* ou *earthworks* – e aquilo teria sido marcante para ele. No caso de De Maria, com passagem pelo movimento minimalista, a proximidade pode ser pensada sobretudo a partir de projectos pontuais como *The lightning field* (1970) e os desenhos agigantados no deserto do Nevada (final dos anos 1960), na tomada da natureza como suporte directo para realização da acção.

da *arte povera*. Seu posicionamento está mais para o de alguém que reconhece e aprecia o conhecimento científico sobre as leis da natureza e que, valendo-se deste, prefere revelar efeitos que já conhecemos, mas que nem por isso deixam de nos afetar (Oliveira, 2006).



Imagem 29. Roman Signer. *Table*, fotografia *cibachrome*, 1994

Conforme muito apropriadamente definiu o crítico Gerhard Mack (2006, p.50), um especialista na obra de Signer:

Ele não visa dominar a natureza, mas observá-la. Sua compreensão da natureza oscila entre uma abordagem científica racional e outra mais inclusiva, que reconhece áreas inexplicáveis. Ele trabalha com recursos e *insights* científicos, mas não cria versões visuais de regras e métodos. Sua arte não está a serviço das ciências, antes operando com elas (ou pondo-as para trabalhar): seu maior objetivo é expandir

a linguagem delas. O resultado concreto disso é que Signer usa como materiais os elementos água, terra, fogo e ar. 197

Esta é precisamente uma das características determinantes no *modus operandi* de Signer a afastá-lo de enquadramentos em outros movimentos, como a *Land Art*: como Mack aponta, o artista não está lá para dominar ou exercer algum tipo de controle sobre a natureza; é praticamente o inverso disso, com o artista muitas vezes pondo-se à mercê das forças naturais, experimentando-as, testando as leis da física.

Signer parte de uma situação precisa: suas obras operam através de uma linguagem aberta, que, instalada na natureza, comenta, incorpora ou de algum modo implica conotações simbólicas, culturais e sociais. A apresentação dos trabalhos pode se constituir em si mesma como um ato de especulação estética<sup>198</sup>; em Signer, essa tônica talvez seja mais evidente na premissa de que o artista faz de seu processual um permanente campo de especulações ativas – acerca das leis que regem o mundo. E há a questão da temporalidade:

---

197 Trad. minha do original: He's not out to master nature, but to observe it. [...] Signer's understanding of nature oscillates between a scientifically rational approach and a more inclusive one that acknowledges inexplicable areas. He works with scientific insights and resources, but he does not create visual versions of rules and methods. His art is not the servant of the sciences, but puts them to work: the highest aim is to extend their language. The concrete result of this is that Signer uses the elements water, earth, fire and air as materials." (Mack, 2006, p.50).

198 Este dado ganha aqui interesse quando se pensa na simplicidade, precariedade e/ou efemeridade (características que transparecem, por sua lógica constitutiva, no processo de formalização de muitas peças de Signer) como predicados tipicamente relacionados à noção de fracasso, ou de "não estar bem-feito". Ainda que tal associação mostre-se de modo geral relativa e, quando muito, epidérmica, no caso deste artista pode ser de interesse considerar relações possíveis entre a instância de formalização final e o grau incerto e fugidio de uma "especulação estética": uma operação plástica que não chega a se realizar por completo na experiência de fruição.

na contramão de tantas propostas filiadas à *Land Art*, os eventos ou "ações escultóricas" de Signer são fugazes, instantâneos, marcados pela condição de efemeridade. Só demoram o tempo preciso para que as forças em jogo – porque sempre as há – desempenhem seu papel; nada mais que o estritamente necessário. À solenidade e imponência da *land art*, o suíço contrapõe extrema austeridade e singeleza.

De se assinalar também o interesse em criar situações capazes de implicar o espectador em uma experiência singular: por exemplo, na grande maioria dos casos, as peças de Signer em filme, vídeo ou fotografia são realizadas solitariamente (por vezes só o próprio artista), sem qualquer audiência. Só posteriormente as obras ganham essa dimensão pública, que ele afinal considera importante, quando circulam nas exposições e similares. E a natureza para Signer se apresenta como nada mais – e nada menos – do que um estimulante campo de provas, sempre aberto a suas experimentações surpreendentes e pouco ortodoxas, elementares e elementais.

### **Mundo material e materiais do mundo**

*I simply think with material the same way that a poet takes words and turns them into sentences.* Roman Signer

Se as ações de Signer por vezes podem ser espectaculares a seu modo, muitos dos materiais que emprega são tudo menos isso. O vocabulário presente no campo experimental de Signer, embora amplo, incorpora elementos que surgem de modo recorrente, podendo ser considerados objectos de particular interesse investigativo para o artista, convertendo-se em sua marca registrada.

Tal repertório é constituído sobretudo a partir de elementos de uso quotidiano, como baldes, cadeiras, mesas de cozinha, cordas, barris, tiras elásticas, bicicletas, balões, botas e galochas, guarda-chuvas, caiaques, mas também alumínio, aço, borracha, lama, pequenos helicópteros radiocontrolados, foguetes pirotécnicos, pólvora (naturalmente)...materiais que frequentemente reforçam a necessidade de operar a céu aberto (para além das já expostas)<sup>199</sup>. Como se vê, seus materiais tendem a ser via de regra objectos utilitários de uso regular, doméstico ou não – combinados e/ou utilizados de formas inusuais, como a esta altura já está claro –, mas também a própria paisagem suíça, seu território natal, incorporada em sua práxis como um permanente "campo de provas", indissociada de sua existência.



**Imagem 30.** Roman Signer. *Larghetto moderato allegretto allegro allegro vivace vivace presto* (videostill, 2008) e *Wasserstiefel* (fotografia, 1986)

Em relação aos modos como um material banal ou um artefacto quotidiano pode ser despojado de suas funções e ressignificado em suas

---

<sup>199</sup> Paralelamente à actividade em estúdio – a que não por acaso chama de *laboratório* –, Signer parte com frequência para as montanhas que emolduram seu país, onde leva a cabo os "experimentos" de maior escala, tendo sempre sua figura como activadora de processos".

proposições a serviço de experiências visuais únicas, tome-se por exemplo o trabalho *Action Kurhaus Weissbad* (1992), em que dezenas de cadeiras eram "catapultadas" simultaneamente pelas janelas de um hotel por meio de um dispositivo disparador, produzindo um poderoso – e momentâneo – efeito visual; da mesma natureza é a famosa peça *Action in front of the Orangerie*, concebida para a Documenta 8. Executada a 20 de setembro de 1987 no espaço exterior frontal ao prédio da Orangerie – após um intenso período de ensaios e preparação –, consistia em um arranjo de 350 pilhas de papel colorido (com 1.000 folhas cada) alinhadas no solo e então mandadas para o ar por uma explosão, formando por instantes uma parede flutuante de papel que atinge 15 metros de altura. Já em *Table* (1994), temos uma mesa comum de cozinha, quadrada, a flutuar placidamente no mar, sustentada por quatro baldes, em jornada incerta na costa da Islândia; e em *Kayak* (2000) – item de predileção pessoal do artista e ao qual recorre em inúmeras ocasiões –, vemos o artista no interior de um caiaque, sendo arrastado em velocidade considerável ao longo de uma estrada por um veículo, em mais um exercício de improvável objectividade. Ou antes, um acto em que a única certeza é a de que sua lógica motriz está menos atrelada ao trajecto ou deslocamento em si que a um impulso em testar ideias, limites físicos e materiais de um modo oblíquo à lógica cartesiana, como característico na actividade do suíço.



**Imagem 31.** Roman Signer. *Action in front of the Orangerie*, 1987. Registos fotográficos da acção, 2008.

Como se vê, trata-se de um artista um bocado peculiar. Suas acções aparentemente singelas – mas não raro incorporando também a auto-ironia – com materiais prosaicos, reativas ou relativas às forças da natureza, são quase sempre investidas de um inusitado sentido do patético que remete à figura caricata do "cientista louco", e conduz a uma aproximação ao imaginário burlesco de um Buster Keaton, por exemplo<sup>200</sup>. E assim como este último, Signer muitas vezes está ele próprio em cena em suas acções, e não raro expondo-se a riscos consideráveis. O suíço agrega um toque de humor ao conceito de causa e efeito e ao tradicional método científico da experimentação e da descoberta, encarando a característica auto-evidência da lógica científica como um desafio artístico.

Tal pendor humorístico é também manifesto no flerte ou identificação do artista com a componente do absurdo, uma conexão que se adivinha como inevitável na lógica interna a seu processo criativo. Um aspecto que pode ser observado em obras tão diversas como *Cap with Rocket* (1983) – onde um homem (Signer, como sempre) acende o pavio de um foguete e aguarda a seu lado em clima tenso até que o artefacto descole e avance céu adentro, carregando o boné do artista com ele – como na enigmática *Table* (1994), em que uma mesa convencional flutua, amparada por baldes, ao largo da costa da

---

<sup>200</sup> Esta característica de um humor de cunho burlesco e a decorrente instalação de um registo ambivalente, entre o cómico e o patético, na prática de Signer, em muito remetem ao *ethos* das comédias mudas das primeiras décadas do século 20. O paralelo com mestres daquela arte como Buster Keaton ou Harold Lloyd não será fortuito, também encontrando correspondência directa, nesta tese, na obra de João Tabarra e Bas Jan Ader. Tal facto ganhará análise mais detida quando do comentário sobre a obra deste último, o que ocorrerá a seguir.

Islândia, alheia aos encantos da paisagem a seu redor. Novamente tem-se aqui uma conjugação de objectos banais combinados de modo inusual de modo a detonar uma acção dinâmica, forças aparentemente sem qualquer sentido que não o da curiosidade de se verificar a materialidade de uma ideia. Com efeito, "dar formas a ideias" parece ser a pedra de toque ou o mote basilar para a actividade de Signer. E se este bordão eventualmente pode soar um tanto como um cliché, no âmbito das práticas artísticas, poucas vezes terá sido tão verdadeiro quanto no caso deste artista suíço.

Indagado sobre seu repertório de materiais e o uso que faz deles, Signer afirmou:

I simply connect them with each other: sand can marry a rocket, for example. The connection is not intellectual; it comes out of my feelings. I like to try out these connections, but there is nothing systematic at all about my process."<sup>201</sup>

Tal declaração, sucinta e directa como lhe é característico, é altamente esclarecedora da dinâmica processual do artista, sempre avessa a intelectualismos e encapsulamentos em quaisquer categorias ou tendências. E ilumina muito do que se intui quando diante de uma de suas peças ou acções: ali, não é preciso perder tempo tentando identificar sentidos cifrados, comentários metafóricos ou malabarismos conceptuais. "Você vê o que você vê"<sup>202</sup>. Sua obras são essencialmente exercícios visuais (testes?) a serviço de uma lógica calcada sobretudo na curiosidade, na imaginação e nas possibilidades oferecidas pela livre-experimentação – mesmo que

---

<sup>201</sup> In "Roman Signer by Armin Senser". *Bomb Magazine* n. 105, Out. 2008

<sup>202</sup> Embora na produção de Signer, ao contrário por exemplo do Minimalismo, que à sua maneira também adoptava este mote, tal premissa é investida de uma literalidade mais generosa, contrapondo-se à aridez quase dogmática daquele movimento, no que se refere às instâncias de formalização e à dimensão receptiva/perceptiva.



(aparentemente) "não dê em nada". Signer enxerga as coisas do mundo como dispositivos dotados de potencial latente para um permanente exercício de ressignificação. Desimpedidas de cumprirem seu papel funcional, ganham nova configuração ontológica, convertendo-se em material activador de novas dimensões perceptivas. Aí reside muito da força de seu trabalho: nesta capacidade de articular uma curiosidade quase infantil com a inquietação quase científica, conjugada com uma linha de procedimentos inventiva e em nada ortodoxa. E se o que daí resulta calha de produzir resultados visuais e emocionais arrebatadores, encantando seja por sua simplicidade, seja pelo sentido de humor quase inadvertido como pela plasticidade, então acaba por ser arte. Até porque não caberia em outra categoria.<sup>203</sup>

\* \* \* \*

Os trabalhos comentados permitem abordar a questão da ideia da transformação da percepção – um mote de resto caro à arte moderna – é um aspecto de relevo na produção de Signer, emprestando um tónus unificador em sua prática. Enquanto artista, destaca-se por retirar objectos de sua existência quotidiana concreta e mundana e transferi-los para o território da abstração, fornecendo um estímulo para a imaginação ao apresentar itens ordinários em situações ou contextos surreais, investindo-os de um protagonismo não

---

<sup>203</sup> A arte contemporânea já foi definida, dentre a miríade de tentativas a que é submetida periodicamente, como "tudo aquilo que escapa" (Tejo, 2004). Eis aí, talvez, um bordão que se mostra de facto adequado para se aplicar a um segmento cultural que a tudo escapa: a encapsulamentos, categorizações ou compartimentações estanques, bem-definidas. E que abarca, em sua abertura indefinida para as manifestações do mundo, toda uma produção que por vezes ali encontra seu reduto seguro – por vezes menos por identificação plena (ou qualquer outro fator de atribuição de pertencimento) que por falta de melhor.

buscado<sup>204</sup>. Como quando põe uma mesa de cozinha doméstica para flutuar em um lago, ou quando dispõe umas botinas a girar furiosamente, impelidas por foguetes, pregadas a uma árvore. Como em *sketches nonsense* de comédias mudas, há ocasiões em que somente a colisão ou superposição absurda (e violenta) de elementos em arranjos ou situações improváveis pode fazer ver de facto o que estava oculto.

Muito do que está em jogo no trabalho de Signer está ligado a esta dimensão perceptiva, na experiência de sua apreensão visual em sua intensa fugacidade e na qualidade a um só tempo familiar e inusitada que emana de suas acções, que se recusam a bastar-se como "um método visando a um fim específico". Os espectadores devem tomar parte em seus experimentos, por meio da observação (ainda que indireta<sup>205</sup>), e tirar suas próprias conclusões, ou ao menos desfrutar do sabor residual surreal dessas acções improváveis e inevitavelmente divertidas. De se ressaltar aqui que uma práxis artística tão focada em acções fugazes, quando não instantâneas, depende sempre do devido registo – que é feito, desde os primórdios da actuação do artista, em vídeo e fotografia.

Outro aspecto que se destaca em sua produção é o do tempo. Em obras como *Sandbag with timed detonator* (1988) – onde um dispositivo auto-destrutivo compreendendo um relógio-alarme acaba por fazer despencar sobre si um pesado saco de areia suspenso sobre o objecto e então o destruindo – dois registos de temporalidade se alternam: a tranquila quietude inicial é invadida

---

<sup>204</sup> E há aqui também uma aproximação (involuntária) clara com a produção de Fischli & Weiss, em sua prática de "transfiguração do banal", como se verá no subcapítulo que se segue.

<sup>205</sup> Os trabalhos de Signer são em sua grande maioria realizados na ausência de qualquer observador, dando-se a ver quase sempre *a posteriori*, a partir de seus registos fotográficos ou fílmicos.

e tomada por um instante de súbita violência. Em outros trabalhos a mudança é mais gradual, como em *Action with a Fuse* (1989), espécie de "escultura-temporal" com duração de mais de um mês, em que o artista traça um percurso ao longo da linha férrea entre dois vilarejos. Faz isso por meio de um pavio aceso, engenhosamente instalado de modo a queimar ininterruptamente até o destino final. Entre 11 de setembro e 15 de outubro de 1989, Signer realiza esta "acção minimalista em larga escala" entre as pequenas cidades de Appenzell, onde nasceu, e St. Gallen, onde vive até hoje, ambas no leste da Suíça. A preparação para o projecto *Action with a fuse* consistiu em desenrolar e instalar um pavio especial (para uso sub-aquático), ao longo de todo o trajecto da via férrea que separava as duas povoações, perfazendo pouco mais de vinte quilômetros. Foi preciso criar conexões unindo os rolos de pavio (de 100m cada), o que foi resolvido com pequenas caixas de madeira contendo quantidades ínfimas de explosivo, que explodiam a cada vez que uma seção era completada – o que resultou em cerca de duzentos breves *flashes* flamejantes que pontuaram a longa jornada, sublinhando este peculiar exercício de alargamento de tempo e espaço. O projecto iniciava acendendo-se uma extremidade do pavio, conectado a uma pilha de pólvora negra em formato de cone na estação de Appenzell, cuja centelha exalava uma coluna de fumo quase imperceptível. A proposta era de que o rastilho queimasse lentamente de modo ininterrupto por 35 dias, ao longo dos trilhos até chegar à estação de St. Gall em 15 de outubro, onde esta peça "espaço-temporal" seria finalizada pela ignição de outro cone de pólvora. Roman Signer acompanhava o progresso de sua acção a pé, ao longo da linha férrea; a cada conexão, o pavio detonava uma explosão, que por sua vez acendia a seção seguinte do pavio. O evento-trabalho não foi filmado por Signer, que surge no vídeo (produzido por seu amigo e parceiro Peter Liechti) cuidando da manutenção do processo e em conversas com eventuais

transeuntes e curiosos. O projecto como um todo assume a forma de uma procissão intimista, terminando em uma grande labareda na estação de St. Gallen, quando a última seção do pavio detona a derradeira carga de explosivo. A consagração do fracasso? Material residual da ação – rolos de pavio queimado, autorizações administrativas e mapas topográficos da região – permaneceram como ecos desta jornada personalista. Ao comentar o trabalho, Signer enfatiza o caminho percorrido, atravessando diferentes cenários naturais e o encontro com pessoas, indicando serem aspectos mais caros para ele que a precisão das conexões ou do aparato técnico envolvido – que por outro lado nunca é descuidado. De se notar que a acção, desenvolvida de modo arrastado ao longo de um mês, representa uma ruptura no ritmo operacional habitual de Signer, até então restrito a eventos de curta ou brevíssima duração. Por meio do acto de instalar o estopim por todo o trajecto, conectando as secções e depois coletando novamente os fios queimados, Signer e seus ajudantes experienciaram esta ação como um evento peculiarmente prolongado, com a alteração na percepção temporal e espacial dominada pela presença da minúscula centelha de fogo produzida pela pólvora que corria acesa pelo rastilho. A partir deste, Roman Signer instalava uma sutil "esculptura de duração" diretamente na paisagem, que fundia os conceitos de distância e tempo na presença ininterrupta daquela fagulha incessantemente alimentada. Esta acção introduz ainda um elemento épico – devidamente amortecido ou subvertido pela abordagem única de Signer – que será recorrente em outras peças.



**Imagem 32.** Roman Signer. *Action with a fuse*, 1989. *Stills* de documentário sobre a obra.

## **Destruir pode ser criar**

*Uma explosão não é, para mim, um acto de destruição, mas sim de transformação.* Roman Signer 206.

Boa parte do trabalho de Signer envolve a ideia de destruição – personificada no emprego de energia dispendida, imagem traduzida sobretudo na forma de explosões. Em seu leque de procedimentos é notório e particularmente recorrente o recurso de explosões como activadoras do trabalho, cujo resultado pode ser mais e menos imprevisível. Ele aprecia "o momento onde a impressão que as coisas não têm peso e que se mantêm suspensas no ar". Estes actos de "destruição constructiva" sinalizam de modo directo e requintado o processo de mudança de um estado (natural) de ordem das coisas para um estado de desordem, uma mudança de curso de sistemas em direcção ao caos, o fluxo natural da entropia. Não é a mudança em si, contudo, que fascina Signer, mas antes o momento preciso da transformação. O núcleo central de cada peça do artista revela-se em uma fracção de segundo (nas explosões). A essência da obra de Signer reside no interesse em explorar a relatividade de nossa experiência do tempo e do espaço. Signer se interessa mais por examinar a dimensão, digamos, psicológica de um evento (o modo

---

206 O artista é inclusivamente portador de licença oficial para o manuseio e operações com explosivos. A licença do tipo B o autoriza a realizar detonações diversas mas não o libera para explodir prédios, por exemplo. Conforme declaração em entrevista a Armin Senser na *Bomb Magazine*, 1 out. 2008. Disponível em <https://bombmagazine.org/articles/roman-signer/>

como este afeta nossa percepção), ao invés de suas manifestações físicas em si – embora a Física tenha obviamente um papel decisivo em suas acções. Sua arte parece movida pela ideia de infinitude do significado contida em cada momento do tempo real, de uma imagem interna com uma lógica a ela também interna, uma verdade própria, particular, se quisermos.

Como lembra Max Weschler (1995, p.147)<sup>207</sup>, as peças explosivas de Signer, compreensivelmente fascinantes em sua potência em mobilizar a atenção e os sentidos, podem no entanto solapar ou obscurecer facetas igualmente recorrentes em sua actividade, embora menos impactantes visualmente. Pensa-se em características que se manifestam quase como um contraponto às explosões, como a percepção contemplativa do espaço, activada por sequências temporais prolongadas, e os vários momentos de silêncio invocados por algumas de suas peças escultóricas singulares. Veja-se por exemplo as diversas instalações que envolvem água a gotejar ou areia a escorrer de forma constante, não raro tematizando ou representando fluxos de tempo mais ou menos contínuos. Também de relevância nesta faceta de sua prática é o aspecto da inércia, de energia potencial, presente em cordas elásticas esticadas, nas cargas de explosivo aguardando a detonação ou nos trabalhos que envolvem quedas. O mesmo senso de temporalidade é também intrínseco – de forma acentuada – aos momentos de tensão imediatamente anteriores (e posteriores) à detonação das suas “fast changes” (os momentos decisivos em que a obra “acontece” ou é activada por meio de fatores como a colisão, combustão, explosão, implosão, da queda, do colapso ou do desaparecimento), na medida em que constituem de facto a essência da

---

<sup>207</sup> Max Weschler. "Action with a fuse: modifying the denotation of detonation". *Parkett Magazine*, vol. 45, 1995, p.147

inquietante atmosfera de risco real que permeia as ações e eventos de Signer. Uma manifestação especialmente peculiar destas esculturas mais "serenas" pode ser encontrada na lendária e já comentada *Action with a fuse*, empreitada de dimensões espaciais e temporais excepcionais.

Os mecanismos por trás das peças de Signer são complexos (especialmente quando envolve explosões) e seu êxito depende muito da precisão em sua execução; decompostos e totalmente expostos, são estes mecanismos que irão implementar o trabalho. Em alguma medida conceptual, a obra do suíço ultrapassa a personagem do "*emotional physicist*", como gosta de se referir a si próprio. Em um percurso experimental que evoca o pensamento poético-filosófico de Gaston Bachelard (a "química do devaneio" presente em *La Psychanalyse du feu*, de 1938, *L'Eau et les rêves*, de 1942 ou em *L'Air et les songes*, de 1943), ele sempre foi fascinado pelo estudo dos elementos – em particular o ar, a água e o fogo – e suas tensões com os modos de vida em mundo dominado pela dinâmica tecnológica. O artista (como Bachelard) se interessa em ir além da oposição instalada entre ciência e natureza, desvelando e apostando na carga emocional e evocações poéticas que estes elementos naturais transmitem.

*One's childhood experiences and adventures are important for every artist. That's what you feed on. Everything is there already. One only gives it shape.*

Roman Signer<sup>208</sup>

Para encerrar, uma breve síntese, ou uma tentativa de englobar sucintamente as muitas facetas e aspectos da obra deste artista. Como visto, pode-se dizer que Roman Signer é um grande e peculiar escultor. Ao contrário dos praticantes tradicionais desta modalidade, entretanto, ele não se limita a

---

<sup>208</sup> Em <http://playtime.pem.org/roman-signer/>

trabalhar com a matéria, incorporando também o espaço e o tempo como instrumentos e assim tornando possível perceber a atuação de entidades físicas de maneiras surpreendentes e complexas. Seu *modus operandi* típico, que carrega um forte componente dramático, funciona como um catalisador para os espectadores, um ativador de outros níveis perceptivos, desprendidos da lógica de se buscar por sentidos encriptados que boa parte da produção contemporânea encerra: suas obras possuem a qualidade de serem tão primitivamente instigantes, de falarem tão directamente ao olhar quanto de serem refinadas, na articulação que Signer promove das instâncias físicas, temporais e sensoriais sob as quais se dá a existência. Recorro novamente a Rachel Withers, que chega a uma definição concisa e precisa da poética de Signer:

From a seemingly restricted palette of processes and materials, Signer generates a poetics whose tones range from the melancholy to the thrilling, from the charming to the violent, from the grave to the frankly, irresistibly silly, and many points north, south, east and west of these affective co-ordinates. (Withers 2007. Excerpt from *Collector's Choice. Roman Signer*. Volume 07, Cologne: Dumont Literatur und Kunst Verlag, p.12)

Às coordenadas apontadas pela britânica acrescentaria-se aqui apenas um fator primordial, que se adivinha como decisivo na produção deste artista como um todo: a inteligência em abraçar a *potência do fracasso*, aliada à imaginação e a uma compulsão experimental, como vetor impulsionador em sua práxis. É mesmo possível afirmar que de certa maneira a produção de Roman Signer personifica uma imagem do falhanço: suas criações, sejam fugazes experimentos físicos, sejam acções explosivas instantâneas, sejam inusitados arranjos escultóricos ou instalativos, são portadoras de uma qualquer qualidade extra-formal e de um sentido de singeleza – divertida e melancólica – que a



investe da vocação para uma falência antecipada. Uma falência sedutora, e das mais bem-sucedidas.

## Fischli / Weiss



## 6.2. Fischli & Weiss: O banal transfigurado

No circuito da arte contemporânea emergem ciclotimicamente inúmeras tendências, sucedendo-se e acompanhando o crescimento de um mercado que se amplia em escala planetária, relativamente alheio a crises económicas<sup>209</sup>. Uma movimentação que apresenta-se inserida na dinâmica a que o historiador da arte Hans Belting refere-se como "Global art", ou *Arte global* (Belting, 2009), espécie de desdobramento da "nova ordem mundial" instituída pela dita globalização que naturalmente se estende também para a cultura e artes visuais, ali interferindo sobretudo do ponto de vista comercial (com a difusão ou "descoberta" de nichos específicos de produções regionais antes ignoradas e por conseguinte de novos mercados), com os problemas aí inerentes. Mais e menos influenciadas por tal dinâmica, tendências artísticas multiplicam-se e podem se manifestar em vertentes tão distintas quanto a crítica institucional ou a chamada nova monumentalidade, a estética relacional ou a pintura *superflat*, a ascensão do prestígio da *performance* ou a re-emergência de certa arte *engagée*, dentre tantas – englobando por sua vez práticas e procedimentos artísticos cada vez menos restritos a disciplinas isoladas (pintura, escultura, fotografia, instalação, projectos *site-specific* etc.), convergindo para certa hibridização de meios e linguagens. Observa-se assim não apenas certa diluição nas especificidades tradicionais no exercício do metiér artístico – o pintor que incorpora a fotografia e a dança, o performer que trabalha com a escultura e o som, o fotógrafo que recorre à música e aos meios digitais – como mesmo uma relação de proximidade quase promíscua entre áreas da criação. Mas são

---

<sup>209</sup> A esse respeito, interessante notar a desenvoltura com que o setor de comercialização de arte contemporânea parece passar relativamente ileso àquelas movimentações, demonstrando vitalidade em meio a períodos de intensas crises.

tempos sobretudo em que impera a tónica do espetáculo<sup>210</sup> e do espetacular, uma marca da arte produzida na última década e meia, talvez duas. Seja na escala (de obras e de espaços que as abrigam), seja pela temática adoptada ou pelas soluções formais (materiais utilizados e dispositivos expositivos), esta é sem dúvida uma tendência que vem sendo mais e mais reafirmada desde o início do século XXI. Do registo épico de Matthew Barney em seu superlativo ciclo *Cremaster* a Ron Mueck e suas colossais peças hiperrealistas, da grandiloquência narcísica e factura industrial de Damien Hirst ou Jeff Koons às recentes empreitadas ambiciosas (e ególatras) de Marina Abramovic, da pirotecnia inusitada de Cai Guo-Qiang à "estética de parque de diversões" das peças interativas de Carsten Höller, são muitas as manifestações de certa espetacularização como uma pedra de toque na produção artística actual – ainda que a serviço de objectivos e lógicas processuais diferenciados.

Pois é de forma indiferente ou mesmo na contramão de tal movimentação que se desenvolve, discreta e abnegadamente, a trajectória dos artistas suíços Peter Fischli (Zurique, 1952) e David Weiss (Zurique, 1946-2012) – o que não os impediu de serem reconhecidos como nomes de topo no cenário artístico actual. Assinando como o duo Fischli / Weiss (ou Fischli & Weiss), empreenderam uma colaboração artística ao longo de 33 anos, iniciada em finais da década de 1970 e encerrada com a morte de Weiss, em abril de 2012. Resistindo a qualquer filiação estilística específica, seu trabalho tem como eixo central o que poderíamos chamar de uma "poética da banalidade" — trazendo à tona certa qualidade de sublimidade de que são portadores os objetos e eventos que constituem a existência quotidiana, como se irá aqui salientar. Informados

---

210 E aqui não se pensa exactamente nessa noção nos termos consagrados por Guy Debord em seu seminal *A sociedade do espetáculo*; a acepção em mente visa cunho mais imediato e literal, referindo-se a uma estética em que predominam as qualidades e (d)efeitos daquilo que é naturalmente associado ao *espectacular*.

em grau diverso por tendências e movimentos tão díspares como o Dada, o Surrealismo, a Pop Art e a arte conceitual, sua produção reflete um agudo senso de observação do mundo e uma inquietante sagacidade.

Ao longo desse percurso, F / W produzem um corpo de obra que celebra de modo humorístico e áspero a banalidade da existência, regularmente cativando públicos com as fabulosas transformações do lugar-comum que engendram. Operando a partir de um vasto espectro de *media* – fotografia, filme e vídeo, desenho, livros de artista, instalação e escultura –, sua práxis é marcada pela utilização constante de objetos comuns que, em suas mãos, ganham uma inesperada qualidade vital. Demonstrando um profundo interesse pelos mecanismos que animam o universo dos objectos que nos cercam no quotidiano, os artistas deslocam esses artefactos de seus contextos habituais e então reestruturam as relações entre os mesmos a partir de novos arranjos, combinações ou reordenações. Neste processo, não almejam propriamente celebrar nem alienar de suas funções estes objectos comuns, mas tão somente criar novas referências de onde eles possam ser considerados sob um novo prisma.

Para além da aparente simplicidade que transborda de sua obra, seja pela temática usualmente restrita ao universo do banal como pelos materiais – e procedimentos formais – que decidem utilizar, pode-se no entanto observar que sua produção frequentemente é dotada de forte capacidade reflexiva, constituindo-se em última análise num comentário sobre a própria condição humana. Tal característica do trabalho pode contudo ser facilmente escamoteada a um olhar menos atento pela presença sempre desvirtuante de uma componente de humor, não raro dotada de pendores iconoclastas, a emanar de suas peças.

Veja-se por exemplo sua *Sausage Series* (*Wurstserie*, 1979), trabalho que se constitui na empreitada artística inaugural da parceria e onde já se percebe a tônica em um humor que viria a caracterizar seu trabalho em conjunto: um conjunto de uma dezena de peças fotográficas a cores apresentando arranjos-situações em que os artistas fazem uso de diversos tipos de enchidos (salsichas, salames, mortadelas e afins) para encenar cenas quotidianas, agora investidas de um senso de divertida estranheza. Trata-se basicamente de um conjunto de vinhetas encenadas em escala miniaturizada, protagonizada de modo peculiar por alimentos embutidos e utensílios domésticos. Em uma das situações, *At The Carpet Shop* (*Im Teppichladen*) apresenta o que parece ser uma "família" composta por pepinos em conserva circulando em meio a salames, mortadela e outros enchidos dispostos à maneira de tapetes ou carpetes, como clientes a escolher produtos para comprar.



Imagem 34.F/W, *Wurstserie* - *At The Carpet Shop*, 1979

*The Accident* (Der Unfall) apresenta um grupo de figuras antropomorfizadas em beatas de cigarros em atitude contemplativa no que aparenta ser o momento imediatamente após uma colisão entre dois automóveis-salsicha. Divertidas, humorísticas e algo *naïve*, essas criações personificam o desdém (e o interesse em evidenciar esse interesse, paradoxalmente) dos artistas por um certo *kitsch* na arte contemporânea.

Pouco mais tarde elaboram, em 1981, *Suddenly This Overview* (Plötzlich diese Übersicht), série em que se propõe uma imaginativa recriação de eventos ao longo da história da humanidade a partir de cerca de 250 pequenas e disformes esculturas em barro não-cozido<sup>211</sup>. Estas são organizadas ou dispostas a partir do que se poderia definir como alguns sub-eixos temáticos (informais), arbitraria e divertidamente estabelecidos pelos artistas: dualismos esquemáticos ou oposições populares ("alta cultura" x "baixa cultura", teoria x prática, "pra cima e pra baixo" etc), os indefectíveis objectos quotidianos (cesto de pão, amendoins, uma metralhadora...) e algo como momentos imaginários – ou especulativos – das vidas de pessoas ou personagens famosas (podendo estas abranger ecletismo que vai de Marco Polo à Anna O de Freud, de Brunelleschi ao trabalhador da recolha de lixo, ou a integrantes dos Rolling Stones). A uniformidade do material e da escala adoptados, bem como a peculiar disposição temática ostensivamente "des-hierarquizada" determinada pelos autores, acabam por conferir um sentido de unidade àquele enorme e improvável conjunto de peças referindo assuntos e situações tão diversos, da rotina de trabalho de um limpador de esgotos a eventos históricos específicos (alguns de discutível relevância). Cada cena se constitui a partir de uma lógica imperscrutável, configurando um inusual panorama de nossos tempos. À parte

---

<sup>211</sup> Ao menos inicialmente eram 250: a série entretanto seguiu desenvolvendo-se e conta actualmente mais de 600 peças.

as eventuais dificuldades em se categorizar uma obra dessa natureza, seu fascínio é inegável, e é de se ressaltar aqui a presença do elemento de grandiosidade sempre pontuado pelo do banal, que transborda em grande parte da produção de F / W. Fischli & Weiss posteriormente irão alargar esse interesse acerca de uma ideia de *lugar-comum* em projectos como a série *Equilibres/ Quiet Afternoon* ("Stiller Nachmittag", 1984–85)<sup>212</sup> e, como se verá mais detidamente, em seu filme *The Way Things Go*.



*Suddenly this overview, 1981*

---

212 *The way things go* tem suas origens em uma série fotográfica realizada pelo duo de artistas alguns anos antes, desenvolvida entre 1984 e 1987. Intitulada *Equilibres (A Quiet Afternoon)*, o que se vê nas imagens são objetos industriais e de uso caseiro ou doméstico e detritos e sobras de estúdio empilhados, em delicadas e divertidas – como não poderia deixar de ser – situações de equilíbrio precário. Muitos dos objectos – ou antes, os tipos de objectos – que surgem em *The way things go* são directamente remissivos aos que protagonizam essas fotografias; é como se o *media* do filme tivesse permitido que os artistas dessem seguimento à mesma investigação presente nesta série, sendo a introdução do movimento e seus efeitos a única – e poderosa – alteração.



**Imagem 35.** F/W, *Suddenly this overview* (detalhes e vista parcial da exposição), 1981

A essas características perceptíveis na obra da dupla pode somar-se ainda uma inegável e recorrente singeleza que é igualmente inescapável ao olhar, e que confere à leitura de sua produção uma curiosa qualidade ambivalente: tratar-se-á mesmo de uma piada? Mero sarcasmo? Ou estaríamos diante de um diagnóstico a um só tempo bem-humorado e desencantado acerca de questões mais profundas – quiçá metafísicas – que a existência mundana se nos coloca diariamente? Arrisco-me a dizer que o mais provável é que seja um pouco de cada.

### **Assim vão as coisas: *The Way Things Go***

E então chega-se a *The Way Things Go* (*Der Lauf der Dinge*, no título original em alemão, 1987), filme realizado em 16 mm, que consiste basicamente no registo de uma sequência de eventos em cadeia composta por objetos banais, do dia-a-dia, a se desenrolar em aparente modo contínuo. A obra foi realizada no interior austero de um galpão ou armazém desocupado em Zurique, onde elementos improváveis como pneus de automóveis, sacos de lixo, cordas e jarras de plástico tornam-se o centro das atenções, interagindo numa aparentemente interminável sequência de eventos de trinta minutos. A lógica conceitual e estrutural do projecto remete directamente à imagem da icónica *Rube Goldberg machine*, aparato-conceito introduzido em meados do século XX pelo engenheiro, inventor e cartunista norte-americano homónimo para designar um dispositivo concebido para efectuar acções banais ou elementares de maneira deliberada e exageradamente complexa; popularizada esquematicamente em desenhos animados televisivos, a peça é associada ainda à busca pelo moto-contínuo ou perpétuo. Um paralelo que, por sua excentricidade, parece de resto ajustar-se à perfeição ao habitualmente ecléctico e peculiar universo de referências de F & W.

*The Way Things Go* configura-se possivelmente como a obra-prima da dupla e também como um dos mais fascinantes trabalhos de arte produzidos em finais do século XX, dotado da peculiar qualidade de ser tanto admirado – e mesmo adorado – pelo grande público quanto incensado por audiências mais especializadas (artistas, críticos, curadores). Exibido pela primeira vez na 8ª edição da Documenta de Kassel (1987), o filme foi talvez a obra de maior popularidade do evento. Desde então, foi exibido em inúmeras mostras e de arte contemporânea e até mesmo na televisão (com o título *Chain reaction*)<sup>213</sup>, feito pouquíssimo usual para uma peça fílmica de arte contemporânea.

O filme tem suas origens em uma série fotográfica realizada pelo duo de artistas alguns anos antes, entre 1984 e 1987. Intitulada *Equilibres* ou *A Quiet Afternoon*, apresentava imagens de objetos industriais e de uso doméstico, detritos e sobras de estúdio empilhados, arranjados de modo a compor delicadas e divertidas – como não poderia deixar de ser – situações de equilíbrio precário, de estabilidade fugidia. Muitos dos objectos – ou antes, os tipos de objectos – que surgem em *The way things go* são remissivos aos que protagonizam estas fotografias; sob este ponto de vista, pode-se quase afirmar que o *media* do vídeo/filme tenha permitido que os artistas dessem seguimento à investigação presente nesta série, agora com a possibilidade de introdução do movimento e seus efeitos. O filme retoma o mote da experimentação com a gravidade de *A quiet afternoon* e o leva um passo além, animando os objectos e pondo-os em movimento.

---

<sup>213</sup> De modo inusitado para uma peça de videoarte, *The way things go* foi também disponibilizado para venda em VHS (o filme é de 1987) e DVD, em galerias e livrarias de arte. Acabou até mesmo servindo de inspiração para diversos anúncios publicitários, sendo o caso mais notório – para profundo desgosto dos artistas – o do automóvel Honda Accord. Decorridos mais de trinta anos desde sua primeira exibição, a peça aparenta continuar popular como nunca.



**Imagem 36.** F/W, *Equilibres / A quiet afternoon*, 1984-86, fotografia

E o que se vê no filme? No interior de um armazém, uma precária estrutura – ou talvez seja mais correcto dizer "um percurso" – com cerca de 30 metros de comprimento foi construída a partir de uma miríade de objetos e materiais, no mais das vezes próximos da condição de sucata, ou do descarte. Itens absolutamente mundanos e desinteressantes como balões, pneus, tábuas e garrafas plásticas vazias ou contendo líquidos são animados em uma longa e aparentemente contínua sucessão de eventos mecânicos ditada pela física (colisões, quedas, rolagem, deslizares) e pela química (combustão, evaporação, explosões). Fogo, água e as leis da gravidade determinam o ciclo de vida que anima os objectos – que é dizer, "o curso das coisas" (numa possível tradução do título para o português). O que ali se desenha é uma narrativa a respeito de causa e efeito, mecanismo e arte, precisão e improbabilidade. Tais fatores, combinados aos arranjos a que são submetidos os materiais empregados, conferem à obra uma aura lúdica, remissiva ao universo da brincadeira infantil; um viés aliás já extensamente comentado a propósito desta obra, com destaque

para a análise de Arthur C. Danto em seu ensaio "Play / things" <sup>214</sup>. Neste texto o filósofo irá traçar um paralelo do acto de brincar<sup>215</sup>, sob a perspectiva infantil, a partir do modelo clássico do estudo sistematizado por Freud, e o modo como este referencial lúdico se manifesta na produção de F / W, notadamente em peças suas como *Wurstserie*, *A quiet afternoon* e *The way things go*. Após ressaltar que "*Children's play, according to Freud, is make-believe adult behavior, executed with miniaturized adult paraphernalia known as toys. Freudian play is imitation work.*" (Armstrong, 1996, p. 96), Danto exalta a maneira como os artistas mostram-se capazes de preservar, em seu trabalho, certa forma ou qualidade do *brincar* tão familiar, na remissão a um imaginário infantil, mantendo-a intacta e trazendo-a à vida adulta, agora transposta em sua produção. Haveria assim, na práxis destes artistas,

... juntamente com uma impudência tácita (pois espera-se que a arte seja mais "séria" e menos obviamente uma forma de brincar), uma certa doçura e uma espécie de inocência, mesmo se transcenda, em sua complexidade, o que as próprias crianças são capazes de fazer.<sup>216</sup> (Danto, 1996, p.97)

Uma qualidade de singeleza, portanto, que convive de modo improvável com uma mordacidade bem-humorada e a capacidade de incitar à reflexão, por trás de uma (aparente) "simplicidade desinteressante" nas formalizações: esta combinação prova-se uma das tónicas na obra de F / W, passível de ser verificada ao longo de toda a sua trajetória, seja em sua produção objectual-

---

215 Adaptação do termo "*to play*" ou "*children's play*", no original.

216 Trad. minha do original: "...along with a tacit impudence (for one expects art to be more 'serious' and less obviously a form of play), a certain sweetness and a kind of innocence, even if it transcends in its complexity what children themselves are able to do".

instalativa (esculturas em materiais e escalas diversos) como em suas séries quase infinitas de imagens provocativamente banais (*Images, Views, Airports*), bem como nos seus três filmes, dois deles por eles protagonizados (*The point of least resistance*, 1981; *The right way*, 1983).

Voltando a *The way things go*, percebe-se que há tempo suficiente para se observar com atenção a dinâmica que se desenrola em cena. O filme, de apelo inicialmente discreto, vai tornando-se irresistível – de uma forma sutil – no decorrer de sua projecção, em boa parte pela maneira extremamente naturalista no modo como explora as relações de causa e efeito que constituem o jogo de tensões que aos poucos nos envolve. Percebe-se por exemplo que o pequeno baloiço de madeira que se inclina sobre o fogo jamais o faria se não tivesse queimado por tempo suficiente para fazer com que o líquido em seu interior evaporasse; e a chama não teria se acendido se a esfera rolante não houvesse impelido o fósforo contra a superfície de impacto, e esta por sua vez nunca teria deslizado se não fosse pelo impulso de um pêndulo acionado por outro objecto, e por aí vai.



**Imagem 37.** F/W, stills de *The way things go* (*Der Lauf der Dinge*), 1987

O que nos é dado a ver em *The way things go* é portanto também excitante no sentido cinematográfico-hitchcockiano, se pensarmos no suspense e sentido de expectativa advindos da narrativa que aquelas pequenas acções – que se retroactivam – fazem gerar. Em verdade, a dada altura o vídeo passa mesmo a ser todo ele sobre a expectativa: e se a pequena esfera rolar para o lado antes de atingir o objecto seguinte? E se o balão de gás explodir demasiado cedo? E se aquela reacção química não for rápida o suficiente? O que teria ocorrido então – ou antes, *não ocorrido*? É inevitável imaginar quantas vezes as coisas terão corrido mal durante os preparativos para este trabalho. Quantos contratempos terá o duo enfrentado e lamentado, frente à enorme margem de erro imposta pelas leis da natureza, da física ou da química, ali em jogo? O fogo se apaga, a esfera rola para trás e é destruída pelas chamas, o pêndulo improvisado não atinge seu alvo: todas estas possibilidades compõem um filme

invisível em paralelo, em nossas mentes. A este respeito, Fischli comenta (a propósito da realização de *The way things go*): "*Strangely, for us, while we were making the piece, it was funnier when it failed, when it didn't work. When it worked, that was more about satisfaction.*" (Heiser, 2006, p. 203). Tal afirmação não chega a surpreender, considerando o *modus operandi* habitual – e incomum – da dupla. E é sintomático que o artista utilize (e enfatize) a expressão "mais divertido" (*funnier*) em contraponto a "obter satisfação", no decorrer do processo de realização da peça; a ideia de resultado objectivo e efectivo enquanto a corroboração de uma meta a ser atingida "com êxito" não parece estar no centro de interesses destes artistas.

Após algum tempo de visionamento do filme, a ideia por trás da lógica estruturante da peça torna-se evidente, e dali em diante já se adivinha ser improvável que algo dê errado, ou corra mal naquele improvável jogo de acaso controlado. E ainda assim a película segue prendendo nossa atenção, indefinidamente; uma curiosa qualidade desta peça em vídeo, a de parecer capaz de seguir sempre encantando mais e mais, a despeito de seus limitados predicados visuais. Fischli & Weiss dão forma efectivamente a uma brincadeira do tipo que encanta crianças, filmando algo que é elementar em sua concepção e estrutura, banal em sua materialidade rudimentar e dali extraem uma qualidade/potência que extrapola a dimensão lúdica para uma experiência de engajamento sensorial singular.

Assistir a *The way things go* é um exercício de antecipação contínua, sem propriamente se chegar a um epílogo; a acção está sempre em progresso, os procedimentos oscilando sempre à beira do desastre ou do malogro. E muito do que conforma esta dinâmica expectante reside na maneira como o filme foi montado, de modo a parecer ter sido realizado em uma única tomada, reforçando a sugestão hipnótica de um moto-contínuo que se desenha ao final

– por assim dizer – do filme, engenhoso recurso a actuar na intensificação da atenção por parte da audiência. No entanto, embora aparente ser uma progressão contínua, sem cortes, *The way things go* contém pelo menos doze *takes* gravados pelos artistas<sup>217</sup>, tranquilamente assumidos pelos mesmos. A valorização deste aspecto de continuidade na edição final não chegaria portanto a se afigurar propriamente como um elemento "ilusionista" buscado de antemão, mas antes como um divertido factor de alargamento da experiência de se assistir a esta peça de videoarte.

### **A sombra do fracasso**

E neste filme de suspense, se assim o encaramos, grande parte daquilo que faz gerar seu apelo ou encanto pode estar contido numa simples equação, concebida pelos artistas: o *controlo do acaso*. Pois é disto que se trata, afinal: o fio da trama, o factor que prende hipnoticamente a atenção do observador àquele inusitado campo de ação cinética que constitui *The way things go* está localizado sobretudo na componente do – aparente – acaso ou indeterminação, bem como do factor da probabilidade. Não seria outra coisa (que não o acaso) a determinar o quociente de probabilidade envolvido no detonar de ações sutis e improváveis como as anteriormente descritas. Mas se virmos bem, no fundo o controlo em jogo é o das expectativas do público observador: ao engendrar de modo tão sutilmente eficaz a dinâmica que activa *The way things go*, os artistas estão, ao fim e ao cabo, a jogar com os pré-condicionamentos da audiência, seja no que se refere à experiência de engajamento sensorial (ainda que passivo)

---

<sup>217</sup> Jeremy Millar, que estudou *The way things go* a fundo, aponta para nada menos que 26 intervenções ao longo da película, dentre cortes mais e menos visíveis ao longo do processo de edição. Enfatiza, contudo, que tais intervenções não afetam em nada o valor do filme, a seu ver antes pelo contrário: o conhecimento dessas ações intensificaria o fascínio e a capacidade de envolvimento da obra sobre o espectador. (Millar, (2007, p.36).



promovida em torno de uma proposta baseada em "quase nada", seja em relação às leis que regem o mundo físico das coisas (e dos seres vivos).

E a dinâmica estabelecida por este jogo de expectativas tão bem engendrado pode ser apenas uma outra forma de referir um aspecto que nos parece central a toda esta trama: o da iminência do fracasso. Pois é o falhanço que parece ser o efetivo protagonista oculto do filme, a verdadeira lei informal a conduzir os eventos que tomam corpo neste austero, inventivo e fabuloso exercício de maquinações cinéticas. Ainda que não propriamente enunciado, é sua a sombra a pairar todo o tempo sobre aquele microcosmo, campo de activação de pequenas ações em suspense, a acenar com a impossibilidade de completude deste ou daquele movimento que garante a continuidade do fluxo de eventos. Como não poderia deixar de ser, trata-se de um fator crucial e determinante na prática artística, o falhanço: seja em sua faceta mais imediata – como as instâncias do erro ou da falha –, seja em suas muitas nuances, que se alimentam, se confundem e se manifestam *de e no* acaso, no imprevisto, no indeterminado, no desconhecido. Nuances que, ainda que pressentidas de modo mais sensível nesta conhecida peça, de certa forma afiguram-se como caras ao processo de trabalho de Fischli & Weiss como um todo, manifestando-se em obras elaboradas ao longo de toda a sua trajetória.

## A transfiguração

Em *A transfiguração do lugar comum*, livro voltado para a análise estética sob a óptica analítica de seu autor, o filósofo e crítico de arte Arthur C. Danto trata de alguns impasses ontológicos surgidos com o advento de certas modalidades artísticas contemporâneas, nomeadamente a *pop art* (200). Centra seu interesse sobretudo na questão de como discernir obras de arte de "meras coisas reais", objectos do mundo quotidiano (localizando a matriz do problema nas conhecidas *Brillo Box* de Warhol de 1964). Aborda obras de arte como veículos de representação que corporificam seus significados; e a forma que eleger para proceder à compreensão desta corporificação é a interpretação – em seu campo de interesses Danto é um expoente da filosofia analítica –, o que conduz ao problema da filosofia da arte em torno da relação entre obra de arte e o objeto. Nos termos sustentados por Danto, a ideia de *transfiguração*, quando aplicada à arte, pode ser inicialmente compreendida como uma alteração ou modificação no processo de recepção de algo que nos é oferecido à percepção no quotidiano. O que Danto propõe, em suma, é que a natureza da arte não reside na aparência, no sentido de ser verificada e aferida pela percepção; torna-se também necessário um maior conhecimento sobre factores externos à obra (em sua fisicalidade) a fim de descobrir todas as nuances que compõem uma obra de arte, para visualizá-la em sua completude. E ao objecto artístico é conferida uma nova concepção de recepção que não a quotidiana – ainda que não perca esta sua referência originária. E é aqui que se identifica um ponto de contacto directo da teoria de Danto com a produção de F / W: se a *transfiguração* pode ser aqui compreendida *grosso modo* como uma mudança operada em um objecto quotidiano para uma forma que contém, nas relações do artista com o material, sua pretensão de elevá-lo ao estatuto de objecto de arte, bem, temos quase que a definição de boa parte da práxis de F / W. O que estes artistas afinal

fazem é nada menos que operar pequenas "transfigurações" por meio do uso banal de sua matéria-prima também banal, tratando-a de maneira que logre articular a difícil equação entre o dado auto-referente – que lhes interessa salientar – dos materiais e seu potencial evocativo, a partir do contexto em que passa a estar agora inserida. A ideia de *transfiguração* apresenta-se portanto como um conceito-chave, na medida em que subsume os elementos que podem fazer de um objecto uma obra de arte (metáfora, interpretação, retórica, estilo, etc.), sintetizando uma característica comum a tantas obras de arte: a de um objecto banal reconhecido como arte pela acção de um propositor-artista.

### **Da comicidade e do humor**

*Não existe cómico fora do que é propriamente humano.* Henri Bergson

Nas películas de Chaplin ou Stan Laurel & Oliver Hardy, para ficar em exemplos arquetípicos, boa parte da diversão provém do facto de tudo ser tão previsível. Em seu conhecido e seminal – embora raramente engraçado – ensaio "Sobre o riso", de 1900, em que Henri Bergson elabora toda uma tipologia do humor e da comicidade, o filósofo assinala: "We laugh every time a person gives us the impression of being a thing". Nesta situação, o riso instala-se a partir da observação de algo como a "coisificação do humano", espécie de sugestão de inversão antropomórfica; e o mesmo poderia ser dito de seu oposto, sobretudo quando pensamos em uma obra como *The Way Things Go*: há ali momentos em que os objectos, agora animados, parecem hesitar, como se reflectindo sobre o que estão a ponto de fazer: o pneu como que a descansar entre jornais em chamas, antes de ser acionado; a lata cheia d'água antes de deslizar rampa abaixo; o desdobrar preguiçoso do colchão inflável, como um braço esticando-se em uma espreguiçada. O humor ocorre então quando falhamos em ver este

conjunto como nada mais que um mero campo de jogo para as forças da física – a superação da inércia, por exemplo – e passamos a atribuir características humanas a ele: afinal trata-se, se quisermos, de uma comédia física com objectos. Ainda que isto possa afigurar-se como pouco mais que simples antropomorfismo, ao detectar até mesmo um grau de auto-consciência a partir dos resíduos dos objectos tornamo-nos conscientes de uma incongruência, e neste momento, é o que faz-nos rir. Os objectos possuem *timing*. Com efeito, se *The Way Things Go* pode ser considerado uma espécie de compêndio de técnicas cómicas – vê-se ali o sentido de antecipação, de *timing*, o humor *slapstick*, o bordão que encerra uma piada – então seria particularmente devotado ao humor negro. Podemos nunca ter pensado em encontrar sentido entre sacos de plástico e sapatos velhos, mas ele está lá, emergindo em meio a pequenas e breves catástrofes. E então retoma-se os apontamentos de Jeremy Millar (2012), um verdadeiro apaixonado pela obra-prima que é esse filme de Fischli & Weiss:

Assim, um pequeno filme sobre coisas torna-se um filme sobre tudo; sobre como coisas se tornam animadas e ganham vida; e sobre como, em um ponto obscuro em algum lugar entre a luz e a escuridão, elas também deixam de sê-lo. E no riso que se segue há um vazio onde se instala a percepção de que nós próprios somos também uma dessas coisas. 218

---

218 Trad. minha do original : “A short film of things becomes a film about everything, how things come into being, and how, at a dim point somewhere between light and dark, they stop being that, too. And in the laughter that follows is a hollow where there comes to rest the recognition that we are one of these things also.” (Millar, 2012. “Fischli and Weiss – The art of humour”, in *The Guardian*, June 5).

## Da inutilidade

A dimensão tautológica de um "fazer inútil" quando aplicada ao campo artístico vincula-se à premissa de que se a arte pode ser entendida, em última instância, como "inútil" (no sentido de ser dotada de uma espécie de alheamento essencial em relação às demandas de uma produtividade objectiva ditada pela convenção), permite-se também manter-se como território aberto às possibilidades da *inutilidade*, fomentando o desenvolvimento de ações –de inúmeros tipos – que de algum modo a busquem como um fim em si. O que encerra uma contradição productiva: o fazer inútil, em sua estimulante carga paradoxal, torna-se sempre um fazer do lado da ação, tal como ela é definida por Arendt, mas um fazer que deve se manifestar como original, inicial, seminal. “Agir, no seu sentido mais geral, significa tomar uma iniciativa, começar, como indica a palavra grega *arkhein*; ou colocar algo em movimento, que é a significação original do latim *agere*” (Arendt, 2005, p.190).

Tal dinâmica não é estranha à prática de F | W, em cujo corpo de obras se percebe facilmente a presença da componente do inútil em diversas peças. Em *The way things go (Der lauf der dinge)* é particularmente evidenciada: todo o universo dos objectos é virado do avesso para expor mecanismos de energia aparentemente aplicadas em vão. Energia a ser dissipada de modos criativamente diversos até que a acção se mostre como condenada a uma eterna repetição. Os objectos variados protagonizam uma sequência de acções que a nada conduz a não ser à própria natureza do processo que as faz mover. Aqueles objectos tão familiares são promovidos a protagonistas de um trama inútil, não mais passíveis de serem encarados como adereços do trabalho humano; a distância gerada pela ação vã em que foram alocados instala um hiato entre o fim para o qual seriam um meio e uma nova existência, que desdenha daquela funcionalidade e se recusa a ser um meio. Como se fez

perceber a dada altura, estes objectos passam todos a se mostrar "humanizados" aos nossos olhos, investidos de uma carga antropomorfizada que potencializa o magnetismo visual da peça. Parte do fascínio em *The way things go* é esta tomada das características do vivo por parte do inanimado.

O trabalho – ou antes o espectador – vai aos poucos sendo tomado pelo humor. Todas as possíveis questões profundas ali encerradas são atravessadas e solapadas pelo riso inevitável. Por outro lado, este exercício de comicidade irá, de modo surpreendente, colaborar na aproximação a estas mesmas questões, na medida em que franqueia o acesso e potencializa uma reflexão sobre o próprio sentido da vida. É justamente o fato de o escadote "passar a *ser*" que instala o riso; o *ser* (*fundamentar este "ser" – Heidegger?*) deixa de ocupar um lugar distante do observador médio para, por meio do humor, estar ao seu lado. Os objectos estão em deslocação permanente, mantendo um equilíbrio delicado e tensional, na fronteira de dois mundos, entre o reconhecimento da forma (o saco que existe em perfeita sintonia com uma função – pôr coisas lá dentro), e a acção que recusa uma forma ou função assumida. Acção que nunca cessa ao longo de todo o filme, compele ao riso e permite identificar dois movimentos complementares: "The destruction of the High by the means of humour and the production of humour by means of the destruction of the High" (Millar, 2007, p.57). Essa tomada do mundo dos homens pelos objectos é também a sua libertação da função e a sua redescoberta enquanto brinquedo. E um brinquedo pode ser qualquer coisa. É o acto de brincar que transforma e destitui os objectos do verniz de sua sobriedade utilitária, libertando o inútil que há neles – e em nós<sup>219</sup>.

---

<sup>219</sup> Uma característica processual que permite um paralelo imediato entre a obra de F | W e a já comentada produção de Roman Signer. O sentido lúdico e humorístico que

Esse *brincar* (que em inglês fará mais sentido, uma vez que *play* é uma expressão polissémica que permite referir o acto de brincar em seu sentido mais imediato, designando uma experiência lúdica, mas também como o acto de tocar um instrumento ou gozar com alguém) torna-se fulcral no acto de criação de Fischli & Weiss, e essencial para compreender como é que as coisas que protagonizam essa obra se transformam e nos deixam “glorificados e maravilhados” (Danto, 2005, p.92). É através do acto de brincar que o fazer inútil ganha forma. O que se passa é que, na vida real, “*things don’t go the way they do in Fischli & Weiss’ film*”<sup>220</sup>, e simultaneamente o título “*the way things go*” acolhe uma expressão de resignação, uma “espécie de aceitação estóica do modo como o mundo é” (Danto, 2005, p.92). O acto de brincar permite a transformação das coisas e a sua emancipação da ordem natural do mundo. Sentados a olhar a obra não podemos deixar de realizar a fatal pergunta. Mas não é isto a vida?

Em 1995, como representação oficial da Suíça na Bienal de Veneza, Fischli & Weiss apresentaram uma obra que importa referir, por nela se tornarem óbvias as relações entre trabalho e inútil. A peça *Untitled (Venice Work)* consiste em noventa vídeo-sequências, com duração entre 20 minutos e quase 2 horas, que perfazem um total de 96 horas. As sequências são exibidas em diversos monitores, de modo a que a totalidade das 96 h, assim divididas, demoram exactamente o tempo de um dia de exposição. Os vídeos foram filmados ao longo de um ano e durante diversas saídas realizadas pelos artistas a partir de sua casa na Suíça. Lojas, casas, viagens de comboio, carros parados em semáforos, o exército suíço em exercícios, uma lavagem de carros, concursos

---

emerge destas formas experimentais inusuais certamente é um vetor de aproximação entre ambos.

220 O original foi mantido para permitir o funcionamento da expressão *things don’t go the way they do*, em relação directa com o título da obra *The way things go*.

de beleza de gatos e o *tour* da Suíça são algumas das situações capturadas pela câmara dos artistas. Central a este trabalho terá sido a ideia de um “mau uso” do tempo – ou, mais precisamente, no sentido de um uso inútil; Fischli & Weiss terão pensado o seu ano de preparação e produção da exposição de Veneza como um ano de “não trabalho”, no sentido que de um “fazer-lazer” productivo. Um ano dedicado à observação e coleta de dados, como *flâneurs*, mas à sua maneira produzindo. Vaguearam ao léu por terras da Suíça, praticando activamente o “mau uso” do tempo e capturando o que viam. Distantes da ordem imposta pela sociedade organizada em torno do trabalho e escolhendo para eles próprios o lugar dos que não trabalham, mas transformando esse “não trabalho” em obra; acção por oposição a trabalho. No final, no espaço da exposição, tem-se a sensação de que se está a participar do “não-trabalho”, na medida em que se incorre na contemplação “inútil” de actividades como uma cirurgia a decorrer em um pequeno animal, ou o que se passa em uma discoteca, o dia-a-dia em um hotel alpino, um corta-neves a trabalhar, etc...

\* \* \*

Pelas diversas particularidades comentadas, a obra aqui comentada se apresenta à partida como ativadora de um dilema, um quase paradoxo no que se refere a sua análise: *The way things go* é daquelas peças que qualquer descrição escrita se anuncia de saída como insuficiente, frente à experiência única do contacto com o trabalho em sua forma fílmica. Pode-se dizer que tal mote é em princípio aplicável a qualquer obra de arte, ou a grande parte delas; afinal, haverá sempre, em qualquer tentativa de aproximação a um trabalho que não a presencial, um incontornável coeficiente de insuficiência. Assim é quando se está diante de uma tela, uma escultura, um desenho, uma fotografia, uma performance, um filme, enfim, de qualquer peça que reúna elementos bastantes para determinar uma experiência marcante no observador. O caso do filme em



questão, contudo, guarda algumas singularidades mais próprias. Primeiro porque, está-se diante de um produto artístico final definido e apresentado como um vídeo por seus autores, é – obviamente – porque há razões para que assim seja. E nestas razões está o facto incontornável de que o registo fílmico é aqui o único meio de se poder dar a ver, ou traduzir visualmente, a pulsão que impele seus criadores. Nenhum outro *media* ou linguagem artística poderia dar forma tão propriamente a uma inquietação da natureza de que *The way things go* é portadora, transposta naquele campo de acções em que a motricidade, a temporalidade e o acaso controlado são vetores determinantes.

A dramaturgia, se a podemos assim chamar, de *The way things go*, é extremamente previsível, mas ainda assim tão cativante que temos que assistir o filme até seu fim – ou "fim", já que a sequência de acções encenada no filme não aparenta ter vocação para uma estrutura tradicionalmente dotada de um início e um desfecho. Logo que as coisas começam a acontecer no ecrã, as expectativas de sua audiência são despertadas. Queremos ser entretidos, surpreendidos, talvez nos tornarmos mais sabidos. E queremos saber como termina. Mas termina de facto? Sua temporalidade peculiar desafia nossa percepção, condicionada pelas expectativas e rol de possibilidades dos filmes convencionais.

O filme incorpora, enfim, diversas qualidades que fazem com que esta peça de Fischli e Weiss permaneça na memória: a conjugação de humor *slapstick* e capacidade de reflexão profunda; uma atenção ao detalhe em nível forense; um certo sentido de ilusão e pulsão de transformação; a alternância dinâmica entre os estados de ordem e caos. Uma forma de entender porque este extraordinário filme segue falando a nós na segunda década do século XXI residirá no facto de, como lembra novamente Jeremy Millar, "se a história é apenas uma coisa atrás da outra", *então The way things go* é de facto um

trabalho histórico" (2007, 89). Mas é sobretudo uma amostra exemplar de obra de arte plena daquela *qualidade de fracasso* perseguida neste estudo, evidenciada em todos os aspectos possíveis: como tema, conceito, formalização e experiência do trabalho.

# João Tabarra

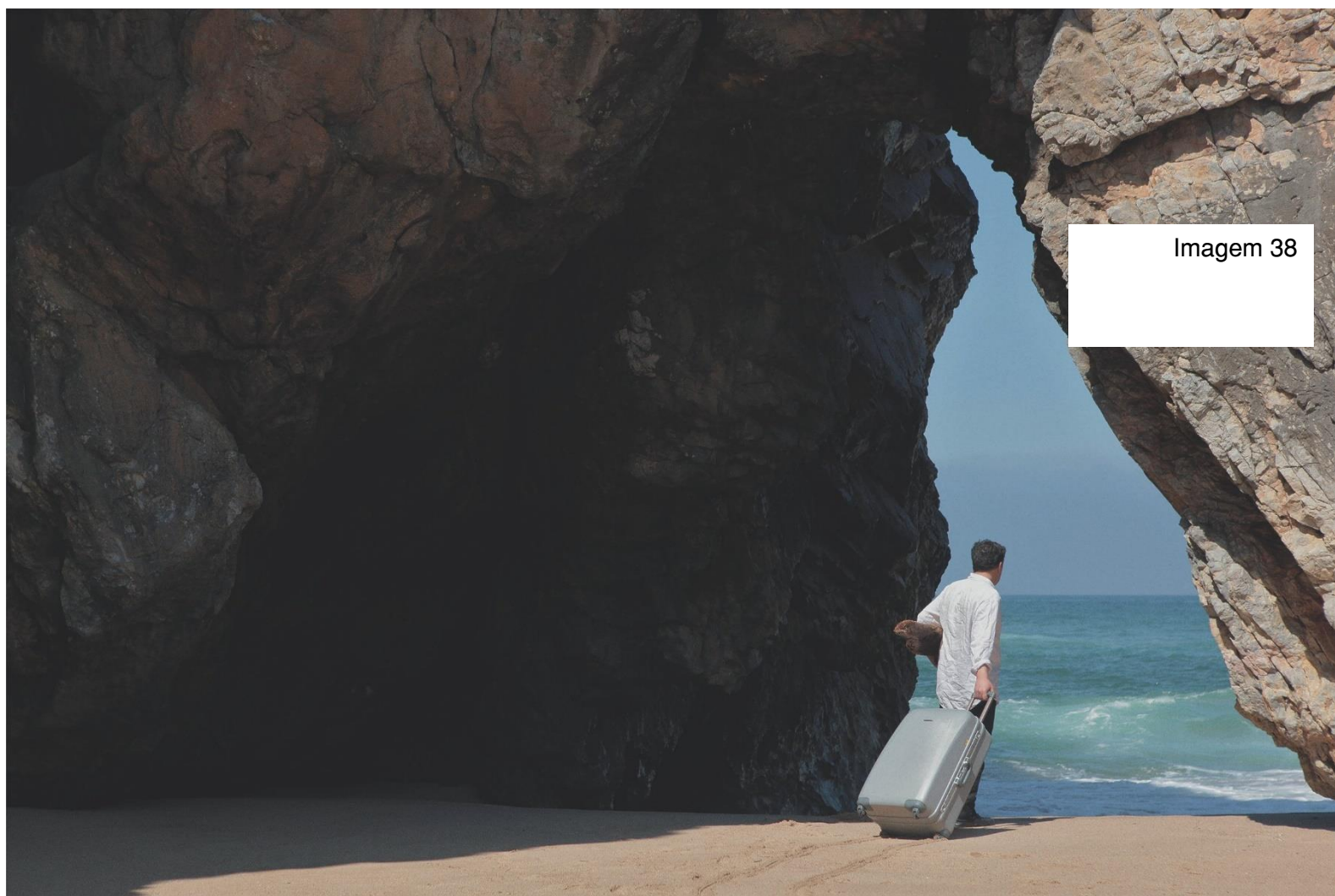


Imagem 38

### 6.3. João Tabarra - Um lugar no mundo

O que se pretende aqui, como de resto nos demais artistas destacados neste estudo, é observar como se manifesta na obra de João Tabarra o aspecto do falhanço – neste caso permeado pela tónica em um registo "épico" quase sempre arrefecido pelo tónus do patético –, acentuando sua dimensão crítica e colaborando para a inscrição de sua produção naquilo que se poderia chamar uma *poética do fracasso*. Como se verá, diferentemente do que ocorre em outros casos aqui comentados, na obra de Tabarra tal factor se apresenta já à partida como um mote, quase um tema, enunciado como força propulsora nas premissas processuais do artista. Em outras palavras, o elemento de falência é aqui convocado de saída como um assunto, um aspecto não adjacente ao escopo de questões da produção, mas que nela ocupa posição central, ao longo dos quase 30 anos de trajetória do artista. E que transborda de modo ubíquo nas narrativas por ele construídas, ora trazido – literalmente – para o plano frontal da imagem (veja-se obras como *Portugueses na Europa*, *No pain, no gain*, *This is not a drill*, *Promenades au desastre*, *Bleu*, *Le chercheur*, *Drama*, *O encantador de serpentes*, *Moonwatcher's defeat*), ora apresentando-se como elemento de fundo, a pairar na atmosfera inquietante de suas narrativas silenciosas (*Paisagem com motor a diesel*, *Mind the gap*, *O sono do astrónomo*). Não é por acaso que o próprio se define como "um artista do fracasso"<sup>221</sup>.

Sendo este um artista eminentemente "visual", querendo com isto referir o peso determinante que os *media* da fotografia e do vídeo (e do cinema)

---

<sup>221</sup> Tais premissas foram confirmadas já em um primeiro contacto com Tabarra, ainda na fase de prospecção deste trabalho. Ao ser informado, em conversa telefónica (em maio de 2011), da natureza desta investigação, afirmou de pronto ser o falhanço uma componente temática central em sua produção.

assumem na prática de Tabarra, opta-se aqui por abrir este subcapítulo com descrições breves de uma dezena de obras deste autor que consideram-se especialmente emblemáticas da produção em foco, afim de introduzir mais objectivamente o universo imagético do autor e as aproximações que este mantém com as "dinâmicas do falhanço" como ora se propõe.

### 1. *True lies and alibis – Marche solitaire* 1999



**Imagem 39.** João Tabarra, *True lies and alibis – Marche solitaire*, 1999. Fotografia.

Em um cenário a céu aberto que se adivinha como sendo uma paisagem de periferia urbana, tomado por escassa vegetação rasteira e pontuado ao fundo por chaminés e torres de electricidade, surge em primeiro plano a figura de um homem a empunhar uma bandeira. O homem caminha só e decidido; e no estandarte que porta lê-se a frase “*Plus jamais la fin du monde*” [“Nunca mais o fim do mundo”], grafada em tinta *spray* à maneira de um *graffiti*. A postura resoluta da personagem em sua marcha solitária e a assertividade conclamativa da mensagem que carrega fazem lembrar a figura de Joseph Beuys em seu famoso trabalho cujo mote é também seu título, *La Rivoluzione Siamo Noi*

(1972). As aproximações parecem contudo esgotar-se nestes aspectos formais: ao contrário do que ocorre na peça do artista germânico e seu clamor universalizante pelo potencial que via nas aproximações entre arte, vida e a política, nosso caminhante assemelha-se mais a um activista resignado, em sua manifestação solitária. Ademais, é captado na imagem quase de costas em sua deslocação, o que sinaliza certa indiferença em relação a juízos que se possa tecer de sua empreitada, enquanto o alemão dirige-se frontalmente ao espectador, como que a reiterar a natureza urgente de sua convocatória. De resto, o que pode haver de caricato em ambas as ações – e em Beuys esse registo não é raro, decorrente da tensão constante entre o humanismo idealista que advoga, com pretensões emancipatórias quase metafísicas, e a ingenuidade no limite do exibicionismo que permeia algumas de suas intervenções de carácter público – tal fator é claramente diferido pelo modo como a figura do homem que avança convicto, com sua bandeirola, assume o *carácter quixotesco* de seu gesto. "Posso ir até ao fim do mundo a empunhar isto", quase parece dizer. Por outro lado, os dizeres no estandarte sugerem que o fim do mundo "já aconteceu", e é nessa aporia que reside boa parte da força desta imagem, na captação deste grito solitário.

## 2. *Strada – one of us* 2004



Imagem 40. João Tabarra, *Strada – one of us*, 2004. Fotografia

Na penumbra que envolve a rodovia, vislumbra-se um vulto, subitamente surgido à luz dos faróis do automóvel. Está atravessado na estrada, obstruindo-a e interferindo na circulação do veículo: trata-se de um homem. É um homem mas está de gatas, em trajes negros como a noite em que se dá esse encontro, e apoiado em suas mãos nuas e pés descalços, à maneira de um animal selvagem. Está a encarar silenciosamente a fonte da iluminação que o faz surgir na imagem e não esboça qualquer actitude ou reacção; apenas segue ali, como que ciente da fragilidade de sua condição. Não se sabe se o veículo está de facto a avançar sobre ele, e se irá travar a tempo, ou desviar. Mas isto parece

pouco importar, frente ao agenciamento psíquico que este flagrante inusitado mobiliza, em sua elementaridade. *O que vai ali é um de nós, apenas um de nós*, poder-se-ia ouvir ao fundo. O binómio envolvendo homem e animalidade será um mote visitado regularmente por Tabarra como via para um posicionamento crítico do artista frente a um estado de coisas em que não é absurdo afirmar ser o homem potencialmente o responsável por sua própria (possível) extinção, questão que se coloca de modo candente sobretudo a partir da série *Biotope* (2015), em que tais premissas são exploradas mais a fundo.

### **3. *Lake + fool* 2000**

Sob um céu límpido, em uma locação rural qualquer, apresenta-se um lago de águas barrentas. Sua presença ocupa cerca de dois terços da imagem, emoldurado pela característica vegetação que circunda; e agachado à margem direita deste lodaçal – e novamente à semelhança de um animal –, vemos um homem a saciar a sede naquelas águas barrentas, suas mãos e joelhos imersos na água. A despeito do evento assumir à partida contornos singelos, a composição cuidadosa da cena, sua iluminação e seu esquematismo – o modo como seus elementos a ela se ajustam – conferem à imagem uma aura diferenciada, que se intui como remissiva ao imaginário das fábulas e dos contos de fadas, embora algo perversamente distorcida.



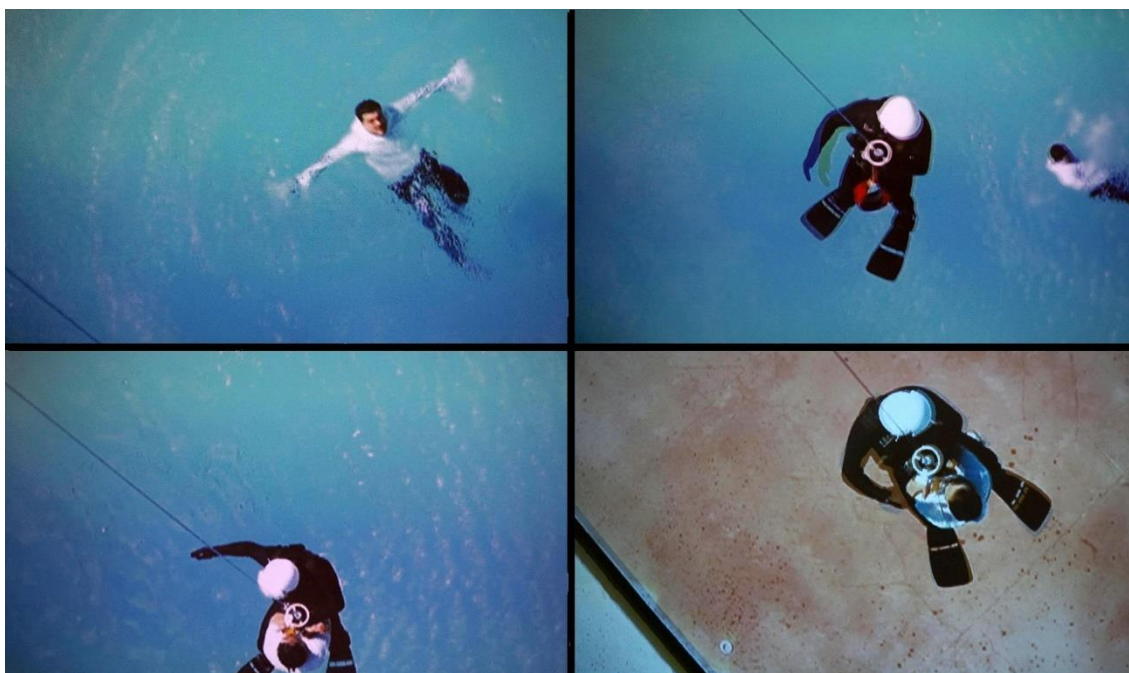


Imagem 41. João Tabarra, *Lake + Fool*, 2000. Fotografia

#### 4. *Êxodo* 2007

No ecrã, agora sobre o oceano, paira um helicóptero, de onde se observará toda a ação subsequente. Um mergulhador, suspenso por um cabo atado à máquina, é descido ao nível do mar para resgatar um homem à deriva, cuja figura já se percebe na superfície líquida. Pouco tempo depois, estão ambos no aparelho, salvador e socorrido; este último tem vestidos calça, camisa e sapatos — ensopados — e exhibe um sorriso ambíguo, menos de alívio que triunfal. Em seguida, a um comando do salvador a aeronave desloca-se para a direita do campo visual do espectador, rumo a um elegante e deserto complexo de piscinas. Ali, o cabo é novamente descido, e o profissional de salvamentos acionado; desta vez para deitar cuidadosamente o homem na acolhedora água

azul que o aguarda abaixo. O *nonsense* da situação — que diverte e inquieta em medidas similares— será ainda intensificado pelo acto final, a se iniciar já em seguida, quando, após alguns instantes, uma nova ordem é dada, agora para tornar a recolher o peculiar banhista. Ele é então sacado da piscina, onde chapinhava, e transportado uma vez mais para o mar, onde é finalmente depositado...apenas para reiniciar a ação, em uma espécie de *loop* “sisifesco”. O protagonista é interminavelmente recolhido e mergulhado, numa tentativa fracassada de salvamento de uma personagem que ao fim e ao cabo parece sinalizar para a impossibilidade de definição de sua própria condição, em que a dependência e a fragilidade se tornam permanentes.



**Imagem 42.** João Tabarra, *stills* de *Éxodo*, 2007. Projeção HD em *loop*

## 5. *Shuffle* 2000

De volta ao mar. É um dia cinzento na praia, e um homem solitário (uma vez mais) está de pé, em frente à linha marítima. Ele parece plenamente absorvido pelo acto contemplativo, fitando a imensidão do oceano como se assim, talvez, fosse capaz de alcançar sua outra margem, ou quiçá aceder a toda uma carga histórica intemporal evocada por aquele referencial. De seus ombros pende um longo e pomposo manto colorido — que contrasta vivamente com os matizes pálidos da faixa litorânea que se funde ao céu — que se estende diagonalmente por muitos metros até o primeiro plano da imagem, vindo de encontro aos olhos do espectador. O adereço, à maneira de um manto da realeza, em princípio intensificaria a solenidade do momento, atribuindo um grau de importância diferenciada àquela figura; no entanto, acompanhando o serpentear que o improvável adereço descreve sobre a areia, percebemos que este é na verdade composto por um apanhado de singelas toalhas de praia, arranjadas para se obter tal efeito. A precariedade jocosa então se sobrepõe à grandiosidade da cena, interrompendo eventuais devaneios sobre glórias imemoriais activados por aquele oceano carregado de História, que se estende indiferente aos olhos do homem. A constatação deste artifício desmonta em um golpe sutil uma primeira percepção no registo já assinalado e introduz inequivocamente um comentário sarcástico atrelado a certa carga melancólica.



Imagem 43. João Tabarra, *Shuffle*, 2000. Fotografia.

## 6. *No pain, no gain* 1999

A ambientação agora é eminentemente urbana. Em meio a caixotes de lixo de um restaurante, vê-se uma figura a fustigar seu conteúdo, interessada nos restos que eles poderão ainda oferecer. A cena noturna, iluminada pelo clarão do *flash* que reforça a sensação de ser aquilo um flagrante, a um só tempo perturba e gera empatia, pelos motivos óbvios e imediatos. Mas não só: ela ganha contornos mais inusitados quando se percebe ser a personagem em questão uma fada, ou antes, uma grosseira fada-homem; uma figura tragicamente caricata, não só alijada de seu simbolismo convencional como caída em desgraça no mundo dos homens. Ei-la agora transfigurada em um exemplar típico da depauperação humana e das demandas excludentes de um sistema perverso. Ao vasculhar o lixo à procura de alimento, aquela/e "fada" parece

sintetizar toda uma gama de indiciais possíveis da falência: material, física, monetária-financeira, moral e por que não, até metafísica, se quisermos nos estender ao terreno do transcendental a partir da "descida de estatuto" operada sobre aquela singular criatura. Não só não haveria salvação para ela, como pode mesmo não haver o que jantar naquela noite.



**Imagem 44.** João Tabarra, *No pain, no gain*, 1999. Fotografia.

7. *This is not a drill (No pain, no gain)* 1999



**Imagem 45.** *This is not a drill (No pain, no gain)*, 1999. Fotografia.

O cenário vagamente rural sugere algum abandono. Na composição fotográfica precisa, vê-se na diagonal que "puxa" o olhar e se abre como eixo focal uma parelha improvável, composta por um homem de negro – sempre ele – e novamente a suposta fada, de branco, a se deslocar com esforço por uma trilha formada por rochas e pedregulhos, que após uma observação mais atenta percebe-se ser o leito seco de um rio. O esforço deve-se ao facto de trazerem consigo um carrinho de supermercado abarrotado com seus pertences, e o aclave que sugere ser aquilo uma colina torna a empreitada mais difícil. A estranha "fada" masculinizada vai à frente, a puxar, enquanto o homem completa a cena a empurrar o conjunto. Como em outros trabalhos desta "série da fada", a personagem de branco emerge esvaziada de sua simbologia iconográfica tradicional, humanizada em registo bruto e improvável, reafirmando a tônica no burlesco que tipifica este conjunto de imagens. A presença disruptiva desta "fada" desvirtuada convoca ainda à leitura de uma corrosão histórica do ícone/da

imagem arquetípica da figura do "herói" e sua jornada<sup>222</sup>, instalando um componente extra de falência no contexto desolado em que transcorre a cena. Para onde vão as duas figuras não se sabe. Mas intui-se que seu caminho é o da adversidade; neste cenário perturbador, onde o mundano e o encantatório parecem encontrar-se sob o signo da falência, tal visão afigura-se algo melancólica. Seu carácter patético, de um épico falhado, convida a um riso nervoso, entre a eventual identificação e a repulsa inerente àquela condição.

#### 8. *A segunda morte de Rocinante* 2007



Imagem 46. João Tabarra, *A segunda morte de Rocinante*, 2007. Fotografia (180 x 225 cm)

---

<sup>222</sup> Mais sobre este tópico nas declarações do artista no programa "Entre imagens", RTP, 13/5/2014.

Em uma paisagem urbana de arrabalde, emoldurada por um conjunto habitacional social ao fundo, um grupo de pessoas está reunido aparentemente em torno de algo. À sua frente, em meio aos pedregulhos que abundam naquele terreno desolado, identifica-se a razão de ali estarem: distinguimos os contornos de uma faixa sinalizadora e plaquetas numeradas, ambas de uso pericial, do tipo utilizado para se demarcar áreas de ocorrência criminal. Temos portanto uma suposta equipa forense em acção. E no entanto não há vestígios materiais de qualquer corpo ou cadáver na área assinalada – o que de qualquer forma não parece alterar o comprometimento das personagens com a tarefa que lhes cabe. Se não há um residual aparente imediato na suposta "cena do crime", será o título da obra a indicar a razão de ser daquela actividade: a remissão à personagem eqüina do clássico de Cervantes desloca a leitura do trabalho para além do campo visual abrangido pela imagem fotográfica, expandindo-a para a seara da literatura e além. Ao invocar o célebre e esqualido corcel de Dom Quixote (que na conhecida saga desaparece da narrativa a dada altura), tomando o partido de sua condição "acessória", o artista presta uma singela homenagem à montaria do "cavaleiro da triste figura", por extensão lançando luz sobre a instância de (injusto) esquecimento que usualmente assola os coadjuvantes, os "secundários" e, por extensão, as minorias silenciosas – que como se sabe, compõem grande parte da totalidade humana.



## 9. *O encantador de serpentes* 2007



**Imagem 47.** João Tabarra, *O encantador de serpentes*, 2007.  
HD, projecção em loop, cor, sem som.

O cenário é novamente suburbano. Em um ambiente árido, emoldurado por montes de cascalho e tendo conjuntos sociais ao fundo, um improvável embate está em curso. Um homem desenvolve uma tensa – e intensa – relação coreográfica com uma poderosa mangueira descontrolada. Surge assim a figura do “encantador de serpentes”, cuja performance peculiar desenvolve-se de modo a um só tempo cómico, na proximidade imediata com o universo do burlesco (o paralelo com as populares desventuras de Buster Keaton, Harold Lloyd ou Charles Chaplin com objectos inanimados ou forças naturais é imediato, naquelas *gags* cuja potência residia parcialmente em extrair humor de um mínimo de elementos), como igualmente dramática, na evocação do esforço infrutífero repetido de maneira absurda e sistemática. O motivo *sisifesco* (já visto em *Êxodo*) ressurge agora em contexto urbanizado e em registo quase fabular, no confronto que traz algo de mitológico na essencialidade absurda do dualismo homem-coisa, em que a mangueira assume contornos de uma besta inanimada.

## 10. *Acceptation* 2015



**Imagem 48.** João Tabarra, *Acceptation*, 2015. Fotografia

Em primeiro plano, um homem metido em um facto de gorila parece fazer uma pausa e beberica descontraído um café enquanto lê o jornal, alheio a seu entorno. A seu lado repousam as luvas-patas e a cabeçorra que completam a peluda indumentária. Às suas costas, tomando todo o fundo da imagem, gruas operam rotineiramente a carregar navios com *containers* cheios de mercadorias. O inusitado protagonista mostra-se no mínimo indiferente à movimentação intensa que o cerca; ali, no intervalo que faz no que se intui ser sua função-condição, tem-se uma alegoria do enfrentamento à dinâmica frenética da sociedade de consumo, bem como da inevitabilidade de sua perpetuação. Por trás do humor que emana da situação, emerge uma reflexão, a partir da

abordagem tipológica sugerida na conformação do exemplar humano fundido em primata (ou o oposto): a espécie humana, em sua incessante aventura rumo ao êxito, incorre nas disfunções económicas, sociais e biológico-ambientais que o culto desenfreado ao desenvolvimento e ao progresso implicam.

### Chaves para uma interpretação do mundo

As breves descrições assinaladas acima referem-se a obras de João Tabarra em que é também ele próprio a figura masculina a surgir como protagonista, procedimento recorrente em sua práxis<sup>223</sup>. Interessa aqui destacar este facto de ser frequente, na prática de Tabarra, vermos o próprio artista incorporado como personagem em suas séries fotográficas e seus vídeos e filmes. Voltaremos ao estatuto desta presença do autor em cena mais adiante.

Artista de formação essencialmente autodidacta, egresso do fotojornalismo – experiência absolutamente determinante em seu posterior percurso artístico –, Tabarra desponta no cenário português em inícios dos anos 1990, já com uma abordagem crítica consistente e mordaz da realidade quotidiana. O trabalho *Portugueses na Europa* (fotografia, 1994) é referido como particularmente emblemático de sua produção neste período, já sinalizando e sintetizando questões-chave em sua produção posterior<sup>224</sup>. A fotografia e o vídeo são desde sempre seus instrumentos primordiais, alternando-se e convivendo sem problemas em sua práxis. E ainda que referido maioritariamente como fotógrafo, Tabarra tem no cinema influência confessadamente decisiva em

---

<sup>223</sup> Ainda que na peça *A segunda morte de Rocinante* isto seja menos imediatamente perceptível, com sua figura (o perito de negro, agachado ao centro-esquerda da composição) mesclada aos demais personagens em cena.

<sup>224</sup> A obra esteve na seção *Aperto* da Bienal de Veneza de 1995, ganhando ampla visibilidade.

seu processo criativo. Mas é a partir da experiência no fotojornalismo que Tabarra começa a transmutar-se em um criador, e não mais um mero reprodutor ou coletor de imagens, a serviço de uma agenda premeditada. É também a partir desta experiência que a questão da ética ganha corpo como um paradigma em sua produção – não exatamente contrapondo-se a esta, mas somando-se à estética como factor de activação essencial em sua práxis –, balizando suas inquietações. A vivência regular em contextos adversos e situações extremas (como repórter, cobriu guerras e conflitos sociais em África, na Europa e na Ásia) deixa uma marca indelével na persona de Tabarra, acentuando o peso desta componente como um eixo em sua práxis futura. A influência temática e estilística destes anos a actuar como jornalista fotográfico torna-se mais evidente a partir da série *No Pain No Gain* (2000), em trabalhos que superpõem o registo de um aparente realismo fotográfico, ancorado em um cuidadoso recorte temático e atmosferas "ásperas" ou adversas, com situações algo *nonsense* encenadas em cores do quotidiano. Nas palavras do artista, "minha maneira de abordar uma imagem é com desconfiança, com uma desconfiança crítica; perante qualquer coisa que se afirma como o real" (programa *Entre imagens*, RTP, 13/05/2014).

Tabarra desde cedo irá valer-se dos recursos da ficção (e da autoficção) para desenvolver registos próximos do que se poderia referir como "uma contra-memória colectiva", como assinala Sandra Jürgens, sem contudo produzir uma desvinculação face ao real. Obras como *João Ponte Diniz "Pilha Eléctrica", campeão de mínimos amadores boxe 1943* (1993), *Portugueses na Europa* (1995), *Shuffle* (2001), *Promenades au desastre - Plage II* (2001) introduzem a presença do homem comum de modo a evocar a imagem de um "herói falhado", articulando de modo satírico todo um imaginário simbólico da história de

Portugal, seja na evocação de seu antigo poderio ultramarino ao legado do país moderno, com suas idiossincrasias mais recentes.

Com uma trajetória onde sobressai uma linha temática marcada pela componente social e política, João Tabarra constrói um percurso poético que tem sempre no escopo de suas questões a relação com o espectador ou observador, confrontando-o com a problematização simultânea sobre condições e possibilidades da sua própria existência, bem como do seu lugar no mundo. Sua produção artística é marcada por um tom político e forte sentido crítico da realidade que o cerca, pautado em uma plataforma estética que conjuga ainda uma dimensão ética e valores pessoais muito próprios. Seu imaginário incorpora também o absurdo, revelando as contradições e anseios do homem contemporâneo. Recorrendo com frequência a elementos da sátira e da alegoria, aí subentendendo uma boa dose de humor e não raro da provocação aberta, o artista desenvolve uma produção que visa tirar o espectador da posição confortável de consumidor ou receptor passivo, convertendo-o em agente pensante, em última análise para um reconhecimento de si na engrenagem social em que está inserido.

As peças de Tabarra frequentemente trazem questões cujo significado não é trazido à tona, no mais das vezes ficando em suspenso ou em aberto. Esta aparente lacuna, que não se confunde com um "vazio", tende a ser potencializada pela carga ficcional que o artista agrega, que gera menos uma lacuna (no sentido daquilo "que faltou") que uma abertura de significados, um "permanecer em aberto", reivindicando o difícil equilíbrio entre comentário crítico, gesto poético (pois há imenso na obra de Tabarra) e ação afirmativa. Seus trabalhos transbordam para além da operação cognitiva oferecida pelo plano bidimensional, ganhando complexidade e profundidade à medida em que o espectador se dispõe a participar mais activamente na leitura dos subtextos

que a imagem oferece. E quando se fala de conteúdos "além da superfície", não se trata aqui de referir malabarismos conceptuais herméticos ou quaisquer artifícios hermenêuticos: ao contrário de outras produções que privilegiam a dimensão intelectual, nas obras de Tabarra estes "sentidos além da imagem" se dão a ver sem grande dificuldade, bastando do observador alguma disponibilidade e empatia com a narrativa visual apresentada. Mesmo que esta tenha fortes conotações alegóricas (como por exemplo na "série das fadas") ou enigmáticas, sem a aparente oferta de um sentido imediato (*O outro*, 2010), sua obra de modo geral fornece subsídios para uma conexão desta natureza, ainda que por "decantação da fruição".

### **Fissuras no real**

Tomado o corpo de sua obra como um todo, o que Tabarra faz é operar pequenas desconstruções no real, ou ao menos nele cavar fissuras, brechas, introduzindo narrativas visuais que propõem outros significados à ordem invertida e por vezes absurda que estrutura as modernas sociedades neoliberais. É, neste sentido, uma obra de tônica "subversiva", nutrindo-se da desestabilização de convenções e que se desenvolve na contramão do sentido-comum. Figuras como o desvio à normalidade e à passividade emergem regularmente no confronto com dinâmicas que acenam com a ameaça, a imposição ou o cerceamento da liberdade de ir e vir (*Mute control*, 2000, *Barricades improvisées*, 2001).

E, da mesma forma, é esta vocação que a poderia inscrever sem maiores dificuldades sob o signo do falhanço, se quisermos: sua temática, sua visão do mundo, suas investidas poéticas e lancinantes, a um só tempo utópicas e desesperançadas, enfim, grande parte do universo visual e conceptual que pulsa

em suas obras converge para um vetor que aponta para certo sentido de *falência generalizada* no projecto civilizatório sob o qual vivemos. Este registo ou tónica do fracasso na obra de Tabarra não deve se confundir, entretanto, com o triunfo da impotência ou da abnegação frente a um estado de coisas desalentador: há também potência a ser extraída ali, neste avesso que sua obra convoca. E que não implica necessariamente, como já observou Sandra Vieira Jürgens, em um "ideal de edificação de um mundo novo, mas o gesto de resistência e de reconquista perante os espaços de fronteira, os locais esquecidos e marcados por todas as ausências". (Jürgens, 2003)<sup>225</sup>.

Em seu *modus operandi*, Tabarra frequentemente empresta do fotojornalismo a noção *indicial* da fotografia para, a seu modo, torcê-la, distorcê-la, torná-la (ou não) ficcionada para então converter a imagem em um dispositivo no qual o espectador pode imergir naquilo que propõe como questões centrais, a saber, um questionamento constante acerca dos modos como opera a sociedade em que vivemos e das possibilidades de activação da capacidade emancipatória do indivíduo em seu seio – ou ao menos sobre qual o seu papel ali. Se a sociedade capitalista é voltada para demandas de entretenimento massivo – que não raro recorrem à distorção de factos e fabricação de eventos – visando encenar sua própria versão do "real" a partir de uma falsa objectividade, Tabarra tenta se contrapor a esta dinâmica oferecendo meios de apresentar a real complexidade da existência em um mundo mais e mais desigual, dominado por premissas sociais que irão sempre privilegiar não a autonomia ou o esclarecimento do indivíduo médio que o habita, mas a aceleração da alienação em favor das demandas do capital. Faz isso por meio

---

<sup>225</sup> Sandra Vieira Jürgens. *O caminho sem fim*, catálogo da exposição de João Tabarra, "No meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho." Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2003 p.3

de um processo de "sabotagem imagética" que tensiona os tipos de ordem simbólica vigentes na cultura visual da actualidade (aí incluindo a ideia de ritmo e tempo, caracteristicamente acelerados na contemporaneidade ocidental), um processo no qual o espectador é sujeito activo. Tal estratégia vale-se da introdução de ruído, de uma instância qualquer de perturbação ou de desestabilização da convenção na obra a fim de que o observador disponha-se a mergulhar naquilo que é apresentado, e desta contemplação emergja para a reflexão. A ideia é situar o espectador "numa paragem conhecida, dominada pelas metáforas quotidianas que tentam despertar o seu interesse e procuram a sua reacção"<sup>226</sup>. Contrapondo-se às referidas demandas de entretenimento, Tabarra oferece, se quisermos, conhecimento – o que não significa, ressalte-se, abrir mão da instância estética: suas peças são primorosamente realizadas em termos técnicos. O rigor na concepção e o facto de criar composições não raro de deliberada difícil digestão não se traduzem necessariamente em aspereza, austeridade ou visual; pelo contrário, a fruição de suas imagens – estáticas ou em movimento – pode ser um exercício prazeroso também nestes termos. Afinal, como já exposto, parte de sua lógica interna se apoia no apelo de elementos visuais de seu dispositivo formal – o que implica uma medida de sedução – como via de acesso às outras camadas de suas proposições.

Há ainda todo um sofisticado corpo de referências perpassando a produção de Tabarra. A filosofia, a poesia, a literatura, a ciência e o cinema serão elementos convocados a todo o tempo no escopo de sua obra, seja como factores fundadores, em termos conceptuais, mais e menos transparentes no

---

226 Conforme depoimento à RTP Notícias, "Promenades au desastre de João Tabarra no Círculo Bellas Artes Madrid", disponível em [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/promenades-au-desastre-de-joao-tabarra-no-circulo-bellas-artes-madrid\\_n156099](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/promenades-au-desastre-de-joao-tabarra-no-circulo-bellas-artes-madrid_n156099)



enunciado dos trabalhos, seja como ruído de fundo: sinaléticas esmaecidas, pistas ou indicadores específicos de uma direção a ser tomada na (interpretação da) obra ou em seu encaminhamento rumo a outras leituras e sentidos possíveis. São também uma forma, assumidamente personalista (como de resto não poderia deixar de ser), do artista se posicionar frente a um estado de coisas em que o repertório médio que conforma o fluxo cultural da actualidade é composto por um manancial de imagens que se perdem em sua efemeridade e teorias vazias, que não dão conta da fugacidade da existência contemporânea.

### **Auto-imagem?**

Volta-se agora ao suposto protagonismo do autor em suas imagens, como mencionado anteriormente. Tal aspecto, recorrente e decisivo no esquema criativo e processual de Tabarra, mostra-se contudo esvaziado de qualquer narcisismo, restringindo-se à presença corpórea e silenciosa do artista em cena, a emergir quase sempre em contextos e situações francamente áridos, disruptivos, desagradáveis, desconfortáveis. Não se trata, portanto, de haver uma eventual pulsão ególatra – e menos ainda um afã hedonista – por trás deste flerte com a autorreferenciação: antes pelo contrário, é como se o artista antecipasse o constrangimento em convidar um actor ou outra pessoa que não ele para surgir nas elaboradas e desviantes narrativas visuais que constrói. E para mais, trata-se também de uma decisão de cunho conceptual, na medida que, ao assim proceder, encurta a distância comunicativa e estabelece um canal mais imediato de fruição com a audiência, ao eliminar um eventual "intermediário". 227

Tais impressões tornam-se cristalinas nas palavras do próprio artista:

---

227 Conforme declarações do artista em entrevista à Revista NADA. Urbano & Gusmão 2007, p.68.

[...] não uso de forma alguma o eu para atingir um clímax dramático, mas é verdade que ao não criar ou propor um outro personagem que actue nos meus trabalhos centro a atenção do receptor no autor e corro o risco de uma exposição narcísica... Mas o que de facto é importante salientar no porquê da minha entrada nos trabalhos, prende-se mais com uma fuga ao actor [...], quero aniquilar o intérprete e a distância com a qual eu teria que operar... (*apud* Urbano & Gusmão 2007, p.69-70)

Há uma única peça na produção de João Tabarra que escapa a esta lógica, a saber, *Auto-retrato, Self portrait* (1999). E não é de se estranhar que no único autorretrato efetivo realizado por Tabarra sua figura surja de modo algo caricato, precariamente caracterizada como um palhaço (ou bufão?) camuflado a emergir em meio à folhagem. Um registo duplo é sugerido, na caracterização ambígua do retratado e em sua expressão indiferente, talvez desiludida (?), em contraponto à alegre camisola de marinheiro que enverga (também reconhecível em outros trabalhos) e na alusão à camuflagem, seja pela tinta que traz no rosto como pelo facto de resguardar-se atrás de plantas. Um retrato "de uma pessoa que está camuflada sem estar", nas palavras do autor; o que seria uma tentativa de "camuflagem" é deliberadamente inviabilizada pelo largo borrão vermelho que desenha uma bocarra sobre a face serena e os vestígios de tinta que cobrem o semblante quase triste do retratado. Ainda, em *Pose, maquillage, pose* (2004), tem-se potencialmente outro autorretrato. Uma figura encara de modo incisivo o espectador; seu rosto está coberto de ostensivas marcas de agressão. O homem tem em suas mãos um enorme alto-falante, que segura com alguma delicadeza. O contraste da expressão serena, quase resignada, instala um paradoxo e remete a "uma impossibilidade crítica", "a impossibilidade de ser ouvido", como pontua o artista. É um *loser*, um "excluído a quem dar voz", quem sabe, mas que...talvez não queira ser ouvido, ou que já não tenha forças para

fazê-lo. Seja como for, em ambos os casos o flerte com o autorretrato só faz aumentar a impressão de desconforto do artista perante esta modalidade, se assumida enquanto tal: a atmosfera nas duas imagens é francamente avessa ao protocolo da auto-representação. Na primeira, o retratado surge semi-escondido, e caracterizado em registo caricato (não será Tabarra de facto); na segunda, o personagem que encarna parece por demais universal, em sua fragilidade, para que se possa particularizar com convicção sua persona naquela figura combalida.



**Imagem 49.** João Tabarra, *Auto-retrato (Self-portrait)*, 1999 e *Pose, maquillage, pose*, 2004

Em par com a componente pseudo-autorrepresentativa, um repertório de temas fortemente calcado nas contradições e anseios da vida quotidiana, como já exposto, (aspectos aos quais o autor pode estrategicamente adicionar, e o faz, umas doses de ficção) e o sentido crítico que caracteriza o discurso artístico e forja o *modus operandi* de Tabarra, está um conceito que muito ilumina seu processo de construção da imagem, conforme já argutamente apontado por Miguel Von Hafe Pérez em texto de há mais de 10 anos (2002: 17): o de *cinematografia* tal qual entendida e praticada por Jeff Wall. Uma passagem

desse grande expoente da fotografia contemporânea resume muito das questões em jogo na obra de Tabarra:

A beleza da fotografia vem da grande colagem que é a vida quotidiana. [...] Há uma 'voz' aí, mas que não pode ser atribuída a um autor, um locutor, nem mesmo ao fotógrafo.[...] Alguém agora é responsável pela *mise-en-scène*, e esse alguém está fingindo ser qualquer um, um anônimo, na medida em que a cena é tão 'real', em que a imagem parece uma fotografia. A cinematografia é algo muito parecido com ventriloquismo.<sup>228</sup>

A pulsão por dar corpo – e sobretudo voz – a um modo engajado de ser e estar no mundo, de oferecer interpretações à natureza complexa, conflitual e fascinante que tipifica a condição humana e que se mostra tão cara ao projecto estético de João Tabarra encontra nesta passagem uma bela definição. Afinal, este alguém por trás da concepção de uma imagem que seja "igual à vida" e que "pretenda ser toda a gente" e ainda ser anónimo, este "ventríloquo" que Wall sugere ser o operador desta cinematografia guarda muitas semelhanças com o artista português, seja enquanto indivíduo como em termos processuais.

## Procedimentos

Há uma série de aspectos que caracterizam o processo de elaboração de imagens de Tabarra. Notadamente, sobressai certa obsessão com a questão

---

<sup>228</sup> Trad. minha do original: The beauty of the photograph is rooted in the great collage which everyday life is (...). There is a "voice" there, but it cannot be attributed to an author or a speaker, not even to the photographer. (...) Someone is now responsible for the *mise-en-scène*, and that someone is pretending to be everyone, to be anonymous, in so far as the scene is "lifelike" and in so far as the picture resembles a photograph. Cinematography is something very like ventriloquism. (Wall, 2002, p.22)

técnica e com os cuidados na construção de suas imagens, ou antes narrativas visuais; há uma preocupação constante com a escolha de enquadramentos e a definição de planos, bem como de elementos decisivos como a iluminação e o som. João refere também uma atenção especial à questão do movimento, e da simulação de movimento que "cria uma tensão [...]; o movimento é imitado". Se nos vídeos esta questão é evidentemente indissociada da linguagem, interessa ao artista explorar esta característica à sua maneira, não raro introduzindo elementos de desaceleração ou suspensão da percepção usual do movimento fílmico. Veja-se por exemplo *Atelier* e *The Moonwatcher's defeat*, em que a câmara lenta é menos um artifício estilístico que um elemento constituinte da tessitura perceptiva dos trabalhos, ou *SEA©*, cujo ritmo deliberadamente arrastado acompanha ao longo de 52 minutos a digressão informal entre dois homens à beira-mar, que identificam na ondulação marinha personalidades da cultura mundial. Mesmo na produção fotográfica, as imagens apresentadas quase sempre remetem a essa atenção ao movimento; seja na captura de uma ação em que se percebe o gesto interrompido (*Queda, Strada, one of us*) ou a ação por realizar (*Viagem,*), seja em situações estáticas que se apresentam como indicial da ação anterior (*Drama...*). As fotografias de Tabarra assumem assim um inegável pendor cinematográfico, parecendo menos comprometidas com a pulsão tradicional da "captação do instante" do que em sugerir narrativas maiores que seu enquadramento, como se efectivamente se tratassem de imagens em movimento. Neste sentido estariam mais próximas de *stills* do que de *frames*; fragmentos de narrativas que apenas calham de ser-nos apresentadas pelo dispositivo fotográfico – e aqui novamente uma remissão a Jeff Wall e seu corpo de obras singular é inevitável.

A preparação das imagens demanda um longo processo, iniciado em guiões escritos pelo artista – tanto para as fotos como para os filmes e vídeos –

, a tal ponto detalhados que permitem a seguinte afirmação de Tabarra: "quando chego ao campo de acção, ao campo de trabalho, a imagem já existe; no fundo é a materialização de uma imagem já idealizada, há muito realizada em minha cabeça"<sup>229</sup>. Tamanho rigor nos procedimentos operacionais, conceptuais e técnicos pode sugerir um contraste, à primeira vista, com a aparente "simplicidade" ou despojamento de tantas de suas composições. Uma impressão muitas vezes acentuada pela ambientação regular em cenários desolados ou pouco convidativos (praias desertas, arrabaldes e subúrbios, paisagens rurais, locações e situações urbanas ásperas), que no entanto se desfaz a uma contemplação ou análise mais demorada de suas peças, revelando que o sentido de imediatismo, o anseio em traduzir visualmente, sem grandes vernizes conceptuais, situações banais e próximas ao repertório pessoal de qualquer observador-interlocutor, não prescinde de um considerável investimento preparatório anterior.

As características formais e conceptuais da produção de Tabarra dificultam alocar sua obra em um determinado campo ou categoria (o que de resto seria desnecessário). Suas investigações em torno da imagem, a relação que cultiva entre realidade, cultura e técnica, aliados a seu incessante questionamento, como artista, das instâncias políticas, económicas e comportamentais que regem a existência, situam-no num território que não pode ser definido com precisão. Recusando clichés – mas podendo valer-se livremente de arquétipos, metáforas e alegorias –, suas peças opõem-se à dinâmica de simplificação radical das narrativas "domesticadas" das imagens

---

229 Conforme depoimento em *Entre imagens*, <https://www.youtube.com/watch?v=UTrqZvvXR28>), série documental televisiva que em seu episódio 11 enfocou a produção de João Tabarra. Dir. Pedro Macedo. RTP 2, 25 min. 13/05/2014.

em circulação no *mainstream*; são arredias ao reconhecimento e a um sentido imediatos, investindo antes na capacidade reflexiva que podem suscitar.

### O vetor do fracasso

O acentuado tom crítico – em registos variadamente abrangentes – que perpassa toda a produção imagética de João Tabarra é marcado por alguns elementos recorrentes, já muito comentados por interlocutores especializados ao longo dos anos. Interessa aqui destacar que suas encenações visuais – sejam elas filmes ou fotografias – apresentam com frequência um componente épico ou heróico que é sistematicamente subvertido pela presença de um elemento disruptor que será trazido à baila para inviabilizar esta leitura <sup>230</sup>. Em outras palavras, falamos de um quase permanente jogo de frustração de expectativas, que ora se dá em registo mais lírico ou poético, ora mais cru ou áspero.

Essa combinação conduz ao estabelecimento de uma dinâmica em que o humor e o sarcasmo caminham lado a lado com um sentido do trágico e do patético<sup>231</sup>, e onde a ideia de fracasso parece ganhar corpo como uma tônica dominante, como um mote temático informal que até certo ponto perpassa toda a sua obra e impulsiona seu processo de criação. Um fracasso onde cabem diversas acepções: do clássico herói falhado – e o Quixote de Cervantes será aqui certamente uma referência de peso, como se sustenta a seguir – a um

---

<sup>230</sup> Nesse sentido espera-se que a breve descrição de algumas obras do artista que abre este texto possa auxiliar na percepção deste factor.

<sup>231</sup> Sobre a presença do humor em sua obra, o artista afirmou: "O humor não é uma forma, não chega a ser uma bengala, mas é um aspecto de peso, um elemento facilitador na recepção dos trabalhos...não recuso o burlesco, nunca recusei, mas não (adopto) o anedótico, o anedótico em si é a resolução da coisa; é desinteressante porque é um obstáculo" (depoimento ao programa *Entre imagens*, RTP, episódio 11, 13/05/2014).

colapso ideológico e, em última análise, civilizacional generalizado<sup>232</sup>, é sensível na produção de Tabarra a proximidade que esta mantém de um *pathos* do falhanço. Aspecto que não deixa de ser corroborado pelo artista, quando indagado a respeito desse tópico:

Penso que a minha figura enquanto herói não tem uma ancoragem ou sustentação. O que eu vejo, ao ser eu a encenar-me como proposta de herói, é a de alguém absolutamente falhado (*grifo do autor*). [...] Julgo que se trata de um herói completamente corrompido, falhado, que não chega sequer a ser herói, porque ele à partida é desmontado pela sua fragilidade e é reconhecido pelo receptor, pelo público, como um de nós. [...] Se vires, toda a construção dos meus trabalhos, aquilo que fica é, para já, um falhanço absoluto, um excesso ou uma excrecência total. (Urbano & Gusmão, 2007, p. 70)

### A errância

Uma figura que converge regularmente com o vetor do fracasso e emerge com regularidade na produção de Tabarra, a ponto de demandar uma atenção especial, é a da *errância*. A ação de deslocamento, da caminhada, da viagem, da jornada ou do vaguear a ermo é amplamente explorada na obra deste artista. Veja-se por exemplo diversos trabalhos da chamada "série da fada" (*Promenades au desastre, No pain no gain (This is not a drill), Non troppo*), ou peças como *Strada – One of us, Viagem, (...), Atelier, Shuffle, Barricades improvisées, Houdiniisnotdead, Les limites du désert, Balader balancer, Terroir, passage*, além claro, de sua clássica *Plus jamais la fin du monde (Marche solitaire)*. Em todas estas obras a presença da componente de deslocamento,

---

<sup>232</sup> Tal pulsão se verifica de modo flagrante em seu mais recente projecto, "Biotope" (2015), uma incursão-manifesto ao universo da animalidade primeva como agenciadora de certo desencanto com todo um projeto dito civilizatório que conforma a existência contemporânea, para além de eventuais identificações pessoais com a causa ecológica.



ainda que em registos diversos, é decisiva. Seja como acto transitório, deambulação, marcha, viagem, fuga, flanagem ou condição profissional, este motivo habita grande parte da produção do artista. Um mote que, conjugado a seus muitos interesses literários e filosóficos, permite uma breve digressão sobre a possível presença de uma componente hodológica no contexto de sua produção. Como sabido, o conceito de *hodologia*<sup>233</sup> está associado a uma área científica que trata de modo geral da construção pessoal de rotas, caminhos ou percursos pedonais, e vem sendo utilizado no estudo de aspectos da arte contemporânea por pensadores como o filósofo da estética Gilles Tiberghien (2012)<sup>234</sup>. E aqui um breve aparte: há uma distinção importante a ser assinalada entre *rota* e *caminho*; a rota e os termos a ela associados estão usualmente do lado da construção e da superfície percorrida; enquanto o caminho se coaduna com a ideia de movimento e de processo. No caso da produção de Tabarra, teríamos um método hodológico que abre-se aos influxos da vida quotidiana, às instâncias que permitem ou expõem as fissuras em um sistema de regras estritas marcado pela desigualdade. Se considerarmos que a Tabarra interessam os *caminhos* inventados a cada vez, que exigem tempo ou que implicam mesmo “perder tempo”, os desvios sedutores ou desalentadores da errância, não é difícil adoptar a premissa de que é possível “viajar em qualquer lugar”; e assim sendo, usar a errância como procedimento ou viés temático torna-se uma opção natural. Não basta andar por uma via, seguir uma

---

<sup>233</sup> O termo deriva do grego *hodos*, que significa rota ou viagem, como aponta John Brinckeroff Jackson (*apud* Tiberghien, 2012, p.162), mantendo também proximidade etimológica com o grego *methodos*, designando “um modo de ação regular e sistemática” (*apud* Tiberghien, 2012, p. 163).

<sup>234</sup> Gilles Tiberghien, "Hodológico". *Revista Valise*. Porto Alegre: Vol. 2, N.3, 2012. pp. 161-176

estrada ou um percurso determinado: o desvio, o incerto e o livre vagar impõem-se, fazem-se necessários; é preciso caminhar pelo impreciso.

Platão assinala no diálogo *Lísis*<sup>235</sup> uma oposição entre a ideia de errância e o *caminho metódico*, que seria personificada pela dialética e instalada no campo específico da investigação filosófica e que aqui poderia ser algo irresponsavelmente resumida nos seguintes termos: “Se nós tivéssemos buscado as coisas corretamente não teríamos perambulado tanto.”(Platão, 1995, 213e). Em estudo sobre o pensamento de Platão, Fernando Muniz aponta que

para estabelecer a diferença entre o filósofo e o não-filósofo, é a natureza daquilo a que os filósofos são capazes de se conectar (o invariável e o permanente) que faz a diferença; o não-filósofo, por sua vez, por não fazê-lo, perambula erraticamente, perdido em meio à pluralidade e à variedade. (2012, p.97)

Para efeito da abordagem à obra de Tabarra, interessa aqui menos a demarcação desta diferença que a possibilidade de pensar este artista português como um indivíduo alimentado pelas possibilidades que a figura da deambulação e da errância abrem para sua prática e seus questionamentos.

### **Falhanço e quixotismo**

O comentário à componente da errância é também uma forma de retomar a referência ao "cavaleiro da triste figura" de Cervantes já adiantada e adentrar outro aspecto fulcral na obra de Tabarra, o da figura do anti-herói, do indivíduo "desajustado" e questionador, em sua recusa à aceitação passiva de certas

---

<sup>235</sup> Platão. *Lísis*. Introdução versão e notas de Francisco de Oliveira. Brasília: UNB, 1995.

convenções sociais e a abraçar um estado de coisas em que o cidadão médio sucumbe às demandas do capital. Em sua *Teoria do romance*, o filósofo húngaro Georg Lukács aprofunda a reflexão acerca daquele gênero literário a partir da concepção do *herói problemático*, figura que coincide com os questionamentos do indivíduo frente ao contexto social no qual está inserido. Irá tipificar esta figura na personagem intemporal de Dom Quixote, combativo e combalido cavaleiro movido pela defesa da honra e da justiça, mas cujos valores são desconectados ou incompatíveis com a realidade que o circunda. Lukács observa que a obra de Cervantes se contrapunha, satiricamente, aos romances de cavalaria do período medieval, pelo que a refere como um “romance de desilusão”, especialmente a partir da inadequação de sua personagem central. O “herói problemático” personificaria então a “perda de um simbolismo épico”, a renúncia à vida, “à necessidade de um mundo plenamente regido pela convenção”, ou, em todo caso, vazio de sentido (Lukács, 2007, p. 34-35). Partindo desta concepção do *herói problemático* de Lukács, enquanto sujeito “inadequado ou incompatível” com seu contexto, encontram-se pontos de conexões e convergências imediatos entre este personagem e a figura em cena em tantas peças de Tabarra: o posicionamento do homem/artista frente ao mundo enquanto acto de resistência pode ser lido como a personificação da figura de um *anti-herói* ou de um “herói falhado”, como afirma o artista, que se coaduna em grande medida com este modelo comentado pelo pensador húngaro.

Esta sensação de convergência se intensifica quando, ao traçar a distinção entre um modelo da narrativa épica à luz de uma pulsão utópica (e dos dilemas que ali se estabelecem), Lukács aponta que “o tipo humano dessas estruturas anímicas” têm como tarefa “descobrir, pela configuração, o ponto de contato da existência, do modo de ser necessários desse tipo, e do seu necessário fracasso.” (Lukács, 1997, p. 122) Lá está: o falhanço inevitável que

nem por isso tira força do comprometimento com a empreitada de transformação do mundo. Uma definição possível para a jornada de João Tabarra ao longo destes quase 30 anos de actividade investigativa-prospectiva transposta em narrativas visuais que se negam a bastarem-se em belas imagens.

A imagem do herói deslocado é a caracterização quixotesca por excelência; o cavaleiro errante vive em um mundo que não é o dele, tendo como meta – falhada – provar que o mundo ao qual ele pertence ainda existe. Se o confronto desta personagem tradicional com o mundo é marcado por sua tendência a confundir fragmentos da realidade quotidiana com indícios de um mundo que não mais existe, em Tabarra passa-se quase o oposto. O procedimento deste artista consiste em trazer à tona certas situações, fragmentos da realidade materializados em acções por vezes ficcionadas – encenações permeadas de um elemento mundano não raro incómodas – para nos fazer lembrar que o que ali se passa é parte de um todo que nos cerca, de um grande sistema que calha de ser aquele mesmo em que vivemos. E que, por mais que isto nos desagrade ou gere desconforto, temos sempre que seguir nos havendo com ele.

E à luz desta pulsão abnegada, marcada pelas potencialidades do falhanço, propõe-se a observação de pontos de contacto existentes na mais conhecida obra de Cervantes de 1605 e na produção de Tabarra. Para tal, emprestamos de Juan José Saer a bela imagem de uma "moral do fracasso" (Saer, 2003), concebida justamente a partir de sua leitura do intemporal *Dom Quixote*. O autor argentino postula essa noção a partir da enorme influência exercida pelo romance de Cervantes sobre o cânone da narrativa ocidental, especialmente o género da epopéia, contrapondo-a à "ingenuidade épica" enunciada por Adorno em ensaio de 1943, "Sobre a ingenuidade épica". Nesse texto, que integra a pesquisa do que viria a ser a monumental "Dialética do

esclarecimento" que elaborava com Horkheimer, Adorno define o discurso épico a partir da noção de mito e do que nele vê como uma contradição de origem. Como observa a estudiosa do autor germânico Suene Honorato, o narrador intenta, por meio da linguagem, "o registo de um material de natureza fungível e monótona" – o próprio mito (Honorato, 2012, p.66). Embora possa ser entendido como o próprio discurso narrativo, Adorno aqui o considera ainda como distinto da linguagem, como matéria para a produção da narrativa épica. Estruturante clássica dessa mesma narrativa épica, a "irrefletida inconsciência com que o herói da epopéia se lança ao mar dos acontecimentos para realizar um determinado objetivo" (Saer, 2003) dá lugar a um modelo mais desesperançado inaugurado pelo *Quixote*, onde não apenas os objectivos do protagonista são irrealizáveis como também os acontecimentos possuem condição incerta. E assim como nas personagens de Tabarra, ainda que antecipe vagamente seu fracasso, ele decide prosseguir em suas desventuras.<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> Cabe aqui ressaltar mais um aspecto de aproximação, se quisermos, entre o romance de Cervantes e a produção de Tabarra. Na contradição fundadora da obra-prima do autor espanhol, o ataque ao género de romance de cavalaria promovido por Cervantes com *Dom Quixote* sugere uma incitação ao desengano; por outro lado, a narrativa em si se configura como uma exaltação à ilusão e a ideais elevados como meios de se conferir sentido à vida. Sob este viés, a aparente gratuidade e inutilidade que marcam as desventuras do Cavaleiro da Triste Figura apontam para a necessidade de também se enfrentar com disposição empreitadas ou iniciativas destinadas de antemão a "não dar certo". (Audi, p. 88) Na obra de Tabarra é igualmente possível identificar um padrão de afinidade por esta pulsão, na medida em que se percebe um interesse continuado pelo que é adivinhado como um desencanto com a, digamos, capacidade *involutiva* da espécie humana. Interesse evidenciado a partir do enfoque que dá – não raro de forma indireta, deliberadamente filtrado pelo humor, por uma falsa singeleza ou uma atmosfera fabulesca – à questão da desigualdade social inerente ao sistema capitalista, das investidas inconsequentes do homem sobre a natureza e o meio ambiente, do comentário ácido sobre a tacanhice de convenções que regem o comportamento em sociedade. Uma abordagem, contudo, que sob uma mirada mais cuidadosa percebe-se não se ater ao comentário crítico distanciado ou desenganado sobre um estado de coisas, ainda que movido pela empatia ou pela indignação: há ali também uma convocação à possibilidade – ou mesmo necessidade – de resistir, enfrentar,

Em conhecida análise da saga quixotesca no capítulo de abertura de seu *História da loucura*, Michel Foucault sugere que o protagonista de Cervantes – seu alter-ego, para muitos – representaria, no limite, uma versão de todos nós – “das relações imaginárias que ele (homem em geral) mantém consigo mesmo” (Foucault, 1978, p. 32). Referia-se com isso a pequenas idiossincrasias que pontuam nossa existência, às pequenas ilusões que todos alimentamos, em graus diversos, acerca de nós mesmos, a fim de alimentar nossa autoestima e seguir em frente. Naquele texto, o pensador francês defendia a loucura enquanto motor da potencialidade criativa, espécie de força ontológica que impulsiona a criação para além das fronteiras do significado, da razão e do pensamento. Em *Dom Quixote*, a loucura é o preço que o herói paga por confundir a ficção com a realidade; ali, como no mais das vezes na produção de Tabarra, a ficção é introduzida apenas para se aceder ao real de maneiras diversas, sempre a serviço de intenções muito sérias, estrategicamente amortecidas pelo registo do patético que permeia ambas as sagas – a do cavaleiro e a do artista.

Ao fim e ao cabo, a obra desse artista parece partilhar da mesma atração pela impossibilidade, enunciando convicta e repetidamente sua investida rumo a um objetivo incerto e inatingível – condição classicamente impulsionadora da prática artística. A moral do fracasso inaugurada pelo cavaleiro de La Mancha é assim atualizada na produção de João Tabarra, nela injetando doses de generoso humanismo, apesar de tudo (*apud* Urbano & Gusmão, 2007, p.77-78):

O que espero que se note é uma destabilização final dessa ideia de herói. [...] Uma impotência de controlar o que se está a passar e o que sobra é uma fragilidade total do humano. E aí, em vez de sobrar o herói, sobra uma tentativa de herói que rapidamente se revela falhada. O que fica, no fim, é um de nós, um qualquer de nós.

---

questionar e se posicionar frente às asperezas do mundo. Não será, portanto, difícil encontrar claros sinais de um *quixotismo* como elemento fundador em sua práxis.

Em mostra realizada em Lisboa em 2007<sup>237</sup>, o artista toma como mote uma frase da cultuada saga literária de ficção científica *Dune*<sup>238</sup> que sintetiza de modo preciso o que parece ser sua pulsão motriz. “A questão humana não é a de quantos podem sobreviver dentro do sistema, mas que espécie de existência é possível para aqueles que sobrevivem”, oferecia-se a sentença, como uma chave não apenas para aquela exposição mas como para o processo de trabalho de Tabarra como um todo.

Na simplicidade complexa desta equação está contida a vastidão de inquietações que conforma o escopo de sua obra, que solicita um permanente recentramento do ser humano, clama por tomadas de posição responsáveis e uma maior atenção maior sobre instâncias que regem sua própria condição transitória. Uma produção que se debruça sobre as relações do homem com a cultura e o ambiente que o cerca, sobre os valores de pertença e de partilha que recusam as relações de domínio, sem abrir mão de integrar o espectador nas questões que coloca; ao contrário, incitando-o, se não a uma problematização, ao menos a uma reflexão sobre as condições e possibilidades da sua própria existência, bem como do seu lugar no mundo.

---

<sup>237</sup> A exposição "G" foi realizada simultaneamente nas galerias ZDB e Graça Brandão, entre fevereiro e maio de 2007. Compreendia 19 obras, entre vídeos e fotografias, produzidas entre 2005 e 2007, distribuídas nos dois espaços.

<sup>238</sup> Criada por Frank Herbert em 1965. A série original compreende seis livros lançados até 1985. A obra teve uma versão cinematográfica realizada por David Lynch (1984).

Bas Jan Ader





Imagem 50

Imagem 50

## 6.4. Bas Jan Ader: Navegador da gravidade

De finais dos anos 1960 até seu desaparecimento precoce em 1975, Bas Jan Ader produziu um escasso mas significativo conjunto de trabalhos sob a égide do que poderíamos chamar uma poética do fracasso. Em um corpo de obra que incluía desenhos, séries fotográficas, filmes e instalações, sua práxis era alimentada por questões mais vinculadas à linguagem e a natureza do fazer artístico, mediadas pela filosofia, como à própria condição de artista, do que por procedimentos ou filiação a linhas temáticas definidas. Desta produção, iremos deter-nos sobre os diversos *short films* de início dos anos 1970, realizados a preto-e-branco em 16mm, e que apresentam o próprio artista em situações diversas, executando atividades prosaicas, mas em contextos incomuns. São filmes curtos e mudos, ou antes *silenciosos*, em que Ader desenvolve uma série de ações que apresentam-se a um só tempo como imbuídas de um grau de risco e não destituídas de certo humor, em seu registo que beira o nonsense e o absurdo.

### *Falling, failing, succeeding*

Em *Fall I* (1970) ele surge sentado em uma cadeira na cumeeira do telhado de sua casa, típica habitação suburbana norte-americana, numa situação que já prenuncia os atos subsequentes. O artista parece esperar, ou ansiar pela queda, que afinal ocorre. A câmera acompanha o desabamento daquele corpo esguio e algo desengonçado rolando telhado abaixo. A ação é rápida e econômica: o protagonista deixa-se levar pela gravidade e despenca, rolando, até sumir de cena, quando o vídeo termina. Tudo se dá sem motivo aparente, apenas obedecendo a um processo detonado por uma ideia. Proposta

e execução são extremamente simples. Mas o ato é também dotado de comicidade, num registo de humor característico e presente em todos os trabalhos em vídeo de Ader. Trata-se, contudo, de uma comicidade "oblíqua", incerta, a meio caminho entre o humor estilo pastelão, ou *slapstick* (um dos sapatos é descalçado durante a queda, enquanto o corpo desaparece desajeitadamente por trás de um arbusto em frente à casa na etapa final de sua queda) – e aquele tipo de humor perverso e quase involuntário que emerge quando nos defrontamos com pequenas tragédias cotidianas – alheias, naturalmente.



**Imagem 51.** Bas Jan Ader, *Fall I*, 1970. *Still* de vídeo 16 mm.

Parece-nos que é no intervalo existente entre este elemento trágico percebido ou contido pelo filtro do humor e a economia gestual da ação que reside a potência deste trabalho. As figuras do trágico e do herói romântico são aqui recuperadas, e num contexto onde elas definitivamente não são esperadas.

O espectro do artista sofrido, tão distante da sensibilidade contemporânea, é usado como mote e exemplo – inculcando no espectador uma reflexão acerca de sua relação e grau de expectativas com as figuras trágicas e românticas tão presentes na cultura popular e no cinema. A economia de meios e a natureza esquemática das ações dificultam o estabelecimento de uma relação puramente empática ou apaixonada com os trabalhos de Ader. O sofrimento só ganha corpo porque é apresentado, ou representado como esquema ou estratégia. Reduzida a uma ideia de queda, a ação de *Fall I* conecta o experimento mecânico ao universo do doméstico, assim trazendo à baila as noções de gravidade e graça que perpassam quase toda a produção de Bas Jan Ader. O artista usa a gravidade como um meio tateante de conceber uma forma de graciosidade. E quando cai, há também ali um movimento contraposto, de atenção para sua própria fraqueza.



**Imagem 52.** Bas Jan Ader, *Fall II, Amsterdam*, 1970. Fotografia.

Em *Fall II* (Amsterdam), de 1970, o artista surge passeando tranquilamente de bicicleta ao longo de um canal de Amsterdam, até que subitamente, sem qualquer aviso ou motivo aparente, executa uma guinada e precipita-se sobre o rio, juntamente com seu veículo, que parece ter ganhado vida própria. O absurdo discreto da situação, e o modo como a ação é executada e captada pela câmera, contém os atributos exatos de uma qualquer *gag* clássica de uma comédia muda dos anos 1910-20. Assim como no trabalho anterior, trata-se de ações que se dão sem uma explicação evidente; mas despontam indícios de uma convergência possível entre essas peças pelo modo como Ader combina esse registro trágico-cômico com a melancolia invocada por sua figura solitária, condenada a consumir esses exercícios de atração abismal, sempre a perseguir a queda e o falhanço.

E aqui se retoma a relação estreita entre o componente trágico e o cômico. O próprio Ader terá assinalado que as questões relacionadas com as quedas que protagonizou estavam conectadas ao fracasso e à tragédia (Müller, Stark, 2000, 13-19). Figuras seminais como Chaplin e Buster Keaton jogaram sempre com a tensão presente entre o incidente cômico e o destino trágico, e é a essa tradição que a obra de Ader se apega. Jan Verwoert sustenta, com pertinência, que de certa forma Bas Jan Ader invoca o modelo grego clássico do herói trágico (2006, pp. 30-39), aquele que decide seguir adiante com a ação que inevitavelmente conduzirá a sua ruína. O que fica patente quando se vê o artista expor-se deliberadamente ao risco ao escalar uma árvore e baloiçar sobre um córrego (*Fall II*), ou atirar-se a um rio de bicicleta (*Broken fall [organic]*). São trabalhos em que se percebe a iminência do desastre, caso o herói siga fazendo o que está a fazer - e é o que acontece.

Verwoert situa o trabalho de Ader entre o ato heróico e sua própria paródia, especialmente quando lembra que as ações de Ader se dão sem razões

aparentes; são movidas antes por uma necessidade intrínseca a uma lógica interna anterior. Tal característica, que reforça o aspecto deliberado das proposições, permite trazer à baila uma contradição que Ader faz aflorar, entre a lógica incontornável de seu processo e a aparente falta de motivos para o artista fazer o que faz. É aí, afirma o autor, que Ader "puts the very plausibility of tragedy at stake so that we question how we can perceive events as fateful when they are brought about by deliberate actions." (Verwoert, 2006, Kindle 410-411).

E se o herói trágico decide cumprir seu destino a todo custo, o comediante geralmente fracassa em seu intento ou o consegue por meio de um encadeamento rocambolesco de erros (Heiser, 2006, p.27). A presença da bicicleta como veículo ativador do evento cômico evoca outro elemento comum da comédia pastelão, ou *slapstick*: a situação esquemática onde seres humanos eram constantemente confrontados com objectos mecanizados quotidianos que por algum motivo escapam ao controle e parecem ganhar vida, desestabilizando a ordem normal dos acontecimentos. Em *The Electric House* (1922) de Buster Keaton, por exemplo, a casa ultra-moderna e toda mecanizada transforma-se em uma armadilha para seus ocupantes e para seu construtor. Esses filmes cômicos são amplamente baseados em fatores como o imprevisto, o acaso e o imprevisto<sup>239</sup> e exploraram regularmente essa polaridade do "humano X mecânico" que tanto fascinava o próprio Keaton. Tal aspecto será analisado mais detidamente por Gilles Deleuze em seu basilar *A imagem-movimento* sob o viés a que instigantemente chama "o gag maquínico". Ali desenvolve uma inventiva e precisa tipologia de alguns procedimentos criativos calcados nessa

---

<sup>239</sup> Quando da filmagem inicial de *The Electric House*, em 1921, Keaton foi vítima de sua própria criação, acidentando-se seriamente na escada rolante que projectara para a casa, só retomando a empreitada um ano depois.

relação homem-máquina, a partir da análise da obra de ícones do cinema burlesco como Chaplin e Keaton (Deleuze, 2004, p.235-237).



**Imagem 53.** Buster Keaton, stills de *The electric house*, 1921

Voltando à série de Bas Jan Ader, passemos a *Broken fall (organic)* (1971). Agora o protagonista encontra-se pendurado em um galho de árvore, tentando resistir — indefinidamente? — à ação da gravidade. Sua figura esbelta e longilínea pende verticalmente da árvore a baloiçar como um fruto estranho, acompanhando o ritmo dos galhos em que se segura e de certa forma confundindo-se com a paisagem. Seu corpo oscila de um lado para o outro, chutando o ar tentando talvez sentir-se mais confortável, luta para manter-se suspenso até que, já agarrado ao galho com apenas uma das mãos e percebendo a futilidade de seu esforço, cede ao cansaço e cai dentro do que parece ser um córrego. Mais uma vez a gravidade se mostra implacável, puxando o artista para a terra.



Imagem 54. Bas Jan Ader, *Broken fall (organic)*, 1971. *Still* de vídeo 16 mm.

Nessas peças "de quedas", o assunto e o meio de Ader é primeiramente a força da gravidade, que tanto o lança ao desconhecido — arrancando-o do fardo da vida cotidiana — como o traz de volta ao mundo, ainda que numa conciliação que se mostra sempre áspera. Como o próprio artista declara de maneira célebre em uma entrevista de 1971 à revista *Avalanche*<sup>240</sup>: "Não faço escultura corporal, *body art*, nem 'trabalhos do corpo'. Quando caio do telhado de minha casa, ou num canal, é porque a gravidade age sobre mim e me

---

<sup>240</sup> Fundada e editada por Willoughby Sharp (artista, pesquisador e curador independente) e Liza Bear (cineasta e escritora) em New York em 1968, a *Avalanche Magazine* foi uma influente publicação de arte na cena de finais dos anos 1960 e início dos 70's, tendo sido uma das primeiras a focar a produção de arte conceptual que emergia à época. A revista encerrou em 1976.



domina"<sup>241</sup>. Se de fato pudesse haver, como sugere sarcasticamente Marcel Duchamp em apontamentos de sua *Green box* (1934), algo como um “Ministério da Gravidade”<sup>242</sup>, Bas Jan Ader deveria sem dúvida ser um sério candidato ao posto. Nestas ações envolvendo quedas, o acto de cair (*to fall*) e o de falhar (*to fail*), tão caros ao léxico de Ader, equivalem-se, conduzem à mesma coisa. Por essa lógica singular, suas peças da série *Fall* poderiam ser consideradas experimentos de falhanço deliberados, premeditados – e “bem-sucedidos”, até onde se pode afirmar isso. Afinal, como sugere Tumlrir, “failure is so much more poignant, so much more successful, than success ever could be.” (Tumlrir, 1999, p. 26)

Na próxima peça a ser comentada o artista encontra-se inicialmente em pé ao lado de um cavalete, no meio de uma via pavimentada de paralelepípedos e emoldurada por arbustos em Westkapelle, na Holanda. É dia de ventania, o que se nota no movimento das árvores que circundam a cena. O trabalho é *Broken Fall (Geometric)* (1971). Ader começa então a oscilar, como que à mercê da força do vento, depois a pender de modo incerto, tentando contrapor-se à força da gravidade que ele parece desejar, numa espécie de mantra físico. O corpo do sujeito da ação aceita os solavancos, que seguem ora mais intensos, ora mais brandos, e cujo movimento acompanha aquele dos arbustos que o cercam. Nota-se que o corpo resiste, chegando a apoiar-se em apenas um dos

---

241 No original: “I do not make body sculpture, body art or body works. When I fall off the roof of my house, or into a canal, it was because gravity made itself master over me”. Tradução do autor. Originalmente publicado na *Avalanche Magazine*, issue 2, winter 1971. Disponível em <http://avalancheindex.org/rumbles/bas-jan-ader/> Citado em Spence, 2000, p.2.

242 Em apontamentos sobre o acaso (*chance*) reunidos em sua *Green box* e a propósito de seu indevassável *Grande vidro*, Duchamp refere a figura do “Ministry of gravity” associada ao “Regime of coincidence”. In *The writings of Marcel Duchamp*. Sanouillet, Michel; Peterson, Elmer (eds.), Boston: Da Capo Press, 1989. p. 33

pés na tentativa – de resto vã – de manter-se íntegro. A expectativa aumenta à medida em que ele se inclina mais e mais – como Buster Keaton em *The Navigator*, título tão apropriado para um paralelo com Ader – sobre o cavalete. Ao fundo, no horizonte, é possível divisar os contornos do farol de Westkapelle que serviu de mote inspirador para Mondrian em seus estudos iniciais na abstração. Passados mais alguns momentos, Ader afinal acaba por completar sua queda lateral – ou melhor, *diagonal* já antecipada, despencando sobre o cavalete, e o filme termina.

Nesses trabalhos permanece latente o desejo ou a pulsão de queda, mas, diferentemente das propostas anteriores, observa-se de maneira mais perceptível alguma resistência em aderir à inexorabilidade da ação. E ainda neste caso, após uma análise mais detida nos elementos cênicos e contextuais, percebemos estar diante de uma peculiar homenagem-paródia dedicada a seu compatriota Piet Mondrian, em cuja produção pictórica inicial o mesmo farol de WestKapelle teve um papel importante como motivo recorrente (Robert & Scholl, 1994). Aqui, Ader confronta a noção de "*repose*" de Mondrian, pela qual o pintor entendia algo próximo de um perfeito equilíbrio universal, com seu exato oposto: por meio do ato da própria queda, e ainda sobre o cavalete – objecto que adiciona um simbolismo explícito – ele expressa sua relutância e ceticismo acerca das utopias artísticas ou existenciais de harmonia e equilíbrio preconizadas pelo velho mestre em sua incessante busca por uma radical e totalizante plataforma estética.

O que Bader efetivamente faz ali é executar um provocativo movimento *diagonal*, elemento que, como é sabido, ao qual Mondrian era notoriamente avesso, em seu extremado processo de síntese pictórica regulado por uma

geometrização que só aceitava a ortogonalidade das verticais e horizontais<sup>243</sup>. Ressalte-se ainda que ao construir esta dinâmica o filme encena uma oposição particularmente concisa entre as forças da natureza (e o dado do imponderável que ela suscita) e a ideia de uma lógica compositiva controlada – como a que rege a actividade do patrono da abstração geométrica holandês.



**Imagem 55.** Bas Jan Ader, *Broken fall (Geometric)*, 1971. Fotografia

Na peça *Nightfall* (1971), o artista encontra-se em um ambiente fechado, – possivelmente sua garagem-estúdio – mergulhado na penumbra, e tem diante

---

<sup>63</sup> Uma única exceção seriam as pinturas de sua série *Lozenge compositions*, iniciadas na década de 1920.

dele, no chão, o que parece ser um bloco de pedra, além de duas lâmpadas atreladas. Após algum tempo, ergue do chão e segura nos braços uma pesada pedra (ou placa de concreto), até que, não mais suportando o peso do objeto, deixa-o cair sobre um conjunto de lâmpadas fluorescentes espalhadas no chão, que se estilhaçam. Sendo estas a única fonte de luz no interior obscurecido em que se encontra, o ambiente torna-se ainda mais escuro; e o performer tenta novamente levantar a pedra. Mais uma vez fracassa em seu intento de mantê-la suspensa e a deixa cair, agora sobre as últimas lâmpadas ainda acesas, quedando-se o artista na mais completa escuridão; e o vídeo termina. Como na maioria dos filmes de Ader, a ação é encerrada imediatamente a seguir ao momento do impacto. Trata-se de uma peça mais sombria, e não apenas pela iluminação rebaixada; apesar de alinhar-se em termos de procedimento formal às obras já analisadas, em *Nightfall* não assistimos ao artista em uma situação de queda. O artista simplesmente completa uma determinada atividade, que termina por coincidir com a destruição das mesmas fontes de luz que viabilizam sua realização. A sequência simples de gestos, estruturada em termos da repetição de uma mesma ação, apresenta uma narrativa que é de certa forma incongruente com sua conclusão. Assiste-se ao bloco de pedra caindo sobre as luzes e assim as destruindo, mas esse desfecho parece insuficiente para suprir o hiato de significado deixado pela ação. Não por acaso, já foram feitas diversas leituras de cunho psicanalítico e semiológico sobre essa obra e o inerente simbolismo lúgubre nela contido, associando-a a jogos metafóricos envolvendo linguagem e morte. Seja como for, ela segue plenamente vinculada – até pela carga de niilismo mais exacerbada que transmite – ao mote do fracasso que é nosso foco.



Imagem 56. Bas Jan Ader - *Nightfall*, 1971. *Stills* de vídeo 16 mm.

### Ao horizonte e além: a jornada final de Bas Jan Ader

A 9 de julho de 1975, o artista holandês Bas Jan Ader despediu-se da jovem esposa e de alguns amigos e partiu de Cape Cod, na costa oeste dos EUA, rumo a Falmouth, Inglaterra – de onde rumaria para Groningen, na Holanda, seu destino final, onde o museu local exibiria sua produção – , num minúsculo veleiro. Sua viagem solitária cruzando o Atlântico foi concebida como etapa de um projeto artístico que vinha desenvolvendo, *In search of the miraculous* – que em última análise pode ser lido retrospectivamente como uma experiência estética radical. Em outra medida, com lastro motivacional muito inferior, estavam também em jogo aspirações à quebra de recorde mundial de travessia transatlântica individual em uma embarcação diminuta – e o *Ocean Wave* de Ader media em extensão pouco mais que sua altura, com cerca de 4 metros<sup>244</sup>. Imagens suas no barco, bem como outros raros registos de arquivo pessoal podem ser vistas no documentário *Here is always somewhere else* (2008), espécie de filme-tributo que retraça com delicadeza a trajetória do artista.

---

<sup>244</sup> A viagem de Ader subsumia também uma tentativa de superar o recorde mundial de travessia solitária do Oceano Atlântico – seu barco *Ocean Wave* seria a menor embarcação a tentar tal empreitada até então.

O holandês possuía considerável experiência de navegação, fosse a sós ou como tripulante; chegou inclusive a realizar um percurso cruzando o mesmo oceano como tripulante de um veleiro, em 1963. Foi a viagem que o trouxe aos EUA, iniciada no Marrocos e desembarcando em San Diego, Califórnia, onde permaneceria por mais de uma década e despontaria como artista.

Entretanto, essa última missão nunca foi completada. Após três semanas perde-se o contacto por rádio com o barco; cerca de dez meses mais tarde os restos de seu barco são avistados, à deriva, na costa da Irlanda, por pescadores galegos. Seu corpo nunca chegou a ser encontrado; nunca se saberá se foi levado pelas águas durante uma tormenta, se tomado pelas moléstias que causam desorientação atroz e frequentemente atacam náufragos e viajantes solitários, ou mesmo se haveria uma secreta intenção suicida por trás da concepção do projecto (hipótese menos relevante, e em geral descartada pelos que eram próximos ao artista). Voltaremos a esse episódio mais adiante.

Uma vez na América, Bas Jan Ader passou a integrar aquela que seria apontada como a primeira geração de artistas conceptuais da East Coast, que se contrapunham às tendências *pop* – bem como as do minimalismo – que vicejavam sobretudo em Nova Iorque. Cabe todavia observar que seu trabalho nunca deixou de manifestar uma dimensão poética algo áspera à vertente puramente conceptual, o que o aproximava de uma tradição romântica e dificultava uma classificação mais ortodoxa para sua arte. Sua produção mais difundida são registos de ações (captadas em vídeo) aparentemente banais mas marcadas por um inusitado componente patético associado ao falhanço, evidenciado pela ideia da queda que afigura-se como um elemento central. Quedas que se dão sem explicação aparente, que insuflam uma dimensão trágico-cômica aos trabalhos e paradoxalmente conferem uma componente melancólica a suas peças, o que é amplificado por sua figura solitária e

silenciosa a protagonizar tais actos. Como já sugerido anteriormente, seus trabalhos – especialmente os realizados em vídeo – muitas vezes emprestam movimentos e a dinâmica da comédia *slapstick comedy*. À luz de um registo que curiosamente o aproxima ao género consagrado por Buster Keaton – endereçando de passagem questões ou paralelos acerca da carga de melancolia existente em ambas as produções – Ader pode ser visto, à sua maneira, como um "mestre da gravidade", condição que exerce notoriamente nas séries de ações-performances que constituem o corpo principal de sua obra.

Alegava que tudo se resumia ao simples facto de deixar-se estar à mercê da gravidade, como expressaria de modo sucinto e singelo em entrevista à *Avalanche Magazine*, em 1971: "I do not make body sculpture, body art or body works. When I fell off the roof of my house or into a canal, it was because gravity made itself master over me." (Godfrey, 1998, p.215) Se tal declaração por um lado é uma forma de afirmar sua distância das correntes de *body art* que ganhavam espaço à época nos EUA, por outro dá indicativos de que seu *modus operandi* obedece a uma lógica muito própria, calcada em um entedimento de mundo que deve muito a suas afinidades pessoais com a filosofia e o romantismo<sup>245</sup>. Poder-se-ia afirmar que trata-se de um artista cuja obra é marcada pelo signo do fracasso, um fator que emerge de modo evidente em diversas de suas peças; para quem tal noção parece mesmo constituir-se num *leitmotiv* a ser enunciado, perseguido e explorado em sua potência ao avesso.

---

<sup>245</sup> O interesse de Ader pela filosofia, especialmente pela obra de Hegel, Kant e Wittgenstein, intensificou-se após a chegada aos EUA, onde estudou e chegou a lecionar essa disciplina em instituições locais (em seu barco resgatado vazio foi encontrado um volume da *Fenomenologia do espírito* de Hegel). Já sua proximidade e afeição por referências do Romantismo – herdeiro que era de uma tradição europeia – é evidenciado desde seus temas recorrentes (como a tensão que estabelece entre homem, consciência e natureza) e no fascínio pela obra de Caspar David Friedrich, que chega a citar explicitamente em trabalhos como (1971), onde sua figura surge a observar contemplativo um pôr-de-sol.

Na altura de seu desaparecimento, Ader trabalhava em um projecto artístico, o já citado *In search of the miraculous*, que no entanto fugia ao procedimento das quedas – e que, ressalte-se, também não envolvia qualquer desaparecimento<sup>246</sup>. A travessia marítima seria a segunda parte de uma trilogia, composta por ações já realizadas em Los Angeles, completadas por um coro a entoar cânticos marítimos na Claire Copley Gallery. Um terceiro momento estava programado para ocorrer em um museu em sua Holanda natal, também envolvendo um ritual musical. A etapa em questão consistia em cruzar o oceano em modo solitário como uma acção reflexiva associada à jornada que o trouxera inicialmente à Califórnia, anos antes. Havia navegado até lá e agora desejava navegar de volta: executar os actos da chegada e da partida por mar, completando um ciclo e evocando um senso de romantismo típico de sua persona singular. Inicialmente sua desaparecimento não gerou grande consternação, tendo sido de modo geral encarada com certo ceticismo. Conhecido por sua presença enigmática e pela personalidade descrita como parte divertida, parte melancólica, mesmo pessoas próximas ao artista tenderam a interpretar o ocorrido como algo fabricado, em sintonia com sua verve irónica e seu entendimento muito particular da equação "arte e vida".

---

<sup>246</sup> A despeito da linguagem da performance artística sugerir uma afinidade possível com a ideia de desaparecimento (estratégico), essa possibilidade tem sido descartada por todos os que o conheciam.





**Imagem 57.** Uma das últimas imagens de Bas Jan Ader, em seu "Ocean wave", jul. 1975.

Somente alguns anos mais tarde foi finalmente aceite o facto de que o artista tinha mesmo perecido. De todo modo, o facto é que o desaparecimento cercado de enigmas do artista, e em circunstâncias tragicamente belas como aquelas, acabou por converter sua figura em ícone, e sua jornada romântica numa parábola acerca da fragilidade humana e o ato de falhar. Seu legado artístico é amplamente percebido na produção intensa de exposições, artigos e publicações dedicados a sua obra e persona nas últimas duas décadas mundo afora, para não mencionar a influência que segue exercendo sobre novas gerações de artistas. O que não deixa de ser um facto notável para um artista desaparecido aos 33 anos e com uma trajectória que não ultrapassa um período de (apenas) cinco anos. Em seu tempo, Kant insistia que “a melancolia caracteriza aqueles dotados de um soberbo sentido do sublime”. Se assim é, isto faz com que tenhamos em Bas Jan Ader uma das mais convictas personificações do melancólico.



**Imagem 58.** Imagem do projecto *In search of the miraculous*, 1975.

### **Desaparição e culto**

A propósito de sua morte inquietante, a também artista Tacita Dean enuncia uma questão de oblíqua beleza: teria Bas Jan Ader sentido-se de algum modo "protegido" pelo facto de estar empreendendo um projecto artístico, uma obra de arte? (Dean, 2006, p.30). Teria se permitido, desta feita, deixar-se ficar voluntariamente à mercê do oceano, num acto final que poderia ser lido como uma alegoria de um desejo obsessivo pelo sublime? Talvez sim, talvez não. Em uma perspectiva mais terrena, na práxis absolutamente singular de Ader, desafiar o Atlântico solitariamente e em condições precárias poderia ser ainda uma forma de conciliar os aspectos romântico, trágico e burlesco que perpassam quase toda a sua produção; uma derradeira tentativa de levar ao limite o confronto com as ideias de risco, queda, fracasso ou desaparecimento que parecem dominar a sua obra.

O ato de falhar e a experiência do naufrágio são duas metáforas clássicas para o fracasso, e ambas servem bem para a obra de Bas Jan Ader. A desapareição do artista, e nos termos em que se deu, acabou por converter sua busca romântica pelo 'miraculoso' numa parábola acerca da fragilidade humana e o falhanço. Ader e sua obra personificam a conexão possível entre o ato de cair e o ato de falhar<sup>247</sup>, empregando o mote da queda como uma metáfora visual para o fracasso, e por extensão remetendo à instabilidade e à precariedade da existência humana. As circunstâncias tragicamente belas de sua desapareição induzem-nos a manter uma relação (até involuntária) de inesperada "ficcionalidade" com esta narrativa, que apesar de tudo é verdadeira. O que ocorre é que, pelas características quase alegóricas que encerra – o desafio da travessia oceânica; o embate solitário com forças da natureza; o carácter épico desta "busca pelo miraculoso"; a desapareição misteriosa do protagonista – o potencial especulativo e as diversas leituras a que convida geram um fascínio intenso, que revestem esta odisséia de um infindável interesse. Como a este propósito assinala Brad Spence (2000), o projecto *In search of the miraculous*, com sua derrocada, presta-se à perfeição para o modelo clássico de relato épico; as forças de perigo aleatório naturalmente associadas ao mar ressaltam a vulnerabilidade do corpo humano, situando-o em tensão precária com o desejo humano de se ver inserido em uma narrativa significativa, sobre a qual se espera exercer algum controle.

As breves peças performativas de Ader são caracterizadas pela aparente ausência de um arco narrativo que forneça uma causa ou motivo para aquelas ações – ou antes *inações* – terem lugar. Seus trabalhos mais conhecidos de modo geral não indicam uma causa ou motivação aparente para seu efeito, o

---

<sup>247</sup> Observando que, em inglês, os termos "falling" (falhar) e "failing" (cair, despencar) apresentam grafia muito próxima, o que acentua a pulsão em justapô-los.

que pode conduzir à introdução de uma componente poética. As peças de Ader – e não só suas ações em filmes, mas também séries fotográficas e instalações intimistas – parecem transmitir uma sensação de inegável e despojada sinceridade.

Ao tentar cruzar o Atlântico em uma "casca de noz", o artista-navegador tensiona o papel do herói trágico ao experienciar ele próprio um típico clichê de saga romântica acalentado na sociedade capitalista ocidental – a fantasia do viajante solitário que transcende os limites sociais e parte para uma jornada libertadora, rumo quem sabe, ao sublime da natureza. Ao fim e ao cabo, como observa Verwoert, "through his disappearance and death, Ader came to embody this role of the romantic tragic hero in an unexpected and irrevocable way." (2006, Kindle, 121-125). E deixando um lastro mítico, uma aura de culto cujo alcance e intensidade ele não tinha a mais remota chance de prever.

### **Burlesco melancólico**

Retomando o paralelo com Buster Keaton, sua dinâmica de movimentação é dotada a um só tempo de um sentido dramático e clássico – um rigor quase geométrico –, tendo sempre plena consciência do modo como seu corpo ocupa e anima o espaço da composição, seja fílmica ou fotográfica. E o que talvez seja ainda mais marcante: Ader usa seu corpo e rosto como um tipo de receptor, nunca sendo o agenciador ou portador de uma emoção ou de determinado efeito, mas apenas e tão somente o objecto de seu impacto. A propósito das peculiaridades do registo do *burlesco* no género da comédia cinematográfica, Deleuze assinala, a respeito de Keaton, "a originalidade profunda de Buster Keaton é a de ter preenchido a '*grande forma*' com o conteúdo burlesco que ela parecia recusar, de ter reconciliado contra qualquer verossimilhança o burlesco e a '*grande forma*'." Associa a esse dado a figura do herói apequenado, "minúsculo, abrangido num meio imenso e catastrófico, [...]"

vastas paisagens cambiantes e estruturas geométricas deformáveis, quedas d'água, grande navio à deriva no mar, cidade varrida pelo ciclone..." (Deleuze, 2004, p.232). Nos filmes de Keaton, o efeito cômico é de modo geral detonado pelas aparentemente intransponíveis forças com as quais seus personagens se defrontam. Em *Our hospitality*, o protagonista vivencia uma verdadeira saga através do país – ainda selvagem, na trama do filme –, ressaltando a presença de elementos da natureza, culminando na fantástica e acrobática sequência final do resgate nas cataratas. No clássico *Steamboat Bill Jr.* [1928], a personagem de Keaton salva o dia quando um ciclone e uma inundação atingem uma pequena cidade. O filme tem seu clímax na já antológica sequência em que o (sempre improvável) herói escapa de ser esmagado pela fachada de um pequeno prédio que despenca sobre ele, posicionando-se casualmente no exato local que corresponde ao *frame* vazado de uma janela, permanecendo assim intacto.



**Imagem 59.** Buster Keaton, *still* de *Steamboat Bill, Jr.*, 1928

Como já observado, parte da produção de Ader incorpora registos característicos da comédia muda como as de Keaton. Mas o que interessa aqui ressaltar, à luz dos pontos de contacto possíveis entre sua produção e a obra de Keaton pelo viés do humor, é o facto do trabalho final de Bas Jan Ader se apresentar como um contraponto radical às qualidades apontadas por Deleuze nos filmes do cómico canadiano. As películas de Keaton citadas acima apresentam – esquematicamente – a natureza como uma ameaça ou empecilho na trajetória da personagem, que com ela se embate e acaba por triunfar, de modo tão magnífico quanto improvável (trata-se de comédias, afinal). Se a premissa de *In search of the miraculous* converge com a tónica na gradiosidade da natureza permeando a narrativa – no embate do homem com o oceano –, seu desfecho discretamente trágico, minimalista em sua imprecisão sobre o curso dos acontecimentos, sinaliza para a presença humana sucumbindo às forças naturais. Na arte como ficção, o homem triunfa sobre a natureza; na "arte como vida", prevalece a potência do elemento natural. O que neste caso viria a reforçar a potência do episódio terminal de Bas Jan Ader "como arte", tornando-se maior que a vida. De resto, o falhanço de sua empreitada terminou por alçar o artista a um panteão exclusivo (embora tardiamente), de nomes que seguem intensamente vivos a partir de seu legado e de um interesse renovado por sua obra.

## Capítulo 7

### Falhanço e criação: algumas variáveis

*I assumed that everything would lead to complete failure, but I decided that didn't matter – that would be my life. Jasper Johns*

*The most difficult thing in the world is to reveal yourself, to express what you have to... As an artist, I feel that we must try many things – but above all, we must dare to fail. John Cassavetes*

*There's a stack of failures for every masterpiece. Richard Robinson*

*I've failed again! Vincent Van Gogh*

Após a extensa contextualização acerca de como a noção de falhanço permeia os modos de vida – e a prática artística – desde os modernismos europeus até a contemporaneidade, e apresentados os artistas aqui enfocados a partir dos modos como sua obra é portadora de ou conjuga as diversas variáveis aqui entendidas como associadas ao fracasso, propõe-se agora um comentário complementar mais detido sobre algumas das instâncias activadoras ou indicativas da presença deste fator como um vetor de potência nestas produções. E, por extensão, na prática artística de maneira geral.

No contacto mais aprofundado com a obra destes artistas evidenciou-se a presença decisiva de aspectos até então não contemplados no estudo incidindo nestas mesmas produções. Fatores que, a despeito de não constarem no escopo inicial da investigação, foram constatados como tendo peso significativo no desenvolvimento das poéticas de Signer, F/W, Tabarra e Ader. É o caso do **humor**, por exemplo, elemento de forte presença percebido somente *a posteriori* como uma característica comum à produção de todos estes artistas (em registos de manifestação diversos), fazendo com que seu peso seja devidamente assinalado em separado. Também a noção de **deriva** é trazida à

tona, invocada tanto por sua conotação original – designando de imediato uma condição de falência, e inevitavelmente convocada a partir da desventura solitária de Bas Jan Ader – como entendida em registo figurado, com suas potenciais qualidades metafóricas aplicadas ao processo de criação. A deriva pode, afinal, também se converter em motor da actividade artística. A questão da **inutilidade** e/ou do "fazer inútil" pode também se afirmar como um mote de trabalho para artistas de alguma maneira lidando com o falhanço em sua práxis; de modo deliberado ou intuitivo, proposições artísticas em que parece haver certa "ausência de propósito"<sup>248</sup> (efetiva ou apenas aparente) há muito sinalizam para o escopo alargado de uma prática em que a ideia de resultado, como já comentado, prescinde de se efetivar em uma formalização concreta ou nas expectativas da funcionalidade. Característica que por sua vez permite uma aproximação ao vetor da **utopia**, notado como uma espécie de elemento de fundo nas plataformas operacionais destes artistas, afigurando-se como um espectro sob o qual se desenvolvem trabalhos voltados para um questionamento acerca do lugar das coisas no mundo – mais sensivelmente em Tabarra, mas não só.

Fatores como o **erro** e o **acaso** são indissociados da ideia de falhanço – e de modo geral comuns a todo processo criativo –, exigindo um comentário à parte sobre os graus de sua incidência na arte. Como já visto, o erro foi abordado de modo mais aprofundado no capítulo 3 (p.54-65), introduzindo as práticas artísticas (e não só) que se desenvolviam no Modernismo europeu inicial, pelo que não se irá aqui alongar novamente neste item. Mas há que se assinalar sua incidência sensível e decisiva sobretudo na produção de Signer e Ader, que parecem mesmo procurá-lo em seus experimentos físicos algo quixotescos.

---

<sup>248</sup> E aqui novamente desponta de imediato uma associação com as proposições de Ader e Signer, principalmente, bem como o filme *The way things go* de Fischli & Weiss.



Ainda que a definição de "resultar" ou "dar certo" nestas poéticas seja incerta ou até inadequada, é possível inferir que a marca do erro e da falha se apresentam como elementos activadores nas mesmas. O acaso é outro aspecto incontornável no que se refere ao nosso assunto, com presença marcante na produção de Ader, Signer e Fischli & Weiss, como se observou nos textos a eles dedicados<sup>249</sup>.

Apesar do peso que possam ter no trabalho de Ader, F/W, Signer e Tabarra, a relevância efetiva de tais manifestações só pôde ser apreendida mais adequadamente a partir da imersão em sua obra, pelo que se optou por apresentá-las no formato que se segue, na sequência dos textos enfocando sua actividade. Propõe-se portanto neste subcapítulo uma breve incursão nas possibilidades abertas por estes tópicos e suas interrelações com os processos de criação.

---

<sup>249</sup> No caso de Tabarra a incidência do acaso – quando eventualmente se dá –, é menos perceptível. Ao contrário, trata-se de um autor que, embora trabalhando sobre assuntos e questões essencialmente mundanas, com forte presença do humor e de uma aparente casualidade, faz questão de ressaltar o grau de controlo que tem sobre as ações e procedimentos (técnicos e conceptuais) que geram suas peças.

## 7.1 Deriva

Inicia-se por uma variável algo inusual, mas que acredita-se passível de ser arrolada como um agenciador simbólico da prática artística: o fator da deriva. Tal fator despontou como de especial interesse – nas conexões que pode oferecer com a arte – a partir da análise do trabalho de Bas Jan Ader, cujo conhecido acto final, como comentado, conduziu a sua desapareição no oceano, no decurso da jornada transatlântica nunca completada (o projeto *In search of the miraculous*, em 1975). É à luz desse episódio que a imagem da deriva inevitavelmente desponta agora como assunto; uma condição-limite (certamente experienciada em termos drásticos pelo artista), que permite a especulação sobre suas potencialidades quando investida de contornos metafóricos.

Em sua acepção convencional, a deriva vincula-se à imagem ou condição de naufrágio, desde sempre presente como um tema clássico na literatura universal: das desventuras imemoriais de Ulisses, eternizadas por Homero na “Odisseia”, às inúmeras narrativas que despontam com maior regularidade a partir de início do século XVIII (com a intensificação das grandes navegações) este será um motivo recorrente, consagrando-se, sobretudo, na forma de relatos romanceados<sup>250</sup>. Para além do mero ímpeto descritivo,

---

<sup>250</sup> Do incontornável *Robinson Crusoe* (1719), de D. Defoe, marco seminal no género (baseado no caso verídico do marinheiro escocês Alexander Selkirk), passando pelo arco de desventuras alegóricas de *Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, e avançando para diversas obras de Júlio Verne e até pelo clássico *Moby Dick* (1851), de Melville (não podemos esquecer ser o narrador o único sobrevivente do naufrágio do baleeiro Pequod), dentre tantos outros, o fascínio pela imagem de colapso do homem frente à vastidão do oceano é sempre reafirmado. Este mote volta a emergir no século XX em obras como *Lord of the flies* (1954), de William Golding ou no *Relato de um naufrago*, de Gabriel García Márquez (1970) e, em sentido figurado, no angustiante *O Naufrago* (*Der Untergeher*, 1983), de Thomas Bernhard. Os exemplos abundam e poderia-se estar aqui a estender uma lista indefinidamente. Nas artes visuais não há como não citar, inevitavelmente, a impactante *Balsa da Medusa* (1818) de Géricault, verdadeiro monumento da pintura do século XIX que

contudo, essas narrativas muitas vezes têm como pano de fundo uma pulsão alegórica, buscando por exemplo comentar o preço a pagar pela soberba humana implícita no ato de desafiar forças da natureza – a ciência e a tecnologia sucumbiriam perante a potência do elemento natural, não raro em narrativas de fortes conotações simbólicas. Por outro viés, este género de relato pode também emprestar uma roupagem para o posicionamento crítico (como parábola ou) em relação a determinados regimes governamentais ou políticos (veja-se o *Gulliver* de Swift e o *Relato de um naufrago*, de García Márquez<sup>251</sup>), ou mesmo a falência de um modelo civilizatório (*Lord of the flies*, de Golding).

O que nem sempre ganha destaque nessa tradição literária é um aspecto subjacente aos naufrágios, e que aqui nos interessa especialmente: o da condição da *deriva* que inevitavelmente se instala na sequência daqueles

---

capta a saga atroz experienciada por sobreviventes do naufrágio – que teriam recorrido ao canibalismo – de uma fragata francesa ao largo da costa da África ocidental.

- 251 O teor crítico e sarcástico direccionado aos contextos políticos respectivamente da Inglaterra de início do século XVIII e da Colômbia dos anos 1950 é evidente nas obras citadas. Nas aventuras de *Gulliver*, Swift procede a uma reflexão irónica e divertidamente pessimista sobre a condição humana. A "roupagem" de romance pitoresco juvenil revela-se aos poucos uma sátira implacável à chamada civilização e seus modelos de política, sociedade, ciência e justiça, alvos habituais da ironia elegante do autor irlandês. Já o *Relato de um naufrago* é o registo verídico da saga de um jovem marinheiro militar, Luís Alexandre Velasco, que logra sobreviver por mais de 10 dias à deriva no mar, agarrado a uma pequena balsa salva-vidas. O naufrago havia sido varrido do convés de um destróier da marinha colombiana que regressava dos EUA em direção a Cartagena carregado de mercadorias contrabandeadas. O único sobrevivente da inusitada tragédia consegue chegar a uma vila de pescadores e torna-se uma celebridade, sendo alçado à condição de herói nacional pelo governo local. Era época de ditadura militar na Colômbia e o governo do folclórico general Rojas Pinilla tentou tirar partido da situação, alterando o teor da narrativa da tragédia e omitindo a questão da carga ilegal. O governo impediu ainda quaisquer contactos com o marinheiro Velasco, de modo a tentar preservar sua versão do ocorrido. Contudo, um jornalista disfarçou-se de médico e conseguiu extrair do naufrago a versão original dos factos, transcrita por García-Márquez nessa obra.

eventos (mais e menos) trágicos. Pois quase todo sobrevivente de tragédias marítimas – verídicas, ficcionais ou ficcionadas – forçosamente experienciou essa situação, em diferentes graus de adversidade: estar subitamente entregue aos desígnios das forças naturais, ficando à mercê das águas, ventos, marés e fauna marinha. E, sobretudo, de se ver imerso em si mesmo: em uma deriva prolongada, o espírito humano pode ser o maior aliado e o pior inimigo do náufrago (como se verá em episódio mais à frente). Trata-se de situações extremas em que convergem e se sobrepõem de modo conflituoso a vontade e o instinto, a imaginação e a resiliência, o corpo e a mente. Não há náufrago que não tenha enfrentado a deriva, tenha sido ela breve e amena ou das mais longas e desesperadoras.

Mas o que leva tal temática a ser introduzida em um estudo cujo foco principal são as artes visuais? A noção de deriva interessa aqui pelos pontos de aproximação que ela pode manter com o universo das artes: em termos metafóricos o processo artístico pode ser interpretado não raro como sujeito a uma permanente, ou ao menos recorrente, condição de deriva. Afinal, lembremos que uma característica essencial desta é pautada na ideia de *ausência de rumo* – ou ao menos na falta de controle sobre o mesmo –, bem como na expectativa pela eventual chegada a um porto seguro. O que, por sua vez, nos leva a outro elemento-chave em boa parte da literatura de náufragos: a presença da “ilha”, esses bocados de terra que pairam sempre como símbolos da materialização da sobrevivência. A partir desses dados, associados à total consciência de se estar ao sabor dos acontecimentos, é possível estabelecer um paralelo com a esfera da criação. Afinal, o/a artista é frequentemente tomado/a pela sensação do rumo perdido, à espera de marés que o/a conduzam a uma “ilha” – que pode, por vezes, estar no interior da própria linguagem em que atuam. Bloqueios criativos, crises existenciais, um sentido de insuficiência

(técnica, intelectual, moral, psicológica, etc.) em sua labuta, a produtividade e as demandas do mercado, os imperativos da vida quotidiana... são muitos os factores a poderem desencadear este tipo de situação. Não surpreende portanto que haja muitos artistas a operar nessa chave, por vezes fazendo da deriva seu *modus operandi*, sem visar directamente a um rumo determinado ou a um porto final; prevalece o processo em si, e as marcas a ele inerentes.

Em uma leitura enviesada a partir do paralelo com a arte, interessa referir uma outra modalidade, por assim dizer, da deriva: aquela que é buscada voluntariamente. O exemplo literal máximo está na curiosa saga-experimento de Alain Bombard, biólogo e médico francês que desenvolveu por anos a fio uma extensa pesquisa acerca das possibilidades de ampliação da sobrevivência em alto-mar. Cansado do desinteresse e ceticismo para com suas proposições revolucionárias, o cientista e aventureiro lançou-se a si próprio (em 1952) em uma solitária travessia transatlântica – de Marrocos a Barbados – em um precário bote inflável equipado apenas com recursos mínimos<sup>252</sup>. Navegou em uma espécie de “deriva semicontrolada”: com algum planeamento, mas ainda assim sem meios de interferir efetivamente em sua rota e no curso dos acontecimentos. Essa imagem oferecida por Bombard – da deriva semicontrolada – é evocada por nela se vislumbrar uma poderosa metáfora para a práxis artística: o acto de lançar-se conscientemente em uma empreitada da qual sabe-se o que é preciso para ser enfrentada mas não os rumos ou encaminhamentos que a mesma pode vir a tomar. Francis Bacon, seguramente um dos maiores nomes da arte do século XX, afirmava, sobre a pintura: "In painting, you have to know what you do, not how, when you do it". Uma

---

252 A descrição completa das desventuras de Bombard está em seus relatos compilados em *Náufrago voluntário – Estratégias de sobrevivência*. Lisboa: Civilização Editora, 2002.

formulação à qual se poderia talvez acrescentar, para melhor acomodar a deriva como motor na criação artística: "...you have to know what you do, not how, when you do it or *where to go*".

### *La derive*

Como sabido, a noção de deriva foi também mobilizada para outros usos, mais terrenos, por assim dizer, no decorrer do século XX. O mais popular estará na aplicação que dela fez o movimento Situacionista, a partir do final dos anos 1950, quando o termo é incorporado ao léxico de procedimentos que caracterizavam a actuação deste agrupamento radical. Ali, a deriva se apresentava como uma técnica ou estratégia pautada na acção de se deslocar a pé (vagueando) rapidamente por ambiências diversas, agregando àquela acção prosaica um dado de engajamento social e político – que de resto caracteriza, até hoje, boa parte das obras que tem no acto de caminhar seu elemento central. Em seu célebre texto-manifesto de 1958, *Teoria da deriva*, Guy Debord – mentor do movimento – descreve a prática da deriva como consistindo em perambular (principalmente a pé e em contexto urbano – embora não necessariamente) sem um rumo definido, escolhendo rotas ou direcções ao acaso ou com base em sensações e impressões extemporâneas (Debord, 2003).

Sob a perspectiva inaugurada pelo situacionismo, as derivas constituir-se-iam como actividades que não visavam à produção de um registo objectivo ou de um resultado imediato e concreto, irmanando-se assim à já comentada pulsão do "fazer inútil" na arte e negando-se, como ressalta Jacopo Crivelli Visconti, a "aceitar a lógica burguesa que só concebe atos com uma finalidade prática e clara" (Visconti, 2014, p.27), recusando-se a aderir à dinâmica da produtividade e da eficiência também já comentada anteriormente. Os *modos de uso* possíveis deste modelo de deriva introduzido pela cartilha situacionista

provaram-se influentes na esfera artística, tendo gerado abordagens e procedimentos que se mantêm constantemente revisitados e renovados. É por estas possibilidades de alargamento metafórico de seu sentido – que conjugam a ideia de falência ou de desvio à de potência – que a noção de deriva é aqui incorporada, em alinhamento com o entendimento do fracasso nos termos visados por esta tese.

### **Desaparições**

Um último comentário acerca da imagem da deriva se dá a partir da singular conjugação da arte e de desaparecimentos oceânicos. A deriva aqui reassume aqui seu sentido mais imediato e dramático, ganhando tons de registo final na trajetória das personagens abordadas. Começamos por Donald Crowhurst, um competidor britânico na volta ao mundo oceânica realizada em 1968 organizada pelo periódico britânico *Sunday Times*, a "Golden Globe Yacht Race". O evento ditava que a circunavegação deveria ser realizada de modo solitário e sem paradas ou escalas, oferecendo uma premiação em dinheiro que atraiu Crowhurst, juntamente com a chance de ganhar notoriedade. Após poucas semanas no mar, no entanto, o impulsivo e inexperiente marinheiro amador percebe que seu barco, o *Teignmouth Electron* (nome que homenageia a cidade onde vive), afinal não estava apto para velejar ao redor do mundo. Os preparativos apressados e o tempo que teve que dispende para conseguir quem financiasse a empreitada fizeram com que esta parte fosse negligenciada. Ao invés de retornar para casa, no entanto, ele decide seguir em frente, passando a emitir falsos relatos de seu progresso e posição, alimentando a expectativa geral sobre uma possível conquista, acuado pela ideia da humilhação e das dívidas que o aguardavam caso desistisse. Mantém a postura farsesca até que não consegue mais sustentá-la, refugiando-se em um mundo internalizado, desenvolvendo uma condição gradualmente psicótica (verificável

a partir dos relatos que deixou nos diários de bordo – compilados por, dentre outros, Hall e Tomalin, 2003). Duas semanas antes da data em que Crowhurst retornaria a sua terra natal como herói local, o *Teignmouth Electron* foi encontrado no meio do Atlântico, à deriva e desocupado. Os diários de bordo descreviam a real trajetória física de Donald; sobre sua jornada psicológica, porém, só se pode especular.

A narrativa de Crowhurst é sobre o fracasso, sobre a falha humana, sobre os limites da sanidade (a sós no oceano), onde não há presença humana ou qualquer apoio a que recorrer. "Seu mundo era o da solidão extrema, tomado por divagações de uma mente perturbada", escreve a grande artista britânica Tacita Dean, que desenvolveu toda uma série de trabalhos<sup>253</sup> em torno da melancólica saga de Donald. Nestas peças Dean a um só tempo reafirma seu interesse por temas como memória, ausências e desaparecimentos como presta homenagem a Crowhurst, por cuja saga se torna fascinada. Mas não só: em seu texto *And he fell into the sea* (Dean, 2006), Dean articula a imagem da deriva como uma espécie de catalisador silencioso na desventura do ansioso navegador amador inglês e da melancólica jornada final de Bas Jan Ader<sup>254</sup>,

---

253 Dean desenvolveu um considerável corpo de obras a partir do contacto com a narrativa envolvendo Donald Crowhurst: os filmes e séries fotográficas *Disappearance at sea I e II*, 1996, *Teignmouth Electron*, 2000, *Bubble House*, 1999 e a peça sonora *Magnetic*, 1997. Todos os trabalhos relacionam-se mais e menos directamente às circunstâncias de desaparecimento de Crowhurst, a partir de material residual a que a artista teve acesso.

254 No documentário sobre o artista holandês *Here Is Always Somewhere Else* (2008), sugere-se que o ato de cruzar o Atlântico em um barco tão pequeno seria uma outra maneira de perder o controle, de pôr-se ao sabor de uma força maior. Faz sentido. Ele pode ter se rendido ao oceano como se submetia sistematicamente à força da gravidade que co-protagoniza os seus famosos vídeos de quedas em situações diversas. Será esse "mestre da verticalidade" entrado em colapso frente ao interminável eixo horizontal da imensidão marinha? Nunca saberemos.<sup>254</sup>



prestando também um tributo ao potencial que factores como o prenúncio de uma catástrofe inevitável, o heroísmo fundado na imprudência e na inquietação e o engano premeditado podem ter na prática artística.

E agora voltemos um pouco no tempo, para trazer a saga de um personagem icónico e "alternativo" da modernidade europeia, cujo acto final justifica o facto de estar nesse texto. Falamos de Fabian Avenarius Lloyd, mais conhecido como Arthur Cravan (1887-1918), um homem de muitas faces, ou ao menos identidades, tendo adotado pseudónimos diversos até se estabilizar no nome que o consagrou. Poeta, editor e ainda sobrinho de Oscar Wilde (facto que usava sem cerimónia a seu favor), teve tantas actividades quanto alcunhas: chofer, açougueiro, marinheiro, lenhador, desertor, professor e boxeador de ocasião<sup>255</sup>. Após ter sido expulso de uma academia militar inglesa, o então Lloyd muda-se para a boêmia Paris, onde irá explorar a fundo sua reputação como "pugilista poeta" – e vice-versa, escrevendo poesia como quem desfere *uppercuts*.

Para escapar do serviço militar na 1ª Guerra, foge para os EUA em 1916, e dali, a pé, para o Canadá. Um pouco mais tarde surge em Salina Cruz, no México, em 1918, onde encontra e casa-se com sua nova companheira, a também poeta modernista Mina Loy. Apaixonados mas em sérias dificuldades financeiras, o casal planeja ir para Buenos Aires, onde a vida seria mais barata. Mina, grávida de sete meses de uma menina, foi na frente, em um navio

---

<sup>255</sup> E que ocasião: protagonizou, bêbado, um combate histórico (por assim dizer) com o então campeão mundial dos pesados Jack Johnson em Barcelona (abril de 1916); evento que ganha contornos ainda mais fascinantes quando se sabe que, num processo genialmente peculiar, Cravan havia sagrado-se campeão francês de boxe sem ter disputado uma única luta. Não à toa era venerado por Duchamp, Picabia e dadaístas em geral, bem como por surrealistas. Mais sobre o citado combate em Amado, G. "A grande performance de 1916". In *Revista Dasartes* n. 72, mai. 2018. P. 104

hospitalar, enquanto Cravan, sem passaporte e documentos em geral, prepara um pequeno barco a vela para a longa jornada marítima. Tanto ele como a embarcação, contudo, desaparecem sem deixar vestígios; seu corpo – como o de Bas Jan Ader – nunca foi encontrado. Desde então fervilham especulações sobre sua morte ter de fato ocorrido.

A partir do exposto, é possível vislumbrar um ponto de convergência nas trajetórias pessoais de Ader, Crowhurst e Cravan, na medida em que, resgatando novamente Verwoert (2006, Kindle 603-604), de certo modo emergem como românticos "desajustados" que se vêem em desacordo com a realidade que os cerca (ainda que em graus diversos) e acabam por querer eternizar um desejo não saciado da ordem do "*miraculous*" em um acto final grandioso (ainda que privado), na solidão oceânica, atraídos pela promessa de fracasso.

## 7.2 Acaso e indeterminado

*All painting is an accident. But it's also not an accident, because one must select what part of the accident one chooses to preserve.* Francis Bacon

*Para um artista, pôr uma obra de arte no mundo é também uma forma de perder o controle.* Lisa Le Feuvre

Na análise das instâncias conformadoras ou mesmo determinantes do falhanço, um fator caro a qualquer acção humana e que tem na arte campo fértil para sua ocorrência é o do acaso. Trata-se de uma variável que, apesar de passível de ser verificada em toda actividade humana – logo, também no âmbito da criação e da arte –, manifesta-se mais distintamente na produção de alguns dos artistas apresentados, o que não pôde deixar de ser notado. E antes, a ressalva: pensar o acaso ou o indeterminado é necessariamente adentrar um território nebuloso, onde muito facilmente tropeça-se em convenções e convicções estabelecidas (próprias e alheias) que tendem a algum atrito. Afinal, está-se a falar de uma instância que envolve o imponderado, não raro flertando com o transcendental. Não há como abordar esse tema sem flertar com questões caras à subjetividade.

Como já observado, na criação artística as metas se transformam ao longo do trabalho, uma vez que o compromisso maior do/a artista tende a ser voltado para as necessidades e questões internas ao processo criativo. O que é outra forma de afirmar que a obra responde à sua própria coerência, em uma espécie de movimento tautológico que fundamenta a criação. Diante de uma tela em branco, para utilizar um exemplo arquetípico, o/a pintor/a tem uma infinidade de caminhos a seguir e, muitas vezes, sua intenção vai sendo moldada no decorrer do processo criativo, no durante, seguindo as sugestões e possibilidades que a própria obra (em curso) lhe vai oferecendo. No âmbito das

possibilidades imprevistas e imprevisíveis abertas por essa indeterminação, contudo, haverá sempre limites com que o artista se embate, delimitados pelo lastro de sua experiência e competência técnica, além de eventuais instâncias restritivas de outra ordem (como regras auto-impostas, valores ou padrões morais, etc.). A produção artística se realiza portanto em uma tensão entre contingências e necessidades, entre o gesto afirmativo e a reflexão sobre o que está em curso e o passo seguinte; o processo é assim permeado pelas demandas da formalização material e do pensamento, em um permanente jogo de acção e escuta.

A imagem do acaso ou do indeterminado e suas reverberações, fatores genericamente considerados como directamente associados à efetivação do fracasso, está fortemente presente na produção de alguns dos artistas aqui destacados. Ela foi aqui convocada sobretudo pelo modo como emerge no corpo de obras de Roman Signer e novamente em Bas Jan Ader, sendo que no primeiro pode-se atestar o grau decisivo do acaso no resultado das acções do suíço, especialmente nas que envolvem explosivos (e algum grau de risco). Na poética de Ader esta instância, apesar de óbvia, tende a ficar em segundo plano, eclipsada pelo jogo de expectativas e tensões (físicas e emocionais) que as breves acções do artista acabam por desencadear, seja pela iminente queda de um telhado ou de uma árvore como pelo acto de oscilar o corpo lateralmente até seu colapso. Mas será em seu acto final, naturalmente, que o indeterminado irá manifestar-se de modo cabal, culminando na enigmática desapareição do artista no decorrer da travessia oceânica do projecto *In search of the miraculous*.

No caso do duo F/W, a remissão a este aspecto é mais pontual e absolutamente decisiva, nomeadamente em seu clássico *The way things go*: é um filme que, se quisermos, é todo elaborado em torno das possibilidades do acaso, como comentado no subcapítulo que contempla sua produção. Ali o

acaso é minuciosamente introduzido como agente impulsionador de pequenas ações físicas e químicas, calculado ao detalhe, a tal ponto que não nos damos conta da sutileza com que é conduzido, falseado ou "domesticado" pelos artistas, a fim de se ajustar à lógica que fez nascer aquele fabuloso percurso cinético.

A introdução do acaso e do imponderável permite pensar não apenas a probabilidade de se chegar àquilo que possa ser arte por outros caminhos, mas de reinventar por meio deste factor o entendimento do que possa ser uma obra de arte. Habitualmente pensa-se que a maneira mais segura de se atingir uma qualquer meta é ter o máximo de controlo sobre o processo; mas quando a meta não está previamente configurada de maneira clara ou definida, quando o alvo se move "no escuro" – como é tipicamente o caso do campo da prática artística –, então o acaso pode emergir como uma estratégia a ser considerada e explorada.

O papel do controlo e da dificuldade de execução na definição ou determinação do valor estético de uma obra começa a ser revisto a partir do século XIX, quando do surgimento de alguns fenômenos atrelados às práticas artísticas que então vicejavam. Tome-se por exemplo o advento de novas tecnologias (gravura, fotografia, cinema) aplicadas à produção de arte, na esteira das conquistas industriais que tinham lugar à época. A mediação por aparatos mecânicos introduzida por estas invenções, substituindo a mão do homem na elaboração da obra e assim relativizando o estatuto da destreza ou habilidade técnica, foi sem dúvida um fator de tensão na dinâmica de produção (e recepção) da obra de arte. A fotografia será um caso paradigmático, com as querelas internas em torno da "perda de aura" do produto final, que terão um ponto de inflexão no movimento do Pictorialismo. Punha-se em causa a ideia de "artisticidade" – subentendendo-se a maestria ou domínio técnico na

manufatura, o que distinguiria o "grande artista" de um mero técnico – , então ainda directamente associada ao apelo estético da criação final. Vinculado a este factor, tem-se o acirrar de questionamentos em torno de procedimentos e valores da própria produção artística que terá seu ápice nos movimentos das vanguardas modernas europeias a partir do terceiro quartel do século XIX, como já observado no capítulo 2. Naquele contexto, em que se estimulava a experimentação formal e a contestação de um cânone, o acaso foi uma forma de afrontamento a certas premissas e postulados acadêmicos. Um dado que transparece, por exemplo, nas pinceladas rápidas do Impressionismo e na poesia "ao acaso" do dadaísmo; no processo subjectivo de escolha dos objectos a serem transfigurados em *ready-mades* por Duchamp e na escrita automática dos poetas surrealistas. Não se pode esquecer também a referência superlativa e incontornável de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*<sup>256</sup>, poema "tipográfico" seminal de 1897 de Mallarmé em que sua concepção gráfica e estrutural é proposta de tal forma que o leitor fica livre para estabelecer seus próprios percursos na leitura, de modo oblíquo ou transversal<sup>257</sup>. Ainda sobre o acaso nas artes visuais e avançando algumas décadas, o comentário à produção experimental seminal de John Cage na música é também inevitável, com o uso não convencional de instrumentos mas mais notadamente por abraçar o aleatório e o indeterminismo como partes integrais de seu processo

---

256 "Um lance de dados jamais abolirá o acaso", Stéphane Mallarmé. In *Um lance de dados*. Trad. de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. Em *Un Coup de dés*, Mallarmé propunha-se não somente a invocar, senão também a assumir uma delicada posição a propósito da estranha natureza do acaso (*hasard*), propondo-se, além de enunciá-lo, a também usá-lo como matéria ou recurso expressivo.

257 Aqui será de interesse ressaltar que entre a intencionalidade diretiva do autor-escritor e a liberdade interpretativa do leitor, um poema (escrito) conduz sempre a *uma* leitura *possível*, isto é, passível de alguma intervenção do acaso, seja o acaso daquelas acepções vocabulares que escaparam ao desejo significativo do autor, seja aquele outro, da conjuntura mais pragmática do contexto concreto de sua recepção.

de criação (a estratégia de deixar elementos ao acaso em suas composições será altamente influente em artistas do período entre os 1950s–1970s). Da mesma forma, há que se referir a utilização de interferências e ruídos diversos, depois inseridos na imagem em vídeo, por Nam June Paik, a desdobrar as possibilidades da recombinação de informações e sinalizar para uma dinâmica de interactividade na arte a partir de finais dos anos 1960.

O acaso pode também entrar em jogo a partir da assimilação de um acidente ou um evento inesperado na produção da obra. Trata-se de se permitir a abertura à possibilidade de o artista reconhecer-se em algo a ele externo/exterior, moldando sua expressão no próprio acto da descoberta de uma instância acidental, que pode imprimir outra camada de significado a sua produção. Umberto Eco fala em "antropomorfização da natureza", designando o reconhecimento de um aspecto humano naquilo que não foi produzido pelo homem, e conclui: "A essência da operação formadora não reside tanto na execução, mas na escolha que se fez. (...) a exploração do acaso tem uma aparência de ato formador autêntico" (Eco, 1990, p.74). O estudioso da imagem Ronaldo Entler assinala que o campo da psicanálise também oferece pontos de conexão com o tópico do acaso; ali passaria-se algo semelhante, agora envolvendo o plano do inconsciente. O autor afirma que os conteúdos daquela disciplina "podem ganhar forma através do fenómeno da projeção, que gera uma identificação com o elemento externo, e tornando-o representativo do sujeito". (Entler, 1997)

Não se está aqui exactamente a defender a possibilidade de algo como uma, digamos, "expressividade do acaso", fazendo-o caber forçosamente nos valores e práticas tradicionais da arte, mas antes a chamar atenção para a

importância de sua incidência nas práticas criativas e na produção artística; a questão é perceber quantas se disponibilizam a abraçá-lo.<sup>258</sup>

---

<sup>258</sup> Como exemplo casual, veja-se a monumental peça escultórica *Template*, de Ai Wei Wei, que sucumbiu quando uma forte borrasca se abateu sobre a Documenta 12, em 2007. Mais tarde, quando preso em 2009 por criticar as autoridades chinesas quando de uma catástrofe natural (e de terem encoberto o facto), o artista refez aquele trabalho para uma grande exposição individual em Munique. Ali, a escultura, construída a partir de portas e janelas feitas de madeira recuperada, conseguiu erigir-se de modo a manter a mesma forma da estrutura retorcida com que terminou a peça original em Kassel após a tormenta; tornou-se nesse processo uma obra que fala mais à injustiça social que ao poder destrutivo das forças da natureza.



## 7.3 Humor

*Humor is a great power...a sort of savior so to speak because, before, art was such a serious thing, so pontifical that I was very happy when I discovered that I could introduce humor into it.* Marcel Duchamp

*Laughter is an affection arising from a strained expectation being suddenly reduced to nothing.* I. Kant

Um componente a despontar na produção de todos os artistas aqui analisados, ainda que só posteriormente percebido, é o do humor. Sua presença é de facto percebida já a uma primeira vista; e também não custa a se assimilar as nuances com que se manifesta nas obras de Tabarra, F|W, Ader e Signer.

Começamos pelo já comentado aspecto do humor permeado de um sentido de burlesco, que abunda seja na produção de Signer como na de Ader (onde seu reconhecimento é imediato), mas também na de Tabarra (em que há mais variações de tom) e, em outro grau, na obra de Fischli & Weiss. Que, como aqueles, alimentam igualmente um interesse pelo lado absurdo e tragicómico do mundo. No caso de Ader e Signer, é inegável a referência a elementos do género clássico da comédia *slapstick*, como já ressaltado, particularmente nos trabalhos em vídeo. Nos filmes silenciosos de Ader, em que o vemos sempre a experimentar situações de quedas, de modos diversos e em diferentes contextos, ele emprega técnicas e meios simples desta antiga tradição para reformular a performance conceptual<sup>259</sup>. Conecta-se assim a toda uma tradição de humor fundado na economia de ações e na visualidade pura da *comédia pastelão*, o que inevitavelmente nos leva a aproximar sua obra à de Buster Keaton, como já assinalado anteriormente. Aspectos formais ou compositivos,

---

<sup>259</sup> E eventualmente para comentar à sua maneira o cânone da abstração modernista, cujos postulados foram marcantes na sua formação como artista; vide sua atração por Mondrian.

como o uso que faz de seu corpo como um *medium* em si mesmo, e o modo como o figura no espaço, em momentos encenando a perda do controle físico, também colaboram para essa aproximação. E o ponto talvez mais importante: nestes trabalhos, Ader claramente *pré-disponibiliza-se a falhar*, chegando mesmo a apresentar-se, à maneira de um Sísifo extemporâneo, como um irremediável incompetente, incapaz de segurar-se, manter o equilíbrio ou sustentar-se em pé verticalmente – e aí aproximando-se definitivamente da persona e do legado artístico de Keaton. Em ensaio sobre o grande comediante do cinema mudo, o realizador francês Erik Bulloet refere a figura do "homem que nunca sorria" como a de um "herói da fotogenia" (Bulloet, 2005, p.172-8) – uma descrição que em boa medida também poderia ser extensiva a Bas Jan Ader e Roman Signer, via de regra impassíveis ou indiferentes, ensimesmados em seus projectos poéticos. Ao contrário de Ader, no entanto, as personagens de Keaton usualmente tendiam a ser construídas numa progressão que ia da [aparente] completa incompetência ou inaptidão à perícia extrema. Já para o holandês o registo é outro: suas breves peças performativas são caracterizadas pela aparente ausência de um arco narrativo que forneça uma causa ou motivo para aquelas ações – ou antes *inações* - terem lugar; seus trabalhos mais conhecidos nunca incluem uma causa para seu efeito. Pode ser então aí o lugar da introdução de uma componente poética. As obras de Ader – e não só suas acções em filmes, mas também séries fotográficas e instalações intimistas – parecem transmitir uma sensação de despojada sinceridade. Como em Keaton, sua dinâmica de movimentação é dotada a um só tempo de um sentido dramático e clássico – um rigor quase geométrico -, tendo sempre plena consciência do modo como seu corpo ocupa e anima o espaço da composição, seja fílmica ou fotográfica. Talvez ainda mais efetivo, Ader usa seu corpo e rosto como um tipo de receptor; ele não é nunca o agenciador ou portador de uma

emoção ou de determinado efeito, mas apenas o objeto de seu impacto. As situações de quedas – e também de explosões, no caso de Signer – recorrentes nos filmes de um e de outro, prestam-se especialmente para acentuar esta impressão, aproximando-se do tônus do patético: um sentimento híbrido, marcado pelo teor de comicidade mas que também convoca certa empatia vinculada ao fracasso das veneráveis empreitadas que nossos artistas buscam levar a cabo. Boa parte do êxito de comediantes como Keaton, como aponta o crítico Javier Hontoria, reside no controle que possuem sobre sua produção; o protagonista tem sempre recursos para resolver os problemas que surjam, por mais difícil que sua solução pareça (Hontoria, 2010). Controle perceptível na maneira minuciosamente desajeitada com que Keaton compõe sua personagem e nela imprime sua marca, bem como no modo com que conjuga o registo da fragilidade à fisicalidade intensa que lhe é exigida constantemente em cena; controle total do espaço, demonstrando um impressionante sentido de colocação e deslocamento. Além, naturalmente, do controle facial que se tornará sua marca distintiva, sua assinatura – e que não deve nunca ser confundido com uma lacuna expressiva.

Charles Baudelaire indagava, em seu *De L'essence du rire* ("On the essence of laughter", 1855), sobre o motivo de as pessoas terem a propensão a rirem-se tanto quando testemunham outros indivíduos sofrendo pequenos acidentes ou experienciando inesperadas e desagradáveis ações físicas cotidianas, especulando sobre se tal pulsão seria gerada pelo choque entre os sentidos concorrentes de "*infinite grandeur*" e "*infinite misère*". Acaba por concluir que (Baudelaire, 1956, p.117):

O homem que tropeça seria o último a rir-se de sua própria queda, a não ser que ele calhe de ser um filósofo, que tenha adquirido por hábito o poder de autodivisão rápida, e assim o de assistir como um

espectador desinteressado aos fenômenos de seu próprio ego. 260.

"O último a rir-se de sua própria queda": se tomarmos esta assertiva à letra e nos permitirmos adentrar o território da divagação, essa definição parece ajustar-se à perfeição a Bas Jan Ader, Roman Signer, João Tabarra e os F / W<sup>261</sup>. E Buster Keaton poderia decerto ter um lugar a seu lado; afinal, ele, o *homem que nunca ri*, seria certamente o último a "rir-se da própria queda".

## 7.4 Inutilidade

*Toda a arte é absolutamente inútil.* Oscar Wilde

*[...] não haverá nada mais útil / que estes exercícios desprovidos de toda utilidade!* Ovídio

*Nada é inútil, nem mesmo as inutilidades.* Montaigne

"Inútil", como sabido, é um adjectivo que designa ações ou objectos destituídos de função ou finalidade, englobando tudo ou todos os que não têm lugar em outras catalogações. Pode-se dizer que o inútil é esquivo a compartimentações; ele existe sem um lugar que se possa determinar; o inútil, assim, é o que não pode ser agrupado sob uma qualquer definição que não seja a sua própria. A tarefa de defini-lo passa a ser uma delimitação de um território negativo, na medida em que designa aquilo que não tem utilidade, sob uma

---

260 Trad. minha da tradução inglesa: "The man who trips would be the last to laugh at his own fall, unless he happens to be a philosopher, one who had acquired by habit a power of rapid self-division and thus of assisting as a disinterested spectator at the phenomena of his own ego" (Baudelaire, 1956, p.117).

261 Embora a ressalva de Baudelaire aos filósofos aplique-se parcialmente a Ader: recorde-se ter sido ele um estudioso a sério de filosofia e que, na altura de seu trágico desaparecimento, dentre os poucos pertences encontrados em seu pequeno barco constava uma edição da *Fenomenologia do espírito* de Hegel.

perspectiva alinhada às demandas de um sistema que se mostra avesso ao que não se prova productivo, como já referido; e que portanto vai contra a premissa de funcionalidade que de modo geral orienta a sociedade contemporânea.

E é por esta razão que o *inútil* se mostra em sintonia com as demais facetas que se estão aqui a demarcar o fracasso; é nesta característica inconveniente que reside seu parentesco oblíquo com o falhanço nos termos que até agora se vem apresentando. E que certamente encontrará rebatimentos na produção artística, muitas vezes – ou mesmo no mais das vezes – interessada em operar sob uma lógica que prescinde da funcionalidade objectiva. Se alterada esta perspectiva e adoptada uma ótica de um "fazer inútil", instala-se um paradoxo: pois em geral utiliza-se a definição de inútil aplicada a acções quando estas não conseguem realizar o propósito que era pretendido, a saber, consolidar a ideia que gerou a energia que as executou. Uma vez que se pretenda abordar o fazer inútil enquanto acto dotado de uma intencionalidade, instala-se o paradoxo. No que se refere à practica artística, há algo de tautológico no fazer inútil quando nela aplicado. Se toda obra de arte pode ser entendida, em última instância, como "inútil" (assumindo sua qualidade de alheamento essencial em relação às demandas de uma produtividade objectiva, ditada pela convenção), desenvolver uma ação – qualquer ação – que vise a inutilidade encerra em si uma contradição.

Ainda assim a arte insiste em manter-se como território aberto às possibilidades da inutilidade; o fazer inútil, em sua estimulante carga paradoxal, torna-se sempre um fazer do lado da ação, tal como ela é definida por Hannah Arendt: "Agir, no seu sentido mais geral, significa tomar uma iniciativa, começar, como indica a palavra grega *arkhein*; ou colocar algo em movimento, que é a significação original do latim *agere*" (Arendt, 2005, p.190). Sob este

entendimento, uma reação, por sua vez, não poderá ser enquadrada neste campo; aquele fazer tem que ser original, inicial, seminal. Mas se por um lado o fazer inútil está por demais conectado à ideia de ação, nem toda ação pode ser definida como inútil. E quando transposto ou aplicado para o território da prática artística, este *fazer inútil* ganha contornos e nuances peculiares, podendo trazer à tona algo de tautológico-ontológico.

### Sísifo

A associação das ações de repetir e fracassar convocadas pela noção de inutilidade (ou condição de *inútil*), bem como a pulsão tautológica a ela associada, estão inevitável e famosamente representada no mito de Sísifo, conhecido episódio consagrado pela mitologia grega. Naquela narrativa, os deuses condenam Sísifo a empurrar um rochedo até ao cume de uma montanha para este a seguir voltar a rolar até ao sopé, na planície. Sísifo se vê perante a tarefa de empurrar o rochedo eternamente: eternamente condenado a uma actividade inútil e desesperançada, que não produz quaisquer efeitos visíveis – como se toda a energia ganha ou acumulada na subida se perdesse na descida, resultando em nada. Uma ação improdutiva em sua essência, portanto. Em *O mito de Sísifo* (2002), Albert Camus retoma essa famosa passagem como referência fundamental para o desenvolvimento do conceito de absurdo e da centralidade que este terá na vida dos seres humanos. Para Camus, o absurdo é o resultado do confronto da racionalidade humana com a irracionalidade ou a falta de sentido do mundo: “Tudo o que se pode dizer é que esse mundo não é razoável em si mesmo. Mas o que é absurdo é o confronto desse irracionalismo e desse desejo desvairado de clareza, cujo apelo ressoa no mais profundo do homem” (Camus, 2002, p.29).

É, no entanto, na descida de Sísifo, no tempo de recuperação de seu fôlego, que para Camus o mito ganha especial importância e interesse, na

medida em que é este o momento da tomada de consciência da sua tragédia. Para o autor, à questão do absurdo não se responde pela eliminação de uma das suas duas variáveis conflitantes: a racionalidade humana *versus* a irracionalidade do mundo. “Negar um dos termos da oposição de que ele vive é escapar-lhe”. (Camus, 2002, p.59). Isso seria sonegar ou ludibriar o absurdo; para vivê-lo, experienciar uma existência absurda, torna-se fundamental encará-lo de frente, aceitá-lo com a verdade que emana de sua condição. Não seria por outra razão que Sísifo aceita e enfrenta sua condição, não se entregando a falsas esperanças.

Existem obras nas quais se reconhece a componente do inútil, e será a partir deste particular que se impõe tentar identificar um geral, onde o esforço de Sísifo se converte em uma estratégia de resistência e motor para a criação. Camus declarou Sísifo o herói do absurdo, condenado ao esforço inútil e ao eterno fracasso: mas na aceitação deste falhanço reside uma potencial fonte de criação e liberação, que evita os imperativos do êxito e da produtividade. No âmbito da arte actual, o crítico e historiador de arte Boris Groys entende o Sísifo de Camus como um artista proto-contemporâneo, cuja tarefa se aproxima da arte "que usa o tempo como forma e a vida como meio", referindo que a prática improdutiva e o excesso de tempo atrelado neste padrão (sisifesco) não-histórico de repetição eterna seriam para Camus a verdadeira imagem daquilo que chamamos "tempo de vida". (Groys, 2010, p. 190) A imagem de eterna repetição da tarefa de Sísifo poderia ser assimilada como uma maneira de burlar o absurdo de uma vida destinada a desempenhar papéis pré-estabelecidos e satisfazer demandas infinitas.

A este propósito, interessada pela noção de inutilidade como um vetor para a criação, a artista Cinthia Marcelle procura documentar os efeitos que

pequenas intervenções podem ter sobre a usual ordem das coisas na vida cotidiana. Em três inventivos registos em vídeo, a artista abraça o mote sisifesco-bartlebyano em chave automotiva, mobilizando uma logística considerável para executar ações simples e sem nenhum outro objectivo que enfatizar a falta de funcionalidade daquele gesto proposto. Em *Automóvel* (2012), vê-se, de um ponto de vista aéreo, o trânsito de veículos a fluir aparentemente de acordo com o ritmo de um dia de trabalho em uma via urbana de mão dupla. À medida que o vídeo avança, o fluxo se intensifica, tendendo à concentração e à imobilidade. Até que passa-se a ver proprietários dos veículos a empurrá-los, numa lenta e improvável coreografia urbana; ali parecem descobrir sua condição de "escravos" do automóvel, condenados àquela desalentadora inversão, adentrando a noite e evocando a condição de Sísifo transposta para a dinâmica voraz da metrópole contemporânea. Em *Fonte 193* (2007) e *475 Volver* (2009), Marcelle convoca respectivamente um camião de bombeiros e uma escavadeira JCB e lhes designa a tarefa de percorrerem um curto percurso pré-determinado sobre o solo terroso, sem maiores objectivos que não o próprio deslocamento. O camião de combate ao fogo se movimenta, ininterruptamente, em círculos, com a mangueira apontada para o centro dessa trajetória. A mangueira do veículo jorra água para o interior da circunferência, sugerindo uma espécie de fonte invertida. De modo similar, a escavadeira de *475 Volver* executa um trajeto "fechado" que desenha o símbolo do infinito no piso de terra, efeito acentuado pelo loop da peça em vídeo. Nestes vídeos, o equipamento pesado que, em um sistema de produtividade usual é utilizado para ações funcionais, se desloca de seu lugar habitual e entra em um ciclo de repetição aparentemente em vão. As situações desafiam a lógica convencional e aludem a uma estética do lúdico, recriando a brincadeira infantil em uma caixa de areia, com a diferença de que os "brinquedos" da obra de Marcelle são



máquinas reais, submetidas à execução de ações delicadamente absurdas. Desta repetição deliberadamente programada, que subverte os ditames da funcionalidade, a artista extrai um forte sentido poético e convida à reflexão sobre os modos de vida num mundo cada vez mais dependente de máquinas.

Voltemos agora ao exemplo da produção de Francis Alÿs, consagrado artista belga a viver no México, cuja produção mantém forte relação com a temática da inutilidade. Como já referido, em uma de suas peças o artista arrasta obstinadamente, por cerca de 8 horas, um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México (em novembro de 1997) – até seu (quase) completo derretimento<sup>262</sup>. Invoca nessa ação "sisifésca" o fracasso como questionamento da noção de produtividade ou do sentido atribuído a gestos e ações. A desproporção entre esforço dispendido e resultado é sinalizada já no título: *Paradoxo da práxis 1 (Às vezes fazer alguma coisa leva a nada, 1997)*<sup>263</sup>. Por mais de dez anos, o artista tentou realizar uma seqüência lógica para o trabalho apenas para ilustrar o princípio contrário; seu malogro em pensar algo para esse tema conduziu a outros trabalhos baseados no questionamento da ideia de eficiência aplicada à prática artística. Outro trabalho de Alÿs apresenta um pequeno Volkswagen carocha vermelho esforçando-se para subir (ou a tentar) uma colina nos arredores de uma povoação mexicana. A cada tentativa, o veículo – no qual se percebe haver diversos ocupantes – acaba por parar a meio do caminho, despencando-se em marcha atrás até a região plana de onde iniciou sua marcha

---

262 Uma descrição pormenorizada do trabalho (conforme *site* oficial do artista) refere que o bloco derrete-se até que reste apenas um pequeno fragmento, do tamanho de um cubo de gelo: "[...] *it was reduced to no more than an ice cube suitable for a whisky on the rocks, so small that he could casually kick it along the street.*" (<http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>)

263 No original, *Sometimes making something leads to nothing*. "Paradox of Praxis 1". 1997. Vídeo, 9:54min

vã, e de onde irá partir novamente. Uma banda sonora executada por típicos *mariachis*<sup>264</sup> acompanha as investidas do veículo e imprime um tom cómico à acção. Ainda em Alÿs, há uma proposição que se aproxima ainda mais da matriz sisifésca. O projecto artístico intitulado *When faith moves mountains* (*Cuando la fe mueve montañas*, 2002) consiste em uma acção coordenada envolvendo cinco centenas de voluntários que, munidos de pás de mão e mantendo uma formação encadeada em fila, esforçam-se para deslocar uma gigantesca duna de areia a partir de seu empenho manual <sup>265</sup>. Algumas horas depois, com a acção dada por terminada, a duna havia sido movida apenas uns poucos centímetros em relação a sua posição original. O princípio que orientou a empreitada foi o de “máximo esforço, mínimo resultado”, nas palavras do artista<sup>266</sup>, invertendo a conotação clássica; a alteração visual produzida foi ínfima, e ainda assim só o foi por meio de um esforço colectivo massivo. A acção em si, tal como documentada em fotografias e vídeos, apresenta-se de modo impressionante em seu fazer épico, grandioso, mas ao final o que prevalece é o teor de “alegoria social” que emerge do trabalho. Se o resultado físico (geológico) foi mínimo, quase imperceptível, certamente terá produzido ressonâncias simbólicas ou metafóricas.

---

<sup>264</sup> O *mariachi* é um estilo musical típico mexicano caracterizado por instrumentos de sopro (trompetes) e cordas (guitarras e violinos), não raro a acompanhar um canto melancólico.

<sup>265</sup> O projecto *Cuando la fe mueve montañas* foi realizado em Lima, Peru, a 11 de abril de 2002, no âmbito da Bienal de Arte Iberoamericano de Lima, contando com a colaboração de Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega, e de alunos da Universidad Nacional de Ingeniería de Lima.

<sup>266</sup> Conforme descrição do trabalho em seu site. Disponível em <https://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/> Consultado em 5 de maio de 2015.

Não por acaso a imagem de Sísifo – confundindo-se com a da inutilidade, devidamente relativizada quando situada no campo da arte – emerge também em diversos momentos na produção dos artistas aqui apresentados, compelidos talvez pela atração ambivalente do "esforço inútil", espécie de imagem-síntese do fracasso. Ou pelo interesse nos limites do esgotamento ou das possibilidades da repetição deliberada como dispositivo activador de outros sentidos ou perspectivas sobre "uma dada situação"<sup>267</sup>. Em Bas Jan Ader é mesmo impossível não entrever de imediato uma pulsão deste teor, nas sucessivas quedas a que o artista resignadamente se submete de modo sistemático e que configuram o cerne de sua obra. Nestes rituais intimistas de falência anunciada que protagoniza, o artista parece tirar partido de uma espécie de dinâmica de expectativas (frustradas) prévias – sobretudo a partir de uma mirada em conjunto destas ações – que potencializa a empatia e o estranhamento por suas silenciosas peças fílmicas. João Tabarra também faz uso recorrente desta figura, como pode ser constatado mais acentuadamente em seus vídeos *O encantador de serpentes* (2007) e *Êxodo* (2007), e na sua produção fotográfica, como na série das "fadas", em que o motivo da repetição, da passividade e do desalento imprimem essa tônica. Tónica essa que traduz seu interesse algo desencantado – mas apesar de tudo esperançoso – sobre a natureza humana e a inevitabilidade do espectro do falhanço que permeia a existência. Já no que se refere a Roman Signer, pode-se dizer que seu processo criativo como um todo é permanentemente assolado pela metáfora sisifésca, aproximando-se mesmo de se converter em um *modus operandi*: grande parte de sua obra é constituída por ações adivinhadas de antemão como inúteis, no sentido de uma

---

<sup>267</sup> Não por acaso também título de uma publicação de Alÿs (*In a given situation* no original, editada por ocasião da 29ª. Bienal Internacional de São Paulo. Cosac & Naify, 2010). O livro-projecto compilava material de referência para sua obra *Tornado*, exibida naquele evento.

objectividade funcional. E nem por isso deixarão de ser repetidas, reencenadas novamente, buscando quiçá "falhar melhor". Assim como ocorre em Ader, este componente é aqui pontuado por um toque de comicidade amortecida *à la* Buster Keaton, facto percebido sem dificuldade na singeleza áspera e desajeitada de suas ações, cujo desfecho deceptivo é em muitos casos também adivinhado previamente – o que em nada minimiza o fascínio por suas *action sculptures* – antes pelo contrário. A marca do fracasso traz em si algo de hipnótico, mobilizando uma faceta perversa da natureza humana que induz à intensificação da contemplação de actos falhados. Finalmente, a marca da "inutilidade" se manifesta também, de modo incontestado, na obra de Fischli & Weiss<sup>268</sup>, seja na insistência característica dos modos de ver o mundo pelas lentes de uma banalidade pueril e questionadora, seja de modo mais deliberadamente acentuado, em peças como sua obra-prima (já extensamente comentada) *The way things go*, onde o mote "sisifesco" é retomado como um *leitmotiv* para a criação de um dispositivo de reação em cadeia em um *loop* contínuo (que, para os efeitos perceptivos a que se propõe mobilizar, e consegue, pouco importa se é de facto autêntico ou elaborado por efeitos de edição), uma engenhosa versão artesanal da máquina de moto perpétuo.

A inutilidade pode enfim emergir como, se não necessariamente uma alavanca ou estopim directo para a criação, então como um aspecto de interesse e fator de impulsionamento naquele processo. Especialmente quando convocada em produções entendidas como *poéticas do fracasso*, como as que aqui se procurou analisar.

---

<sup>268</sup> Aspecto de resto já comentado no texto dedicado à produção da dupla de artistas (p. 310).

## 7.5 Utopia

*Vamos a caminho: o comboio por entre as imagens imortais. A utopia, sabes?  
É imperfeito o mundo.* Manuel Gusmão

*A utopia está lá no horizonte. Ando dois passos, ela se afasta dois passos. (...)  
Por mais que eu avance, jamais a alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para  
isto: para que eu não deixe de caminhar.* Eduardo Galeano

*A vocação da utopia é o fracasso [...] a utopia mostra aquilo que não podemos  
imaginar. Só que não o faz pela imaginação concreta, mas sim por meio dos buracos  
no texto.* F. Jameson

Território contíguo ao dos diferentes enfoques de *fracassos* que aqui nos interessam é o da *utopia*. O termo remete originalmente à concepção idealizada de um lugar perfeito, onde tudo funciona da melhor forma possível e de acordo com um projeto que se vai naturalmente cumprindo, projeto este de existência efetiva inviável no plano da realidade. Posteriormente, a utopia passou a ser compreendida como uma possibilidade futura, caracterizada pela presença conjugada de um apanhado de noções fundamentais, como a perfeição, a felicidade, a beleza e a justiça. Ao longo dos últimos cinco ou seis séculos, a literatura ocidental (Moore, Campanella, Bacon...) imaginou variados tipos de utopias: políticas, religiosas, científicas, comunitárias e até mesmo, em espectro mais ambicioso, civilizacionais...

Fredric Jameson foi um dos nomes a insistir na dimensão narrativa do pensamento utópico, o que faz exemplarmente em *Utopia, modernismo e morte* (1994). A partir da análise de um clássico da literatura moderna enfocando tal temática, *Chevengur*, de Andrei Platonov<sup>269</sup>, Jameson procura evidenciar o

---

<sup>269</sup> Romance de ficção escrito por Platonov na segunda metade da década de 1920 (entre os anos de 1926, *Chevengur* foi concebido no registo de uma sátira histórica (de cunho marcadamente utópico), com uma abordagem alegórica do desenrolar dos anos revolucio-onários na Rússia. A narrativa centra-se nos esforços para a construção do comunismo na fictícia cidade de Chevengur, no interior da nação,

caráter interpretativo do texto utópico, adotando a ironia como aspecto de relevo nessa argumentação. Jameson afirma que, diferentemente dos textos tradicionais, que pretendem resolver ou eliminar o negativo, a utopia não elimina tensões e contradições, mas ao contrário, as exacerba. O autor chama ainda a atenção para aspectos formais próprios de cada narrativa como elementos que a integram.

Para Jameson (1994, p.85), *a vocação da utopia é o fracasso*, sublinhando que seu valor epistemológico está "nas paredes que ela nos permite perceber em torno das nossas mentes". A utopia partiria classicamente de um sentimento de insatisfação com o presente; e, segundo o autor, o texto utópico nos dá a lição do que não podemos imaginar, pelas fissuras que contém, por evidenciar nossa própria incapacidade de ver além dos limites da época e da ideologia. Jameson ressalta a importância de se valorizar a dimensão imaginativa da utopia, menos voltado para a (possibilidade de) efetivação concreta de seu projeto, um esforço que compreenda o processo utópico como um "aprendizado do desejo".

Ainda seguindo seu modelo de pensamento, pode-se afirmar que a narrativa utópica desafia suas próprias imagens, produz um novo material que torna impossível reconhecer ou aceitar as velhas imagens. Não se trata de materializar um projeto, mas do próprio processo narrativo, com a inerente dificuldade de conceituação, formulação e representação da utopia. As utopias possuem assim um caráter não-prescritivo e uma dimensão de fracasso, na medida em que sua função não está na projeção e concretização de ideais, mas numa função crítica, política.

---

tendo como tema central o conflito entre a ideologia comunista e a concepção de sociedade utópica. Tópicos como a burocracia e a natureza humana emergem como ativadores metafóricos da falência exponencial daquela empreitada.

Assim como Jameson destaca a importância da narrativa, os modos como ela se constrói e do embate com a formulação deste ‘narrar’, cercado de fracasso, ambigüidade e indeterminação, Dandoun (apud Barbanti, 2000) destaca a possibilidade de não tomar a utopia em relação com real, mas *contra* o real, impregnada de crítica, do desejo de *transposição* de que fala Bloch. São autores que insuflam uma pulsão cara a este estudo: a possibilidade de tomar o fracasso como um ponto de partida, de pensar como uma espécie de licença para o novo, para o erro, para o desconhecido.

Já Ernst Bloch – nome referencial nos estudos da função utópica – considera que a utopia, enquanto *esperança ativa*, estaria relacionada a uma intenção voltada para a possibilidade *do que ainda não veio a ser*. Dessa forma, exclui a concepção de um mundo pronto, acabado, cujo futuro é previsível e inevitável. De modo oposto, a utopia aposta no que Bloch chama de um futuro autêntico, compreendido como um processo aberto, contínuo, inconcluso, e não mera contemplação. O conceito de *novo*, para Bloch, encontra resistência nas concepções de um mundo ordenado previamente, fechado e imobilizado naquilo que está instituído pela ideologia dominante (Bloch, 2005-6, p.39).

A utopia é uma ficção, mas que não se configura como *uma concepção ociosa do perfeito*, para usar os termos de Jameson (1994, p.109). É função da utopia desmontar os falsos ideais, romper e desnaturalizar as formas instituídas, recusando a aceitação passiva de sonhos e rotinas impostas. Bloch destaca ainda que o ideal, com sua ênfase na perfeição e suas exigências, seu senso de dever, traz como negatividade a ilusão, a abstração e a falsificação do ideal; a função utópica, nos termos de Bloch, não visa a eclosão do ideal classicamente aventado por aquela, sinalizando antes para sua correção, ou um ajuste às perspectivas, possibilidades e contingências de determinados contextos.

De modelo, projeto, tese e paradigma idealizado de sociedade ou espécie de realidade harmoniosa, edênica e compensatória frente à realidade vigente a horizonte acabado de expectativas, a utopia – e seu reverso, a distopia, que ganha força no imaginário cultural a partir da segunda metade do século XX, com a falência do projeto moderno – segue alimentando e impulsionando a vontade humana. E é no campo da arte que seguem surgindo indícios de sua persistência e permanência, sensivelmente nas áreas da literatura e das artes visuais. Cabe ressaltar a relação entre imaginário ficcional e contexto histórico, indissociada das origens utopistas, e tão presente no território da arte. Artistas e escritores configuram-se como agentes de topo para uma aproximação estimulante das premissas utópicas e distópicas; e assim sendo, interessou aqui observar como e se estas premissas se relacionam com as manifestações do erro, da falha ou da incompletude no corpo de obras que constitui nosso assunto.

Neste campo privilegiado de ação – o da arte – observa-se a emergência da pulsão utópica (ou distópica, seu inerente vetor antitético) como um *leit-motiv*, ora surgindo em tons crítico, ora algo romântico, ou ainda “terapêutico”<sup>270</sup>. E freqüentemente enunciando sua própria impossibilidade: condição fulcral, como sabido, para sua (não) consumação. É nesse paradoxo que reside classicamente sua potência, e que de resto anima, ainda que de modos muito diversos, a produção de nomes como Gordon Matta-Clark, Rirkrit Tiravanija, Olafur Eliasson e Thomas Hirschhorn, artistas em que se pode detectar o signo da utopia a pairar ora como impulso pontual, ora como condutor de sua práxis como um todo. E, no caso dos artistas de que aqui se ocupou, identifica-se um viés utópico, em registos e graus diversos de aspirações, em sua obra: seja manifestando-se em tons crítico, de comentário social ou comportamental

---

<sup>270</sup> Veja-se por exemplo proposições ou linhas procedimentais de artistas associados à vertente da *estética relacional* (a partir dos anos 1990).



(Tabarra, Fischli | Weiss), seja como mote de trabalho (Signer), ou ainda em chave quase metafísica (Bas Jan Ader).

Quando situada no território das artes visuais, a utopia tende a invocar algumas questões, como quais as relações (de sentido, filiação, paridade) que a arte contemporânea pode estabelecer com a utopia? E em que registros poderiam se dar? E mais localizadamente, como a arte actual tem (ou não) se havido com a questão política, dimensão historicamente associada a pulsões utópicas? Seria hoje a utopia um anseio inútil? Questões das quais não se espera, da arte, propriamente uma resposta objectiva, ou uma sua tradução visual literal ou uma formalização concreta de sua interpretação, mas que seguem sendo lançadas como um modo de seguir pensando a própria existência. A este propósito, convém salientar que, quando se trata de discussões centradas na relação entre utopia e arte, não é incomum escutar que seria imperativo à arte mostrar as vias de entrada – e idealmente as de escape – do sistema capitalista, reconfigurando esteticamente os desdobramentos históricos da sociedade. A respeito deste tipo de posicionamento, é preciso ponderar se não haveria certa ingenuidade ou rigor exagerado no tratamento da questão da mediação artística: afinal, exige-se do artista uma injusta precisão histórica que simplesmente não pode ser provida. Sob este viés, a utopia dita “positiva”, quando associada a proposições artísticas, corre o risco de se tornar mais um entrave do que veículo de promoção da, digamos, consciência e práxis social transformadoras (teoria e arte sinalizando a uma reconciliação do ser humano e sociedade como uma quase certeza no curso da história); ela tende a abraçar como fundamento uma concepção de história otimista, seguindo a narrativa do progresso como uma via que assimila os factos e acontecimentos como passíveis de serem previstos e de antemão controlados pelo ser humano, o que é naturalmente inviável. O que não torna a utopia um território menos afeito

a seguir alimentando as práticas artísticas; apenas convém ter em mente que, desde sua própria essência, ela está sujeita a interpretações (e aspirações) cambiantes, ao sabor das mais diversas demandas sociais, políticas e ideológicas de seu tempo.

Interessou, enfim, pensar aqui o registo da utopia conjugado à actividade artística – e da escrita – como uma espécie de "fracasso necessário". O que conduz à compreensão de que a *função da utopia* em um processo criativo, tanto na produção plástica como na teórica, pode ser paradoxalmente seu fracasso. Ela "vale por aquilo que nos aponta do nosso em falta com a imaginação. Sua função seria justamente de apontar o que fica interrompido na construção da imagem", como observa argutamente Edson de Sousa (2009, p. 399). Essa compreensão de "interrupção" ou hiato nos termos de Sousa sugere uma convergência com a já mencionada lacuna apontada por Duchamp em sua noção de *coeficiente artístico*: aquilo que fica entre a intenção do artista quando da concepção da obra e sua realização – condição inescapável ao artista. Ainda que não vinculada a uma pulsão utópica, esta última remete, como a utopia, "falhanços necessários", ou incontornáveis, no âmbito da práxis. Contudo, uma articulação entre essas duas ideias de *hiato* talvez possa pavimentar as vias para um entendimento da actividade artística como um território de liberdade e resistência, de fluidez mas com suas asperezas e complexidades singulares; terreno próprio para "tudo aquilo que escapa", como é característico da arte.

## Considerações finais – Ao fracasso, e além

*Na filosofia, como na arte, não há conclusão possível, há apenas a possibilidade de abandonar o trabalho. Giorgio Agamben*

É razoavelmente consensual que o acto de redigir uma conclusão de um trabalho desta natureza é sempre tarefa ingrata, quando não vã, à luz da objectividade a que o termo alude. Isto pela inevitável condição de insuficiência que se constata no decorrer da actividade de elaboração de uma tese: há sempre a tendência à instalação de um efeito deceptivo originado no descompasso entre as expectativas iniciais – fossem essas quais fossem –, outras desenvolvidas no decorrer do processo investigativo (seja pelos flertes com incontáveis e sedutores aspectos tangenciais ao tema, seja pelas muitas trilhas possíveis e atalhos que mais à frente se provam desvios, seja pelos anseios em abarcar o (que ainda não se sabe) impossível, ou ainda pelos caprichos impostos pelo imponderável<sup>271</sup>) e as instâncias pragmáticas e incontornáveis da necessidade de um fechamento a termos. Tal insuficiência provou-se especialmente procedente na lida com uma temática tão sedutora quanto ambiciosa – pela amplitude de seu escopo, bem como pela inerente falta de uma demarcação teórica mais precisa – como o falhanço: se não chega a ser propriamente um conceito, como já dito, está longe de ser um termo que se encerra em uma definição confortável, acolhendo uma miríade de significados e

---

<sup>271</sup> Por exemplo, a encantadora chegada de um bebé a meio do trabalho, a perda de parte do material em função de pane técnica no equipamento, viagens não previstas e inadiáveis, etc. A intervenção do acaso e do indeterminado não é exclusiva do campo das artes, como se sabe...

acepções possíveis. Assim sendo, a tarefa de concluir deve incorporar não apenas aquilo que foi expresso textualmente, mas também o que poderia ter sido trazido à baila e acabou por não sê-lo: o que implica em começar por assumir parte daquilo que não entrou no trabalho – potencialmente da ordem do imensurável –, o que ficou de fora seja pela óbvia inviabilidade logística inerente a tal tarefa, seja por negligência, lapsos ou descuidos, seja por opções deliberadas, ditadas pela necessidade de estipular um corpo de tópicos a ser abarcado. De muitos modos, a incompletude é uma marca presente neste trabalho, assumida já de saída – o que espera-se ser talvez não tão comprometedor, considerado-se que esta se articula diretamente com o *ethos* geral do fracasso: eis aí, quem sabe, um dos confortos em se trabalhar sobre tal tema. Se a incursão nas searas até certo ponto atraentes do falhanço afigura-se como um gesto potencialmente temerário, pelo já exposto, pode igualmente oferecer certa margem de resguardo, justamente por sua condição de plena indevassabilidade.

Desta forma, o máximo a que se pode aspirar é a uma tentativa de síntese, um "apanhado geral" dos conteúdos desenvolvidos ao longo do trabalho e as relações internas que os acomodam e aproximam, sem a pretensão de tecer uma conclusão em sentido estrito. Até porque esta tese, desde sua gênese, prescinde de tal premissa: em sua concepção, o que está em jogo é sobretudo o fruto de uma inquietação quase prosaica (ainda que uma dimensão ambiciosa tenha se evidenciado no decorrer da investigação, quando é possível quantificar melhor o tamanho do problema) em relação às possibilidades de lançar luz sobre as instâncias do falhanço em sua pertinência às artes visuais – o que pode ou não ser uma falta grave, a ser verificado. Uma abordagem que já à partida descarta, portanto, a expectativa por uma instância de "verificação" final a partir do que foi desenvolvido e apresentado, visando antes uma

explicação acerca dos caminhos escolhidos neste percurso e os mecanismos que regem a lógica interna do texto, do modo como (e o porquê) estes conteúdos foram inseridos no trabalho, bem como das relações de sentido e de aproximação que emergem entre os mesmos.

A inscrição do estudo no campo das ciências humanas, mais localizadamente nas práticas em artes visuais (com ênfase na contemporaneidade) também acentua esta vocação menos afeita a uma objectividade científica, no sentido da dificuldade em se corresponder a uma ideia de "apresentação de resultados" e sua avaliação e/ou validação, como é prática corrente em outras áreas. À parte estes dados contextuais, é preciso dizer que esta característica "aberta" do trabalho<sup>272</sup> deve-se também em grande parte à *simplicidade complexa* que permeia a temática do fracasso, sobretudo quando transposta ou combinada ao território das artes visuais. Tem-se aí portanto a pouco prudente junção de "um conceito que não é conceito", que norteia a investigação como um todo (e com pouca teorização sistemática específica, quando pensado proporcionalmente a seu grau de importância decisivo, na arte como na vida), e sua aplicação – por assim dizer – num campo notório por sua receptividade a abordagens que privilegiam o exercício da livre especulação<sup>273</sup>. Um território, este da Arte, por sua vez pouco permeável a

---

<sup>272</sup> Quer-se com isto dizer que o estudo, como já sinalizado, pretende *grosso modo* trabalhar menos a partir de uma hipótese – que de resto existe – que de uma constatação empírica – a da rarefeita presença ou circulação do tema do fracasso como fator indissociado à prática artística. O que não impede o exercício especulativo e a formulação de um problema, enunciado nos termos

<sup>273</sup> Um problema talvez subestimado aquando da origem do projecto e da linha conceptual a ser desenvolvida, mas que em momento algum comprometeu ou pôs em causa sua realização ou fomentou o arrependimento ou desânimo: provou-se antes um motor para a dúvida constante, para a multiplicação de inquietações, para a necessidade do aporte de outras áreas de conhecimento, para a busca por soluções conceptuais outras.

abordagens de cariz mais "cientificista", voltadas para as demandas de uma lógica pragmática, que permitam abarcar e aferir um horizonte de expectativas de maneira objectiva.

Por este motivo o formato de "Considerações finais" afigurou-se mais adequado para o bloco que encerra esta tese, sendo aqui adoptado à maneira de uma conclusão que, entretanto, pouco tem de efetivamente "conclusivo". Isto porque trata-se de um trabalho, como terá sido verificável, que não assenta propriamente em um modelo de estrutura "clássica", digamos, como a tese sintética ou a tese analítica. Ainda que incorpore aqui e ali elementos destes modelos, como não poderia deixar de ser, sua forma final está talvez mais próxima da escrita ensaística, alicerçada por blocos de textos (não necessariamente isolados ou estanques, antes visando explorar em paralelo aspectos centrais do falhanço em sua relação com as artes), encadeados em uma lógica particular – que espera-se não excêntrica – idealmente a convergir para um *corpus* final em que se elenca diversos modos de emergência do falhanço ou malogro (por vezes a partir de sua medida antitética, o êxito ou sucesso) na arte e na vida, com ênfase em sua actuação no território das artes visuais – ali entendido antes como um vetor de potência ou um motor para a criação, como já assinalado mas cabe sempre ressaltar.

Como já apontado na introdução, optou-se por desenvolver este estudo em duas partes, com um total de sete capítulos e respectivos subcapítulos. Tal escolha deveu-se à decisão inicial de abordar a presença do Fracasso e suas manifestações na arte a partir de um viés transversal, ou tangencial, o que se impôs por conta de sua já tão assinalada natureza avessa aos contornos de uma definição ou conceituação mais precisos. Por esta razão, no que seria informalmente uma primeira parte da tese, procede-se primeiramente a uma breve prospecção da presença ou circulação de tal noção na História e na

Cultura humanas, em uma primeira aproximação do fracasso, seguida de um salto para um novo estatuto do qual este será investido, já no interior das práticas artísticas, com a experiência da Modernidade europeia no século 19. Ali se destaca a ascensão de uma nova concepção e atitudes estéticas, no seio das quais emergem factores que irão ratificar a presença agora desavergonhada do falhanço como componente da práxis artística, como a incorporação desimpedida e mesmo deliberada do *erro* e da falha a serviço da criação. Desenvolve-se também uma contextualização mais aprofundada acerca da já citada movimentação Modernista que tinha lugar, especialmente na cena parisiense. Tal destaque se deve ao facto de ter sido este o contexto que propiciou, a nosso ver, a emergência (semi-oficial) do mote temático desta tese como vetor de impulsionamento criativo. Ainda no âmbito dos modernismos europeus de século 19, dedica-se especial atenção a uma obra de Balzac que actua, neste estudo, como referência seminal e, digamos, veículo de balizamento do falhanço nos termos expostos acima: *A obra-prima desconhecida (Le chef d'oeuvre inconnu)*, espécie de parábola de Balzac sobre a incompletude e obsessão pela perfeição (na arte) cuja influência marcante (no cenário da época e posterior) foi decisiva para esta decisão. A primeira parte encerra-se com uma breve incursão acerca das aproximações entre a Literatura e o Fracasso, aproveitando a referência à obra do grande autor francês. Ali se apresentam alguns autores que a nosso ver despontam como figuras referenciais no interesse ou na apropriação do falhanço em sua actividade, com destaque para Beckett, Thomas Bernhard e Vila-Matas. Cabe ressaltar ainda, de uma perspectiva pessoal, que na origem das inquietações que conduziram a esta tese houve também<sup>274</sup> o contacto decisivo com a obra de Bernhard, em

---

<sup>274</sup> Para além do facto primordial de actuar na crítica e escrita de arte, e o inerente contacto directo com artistas (e obras) que detona o processo da investigação.

especial dois de seus romances (*The loser e Old masters*), cuja leitura muito me marcou pela forma como ali incide a tônica do fracasso, especialmente tendo a arte como pano de fundo daquelas narrativas. Tal combinação foi-me decididamente impactante. Seja como assunto – o angustiante círculo vicioso estabelecido entre dois músicos virtuosos a partir da convivência com o superlativo Glenn Gould e a certeza de sua própria insuficiência, no primeiro, e a obsessão cega do crítico de arte Reger em detectar falhas e imperfeições em quadros de mestres do passado, em particular numa tela de Tintoretto, no segundo –, seja como matéria para a própria escrita, traduzida no estilo peculiar do autor, em que o processo de pensamento é freneticamente atravessado por impressões pessoais momentâneas e repetitivas, à maneira do "fluxo de consciência" que evoca Joyce e Beckett (e, de outra forma, Bukowski e John Fante, outros autores-personagens perfeitamente passíveis de figurar em um hipotético panteão do falhanço literário do século 20), o fracasso é o elemento basilar para o desenvolvimento das tramas. E, no caso de Bernhard, aparentemente também para o exercício da escrita (e da existência) como um todo.

E então passa-se, a partir do Capítulo 4, ao comentário sobre os modos difusos como a ideia de Fracasso permeia a vida em sociedade na actualidade, sendo de maneira geral sobrepujada por sua contrapartida, o êxito ou sucesso, nas sociedades ocidentais capitalistas. Explana-se sobre algumas das manifestações destes vetores mutuamente antitéticos no âmbito dos modos de vida contemporâneos, seus usos e desusos na ciência e sua inserção em uma cultura ditada pelas premissas do progresso e da felicidade. A ideia é seguir apresentando desta forma a questão central, a saber a incidência da noção do falhanço (na sociedade em geral e no território da arte), agora situando-a no contexto da contemporaneidade. Ali chegando, procura-se reforçar o interesse,



caro a este estudo, por seu entendimento como um fator impulsionador, um vetor de potência na produção artística. A seguir desenvolve-se, na forma de tópicos ou subcapítulos, alguns dos fatores associados à ideia de fracasso, como a experimentação, a (lógica da) produtividade (e sua negação) e a destruição (como acto criador), sempre cotejados pela prática artística, ou inseridos em sua dinâmica. Os vieses adoptados sugerem novas possibilidades criativas a partir da subversão ou reassimilação de um entendimento convencional da noção de fracasso, inclinado para uma interpretação negativa *a priori*. Um último tópico ali trabalhado, algo inusual mas que nos pareceu incontornável, diz respeito à ideia de *resultado*, aspecto indissociado de qualquer tentativa de teorização do falhanço; afinal, o acto de falhar em sua acepção tradicional (falhar na realização de algo ou não lograr fazê-lo a contento, não atingir metas, abandonar uma tarefa, etc.) subentende tipicamente uma instância ou parâmetro externo, só a partir do qual é possível mensurar e tipificar o grau, medida ou qualidade de falência em relação ao que "poderia ter sido" – o êxito, a conquista. Tal parâmetro é expresso de modo cabal na ideia de resultado, pelo que a ela se dedica esta atenção. Por outro lado, como salientado em outros momentos deste trabalho, quando a área de investigação é a Arte, tal aspecto tende a ser investido de forte relativização, uma vez que a actividade artística prescinde desta instância do modo como é tradicionalmente entendida – ou no mínimo mostra-se a ela indiferente. Adopta-se aqui a premissa de que em qualquer processo criativo existe um sistema regulador, a partir do qual é possível atribuir juízos sobre o que constitui ou não um fracasso; um sistema regulado, ao menos em um primeiro momento, pelas expectativas do próprio autor ou criador. Sob esta óptica, o fracasso seria então apenas mensurável segundo critérios de seu autor. Ao finalizar uma obra, o/a artista certamente "obtem um resultado", traduzido na formalização material de uma ideia ou inquietação, mas ainda

assim não se está propriamente a falar de *resultado* nos termos que conduzam directamente à "verificação" ou validação de nada *a priori* (uma instância que posteriormente poderá ser retomada pela dita crítica especializada): só o/a autor/autora tem meios para efetivar este tipo de juízo, dado que o parâmetro em jogo é eminentemente de ordem interior, sendo muitas as variáveis que podem orientar este tipo de avaliação<sup>275</sup>. Por este motivo optou-se neste subcapítulo por trabalhar a questão do resultado conjugada à esfera do desporto individual – dada a dinâmica competitiva que a prática desportiva incute –, tendo ainda a arte (nem que pelo vislumbre de uma experiência estética possível nessas actividades), de um modo ou de outro, como elemento catalisador.

A seguir passa-se finalmente ao núcleo original de interesse deste estudo, com a apresentação e análise da produção dos cinco artistas elencados (Roman Signer, Fischli/Weiss, João Tabarra e Bas Jan Ader). Ali se analisa as possibilidades de leitura das "potências no avesso" na obra destes artistas, que, a despeito da diversidade de procedimentos, técnicas, orientações poéticas e inclinações estéticas (e, por que não, éticas), convergem no modo como partilham de um *ethos* do falhanço a actuar decisivamente em sua práxis. Isto pode se dar em registo mais assumido ou evidente, quando o fracasso é tomado quase que como um assunto (veja-se Tabarra e Bas Jan Ader), ou a ser incorporado naturalmente em decorrência das inquietações pessoais (Signer) e

---

<sup>275</sup> Para além, naturalmente, de impressões de ordem mais imediatas e/ou objectivas como o acabamento ou apuro técnico. De resto, no que se refere a juízos mais totalizantes em relação ao que é obtido como resultado ou emerge como producto final (incluindo o juízo que ratifica ou não tal producto como tal), está-se sempre na esfera da subjectividade atrelada ao processo de criação, como já comentado. Aqui evoca-se uma vez mais o inevitável *gap* entre intenção (do artista) e realização definido por Duchamp como *coeficiente artístico*. No presente caso, contudo, ao contrário do que postulava o artista francês, a importância da participação do público ou do espectador no processo de "completude" do trabalho (instaurado pelo referido hiato) interessa menos que o embate primordial criador-criação.

conceptuais (F/W) e respectivos procedimentos adoptados. Seja como for, é nesta convergência, impulsionada por uma lógica oblíqua, alternativa às convenções da "boa arte" e do bem-fazer (por assim dizer), que se fundamenta uma amostragem que se pretende consistente daquilo que aqui se buscou analisar como "poéticas do falhanço".

Finalmente, após a apresentação destas produções, fez-se natural e inevitável um breve comentário mais localizado acerca de alguns fatores ou instâncias inerentes ao estabelecimento do fracasso ou a ele adjacentes, a saber, o acaso, a utopia, a inutilidade, o humor e a deriva. Sobre o erro ou a falha, instância maior nesse quesito, já terá sido explanado na Parte 1, pelo que não está aqui relacionado. A necessidade de tais entradas se deveu à constatação *posterior* dos modos como estas emergem profusamente na produção dos artistas anteriormente analisados, como já dito na introdução a este ponto, afigurando-se como merecedoras de uma maior atenção. Trata-se de uma decisão razoavelmente intuitiva, tomada de maneira retroativa, ao se perceber o grau de incisividade com que se manifestam naquelas produções.

Dito de forma resumida, o trabalho estruturou-se primeiramente em uma breve apresentação panorâmica da noção de fracasso e seus modos de circulação na arte e cultura até situá-lo nos primórdios do Modernismo artístico (onde se pontua também sua relação com a literatura), seguido de uma actualização de seu estatuto na contemporaneidade e finalmente abordando-o no âmbito das práticas artísticas actuais, com destaque para sua manifestação e graus de incidência na produção dos artistas destacados. Tal configuração estrutural permite inferir, como já extensivamente assinalado, que o modelo adoptado é pouco afeito a premissas como a de "verificação de uma hipótese" e congêneres, seguindo modelos mais convencionais. O que acabou por ser feito pode ser sintetizado no acto de traduzir uma inquietação inicial – *qual o peso do*

*fracasso na prática artística? E em que medida pode o falhanço ser assimilado como um vetor de potência na criação?* – em um corpo de texto que busca trazer à tona uma temática que se considera proporcionalmente ainda pouco explorada, a despeito de sua presença ubíqua e determinante, transposta para o terreno da arte, à luz da produção de alguns criadores. Sendo o tema vasto, oferecendo uma gama considerável de abordagens e entradas, e acima de tudo, extremamente sedutor em sua condição ubíqua, inconvenientemente essencial, o percurso de seu estudo foi marcado por incontáveis desvios de rota, falsos atalhos e os proverbiais acidentes de percurso que uma investigação desta natureza comporta. O tema do fracasso pode produzir vertigens, pelo abismo de informação que contém, uma experiência que por sua vez conduziu a recorrentes situações de "deriva teórica", advinda do excesso de possibilidades, *insights* que se provaram inviáveis (por sua não-pertinência, ou, ao contrário, por uma solicitação de desenvolvimento incompatível com a disponibilidade efectiva). Seja como for, ainda que amparada num corpo considerável de referências teóricas (que só fez expandir-se no curso da investigação, e segue em processo), a escrita desta tese foi atravessada pelos vetores da intensidade, da intuição, da incerteza e do empirismo, na medida em que, desde sua concepção, subestimou-se um tanto a real dimensão da problemática que a temática de eleição encerra – bem como seus encantos. Resta agora a convicção de que as muitas insuficiências – já percebidas e ainda por perceber – presentes (e ausentes) deste trabalho serão material bruto para futuras incursões na temática.

Para encerrar, partindo da inferência de que a Arte traduz-se como um instrumento essencial na percepção e reconhecimento da realidade, assumindo-se como "um modo específico de representação e apropriação humana" desta, como aponta David Harvey (1993: 18), ela pode então ser entendida como

expressão maior de uma pulsão que assimila, interpreta e repotencializa a vida e os movimentos do mundo, conciliando o banal e o extraordinário, o estranho e o familiar, o inesperado e o repetitivo<sup>276</sup>. Nada mais lógico, portanto, que ela incorpore e opere sobre mecanismos elementares da existência mundana, muitos dos quais estão intrinsecamente ligados às engrenagens daquilo que aqui se tentou sustentar como constitutivos de um fracasso pleno de potência: permanente motor para a criação, rumo ao desconhecido, em busca do “desejo da experiência desmesurada do obscuro e do ausente” (Novaes, 1994:9). Ao fracasso, portanto – e além.

---

<sup>276</sup> O que a nosso ver não se confunde com ou equivale automaticamente ao que é propugnado muitas vezes de modo simplista pelo bordão da "arte e vida", em voga desde as vanguardas modernistas europeias e reapropriado a partir da experimentação mais radical das novas vanguardas dos anos 1950-60. Ali é sempre sugerida, em seu entrelaçamento incondicional, uma promessa conciliadora que deve contudo ser vista com reservas. Como observa Stevenson (apud Comolli, 1994), a arte ganha importância não por suas semelhanças imediatas com a vida, mas no que apresenta de diferenças – deliberadas ou contingenciais – em relação a ela. O autor lembra, com muita propriedade, que a arte assume uma posição de distanciamento do real (a experiência mundana cotidiana) para melhor interpretá-lo, distância necessária para se poder reelaborar novos sentidos para a existência social. Esta tópica da "arte e vida" ganha novos contornos e é reproblematicada a partir dos anos 1990-2000, como percebido na ascensão e difusão da vertente conhecida como "estética relacional", plataforma teórica (e tendência estética) concebida por Nicolas Bourriaud (1998), na qual se propõe um novo modelo de práticas ("relacionais") que privilegiam a dimensão participativa e comunitária, com o artista convertido em agenciador de discursos e proponente de ações ou situações, em uma dinâmica não raro intangível (e confortável, para alguns, em sua premissa centrada na vaga "produção de relações humanas", conforme Bourriaud) e que de certo modo se alinha com a "partilha do sensível" (nos termos de Rancière), não por acaso passível de críticas quanto a sua efectividade.

Breve homenagem a Kippenberger (1953-1997),  
sempre um mestre do fracasso.



Martin Kippenberger, *Untitled (from the series Lieber Maler, male mir)*  
[Dear Painter, Paint for Me] 1981. Acrílica sobre tela.

## Referências bibliográficas

- Abaroa, Eduardo, Durant, Sam, Jauregui, Gabriela, Okon, Yoshua, Pope L., William. (2008) Thoughts on failure, idealism and art. In Nicole Antebi, Colin Dickey, Robby Herbst (editors) *Failure: experiments in aesthetic and social practices*. Los Angeles: Journal of Aesthetic Protest Press.
- Agamben, Giorgio. (2007) *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Por uma teoria da potência destituente* [palestra pública proferida em Atenas, a convite do Instituto Nicos Poulantzas, em 16 de novembro de 2013]. Disponível em <https://www.revistapunkto.com/2015/05/por-uma-teoria-da-potencia-destituente.html> Acedido 3 dez. 2018.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Amado, Guy. (2015) "A grande performance de 1916". In *Revista Dasartes*, n. 42, fev. Rio de Janeiro: Indexa Editora
- \_\_\_\_\_. (2016) "De acordo com quem?". In *Revista DasArtes*, nº 46, ago. Rio de Janeiro: Indexa Editora.
- Andrade, Fabio S. (2001) Três diálogos com George Duthuit. In *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Apollonio, Umbro (ed.) (1973) *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*. Trad. R.W. Flint. New York: Viking Press.
- APS – American Physical Society. (s.d.) *Arno Penzias and Robert Wilson: the large horn antenna and the discovery of cosmic microwave background radiation*. College Park [MD, USA]. Disponível em: [www.aps.org/programs/outreach/history/historicsites/penziaswilson.cfm](http://www.aps.org/programs/outreach/history/historicsites/penziaswilson.cfm). Acedido abr. 2018.
- Aragon, Louis.(1972) *Le paysan de Paris* [1926]. Paris: Gallimard.
- Arendt, Hannah. (2005) Trabalho, obra, ação. [Trad.Adriano Correia]. *Cadernos de Ética e Filosofia Política* [USP], São Paulo, n.7.
- Armstrong, Elizabeth (org.) (1996) *Peter Fischli and David Weiss: in a restless world*. Minneapolis [MIN, USA]: Walker Art Center.
- Ashton, Dore. (1991) *A fable of modern art*. Berkeley: University of California Press.
- Balzac, Honoré de. (2012) A obra prima desconhecida. In: Didi-Huberman, Georges. *A pintura encarnada*. [Apêndice]. Trad. Leila A. Costa da versão de 1837 de *Le chef-d'œuvre inconnu*. São Paulo: Escuta.
- Barolsky, Paul. (2010) *A brief history of the artist from God to Picasso*. Pennsylvania: Penn State Press.

- \_\_\_\_\_. 1997 The fable of failure in modern art", in *The Virginia Quarterly Review*, vol. 73, n. 3, summer 1997. Disponível em <http://www.vqronline.org/essay/fable-failure-modern-art> p. 82
- Barthes, Roland. *O grau zero da escrita* [orig.1963]. Lisboa: Ed. 70, 1997.
- Bataille, Georges. (1969) Dicionário crítico. In *Documentos*. Caracas: Monte Ávila.
- \_\_\_\_\_. (1992) *A experiência interior*. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_. (1998) *A literatura e o mal*. Lisboa: Vega; Passagens.
- Baudelaire, Charles. (1868a.) Salon de 1846. In: *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*. Paris: Michel Lévy. Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Salon\\_de\\_1846](https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1846).
- Baudelaire, Charles. (1956) *On the essence of laughter and other essays, journals and letters*, 1855. New York: Meridian Books.
- \_\_\_\_\_. (1981) *Art in Paris 1845-1862: salons and other exhibitions*, ed. Jonathan Mayne. Oxford; London: Phaidon Press.
- \_\_\_\_\_. (1988) *Journaux intimes* Paris: Georges Cr e, 1919]. *O meu cora o a nu*. (precedido de Fogachos). Lisboa: Guimarães.
- \_\_\_\_\_. (2009) *O pintor da vida moderna* [orig. 1863]. Trad.Teresa Cruz. 5.ed. Lisboa: Nova Vega.
- Baudrillard, Jean, Brunn, Alain, Lageira, Jacinto (1985) Modernité. In: *Encyclopaedia Universalis*. v.12. Paris: Encyclopaedia Universalis. pp. 424-426. Disponível em <https://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite> . Acedido 4 mar.2015.
- \_\_\_\_\_. (1987) "Modernity" [trad. David James Miller]. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, v.11, n.3, p. 63-72, 1987.
- Bauman, Zigmunt. (2001) *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Beckett, Samuel. (1984) To be an artist. In: Ruby Cohn, editor. *Disjecta: Miscellaneous writings and a dramatic fragment*. New York: Grove Press p. 145-50.
- \_\_\_\_\_. (1989a) *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_. (1989b) *Malone morre*. São Paulo: Círculo do Livro.
- \_\_\_\_\_. (2002) *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_. (2003) *Molloy*. Lisboa: Relógio d' gua.
- \_\_\_\_\_. (2014) *Dias felizes*. Lisboa: Humus.
- \_\_\_\_\_. 2018) *  espera de Godot*. Trad. J.M. Vieira Mendes. Lisboa: Cotovia.
- Belden-Adams, K. (2017). *Photography and failure: one medium's entanglement with flops, underdogs and disappointments*. London/New York: Bloomsbury.
- Belting, Hans (2001). *The invisible masterpiece*. London: Reaktion Books.



- \_\_\_\_\_. (2006). "Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia". Trad. de Juliano Cappi. *Ghrebh-Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, n.8. Disponível em: [www.cisc.org.br](http://www.cisc.org.br)
- \_\_\_\_\_. (2009). Contemporary Art as Global Art: a critical estimate, in *The Global Art World*, Ostfildern. p. 1-27.
- Benjamin, Walter. (1992) A obra de arte na época de sua reprodução técnica. In: \_\_\_\_\_. *Sobre arte: técnica, linguagem e política*. Lisboa: Antropos; Relógio D'Água. v.1, pp. 71-113.
- \_\_\_\_\_. (1994) O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Obras Escolhidas*, v. I. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e a história da cultura*. São Paulo: Brasiliense; p. 197-221.
- Bergson, Henri. (2007) *O riso*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bernhard, Thomas. (1992) *O sobrinho de Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Rocco.
- \_\_\_\_\_. (2000) *Extinção. Uma derrocada*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1996) *O naufrago*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (2003) *Antigos mestres*. (trad. Jose A. Palma Caetano) Lisboa: Assírio Alvim.
- Blanchot, Maurice (1987). *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
- \_\_\_\_\_. (2005) *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bloch, Ernst. (2005) *O princípio esperança*. v.3. São Paulo: Contraponto.
- Bombard, Alain. (2002) *Naufrago voluntário: estratégias de sobrevivência*. Trad. Luís Nemésio. Porto: Livraria Civilização.
- Bourriaud, Nicholas (1998). *Relational aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Bradatan, Costica. (2015) Elogio do fracasso. *Revista Expedições: Teoria & Historiografia*, v.6, n.1, p. 60-64, jan-jul. [In praise of failure, publicado originalmente no *New York Times* em 15 dez. 2013.]
- Brady, Emily, Haapala, Arto. (2003) Melancholy as an aesthetic emotion. *Contemporary Aesthetics*, v.1. Disponível em <http://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006>. Acedido 15 mar. 2015.
- Brochard, Victor. (2008). *Sobre o erro*. [orig.1879] Trad. Regina Schöpke e Mauro Baladi. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Brock, Bazon. (2004) Cheerful and heroic failure. In Harald Szeemann, (ed.). *The Beauty of Failure/The Failure of Beauty*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 30–33
- Brod, Max. (1995) *Franz Kafka: a biography* [orig. 1937] Trad. G. Humphreys Roberts e Richard Winston. New York: Da Capo Press.

- Bullot, Erik. (2005). Keaton and snow. In *October* [The MIT Press] , v.114, Fall p.172-8,
- Bürger, Peter. (2008) *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify.
- Caldas, Waltércio. (2010) [Entrevista à] *Revista da Cultura*, São Paulo [Livraria Cultura], 32, março. Disponível em <http://www2.livrariacultura.com.br/culturanews/rc32/index2.asp?page=entrevista>.
- Camus, Albert. (2013) *O mito de Sísifo*. Trad. Urbano T. Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil.
- Carneiro, Alberto, Melo, Alexandre. (2003) *Catálogo de exposição*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- Carone, Modesto. (1996) Uma vanguarda com assunto. *Jornal de Resenhas* [em linha], São Paulo, out. Disponível em: <http://www.jornalderesenas.com.br/resenha/uma-vanguarda-com-assunto>.
- Ceia, Carlos. (2018) *E-Dicionário de termos literários*. s.l. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grau-zero>.
- Chévroux, Clément. (2003) *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée [Bélgica], Yellow Now.
- Comolli, Jean-Louis. (1994) La ville filmée. In *Regard sur la Ville*. Paris: Centre George Pompidou.
- Connor, Steven. (2011) *A philosophy of sport*. London: Reaktion Books.
- Cottingham, David. (2013) *The avant-garde*. Oxford: Oxford University Press.
- Craig, Megan. (2010) *Levinas and James: towards a pragmatic phenomenology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Crary, Jonathan. (2014) *24/7 – Late capitalism and the end of sleep*. London: Verso.
- Critchley, Simon. (2012) *The faith of the faithless*. London: Verso.
- Dandoun, Roger. (2000) *Utopie: l'émouvante rationalité de l'inconscient*. In: Barbanti, Roberto (org). *L'art au XX siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan.
- Danto, Arthur C. (1964) The Artworld. *The Journal of Philosophy*. v.61, n.19, pp. 571-584.
- \_\_\_\_\_. (1996) Play /Things. In: Armstrong, Elizabeth (org.) *Peter Fischli and David Weiss: in a restless world*. Minneapolis [MIN, USA]: Walker Art Center.
- \_\_\_\_\_. (2010) *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: CosacNaify.
- \_\_\_\_\_, Fleck, Robert, Soentgen, Beate. (2005) *Peter Fischli - David Weiss*. London: Phaidon.
- Davies, William. (2016) *The happiness industry: how the government and Big Business sold us wellbeing*. London: Verso.

- Dean, Tacita. (2003) *Selected writings, seven books*. Paris: Musée de la Ville de Paris; Göttingen: Steidl.
- \_\_\_\_\_. (2006) *And he fell into the sea*. In: *Bas Jan Ader, please don't leave me* [Catalogue]. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen.
- Debord, Guy-Ernest. (2003) Teoria da deriva. In: Jacques, Paola Berenstein (org.) *Apologia da deriva*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. [Publicado originalmente na Revista da Internacional Situacionista nº 2, dezembro de 1958.]
- Defoe, Daniel. (s.d.) *Robison Crusoe* [orig. 1719]. s.l.d: Livros Digitais. Disponível em <https://www.livros-digitais.com/daniel-defoe/robinson-crusoe/1>.
- Deleuze, Gilles. (2004) *A imagem-movimento: Cinema 1*, Lisboa, Assírio & Alvim. p.235-7.
- \_\_\_\_\_. (2011) Bartleby, ou a fórmula. In *Crítica e clínica*. 2ª ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- Dery, Marc. (1995) *Escape velocity: cyberculture at the end of the century*, Los Angeles: New Line Productions.
- Didi-Huberman, Georges. (2012) *A pintura encarnada*. Trad. Leila A. Costa. São Paulo: Escuta.
- Duchamp, Marcel. (1957) The creative act. *Art News*, London, v.56, n.4, p.28-29, Summer.
- \_\_\_\_\_. (1986) O ato criador. In: Battcock, Gregory. *A nova arte*. São Paulo. Perspectiva.
- Duras, Marguerite. (2001) *Escrever*. Trad. Vanda Anastácio. 2ª ed. Lisboa: Difel.
- \_\_\_\_\_. (1975) Entrevista por Susan HUSSERL-KAPIT. *Journal of Women in Culture and Society* 1975, v1, n.2, p. 423-434. Chicago: The University of Chicago.
- Eco, Umberto. (1981) Duas hipóteses sobre a morte da arte. In *A Definição da Arte*. São Paulo, Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (1990) Le hasard. In *L'arc: Photographie, n.21*. Paris: Duponchelle. [Orig. *L'Arc: La photographie*, Printemps 1963, pp.77-79].
- Echte, Bernhard; Morlang, Werner. (2001) *Robert Walser - Aus dem Bleistiftgebiet*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Entler, Ronaldo. (1996) *Arte e acaso: introdução ao problema*. Disponível em: [http://www.iconica.com.br/artecaso/artigos/ronaldo\\_entler\\_arte.html](http://www.iconica.com.br/artecaso/artigos/ronaldo_entler_arte.html).
- Feltham, Colin. (2014) *Failure*. London: Routledge.
- Feyerabend, Paul. (2003) *La science en tant qu'art*. Paris: Albin Michel.
- Fischli, Peter, Weiss, David. (2009) *¿Son los animales personas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

- Fischl, Eric. (2014) *Presence of an absence* [press release] London: Skarstedt.  
Disponível em <http://www.skarstedt.com/gallery-exhibitions/eric-fischl-presence-of-an-absence/press-release..>
- Fisher, Joel. (1987) *The success of failure*. New York: ICI.
- Flaubert, Gustave. (1999) *Bouvard et Pécuchet* [orig.1899]. Paris: Le Livre de Poche.
- Foucault, Michel. (1965.) *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Pantheon Books.
- \_\_\_\_\_. (1978) *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (2013) *Vigiar e punir*. Lisboa: Ed.70.
- Frascina, Francis et al (1998). *Modernismo e modernidade: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify.
- Gagnebin, Jeanne Marie. (1999) *História e narração em Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva.
- Gay, Peter. (2007) *Modernismo: o fascínio da heresia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- García Márquez, Gabriel. (2011). *Relato de um naufrago*. 6.ed. Lisboa: Editora Dom Quixote.
- Godfrey, Tony. (1998) *Conceptual Art*. London: Phaidon Press.
- Golding, William. (1954) *Lord of the flies*. London: Faber & Faber.
- Groys, Boris. "How to Do Time with Art", in Godfrey, Mark; Biesenbach, Klaus; Greenberg, Kerrin (eds.). *Francis Alys – A story of deception*. London: Tate, 2010
- Grzonka, P. 2008. "Roman Signer –Es ist nicht einfach nur ein Chlapf!", *Kunstbulletin* 12, p.22.
- Han, Byung-Chul. (2015) *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes.
- Hall, R.; Tomalin, N. (2003) *The Strange Last Voyage of Donald Crowhurst*. New York: McGraw-Hill
- Harten, Jürgen & Schmidt, Katharina. (1972) *Broodthaers, Section des Figures*, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle.
- Heiser, Jorg. (2006) Curb your romanticism: Bas Jan Ader's slapstick. In *Please don't leave me*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen.
- \_\_\_\_\_. (2007) Peter Fischli and David Weiss: the odd couple: Interview with Jörg Heiser. In Higgin, Jennifer (ed.) *The artist's joke: documents of contemporary art*. London: Whitechapel; Cambridge, MIT Press.
- von Hafe Perez, Miguel. (2002) Três andamentos numa aproximação ao trabalho de João Tabarra. In: *João Tabarra* [catálogo da Representação Portuguesa à XXV

- Bienal de Arte de São Paulo]. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea / Ministério da Cultura.
- von Hofmannsthal, Hugo. (2010) Carta do lorde Chandos, 1902. Trad. Márcia Sá C. Schuback. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, Niterói [RJ, BR], v.4, n.8, jan-jun.
- Honorato, Suene. (2012). Sobre o conceito de ingenuidade épica em Adorno. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*. Dossiê nº 12, Novembro. Universidade Federal de Santa Maria.
- Hontoria, Javier. (2010) *Bas Jan Ader: entre dos tierras*. Santiago de Compostela: CGAC/Xunta de Galíxia p. 46
- Jacoby, Russel. (2007) *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- James, Henry. (s.d.) *The middle years* [orig. 1893; London: Collins, 1917] Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/32649>.
- \_\_\_\_\_. (2003) *The Madonna of the future* [orig. 1887]. New York: Alan Rodgers Books. Disponível em: [https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/henry/madonna\\_of\\_the\\_future](https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/henry/madonna_of_the_future).
- Jameson, Fredric. (1994) *As sementes do tempo*. (capítulo “Utopia, modernismo e morte”). São Paulo: Ática.
- Jürgens, Sandra V. (2003) *O caminho sem fim* [catálogo da exposição de João Tabarra, *No meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho*]. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.
- Kang, Sumi. (2012) *A study on failure: brushing it against the grain*. Disponível em <http://www.thenoon.org/noon/?noonsub=2012&noonpid=1582>. Acedido 13 out 2016.
- Kolb, Edward, Turner, Michael. (1994) *The early universe*. [USA]: Addison-Wesley.
- Koestler, Arthur. (1964) *The act of creation*. London: Hutchinson.
- Kuspit, Donald. (1985) "The success of failure". In *Artforum*, April, vol. 23, nº8. New York: Artforum Culture Foundation.
- Landy, Michael. (2013) H.2.N.Y. [orig.2007]. In *The Guardian*. Art attack at Tate Britain: artists explain why they sabotage. London, 28 Sept. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/sep/28/tate-britain-art-attack-artists-sabotage>.
- Leal, Miguel. (2009) *A imaginação cega: mecanismos de indeterminação na prática artística contemporânea*. (Tese de Doutoramento sob orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Cruz). Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.
- Lefebvre, Henri. (1969) *Introdução à Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Le Feuvre, Lisa. (2008) Art failure: Lisa le Feuvre discusses the paradoxes of failure in art. *Art Monthly*, London, n.313, Feb. Disponível em:

<https://www.questia.com/read/1G1-174599877/art-failure-lisa-le-feuvre-discusses-the-paradoxes>. Acedido 8 fev. 2013.

\_\_\_\_\_. (2010a) If at first you don't succeed, celebrate. *Tate Etc.*, n.36, Spring. London: Tate.

\_\_\_\_\_. (ed.) (2010b) *Failure*. London; Cambridge [MA, USA], MIT Press. Whitechapel: Documents of Contemporary Arts.

Le Rider, Jacques. (1994) La lettre de Lord Chandos. *Littérature*, n.95 [Récit et rhétorique/ Tynianov], pp. 107-108.

Lipovetsky, Gilles. (2011) *Os tempos hipermodernos*. Lisboa: Ed. 70.

\_\_\_\_\_. (2012) *A sociedade da decepção*. Lisboa: Ed. 70.

Lispector, Clarice. 1988) *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco.

\_\_\_\_\_. (1999) *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova. (Lopate, Philip. (1989) *Portrait of my body*. New York: Doubleday/Anchor.

Lukács, Georg. (2007) *Teoria do romance*. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34.

Mack, Gerhard, van den Bosch, Paula, Millar, Jeremy. (2006) *Roman Signer*. London: Phaidon.

Mallarmé, Stéphane. (2014) *Um lance de dados*. Trad. de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê.

Manguel, Alberto. (1998) *Uma história da leitura*. Lisboa: Presença.

Marx, Karl, Engels, Friedrich. (1998) *Communist Manifesto*. Londres: Verso.

Meade, Marion. (1995) *Buster Keaton: cut to the chase*. New York: HarperCollins.

Melville, Herman. (2005) *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street* [orig.1853]. Trad. Irene Hirsch. São Paulo: Paulo: Cosac Naify.

\_\_\_\_\_. (s.d.) *Moby Dick; or, the whale* [orig. 1851]. Disponível em <https://www.gutenberg.org/ebooks/2701>. e-book.

Merleau-Ponty, M. (1980) A dúvida de Cézanne. In: *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural.

Metzger, Gustav. (2012) Auto-destructive art Manifesto. In Stiles, Kristine & Selz, Peter (eds.) *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley: University of California Press. p. 470.

Millar, Jeremy. (2001) *Roman Signer*. London: Camden Arts Centre, 2001.

\_\_\_\_\_. (2007) *Fischli and Weiss: the way things go*. London: Afterall Books, 2007.

Moratelli, Valmir (2012) Entrevista a Enrique Vila-Matas: 'No mundo de hoje a literatura não tem a menor importância'. *Último segundo*, 05/07/2012. Disponível em

[https://ultimosegundo.ig.com.br/flip/2012-07-05/enrique-vila-matas-no-mundo-de-  
hoje-a-literatura-nao-tem-a-menor-importancia.html](https://ultimosegundo.ig.com.br/flip/2012-07-05/enrique-vila-matas-no-mundo-de-hoje-a-literatura-nao-tem-a-menor-importancia.html).

Morin, Edgar. (1991) *O paradigma perdido: a natureza humana*. Mem Martins [POR]: Publ. Europa-América.

Morton, Michael. "Silence Audible: Mauthner, Hofmannsthal, Wittgenstein, and the Vindication of Language", In Taubeneck, S. (ed.). (1991) *Fictions of Culture: Essays in Honor of Walter H. Sokel*. New York: Peter Lang, pp. 215–243

Mulhall, Stephen. (2005) *Philosophical myths of the fall*. New Jersey: Princeton University Press.

Müller, Christopher. (2000) *Bas Jan Ader*. München: Kunstverein Braunschweig/Kunstverein.

Müller, Hans-Joachim. (2009) Failure as a form of art: a brief guide to the art of failure. In: Spinelli, Claudia, Schachl, Sabine (org.) *The art of failure*, Basel: Christoph Merian Verlag.

Muniz, Fernando. (2012) *A potência da aparência: um estudo sobre o prazer e a sensação nos Diálogos de Platão*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume.

Musil, Robert. (1973) *O homem sem qualidades*. Trad. Mário Braga. Lisboa: Livros do Brasil.

Nabokov, Vladimir. (2008) *A defesa Lujin*. São Paulo: Companhia das Letras.

Nierenberg, Gerard I. (1997) *Não errar é humano*. Lisboa: Livros do Brasil.

Novaes, Adauto *et al.* (1994) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ortega y Gasset, José. (1966) Meditaciones del Quijote [orig 1914]. In *Obras completas de José Ortega y Gasset* (7a ed., v.1, pp. 310-400). Madrid: Revista de Occidente.

Pareyson, Luigi. (1989) *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. (1991) *Estética: Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1991.

Paz, Octavio. (1974) *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

PBS. (1988) *A science odyssey: people and discoveries; Penzias and Wilson discover cosmic microwave radiation, 1965*. [Episódio de série televisiva] Texto disponível em: [www.pbs.org/wgbh/aso/databank/entries/dp65co.htm](http://www.pbs.org/wgbh/aso/databank/entries/dp65co.htm).

Pépin, Charles. (2018) *As virtudes do fracasso*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade.

Peyret, Jean-François. (1975) Musil ou les contradictions de la modernité, *Critique*, n.339-340, p. 846-862,

- Platão. (1995) *Lísis* [Introdução versão e notas de Francisco de Oliveira]. Brasília: UNB.
- Platonov, Andrei. (1978) *Chevengur*. Ann Arbor: Ardis.
- Pollard, Sidney (1968). *The idea of progress: History and society*, Londres: C.A. Watts.
- Popper, Karl P. (1975) *Lógica da pesquisa científica*. Trad. L. Engenberg, e O. S. Mota. São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_. (1992) *Endless quest*. London: Routledge.
- Preciado, Paul B. (2013) *Testo Junkie: sex, drugs, and biopolitics in the pharmacopornographic era*. New York: The Feminist Press at the City; University of New York.
- Public Delivery. (2017) *Why did Ai Weiwei break this million-dollar vase?* [1995]. Seoul, 2017. disponível em <https://publicdelivery.org/ai-weiwei-dropping-a-han-dynasty-urn>.
- Quintero, A. Pizarroso. (1996) *História da Imprensa*. São Paulo: Planeta.
- Ricoeur, Paul. (1960) *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité. I - L'Homme faillible*, Paris: Montaigne.
- Robert, James, Scholl, Collier. (1994) *On Bas Jan Ader*. Frieze Magazine, London, v. 17, Jun-Ago.
- Roberts, John. (2012) *The necessity of errors*. New York: Verso Books.
- Rosas, Rute. (2011) *Autocensura como agente poético processual da criação escultórica*. Tese (doutoramento). Porto: FBAUP.
- Rosenberg, Harold. (1974) *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva.
- Saer, Juan J. (2003) "A moral do fracasso de Dom Quixote". *Folha de S. Paulo*. suplemento *Mais!*, 23 set.
- Saint-Simon, Henri de. (2014) L 'a artiste, le savant et l'industriel [orig. 1824]. In: McWilliams, Neil, Mérieux Catherine, Ramos, Julie (eds.) *L'art social de la Révolution à la Grande Guerre: textes sources*. Paris: INHA. Disponível em: <http://journals.openedition.org/inha/5083>. Acedido 2016.
- Sanouillet, Michel; Peterson, Elmer (eds). (1989) *The essential writings of Marcel Duchamp*. Boston: Da Capo Press.
- Senser, Armin. (2008) Roman Signer. *Bomb*, October 1. Disponível em <https://bombmagazine.org/articles/roman-signer>.
- Serra, R.: Weyergraf, Clara. (1980) *Richard Serra: Interviews, etc. 1970-1980*. New York: The Hudson River Museum.



- Siegrist, Hans Martin. (2009) *Aurea Prima*. In Spinelli, Claudia, Schachl, Sabine (org.) *The art of failure*. Basel: Christoph Merian Verlag. p.32-42.
- Signer, Roman. (1990) [*Press release*] New York: American Fine Arts Museum.
- Smithson, Robert. (1996) Interviews with Dennis Wheeler (1969-70). In Flam, Jack (editor). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Spence, Brad (2000) The case of Bas Jan Ader. In *Bas Jan Ader*. Los Angeles: University of California Irvine. Disponível em <http://www.basjanader.com/dp/Spence.pdf>. Acedido 17 nov. 2014
- Sobrado, Pedro. (2003) No covil de Robert Walser, *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 32. Lisboa: Relógio D'Água.
- Suits, Bernard. (2005) *The grasshopper: games, life and utopia*. Peterborough: Broadview Press.
- Sullivan, Graeme. (2005) *Art practice as research: inquiry in the visual arts*. Thousand Oaks [CA, USA]: Sage.
- \_\_\_\_\_. (2006) Research acts in art practice. *Studies in Art Education*, v.48, n.1, p.19-35, Jan.
- Swift, Jonathan. (1892) *Gulliver's travels* [orig.1726]. London: George Bell & Sons. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/829/829-h/829-h.htm>. e-book.
- Szeemann, Harald. (2001). "Failure as a poetical dimension". *Metropolis M*, nº 3. In Le Feuvre, L. (2010a) (ed.). *Failure*. Documents of Contemporary Arts. London; Cambridge [USA], MIT Press, Whitechapel.
- Tabarra, João. (2014a) [Depoimento]. in RTP Notícias. *João Tabarra: Promenades au désastre. João Tabarra no Círculo Bellas Artes Madrid*. Série Entre Imagens. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/joao-tabarra>. video, 26".
- \_\_\_\_\_. (2014b). *Narrativa interior*. João Tabarra. [Catálogo de exposição]. Lisboa: CAM/ Fundação Calouste Gulbenkian.
- Tejo, Cristiana. (2004) Tudo aquilo que escapa. In: *Catálogo do 46º Salão de Artes Pláticas de Pernambuco*. Recife: Fundarpe.
- Thornton, Sarah. (2008) *Seven days in the art world*. New York: Norton, 2008,
- Tiberghien, Gilles. (2012) "Hodológico". In *Revista Valise*. Porto Alegre: v.2, n.3, 2012. pp. 161-176.

- Tumlrir, Jan. 1999. *Bas Jan Ader: Artist and time traveler*. Delta Graphics, University of California, Irvine (catálogo de exposição).
- Urbano, João; Gusmão, João Maria. (2007) Desaparecimento, falha e êxodo: entrevista a João Tabarra. *Revista Nada*, s/n.
- Vale, Paulo P. (2009) Elogio da faculdade erracional. In: *A beleza do erro* (catálogo da exposição). Lisboa: PuppenHaus.
- Verwoert, Jan. (2006) *Bas van Ader, in search of the miraculous*. London: Afterall.
- Vila Matas, Enrique. (2004) *Bartleby & companhia*. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_. (2012a) *Ar de Dylan*. Lisboa: Teodolito,
- \_\_\_\_\_. (2012b) O escritor sempre fracassa. [Entrevista] *Valor Econômico*, Rio de Janeiro. Disponível em <https://www.valor.com.br/cultura/2742324/o-escritor-sempre-fracassa-diz-vila-matas>.
- \_\_\_\_\_. (2012c) E tudo se desmancha no ar. [Mesa na Flip] *Gazeta do Povo*, 6 jul.. Caderno G. Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g-e-tudo-se-desmancha-no-ar-2pixosqf7n23bdqjh5zumpxe6/>.
- Visconti, Jacopo Crivelli. (2014) *Novas derivas*, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- Wall, Jeff (2002). “Arielle Pelenc in Correspondence with Jeff Wall”, In De Duve, T., Pelenc, A., Groys, B., Chevrier, J.F., Jeff Wall. London: Phaidon Press
- Walser, Robert. (2011) *Jakob Von Gunten*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras.
- Watier, Eric. (2000) *L'inventaire des destructions*. Rennes: Incertain Sens.
- Weschler, Max. (1995) Action with a fuse: modifying the denotation of detonation. *Parkett Magazine*, vol. 45.
- Wilson, Andrew. (2008) Gustav Metzger's auto destructive/auto creative art – an art of Manifesto, 1959-1969. *Third Text* [London: Routledge], v.22, n.2, pp. 177-194, March.
- Withers, Rachel. (2007) *Collector's choice: Roman Signer*. v.7. Koln: Dumont Literatur und Kunst Verlag.
- Zola, Émile. (1968) *L'oeuvre* [orig. 1886]. Paris: Gallimard.
-

## Mostras e eventos

- The art of failure*. Curadoria de Sabine Schaschl e Claudia Spinelli. Kunsthaus Baselland, Basel, mai.-jul. 2007.
- Art under attack: Histories of British iconoclasm*, Curadoria de Tabitha Barber e Stacy Boldrick. Tate Britain, Londres, out. 2013 a jan. 2014.
- A beleza do erro*. Curadoria Christina Bravo et al. Associação Cultural PuppenHaus. Lisboa: LX Factory, set. 2009.
- Diálogos: Estratégias do Fracasso*. Mabe Bethonico (org.). Universidade Federal de Minas Gerais. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, nov. 2009.
- Fail better – moving images*. Curadoria de Brigitte Kölle, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, mar-ago. 2013.
- Failure: The Seminar*. Jeanne C. Finley, California College of the Arts. San Francisco, 2011.
- Just pathetic*. Curadoria de Ralph Rugoff. Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, ago. 1990
- New ways of doing nothing*. Curadoria de Vanessa Joan Müller e Cristina Ricupero. Kunsthalle Wien, Viena, 26 jun. a 12 out. 2014.
- The success of failure*. Curadoria de Joel Fisher. Diane Brown Gallery, New York, dez. 1984.
- 

## Filmes, vídeos

- Alÿs, Francis. *Paradox of praxis: sometimes making something leads to nothing*, Tijuana: 1997. Disponível em <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing>.
- \_\_\_\_\_. *El ensayo*. Tijuana [Méx], 2000. <http://francisalys.com/el-ensayo>.
- Daalder, Rene. (2007) *Here is always somewhere else*. EUA/Holanda. 78 min. American Scenes/ Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep. Documentário sobre Bas Jan Ader.
- Entre imagens*. Documentário sobre João Tabarra. Dir. Pedro Macedo. RTP 2, episódio 11. 25 min. 13/05/2014.
- Fischli, Peter & Weiss, David. *Der Lauf der Dinge - The way things go*, DVD. 30 min. 16 mm. Zurique: T & C Film Zurich. 1987.
- \_\_\_\_\_. *Der geringste Widerstand – The point of least resistance*. Zurich, 1981. DVD. 30 min. Super-8-16mm. Zurique: T & C Film .
- Ichikawa, Kon. *Tokyo Olympiad*. [documentário]. 1965.

Rivette, Jacques. *La Belle Noiseuse*. França/Suíça: Pierre Grise Productions; George Reinhart Productions. 1991. DVD.

Radax, Ferry. *Thomas Bernhard: 3 days (Dreitage)*. 55 min. Alemanha: [ifageFilmproduktion,WestdeutscherRundfunk](http://ifageFilmproduktion.WestdeutscherRundfunk). 1970.

Ramirez-Jonas, Paul. *Ghost of Progress*. 2002. Disponível em [http://paulramirezjonas.com/selected/new\\_index.php#12&23\\_2002&sub123&08\\_Ghost%20of%20Progress](http://paulramirezjonas.com/selected/new_index.php#12&23_2002&sub123&08_Ghost%20of%20Progress)

Serra, Richard. *Hand catching lead*. (1968) EUA. 16 mm, P&B, mudo, 3 min. 30s.

---

## Relação de imagens

Imagem 1. Capas de *A obra-prima desconhecida*, de Balzac. À direita, edição de 1931 ilustrada por Picasso (sob edição de Ambroise Vollard, influente galerista com quem trabalhava). p. 98

Imagem 2. Capas de *L'Œuvre* (1886), de F. Zola. Ao centro, fac-símile da edição original p.105

Imagem 3. *Stills* de *La belle noiseuse*, de Jacques Rivette, 1991. p.112

Imagem 4. Reproduções de capas de livros de Vila-Matas. p. 147

Imagem 5. Capas de livros de T. Bernhard. (ao centro, edição brasileira de *O naufrago*) p.151

Imagem 6. Jimmie Durham (esq.) e Didier Faustino (dir.), posters para o projecto *Utopia Station*, iniciativa que teve lugar na 50ª Bienal de Veneza, 2003 p. 163

Imagem 7. "Are you happy yet?". *Adbusters Magazine* (Mar/Apr 2013, issue 100) p. 170

Imagem 8. John Baldessari, *Wrong*. 1966-68. p.190

Imagem 9. Francis Alys, *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, 1997 p.190

Imagem 10. Richard Serra, *Hand catching lead*. 1968. Filme 16 mm, P & B. 3:30 min. © 2018 Richard Serra / Artists Rights Society (ARS), New York p.193

Imagem 11. Detalhes da mostra *New ways of doing nothing*. Em sentido horário, obras de Gardar EideEinarsson (*In taxis On the phone In clubs and bars At home*, 2013), Claire Fontaine (*Bartleby, le scribe*, 2006) e Sofia Hulten (*Grey area*, 2009). p. 202

Imagem 12. Ai Weiwei, *Dropping a Han dynasty urn*, 1995. Fotografia p. 220

Imagem 13. John Baldessari, imagens do *Cremation project*. San Diego, California, jul. 1970. p. 223

- Imagem 14. Gustav Metzger, *Auto-destructive art, Demonstration*. Londres, 1961. p.226
- Imagem 15. Michael Landy, *Break Down*, Londres, 1991. Detalhes da instalação. p.228
- Imagem 16. Michael Landy, *Break Down drawings - P.D.F. (Product, Disposal Facility)*, 1998. Desenho a lápis e nanquim, 113 x 82 cm. p.229
- Imagem 17. Michael Landy, *Art bin*, South London Gallery, Londres, 2009-2010. p. 231
- Imagem 18. *Still de Tokyo Olympiad*, 1965. p. 238
- Imagem 19. *Still de Tokyo Olimpiad*, 1965. p. 239
- Imagem 20. *Stills de The loneliness of the long distance runner*, de Tony Richardson, 1962. p. 241
- Imagem 21. Túlio Pinto produz seus "desenhos de urgência". À direita, o percurso total. *Projecto CEP*, 2013. p. 243
- Imagem 22.. O artista em momentos diversos de sua incursão no agreste brasileiro. *Projecto CEP*, 2013. p. 244
- Imagem 23. Roman Signer. *Engpass*, fotografia, 2000 p. 261
- Imagem 24. *Kamor*, 1986 © Roman Signer. Super-8-Filmstill: Peter Liechti. p. 263
- Imagem 25. *Tuch*, 2009 © Roman Signer. Vídeo. 44". p. 265
- Imagem 26. *Bogen*, 2009 © Roman Signer. Vídeo. 1' 20". p. 266
- Imagem 27. *Still de Punkt*, 2006 © Roman Signer. Vídeo. 1' 35". p. 267
- Imagem 28. *Zelt*, 2002 © Roman Signer. Videostills. p. 272
- Imagem 29. Roman Signer. *Table*, fotografia *cibachrome*, 1994 p. 278
- Imagem 30. Roman Signer. *Larghetto moderato allegretto allegro allegro vivace vivace presto* (videostill, 2008) e *Wasserstiefel* (fotografia, 1986) p. 281
- Imagem 31. Roman Signer. *Action in front of the Orangerie*, 1987. Registos fotográficos da acção, 2008. p. 282
- Imagem 32. Roman Signer. *Action with a fuse*, 1989. *Stills* de documentário sobre a obra. © P. Liechti. p. 288
- Imagem 33. F/W, *Wurstserie – Equilibres / A quiet afternoon*, fotografia, 1984-86. p. 293
- Imagem 34. F/W, *Wurstserie - At the carpet shop*, fotografia, 1979. p. 298
- Imagem 35. F/W, *Suddenly this overview* (detalhes e vista parcial da exposição), 1981. p. 300
- Imagem 36. F/W, *Equilibres / A quiet afternoon*, 1984-85, fotografia. p. 302

- Imagem 37. F/W, *The way things go* (stills), 1987. p. 305
- Imagem 38. João Tabarra, *A viagem*, 2010, 74 x 125. Galeria Filomena Soares. p. 318
- Imagem 39. João Tabarra, *True lies and alibis – Marche solitaire*, 1999. Fotografia. p. 320
- Imagem 40. João Tabarra, *Strada – one of us*, 2004. 180 x 225 cm. Fotografia. Galeria Filomena Soares. p. 322
- Imagem 41. João Tabarra, *Lake + Fool*, 2000. Fotografia. Col. Museu do Chiado. p. 324
- Imagem 42. João Tabarra, *stills* de *Êxodo*, 2007. Projeção HD em *loop*. p. 326
- Imagem 43. João Tabarra, *Shuffle*, 2000. Fotografia. p. 327
- Imagem 44. João Tabarra, *No pain, no gain*, 1999. Fotografia. p. 328
- Imagem 45. João Tabarra, *This is not a drill (No pain, no gain)*, 1999. Fotografia. p. 329
- Imagem 46. João Tabarra, *A segunda morte de Rocinante*, 2007 Fotografia (180 x 225 cm). p. 330
- Imagem 47. João Tabarra, *O encantador de serpentes*, 2007.  
HD, projecção, cor, sem som; *loop*. p. 332
- Imagem 48. João Tabarra, *Acceptation*, 2015. Impressão ink jet. 150 x 150 cm. Galeria Filomena Soares. p. 333
- Imagem 49. João Tabarra, *Auto-retrato (Self portrait)*, 1999 e *Pose, maquillage, pose*. 2004. Fotografia. p. 342
- Imagem 50. Bas Jan Ader, *Nightfall I*, 1971. *Still* de vídeo 16 mm. p. 356
- Imagem 51. Bas Jan Ader, *Fall I*, 1970. *Still* de vídeo 16 mm. p. 358
- Imagem 52. Bas Jan Ader, *Fall II, Amsterdam*, 1970. Fotografia. p. 359
- Imagem 53. Buster Keaton, *stills* de *The electric house*, 1921 p. 362
- Imagem 54. Bas Jan Ader, *Broken fall (organic)*, 1971. *Still* de vídeo 16 mm. p. 363
- Imagem 55. Bas Jan Ader, *Broken fall (Geometric)*, 1971. Fotografia p. 366
- Imagem 56. Bas Jan Ader - *Nightfall*, 1971. *Stills* de vídeo 16 mm. p. 368
- Imagem 57. Uma das últimas imagens de Bas Jan Ader, em seu "Ocean wave", jul. 1975. p. 372
- Imagem 58. Imagem do projecto *In search of the miraculous*, 1975. p. 373
- Imagem 59. Buster Keaton, *still* de *Steamboat Bill, Jr.*, 1928 p. 376



Foram impressos três exemplares desta Tese para efeito de depósito legal  
junto à Universidade de Coimbra

© Guy Amado

Coimbra, Dezembro de 2019



COLÉGIO DAS ARTES  
UNIVERSIDADE DE  
COIMBRA