

A memória do corpo fotografado: liberdades da ironia no trabalho de Carlos Pasquetti

Cláudio Barcellos Jansen Ferreira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Carlos Pasquetti (1948) traçou seu percurso profissional com seriedade e ironia. A justaposição de aspectos aparentemente incompatíveis entre si se justifica pela transposição de uma indissociável configuração interna à sua personalidade. Nos trabalhos realizados em fotografia para os quais o artista empresta o próprio corpo para a criação de performances o artista cria uma tensão entre a ironia como memória do subterfúgio à identificação e como abertura à experimentação das identidades possíveis ao trabalho artístico. Quanto à característica da ironia de provocar o riso, Pasquetti faz uso especialmente desse viés. Torna essa abordagem um meio de acessar a condição crítica à realização artística e perverter sua dinâmica objetiva.

Palavras-chave: Carlos Pasquetti; ironia; performance fotográfica; arte contemporânea no Brasil

Carlos Pasquetti (1948) traced his professional path with seriousness and irony. The juxtaposition of seemingly incompatible aspects each other is justified by the transposition of an indissoluble internal configuration of his personality. In works carried out in photography for which the artist lends his own body to create performances the artist creates a tension between the irony as memory of the subterfuge to identification and how openness to experimentation of possible identities to the artwork. Regarding the characteristic of the irony of provoking laughter, Pasquetti makes use especially of this bias. Makes this approach a way to access the critical precondition for artistic achievement and pervert its objective dynamics.

Keywords: Carlos Pasquetti; irony; photographic performance; contemporary art in Brazil

Carlos Pasquetti (1948) traçou seu percurso profissional com seriedade e ironia. A justaposição de aspectos aparentemente incompatíveis entre si se justifica pela transposição de uma indissociável configuração interna à sua personalidade. A ironia, que cedo aprendeu a empregar na relação com as dificuldades cotidianas, retorna reconfigurada para servir à realização de seu trabalho artístico. Nascido em Bento Gonçalves, em uma família dedicada a diversas artes, a irmã estudou com Ado Malagoli, a mãe era fotógrafa, o pai pintava, coordenava um grupo de teatro e se tornou um reconhecido fotógrafo da região, Pasquetti se criou envolvido por um ambiente doméstico formado pela reunião entre pessoas e culturas distintas.

Essa ironia, ela vem de berço. Ela vem muito de uma mistura de italiano, brasileiro, isso, aquilo... é uma mistura. Então, essa coisa de ficar fazendo gesto, fazendo essas coisas vem muito dele também, vem muito da minha família. [...] E meu pai era assim... a minha casa toda, era muito... *Casa de Caetano*, entende? Era muito, assim, fluido. E tinha muito texto, tinha muita coisa para olhar, muita coisa para ver, e muita coisa para pensar, e muita coisa para tirar sarro. (informação verbal).¹

Em 1966 vem para Porto Alegre e inicia os estudos na então Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Encontra um contraste entre a mudança radical pela qual passava a arte no mundo e a situação em Porto Alegre. Nesse momento alguns artistas das mais novas gerações iniciam uma mudança que levará a arte local a acompanhar os movimentos internacionais mais recentes. A maleabilidade do recurso retórico que dissimula uma contrariedade foi para Pasquetti, durante o período em que o Brasil esteve imerso em uma ditadura militar, a maneira pela qual conduziu sua ação como artista e suas ações artísticas, com o fim de resistir à censura, à opressão, à sua prisão, à coerção da liberdade. Na segunda metade da década de 1960 e na maior parte da década de 1970 o artista empregava em seu trabalho a fotografia, o Super-8, a impressão em ofsete e o desenho, em configurações as quais atendiam também a uma demanda do conceitualismo engajado, o qual compartilhava em larga medida o apelo à ironia para a realização de seu trabalho crítico à época no país.

O conceitualismo ao qual o trabalho de Pasquetti pode ser ligado nesse momento é o conceitualismo compartilhado com outros artistas que atuavam fora dos Estados Unidos e da Europa, onde se desenvolveu como um movimento nomeado como *conceptual art*. Sobre a diferenciação entre arte conceitual, como desdobramento do minimalismo, mas rejeitando o objeto como fim da arte, e o conceitualismo, conjunto mais abrangente de trabalhos mantendo relação com as transformações sociais Jaremtchuk diz que

¹ Entrevista concedida por PASQUETTI, Carlos. *Entrevista Carlos Pasquetti*. [mar. 2015]. Entrevistador: Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Porto Alegre, 2015. 2 arquivos .mp3 (52min.).

Os autores parecem ter excluído a arte conceitual norte-americana de um quadro mais amplo de transformações da década de 1960. Vincularam-na somente ao processo formalista e a diferenciaram do conceitualismo pela ausência de criticidade e vínculo com as transformações tecnológicas, políticas e econômicas que ocorriam globalmente. Talvez fosse pertinente incluí-la dentro do mesmo fenômeno de crise do objeto estético. Desta forma, a arte conceitual poderia ser compreendida como um amplo movimento de oposição à concepção de arte tradicional e a diferenciação com o conceitualismo não seria pertinente.²

De certa maneira a diferenciação proposta originalmente não deixa de configurar uma via incontornável no problema da consecução da crítica e da história da arte. As interpretações elaboradas sobre, e para, a história tornam-se, inevitavelmente, parte da história, sobre a qual se deverá realizar novas interpretações. Aplicando um princípio que busque reduzir um conjunto de artistas e trabalhos a um mesmo viés classificatório, a tendência seria restarem, como sugere Wood, “[...] um punhado de obras feitas num período de poucos anos por um número restrito de artistas [...]”³. A aproximação entre artistas diversos, com propostas diferentes, pode sugerir novas questões, justamente pela justaposição de suas individualidades. Cada artista é sujeito de suas escolhas poéticas, pessoais, aquilo sobre o que pensa e decide. Mas também é sujeito de suas idiossincrasias, maneiras de ser e fazer seu trabalho. Modos de interpretar aquilo de que o trabalho se compõe, ou seja, tudo o que vivencia. Assim como o sujeito constitui sua individualidade na própria experiência, a ironia assume a particularidade do propósito para o qual é demandada, por aquele que a cria, que a experimenta, que a vive.

Keith Arnatt (1930–2008), artista inglês, escreve que “a referência contínua ao desaparecimento do objeto de arte trouxe a mim a sugestão do eventual desaparecimento do próprio artista”.⁴ A realização de *Auto-enterro (Projeto de interferência televisiva)* (1969), inclui um questionamento sobre o papel do artista, do autor, como conclui Wood: “*Auto-enterro* é um retrato irônico do destino do autor modernista nas mãos da arte conceitual.”⁵

Essa maneira irônica de abordar a própria imagem importa na discussão da linguagem. As imagens foram transmitidas via televisão, em dias sucessivos, no horário de maior audiência, por 2 segundos cada imagem, sobrepondo-se à programação normal, sem qualquer anúncio ou explicação. O artista insere seu próprio corpo na imagem e o faz, dia após dia, ir desaparecendo. A questão discutida pelo trabalho, central à arte conceitual, é levada pela ironia a sugerir o inevitável desaparecimento do próprio artista, ou seja, um lembrete da transitoriedade da vida.

² 2007, p. 21.

³ 2002, p. 6.

⁴ *apud* WOOD, 2002, p. 37.

⁵ 2002, p. 37.



Figura 1. Keith Arnatt (1930–2008), *Auto-enterro* (*Projeto de interferência televisiva*), 1969. Nove fotografias sobre painel, 46,7 x 46,7 cada. Tate. Fonte: Wood (2002, p. 39)

Nesse mesmo período a transitoriedade, ou a fragilidade da vida, passou a ser vista de uma maneira diferente no Brasil, quando o país se encontrava imerso em um ambiente ditatorial, de censura e perseguição. Em uma situação de risco, de ameaça, a ironia se torna um subterfúgio valioso à disposição, e à exposição, do artista, encontrando de maneira parônima à sublimação humorística uma maneira de encarar o sofrimento, como afirma Slavutzky:

O humor como atividade criativa facilita uma saída diante do real indesejado. Diante da morte, o humor pode lançar mão do humor negro, e com ele sorrir sem compulsão da poderosa pulsão de morte. O humor não existe tanto para gerar felicidade, mas para diminuir a infelicidade. Ele reduz o masoquismo, a mortificação, e faz a vida mais suave.⁶

⁶ (2014, p. 132).

A discussão a respeito das sobreposições entre ironia, comicidade, humor, sarcasmo, cinismo, etc., não caberia aqui. De fato Slavutzky, em seu livro *Humor é coisa séria*, abrevia esse embate dizendo que "Realmente, estabelecer diferenças precisas não é fácil e, às vezes, pode até ser inútil."⁷ Então apenas sublinho a afirmação de Freud, que em seu livro *O chiste e sua relação com o inconsciente* aproxima a ironia ao chiste⁸, e assumo a definição de Kierkegaard, a qual concede à ironia função capital no embate do sujeito frente à realidade:

Constantemente ocupado em elevar o fenômeno à ideia (a atividade dialética), ou o indivíduo é empurrado de volta, ou o indivíduo foge de volta para a realidade; mas a própria realidade só tem a validade de ser constantemente *ocasião* para este querer superar a realidade, sem que contudo isto aconteça; ao contrário, o indivíduo retoma em si estes *molimina* (esforços vigorosos) da subjetividade, encerra-os dentro de si em uma *satisfação pessoal*; entretanto, este *ponto de vista* é *precisamente a ironia*.⁹

A ironia, portanto, participa reiteradamente da experiência vivencial do sujeito, como recurso retórico à elaboração da realidade e, conseqüentemente, à realização de proposições críticas que visem o questionamento da mesma. Os artistas que atuavam no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, influentes de alguma maneira para o conceitualismo vigente, se valeram desse recurso grandemente com o objetivo de constituir trabalhos que apontassem para questões sensíveis na confrontação com a realidade evitando possíveis leituras literais. O que no caso específico dos problemas ligados à censura tratava-se de uma ação preventiva fundamental à sobrevivência naquele período.

Artur Barrio (1945) faz uma provocação irônica com *Situação T/T, 1* (1970) ação que, em uma de suas etapas, sugere o descarte de *corpos* dilacerados, mal contidos em *trouxas ensanguentadas*, no Ribeirão Arrudas, arroio degradado pelo esgoto, no centro de Belo Horizonte, para a exposição *Do corpo à terra* (1970).

⁷ (2014, p. 150).

⁸ (1970, p. 156).

⁹ (2013, p. 164).



Figura 2. Artur Barrio (1945), *Objeto-trouxa na Situação T/T,1*, abril de 1970, Belo Horizonte. Fotografia de performance. Fonte: Freitas (2013, p. 157)

Os objetos-trouxa deixados no espaço público foram fotografados, assim como os observadores provocados pela situação curiosamente grotesca. A presença do corpo, sugerida, denota a inconformidade com a violência, denunciada. A imagem é descrita por Freitas: "Como *performers* dilacerados, os objetos-trouxa exibem sua tragédia: feridas expostas, ventres rasgados, eles repousam, nos limites da forma-matéria, em algum ponto das margens imundas de um esgoto urbano".¹⁰ A descrição acompanha a fotografia, a descrição visual. O grotesco, como categoria estética, descreve um determinado interesse visual. O sarcasmo, espécie de ironia cáustica, perpassa a imagem.

A ação na qual Barrio apresentou seus objetos-trouxa como *corpos* expostos num espaço público ocorreu em abril de 1970. No dia 13 de maio daquele ano Antonio Manuel (1947) teve recusada sua proposta de ação para o XIX Salão Nacional de Arte Moderna. A ideia também envolvia a apresentação de um corpo, mas esse corpo era o seu próprio. Quando, na abertura do salão, após as formalidades de inauguração da mostra, o artista chamou a atenção do público para si e tirou a roupa, a comoção que tomou conta da assistência com seu protesto ganhou os jornais nos dias seguintes.

Entretanto, como informa Freitas, "[...] poucas matérias descreveram a natureza da obra recusada, o que significa que poucas tocaram, digamos, no cerne da questão".¹¹ A proposta da ação era exatamente no que consistiu o protesto, então o artista ironicamente realizou a obra ao mesmo tempo em que protestou pela recusa do salão.

¹⁰ (2013, p. 155).

¹¹ (2013, p. 266).

Freitas ainda observa que não ficou claro, sobre a recusa, se o motivo seria a proposta em si ou sua qualidade artística. Mas completa:

Por outro lado, e aí residiu a ironia de Antonio Manuel, é evidente que os parâmetros de julgamentos artísticos, já instáveis na arte moderna, tornam-se insustentáveis se a obra for, literalmente, o artista – o seu corpo, a sua vida. Pois não há como julgar a existência humana, a moral do espírito ou a história de um corpo a partir de critérios apenas 'estéticos' de discernimento e avaliação.



Figura 3. Antonio Manuel (1947), *O corpo é a obra*, 1970. Fotografia de performance Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: Freitas (2013, p. 266)

Antonio Manuel saiu do museu e se dirigiu para a casa de Mário Pedrosa, onde recebeu abrigo para sua obra e a constatação de que estava fazendo um *exercício experimental*

de liberdade. (FREITAS, 2013, p. 309). Pedrosa então defende a universalidade da ação de Manuel, o problema ético. Segundo ele

Não adianta fazer arte do lixo, arte pobre, arte conceitual – todas essas formas. Está direito que faça, mas ele foi ao fundo desses problemas, para mostrar que se trata de uma incompatibilidade fundamental entre o homem e o ego, entre o ser e a sociedade de consumo de massa – a sociedade opressiva – que impede que a arte seja uma atividade legítima [...] Você colocou tudo o mais num plano estético. [...] Você colou de uma maneira esplêndida o problema ético. (apud FREITAS, 2013, p. 311).

A ação de Antonio Manuel carrega, como ainda finalmente recobra Freitas, “a exemplaridade política de um gesto que também podia ser visto [...] como experiência vivida” (2013, p. 311). Mas, concomitantemente à realização do gesto de desprendimento da formalização modernista, ainda assim a fotografia era esperada, era inevitável. Curiosamente uma das fotografias mais difundidas da ação é uma imagem que compõe a figura do artista com a arquitetura racionalista do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1963). Há, sem dúvida, o contraste entre a matéria domada do concreto armado e o indômito corpo do artista em ação, entretanto a imagem impõe, ao longo do tempo, seu próprio corpo, sutil.

O trabalho de Pasquetti *Sem título* (1972) parece apresentar algumas das questões levantadas pelos trabalhos vistos. A desapareição do artista, consumido pelo fogo, a denúncia, ainda que velada, da violência iminente e a exposição do corpo do artista, aqui abordada por sua antítese.



Figura 4. Carlos Pasquetti (1948), *Sem título*, 1972. Série fotográfica, dimensão variável. Fonte: Arquivo do artista

Dominique Baqué, em seu livro *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain* (2004), no capítulo *Paradoxos e aporias do íntimo*, analisa o trabalho de artistas que empregam a fotografia nos anos 1990.

O fato, quando não há mais História em que se apoiar, mais mitologias coletivas a inventar, maior a tentação do recolhimento - da hesitação, da autarcia - nas micro-histórias

e mitologias pessoais. É nessa intimidade que a arte dos anos noventa constituiu um dos seus paradigmas mais significativos. Mas a verdade é que, por mais habitual e reivindicada que tenha sido durante essa década, a noção de intimidade se mostra rebelde à conceitualização, frágil, precária e volátil.¹²

Duas imagens para dar conta de uma ação tão turbulenta. Tensa. Mas, surpreendentemente calma. A sequência sugere um desdobramento, um desvelamento, uma tomada desse plano da ação. Duas imagens nas quais aparecem os mesmos elementos: o artista, a máscara, o fogo. Pasquetti veste a máscara, *persona* protetora do fogo que o cerca. Tudo o que se vê, o artista, a máscara, o fogo, embora difícil de imaginar que com a mesma eficiência do fogo, tudo é volátil.

Em 1972, quando foi realizado esse trabalho, apesar do recrudescimento da ditadura, a arte local começava a assumir as diversas influências dos movimentos que seriam mais tarde classificados como pertencentes à arte contemporânea. Pasquetti, que nesse mesmo ano havia realizado uma ação emblemática em sua carreira, intitulada *Espaço para esconderijo*, inclui de maneira velada em seu trabalho uma crítica irônica à dificuldade de convivência com o cerceamento e a perseguição. Ele pessoalmente havia sido preso pela ditadura. E nesse contexto de diluição de instituições, de ascensão da incerteza, de desestabilização da sociedade, o artista se retrata em uma ação explosiva mas intimista.

As imagens em preto e branco reafirmam o contraste entre a iluminação difusa, pulsante, errática, temível do fogo e a escuridão que o enclausuramento excessivo e insuficiente representado pela máscara impõe ao rosto do artista. Sob a camada da imagem, resultado da sensibilização do sal de prata, já que realizada em fotografia analógica, permanece oculta a identidade, mas apenas para ser revelada. O trabalho do artista em fotografia, assim como em Super-8 desse período, carrega um componente de interiorização, de negação de realidades às quais não se adequa, entretanto de afirmação de sua criação. A distância temporal entre esse trabalho de Pasquetti e o realizado pelos artistas citados por Baqué, na década de 1990, parece se diluir na afinidade da proposição, quando do desencontro entre “[...] o benefício de um tipo de emoção supostamente pura e primitiva [...]” e a “recusa à ideologia...”.¹³ A geração, através do trabalho artístico, de mitologias pessoais revela a posição do artista, sob a proteção de sua criação. Segundo Baqué:

Mitologias da autenticidade e da emoção, mas também da retração: as posturas íntimas são muitas vezes aquelas do ao

¹² Le fait, quand il n'y a plus d'Histoire à laquelle s'adosser, plus de mythologies collectives à inventer, grande est la tentation du repli – frileux, autarcique – sur les microhistoires et sur les mythologies personnelles. Sur cette intimité que l'art des années quatre-vingt-dix a constitué comme l'un de ses plus signifiants paradigmes. Mais il n'en demeure pas moins que, pour aussi usitée et revendiquée qu'elle ait été lors de cette décennie, la notion d'intimité s'avère rebelle à la conceptualisation, fragile, précaire et volatile. (BAQUÉ, 2004, p. 73, tradução nossa).

¹³ (BAQUÉ, 2004, p. 75).

lado, do hiato, do aquém. Escapar dos códigos sociais e da formatação cultural, fugir da alienação generalizada do corpo, dando nascimento a um corpo-sujeito, longe da ameaça do mundo.¹⁴

O corpo-sujeito de Pasquetti mostra-se contido. Pela máscara que assume e desempenha, pelo fogo que impede a única abertura possível. O confinamento em um espaço tão exíguo como o delimitado pela fotografia configura uma autoimposição, escolhida pelo artista, para conter os elementos que apresenta, e coloca-los em evidência. A ironia pode ser uma máscara, um modo de leitura ou um enfrentamento, mas antes de tudo ela é uma *vanitas*.

Referências Bibliográficas

BAQUÉ, Dominique. Paradoxes et apories de l'intime. In: BAQUÉ, Dominique. Photographie plasticienne: L'extrême contemporain. Paris: Éditions Du Regard, 2004. p. 72-87.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1970. 227 p.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte/EDUSP/FAPESP, 2007.

KIERKEGAARD, Soren. O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 2013. (Vozes de bolso). Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls.

SLAVUTZKY, Abrão. *Humor é coisa séria*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

WOOD, Paul. *Arte conceitual: Movimentos da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

¹⁴ Mythologies de l'authenticité et de l'émotion, mais aussi du retrait: les postures intimistes sont bien souvent celles de l'à-côté, de l'écart, de l'en deçà. Échapper aux codes sociaux et aux formatages culturels, se soustraire à l'aliénation généralisée des corps en s'enfantant comme corps-sujet, loin de la menace du monde. (BAQUÉ, 2004, p. 75, tradução nossa).