

A IMAGEM DO GRITO

IMAGE OF THE SCREAM

Elisa Schmidt (performer)

Resumo | De carne e sensações. Este artigo elabora reflexões acerca da performance, fotografia e escultura do artista Olivier De Sagazan, estabelecendo comparações com os aspectos desfigurativos das pinturas de Francis Bacon e o estilo literário de Samuel Beckett. O tóten deste texto está no limiar da humanidade que deixa ver sua vianda. As reflexões foram desenvolvidas a partir de uma entrevista que realizei com De Sagazan em fevereiro de 2011, em França, assim como autores interlocutores que alicerçam a desenvoltura das percepções.

Palavras chave | De Sagazan | vianda | *Transfiguração*.

Abstract | About meat and sensations. This article presents reflections on the performance, photography and sculpture by the artist Olivier De Sagazan, making comparisons with disfiguring aspects of paintings by Francis Bacon and the literary style of Samuel Beckett. The Totem of this text is about the threshold of humanity that allows you to see its meat. The reflections were developed on the basis of an interview I conducted with De Sagazan in February 2011, in France.

Keywords | De Sagazan | meat | *Transfiguration*.

Elisa Schmidt é Mestre e graduada em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina, estuda a desfiguração a partir das obras de Olivier De Sagazan (França), com quem mantém contato direto. O artista foi homenageado, em 2011, no Festival de performance *Rencontres Improbables 6*, do qual Elisa participou como convidada, em viagem proporcionada pelo *Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural* do Ministério da Cultura. Com o *Interfaces Desfigurativas – Intercâmbio entre solos (Brasil/França)*, foi contemplada pelo *Edital Funarte Petrobras Klaus Vianna de dança/ 2012*. A revista *Urdimento* publicou sua entrevista com Olivier De Sagazan: “ Interfaces da carne” .

Elisa Schmidt holds a Master degree in Theatre from the State University of Santa Catarina. She studies disfigurement from the works of Olivier De Sagazan (France), with which it has direct contact. The artist was honored in 2011 at the Festival Rencontres performance Improbables 6, which Elisa participated as a guest in travel provided by the Exchange Program and Cultural Diffusion of the Culture Ministry. Interfaces with Desfigurativas - Exchange between soils (Brazil / France), was awarded by Petrobras Award Funarte Klauss Vianna Dance / 2012. *Urdimento* magazine published his interview with Olivier De Sagazan: "Interfaces of the flesh."

A IMAGEM DO GRITO

Elisa Schmidt (performer)

A performance *Transfiguração*, modelagem do crânio, do torço e da face com a utilização de argila, originalmente surgiu de uma crise do artista. Após aproximadamente dez anos de criação, De Sagazan se viu em seu atelier sem conseguir trabalhar, num golpe psicológico de ausência de criatividade. Espontaneamente o artista resolveu colocar a argila em seu rosto a fim de entrar em uma conversa interior e pesquisar novas faces para si, confrontando-se consigo e seus outros. Neste momento ele confronta a experiência limite de um sujeito que se depara com sua linguagem. Sua voz interior tenta explicar quem ele é, mas não consegue. Nas palavras do artista durante a entrevista:

Eu estava no meu atelier em Saint-Nazaire em outra casa. E veio após um mês de tristeza, de depressão, eu não consegui produzir nada. E eu me lembrei de um professor que tinha visto o trabalho de um aluno, de um desenho e lhe disse: "Mas não, o teu desenho é plano demais, tem partes côncavas, sombras. Tenta tocar teu rosto, toque-o, tu vais ver como é feito etc..." E o aluno não queria e o professor lhe disse: "Sim, sim! Toque-o. E não... toque-o! E na frente de todos, toca o teu rosto!". E finalmente, ele ousou fazê-lo, assim, todos riram etc. E anos após, eu estava no meu atelier e eu pensei nisso. E eu me dizia que: "Tu também, tu não tocas... tu não sabes o que é um rosto, tu esqueceste, é preciso que tu o toques, que tu compreendas novamente como é feito um rosto!". E eu me disse: "Veja, tu vais te colocar de joelhos. Eu já te expliquei isso e tu vais pegar todos os materiais com os quais trabalhas. E antes de utilizar uma escultura, vais pegar a tua cabeça como pedestal. E em seguida tu vais te fazer uma máscara, após outra etc. E após isso, tu vais te permitir retornar sobre ti mesmo, de te centrar novamente". Eu tinha a impressão como de ter sido explodido. E era necessário que eu me concentrasse novamente, que eu reencontrasse o meu eixo interno [...].

Antes de ter um nome, esta pesquisa com a argila sobre o rosto - que surge da

proposta do corpo como uma escultura e a cabeça como um pedestal que alicerça a criação de máscaras - passou a ser fotografada. A fotografia seria uma forma de registrar o processo para que o artista pudesse se auto-avaliar após a ação. Em uma das vezes que De Sagazan observou as imagens fotografadas, percebeu que eram potenciais para a criação em pintura e desde então a performance, inicialmente uma experiência de pesquisa interior solitária do artista em seu atelier, passa a ser matriz de imagens para a pintura, uma vez que estas são impressas e reconfiguradas pela utilização das tintas. Neste processo complexo e transdisciplinar, o artista demonstra o quanto uma mídia, ou matéria-prima, pode dialogar com outra, criando variações infinitas de possibilidades de composições. No caso de De Sagaza, a criação infinitamente deformável de seu rosto e torço, expõe o tato de um corpo aberto, modificável, perecível, cujo rosto é um território de morte em que se desafiam as certezas.

E felizmente, quando eu fiz isso, eu tive a boa ideia de pôr uma câmara. Porque se eu não tivesse posto uma câmara... Eu fazia as minhas máscaras assim, após 10 minutos, eu estava bem, eu consegui sentir, a me centrar etc. Se não tivesse a câmara, seria a primeira e a última "performance". E acabou. Mas... eu creio, aliás, que foi Yoko, que algumas semanas após me diz: "— Papai, na câmara, tem uma coisa esquisita, olha. O que é?" E, eu vejo, porque ela não me reconhece, porque eu estou transformado etc... E lá, vejo a "performance". Eu me digo poxa! O que é esta coisa. E eu me falo: é genial, e graças à câmara...

Transfiguração foi utilizada como uma "fábrica de imagens",¹ em que o artista fotografa os momentos para utilizar estas fotografias como base de suas pinturas. Nesta retomada das fotografias à pintura, a ideia seria imprimir novamente pedaços da interioridade do corpo através das pinceladas, de modo que o objeto se torne um objeto singular. Este pensamento transdisciplinar dialoga com as propostas da década de 1960/1970, momento no qual a *performance art* procura extrapolar o

¹ Este termo foi desenvolvido por De Sagazan durante a entrevista realizada em fevereiro de 2011, em Saint-Nazaire, França.

uso das mídias e usufruir de novas tecnologias. Os performers utilizavam a fotografia de diferentes maneiras para perceber o mundo de uma maneira diferente. Esta mesma proposição de performar para as câmeras no intuito de questionar a identidade humana pode ser encontrada em artistas como Cindy Sherman e Ana Mendieta na década de 1970. Mas qual é a marca diferencial de De Sagazan?

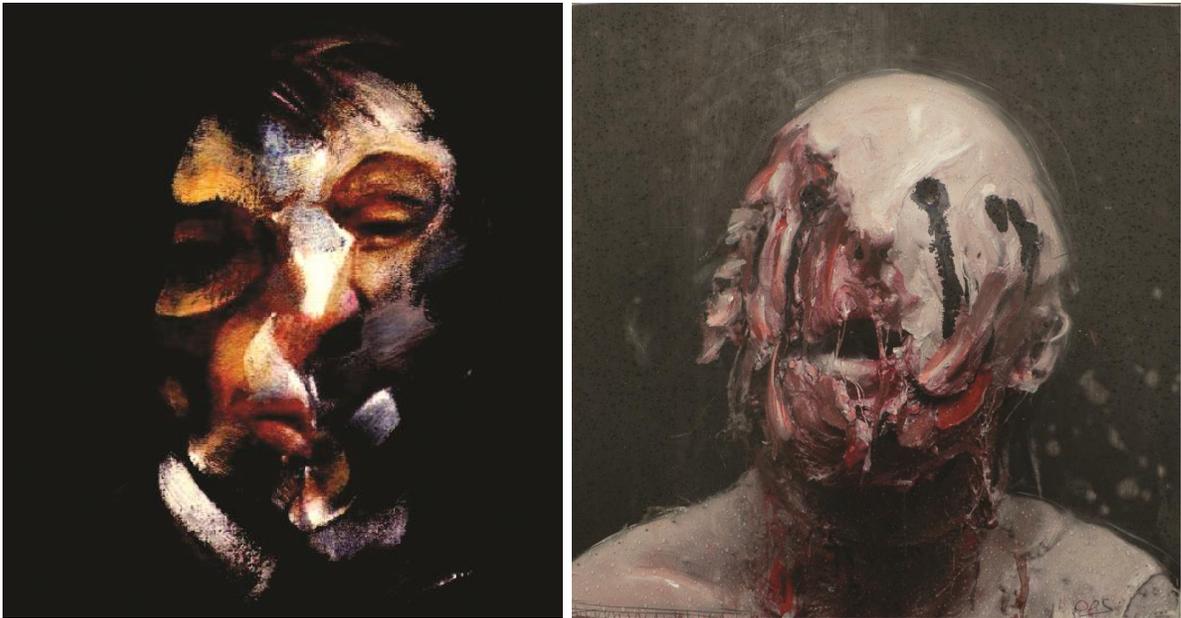
A transposição da performance *Transfiguração* de uma apresentação ao vivo para a fotografia modificou a relação entre performatividade e representatividade estabelecida por De Sagazan na experiência originária surgida da crise que teve em seu atelier. Observa-se, portanto, que o caráter autobiográfico da performance realizada ao vivo, que atua performativamente como marca cotidiana do sujeito De Sagazan, adquire aspectos ficcionais à medida que as máscaras são aprimoradas. A máquina fotográfica tem papel importante para esta transformação na experiência do artista, pois se apresenta como um instrumento de alteração da performance originária observada. A partir da observação das fotografias, que eram inicialmente documentais, o performer passa a ser compositor e diretor de suas imagens. Ele observa as imagens e recria as máscaras pensando nos efeitos visuais que causará ao espectador, transpondo seu diálogo interno para o exterior. Dessa maneira, a improvisação da performance ao vivo se transforma em um ensaio constante, no intuito de aprimorar a potencialidade das máscaras.

Eu me disse que é absolutamente necessário que eu recomece isto. E, portanto, tu vês, a fotografia e a câmara estão talvez na forma, no espírito, contrária em relação à "performance", mas foram elas que permitiram que a "performance" se refaça uma segunda vez, após uma terceira, e uma quarta. Portanto, eu estou de acordo que realmente há uma contradição entre a fotografia que pode se repetir, mas a fotografia não é lá para que a "performance" se repita. Pelo contrário, a fotografia está lá para tomar consciência da evolução do desempenho. Ela está lá para me permitir de ver... ela é o meu olhar exterior. Certo? E me permite ver que lá tem a "performance", ela vai para lá, é interessante, mas talvez que também seria preciso ver por lá, isso seria... Tu vistes a outra "performance" onde tu fazias isso, talvez seria bom que tu também

pegues tal e tal máscara para ir para lá... Ou seja, que a câmara vê como uma memória. A câmara é para mim uma memória da "performance", então, ela me permite enriquecer constantemente a minha "performance". Ela não está lá para parar uma vez e para sempre a "performance", ao contrário, ela está lá para acrescentar a cada "performance" novas, novas máscaras que conseguimos realizar, de repente, como um barco conseguiu ir em novas ilhas. E, portanto, fazemos o mapa das ilhas, e isso nos permite, permite ao capitão e a seu barco de ir cada vez mais às novas ilhas e de explorar novas paisagens, novos territórios. É tudo.

Neste ponto, o leitor já percebeu que ao longo da experiência de De Sagazan, as fotografias deixam de ser arquivos documentais da performance originária para se transformarem em um novo trabalho: os registros serão impressos, editados e pintados. Com a impressão, as imagens da performance *Transfiguração* realizada ao vivo encaram o problema de transposição de uma mídia efêmera para uma mídia reproduzível. Contudo, este problema é justificado pelo artista De Sagazan. Ele afirma que cada apresentação ao vivo é diferente uma da outra e as performances foram registradas pouquíssimas vezes. Apesar de realizar algumas marcações de cena, De Sagazan mantém o frescor da relação com a matéria-prima - argila e tintas - haja vista que a densidade destes materiais não permite a estabilidade e a repetição literal de formas. Assim, temos em *Transfiguração* um ineditismo constante a cada nova apresentação. Modifica-se o artista, modifica-se sua performance.

Olhe para o exemplo das imagens contidas neste texto. A *Transfiguração*, mesmo em uma mídia reproduzível como a fotografia, não deixa de ser uma estratégia performativa crítica em relação à representação do retrato e a retórica de sua pose.



Auto-Retrato (1973) de Francis Bacon e *Transfiguração* de Olivier De Sagazan.²

A arte retrátil, que estende sua criação desde o século 270 a.C. até a atualidade, desenha implicitamente em seus contornos as regras e infrações da sociedade. Portanto, a imitação por semelhança aponta um conjunto de normas que serão parte da iconografia ocidental: príncipes, bispos e Cristo, compunham junto com os anjos, “puros e felizes” ou “santos em êxtase”, o entorno do luxo sobrecarregado da sala do trono, expondo o poder e glória retratada dos poderosos, diria o autor Pierre Bergonioux (2009, p. 5). A história permeia com exemplos incansáveis de dominação e vaidades, que possuem em *Narciso* de Caravaggio (1571–1610) não apenas um ícone, mas também uma metáfora de sua época.

Os rostos desfigurados por De Sagazan, já não são mais reconhecidos como nos retratos clássicos, uma vez que os contornos da figura são dissolvidos até quase se misturarem com o fundo. A representação dos ídolos da sociedade é esquecida para dar a ver a fragilidade humana, a efemeridade do corpo e a incongruência das certezas absolutas. Nas suas fotografias vemos as sensações, intimamente relacionadas à arte de Bacon e Beckett, autores que inspiram a arte de De Sagazan. O artista conta durante a entrevista que a característica mais marcante nas obras

² Estes arquivos estão disponíveis em sites da internet que estão referenciados na bibliografia.

de Francis Bacon é a tensão entre o assunto, o personagem e um ambiente que é uma forma de correspondência do real, contudo, composta nas duas dimensões do quadro. As obras de Bacon, sempre desfiguradas, esquematizam uma espécie de representação simbólica de um espaço sem data. As deformações nas pinturas de Bacon expressam as suas saliências nervosas, que evidenciam os atributos afetivos que ele estabelece consigo, seu corpo e sua interioridade. Bacon concatena séries de espasmos histéricos como o vômito, o amor e os excrementos, cujo corpo tenta escorrer para se justapor à superfície plana que serve de moldura. O rosto escorre seus contornos imprimindo marcas espontâneas de composição na pintura, bem como espasmos de seus impulsos vitais.

Imagem de sensações? As correspondências entre Bacon e De Sagazan estão na dilaceração do rosto em um devir cabeça. O rosto que estruturalmente estabelece um espaço demarcado pelos traços da identidade, ganha a expressão de borraduras. A face perde seus contornos para ganhar a expressão de uma cabeça, ou seja, uma pendência do corpo. Dissolvem-se os traços do contorno da superfície lapidada da face para dar expressão ao movimento, dar volume à carne a às fissuras arranhadas. Esta ranhura do contorno do rosto primeiro, figurativo, é chave para o deslocamento da representação de seu status de imitação aparente do real para uma expressão de sensações. Destaca-se o “figural”, ou seja, a expressão da sensação e não do efeito da sensação, explica Deleuze (2007). A expressão da sensação é uma maneira de tomar distância da representação narrativa ou ilustrativa para se aproximar do abstrato.

No livro *Lógica da Sensação* (2007), Deleuze analisa a obra de Bacon através da inter-relação entre a compreensão estética, ritmo, caos e força. Estas articulações caóticas são ferramentas desestabilizadoras dos sentidos fixos. As obras de Bacon deslocam a imagem do corpo-cabeça, posto que haja uma diferença crucial entre pintar rostos e cabeças, uma vez que o rosto delimita a estrutura espacial, enquanto a cabeça é apenas um prolongamento do corpo. A carne como “vianda” se revela quando o corpo perde a sua estrutura tornando-se indiscernível a distinção entre seus ossos, sua carne e seus líquidos. Nas palavras de Deleuze “A vianda é esse estado do corpo em que a carne e os ossos se confrontam localmente, em vez de se comporem estruturalmente” (2007, p. 30). Não há boca, nem olhos, nem

narinas delimitadas em suas obras, apenas a carne nua, cujo rosto se desfaz de sua identidade como sob efeito de um ácido que expõe a “vianda” que berra. O grito que escorre da imagem de Bacon é a compaixão pela “vianda”.

O que Bacon pinta são ritmos que coexistem nos movimentos impressos observados nas deformações dos quadros. Estes ritmos expressos nos traços espontâneos e espasmódicos são confissões de sensações materializadas pelas tintas, olhos e mãos. A pintura de Bacon torna visível o atravessamento de forças invisíveis. Como diria Deleuze (2007: p. 64): “É como se forças invisíveis esbofeteassem a cabeça sob os mais diferentes ângulos.” Este punho que corta os traços do rosto rearticula subjetividades à medida que reconstrói a aparência do rosto, uma vez que sem seu rosto o sujeito perde sua identidade como alguém que esquece de seu nome. Cada golpe de tinta pontua um tempo e revela a “vianda” que grita.

Retirando os traços do rosto, o humano se aproxima do animal, posto que perca as feições de sua identidade. O rosto sem seus traços se transforma em cabeça, ou seja, mera parte animal em que se alojam os órgãos dos sentidos. Assim o humano retorna às suas características animais, desfazendo-se do que o identifica como tal. Conforme Deleuze, “As deformações pelas quais passam os corpos são também ‘traços animais’ da cabeça. Não se trata de uma correspondência representativa entre formas animais e formas do rosto” (2007, p. 11). A cabeça mostra a camada fina da carne como o mostra um açougueiro, diria Deleuze (2007). A revelação da carne trama um encontro com a nudez humana mais crua, posto que desvele o sujeito destituído de sua veste de graça, que anuía aos seus corpos como um traje glorioso. A revelação da carne expõe a degenerescência do corpo que sucumbe ao tempo, mostrando as imperfeições do ente que foi feito à imagem e semelhança de Deus, conforme o conteúdo descrito na teologia católica.

As forças que atravessam a imagem de Bacon são “diagramas”, ou seja, sístoles e diástoles que se imprimem na tela como um diálogo entre a interioridade e a exterioridade do artista. Traços, manchas, catástrofes impressas na tela, granulações, espessuras desiguais, escamas, entorpecimento, embriaguez. Enquanto a forma organiza a matéria-prima e delimita funções, o “diagrama” concebe matérias no fluxo de suas funções e estruturas que escorrem em um sistema físico instável configurado por relações de força distantes de seu equilíbrio,

ou seja, informes. O poder passa a ser configurado pela relação de forças, estabelecida entre pontos e não mais pelas formas que pré-definem funções de organização. Nas palavras de Nelson Brissac Peixoto: "Locais, instáveis e difusas, as relações de poder vão a cada instante de um ponto a outro no interior de um campo de forças, marcando inflexões, retrocessos, mudanças de direção, resistências" (2010, p. 251). Os "diagramas" escapam das formas estáveis instabilizando as relações de poder.

Tal como Bacon, De Sagazan mostra a nudez humana mais obscena ao expor sua "vianda". Estaria o artista declarando a predominância da carne sobre o espírito? Resta nos interrogações sobre a carne, cuja "nudez" é inseparável de uma alusão teológica que remete-nos à Gênese, explica Agamben (2009: p.73). Conforme Agamben (2009), consta no saber teológico católico, que nossos ancestrais progenitores, Adão e Eva, perceberam que estavam nus somente depois do pecado cometido por Eva ao comer a maçã, no instante em que estava absorta pela fala maligna da serpente. A descoberta de sua nudez não ocorre pela ignorância, mas porque antes do pecado a nudez não existia, posto que ambos eram cobertos de uma veste de graça luminescente e gloriosa. Quando ocorreu o pecado, Deus puniu os progenitores retirando sua veste. O nu sempre foi concebido como a falta do estado de graça. A segunda veste que restitui a dignidade de Adão e Eva são as vestes de animais - mantos feitos de pele - que escondem suas vergonhas. Portanto, a nudez só aparece na história da Gênese como privação da nobreza e glória que revela o aspecto biológico de uma corporeidade com marcas da sexualidade. Contudo o rosto, sempre fora despido. Mostrar a carne do rosto é, talvez, mostrar a nudez da nudez, em seu sentido mais sádico e cruel, posto que despe o humano não só de sua graça, mas de toda a possibilidade teológica a ele incumbida. Haja vista a dimensão da discussão, mantemos a carne como uma interrogação entre o sujeito e o mundo.

O que diferencia De Sagazan de Bacon é o cruzamento com a máscara mortuária. Em seu trabalho fotográfico realizado a partir da performance *Transfiguração*, De Sagazan é animal, mas também inanimado. Como um diálogo com os mortos a fotografia celebra um ato de luto e encantamento. O performer morre para fazer nascer a performance. Mesmo que possamos suspeitar de que os artistas possam

alimentar escrúpulos fora de seu propósito, posto que sejam conscientes e confusos de si e sua arte, o que está em questão é a condição de morte como uma referência que foge da ameaça ao conformismo.

A pintura de De Sagazan é objeto de percepção tátil, já visitado por Van Gogh e Bacon devido à semelhança de textura com o "diagrama". Por sua vez, se em Bacon a visão borrada nos remete a uma violenta vertigem, Olivier não esconde o sabor do enjôo. A imagem imprime um ritmo desapegado de sentido percebido apenas no malogro do gris mesclado ao vermelho.

O rosto, nas fotografias de De Sagazan, recusa ser conteúdo, recusa-se à posse definitiva de um "si" e torna-se epifania de outrem. Mas como a degenerescência e a epifania podem caminhar juntas? O caso é que ao devir faces, criaturas, o artista faz o sensível transubstanciar-se em uma resistência à apreensão de contornos fixos. Ele gagueja a certeza para encontrar o inexplicável. Assim, a relação que se estabelece com o rosto é a mesma da linguagem outrora narrativa, que se arruína para dar a ver o enigma - devora-se a autonomia identitária em prol da heteronomia. O rosto constituído pelo devir das criaturas, criadas como extensões de uma interioridade a partir da sobreposição da argila, é a revelação plena do infinito de possibilidades.

As reentrâncias que a argila deixa no rosto de De Sagazan são como "diagramas", que dão a ver os gestos do artista e retiram a sensação de estabilidade contida nos retratos. Eles são altamente instáveis e não cessam a alternância de funções da matéria de modo a constituir mutações. A argila como matéria-prima diagramática ativa pontos de desequilíbrio, provoca deslizamentos, aglutina e dissolve forças caóticas. "As forças só existem no estado de agitação, de mistura e de recombinação, de mutação", diria Peixoto (2010: p. 253). Cada estria que rasga a imagem do rosto devolve para o olho uma profundidade tátil, já que estes sulcos alternados de saliências são marcas volumosas da superfície. As linhas desenhadas são tortuosas, quebradiças e não nos deixam rastros precisos da direção para onde irão avançar.

A desfiguração ou devoração assina a vontade de não exprimir a obrigação de exprimir, o poder de não poder, a voz da despossessão. Sua crueldade está ligada ao registro beckettiano, na qual a referência escrita desestabiliza o leitor, uma vez

que a escrita quebra a sintaxe e sua disposição fonética. O homem, em Beckett, se transforma em homúnculo, uma larva pré-humana preenchida por espaços de devir animal, rodeado de desumanização e de uma carne a ser pensada. Em *O Inominável* de Beckett, o personagem Pim troca de nomes no decorrer do livro conforme alteração de sua forma física. Pim torna-se Kram, Krim, Bim, Bom. O narrador será a multiplicidade de vozes em uma situação psicanalítica de revelação da angústia de pensar. O sujeito deformável de Beckett carrega o rancor do momento pós-guerra em que escrevia. Por esta razão e muitas outras intimamente desconhecidas, a escritura de Beckett descreve o sujeito cadavérico inanimado e apático ao mesmo tempo em que demonstra a crueldade de um sujeito que pensa. Paradoxalmente a devoração ressalta o apetite da vida por constatar as infinitas possibilidades de devir.

Em *O Inominável*, o narrador é uma voz anônima que formula aporias sobre seu eu substancial. A voz descreve um corpo sem unidade, que escorre as órbitas e desliza as pálpebras. Faltam-lhe órgãos para representar. A eliminação da representação unitária anuncia o não-corpo narrado pela náusea que sente com a necessidade de criar um sentido para si. Com a redução de sentido, o leitor cola seu olhar no texto, admitindo que não há nada para compreender, tornando-se próximo à estranheza descrita nas aporias. A legião de vozes fósseis almeja eliminar seu sentido arqueológico para encontrar outra significância. Simultaneamente ditas e negadas, as vozes procuram compreender: o que são as vozes? Existe algo para dizer? Não há um sentido maior do que uma obsessão pela profundidade. Procura-se uma resposta que explique a existência de um humano perdido no mundo. O revés está em Beckett, que escreve uma linguagem gaga, que confabula contra a busca incessante do essencialismo, no intuito de mostrar a voz da espécie.

Não se sente uma boca, não se sente mais a boca, nenhuma necessidade de uma boca, as palavras estão em toda parte, em mim, fora de mim, e essa agora, ainda há pouco eu não tinha espessura, eu os ouço, nenhuma necessidade de ouvi-los, nenhuma necessidade de uma cabeça, impossível fazê-los parar, impossível parar, estou em palavras, sou feito de palavras, palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o

teto, palavras [...] (BECKETT, 2009: p. 50-51).

A imagem limite de De Sagazan está tal como Beckett em sua escrita sincopada. Pim, Kim, Kram, Cristo, Olivier. A figura informe de argila concatena uma expressão da sublimação dos sentidos à medida que o relacionamos com algo em que não se pode dar um nome. Um sublime nem um pouco angelical, nem tampouco preenchido pelo som de cornetas e cores púrpuras: sublime cor de terra e sangue. A enunciação das faces expressa quase-eus, aquém da identificação e da história. Conforme Grossman (2004, p. 56), Beckett encontra uma existência pré-edípica ao constatar a existência de sua carne animal. São palavras bonitas para tentar compreender a angustia de um escritor pós-guerra. Não seriam ambos, De Sagazan e Beckett, inconformistas angustiados com o abuso de poder sociopolítico?

Se a visão da face semelhante à de Bacon está atrelada ao devir animal, já a comparação entre De Sagazan e Beckett nos leva a refletir sobre o inanimado e o informe. A agonia dos cadáveres expostos de olhos abertos como recém-nascidos nos faz entrar numa percepção de corpo-carne evidenciando o mistério de seu ânimo. Visível e invisível. A imagem do cadáver enquanto escultura última amplifica a reflexividade muda acerca da carne ao redescobrir o enigma da ausência e da presença.

Em *Transfiguração*, assim como Beckett em *O Inominável*, De Sagazan conversa consigo para interrogar quem fala. Ele deixa escorrer as emoções e a sensibilidade para criar outras proposições a proposta estética da arte que está pautada em “produções de sentido” da filosofia. Ele se dirige a qualquer coisa de si mesmo que ele não pode explicar e cria novas faces para o rosto como uma morfogênese modelada ao azar. O corpo e a presença ganham expressão de desafio para a compreensão da cabeça e da carne.

A composição alternada de criaturas de argila sem nomes revela uma tendência do século XX de pensar a “desidentidade” (Grossman, 2004: p. 113). Ela nos instiga a pensar a “normopatia” (Grossman, 2004: p. 14) contemporânea alternando a forma e o informe que decompõe um narcisismo calcificado. Irrepresentável e inominável vulgaridade da “cafetinagem” (Rolnik, 2012) que opera o sentido e captura a experiência individual em uma ordem. O sujeito passa a ser um sujeitinho dado às significações fossilizadas do homem. Portanto, reitero: fascinação de De Sagazan

pela morte e pelo cadáver ressalta o valor da vida.

Olivier irá surpreender o espectador com a violência de suas obras, por meio de semelhanças com cadáveres, extrapolando as deformações. A semelhança de suas obras com a imagem de um cadáver é explicada com uma metáfora sobre a luminosidade de Rembrandt: Rembrandt pintou a cor preta por toda a parte, e um pouco de luminosidade sobre o rosto de uma mulher que está ali. Assim destaca-se a luz, da mesma maneira que mostrando o cadáver se valoriza a vida. O cadáver é como o molde negativo da vida, sugerindo ao espectador uma sensação de vazio. Esta proposta de buscar uma sensação perceptiva de vazio, a sensação de que algo se perde ou se perderá algum dia. Esta ideia sobre vazio em suas obras remete ao pensamento de Artaud, parafraseado por De Sagazan: "Todas as grandes ideias produzem em nós uma sensação de vazio." Exprime-se paradoxalmente uma fascinação de estar no mundo, tal como a beleza de um sol que se põe está na sensação de perda do dia em frente a um céu que anoitece, complementa.

O que faz Rembrandt? Para falar da luminosidade, Rembrandt, vai fazer isso... Para falar da luminosidade, Rembrandt pôs a cor preta por toda a parte, tem um pouco de luminosidade sobre o rosto de uma mulher que está ali etc. Certo! Da mesma maneira eu para falar da vida...

Para falar da vida e do carácter, para falar da questão da identidade da vida, a singularidade da vida, uma das mais bonitas maneiras e a maneira mais interessante de se chegar é pelo cadáver. Porque no cadáver tem a estrutura, a forma da vida, mas a vida não está mais ali. E, portanto, este lado negativo posto perante o positivo é muito interessante. Certo? O cadáver é a marca da vida em algo que não o é mais. E isso é muito interessante. Porque se tem, em outros termos, o cadáver, é o negativo. É o molde negativo da vida. O contra-molde da vida. Portanto, isso nos diz efetivamente... é uma maneira de aproximar pelo vazio, pelo negativo, o que é a vida.

A poética de vazio presente na escrita de Artaud deriva de fontes distintas, como por exemplo do texto taoísta de Lao-Tseu, descrito em *Le Théâtre et les Dieux*. O

vazio seria uma imagem da “ciência” particular de Artaud ligada à proposta de “cura” como uma evocação da integração da saúde com a natureza e a cultura.

“Trinta raios convergem para o meio”, diz o Tao-te-King de Lao-Tseu. “Mas é o vazio entre eles que faz a roda andar.” [...] A cultura é um movimento do espírito que vai do vazio às formas, e que das formas regressa ao vazio, ao vazio como a morte. Ser culto é queimar formas, queimá-las a fim de se atingir a vida. É aprender a manter-se reto dentro do incessante movimento das formas que vão sendo sucessivamente destruídas (Quilici, 2002: p. 182).



Escultura de Olivier De Sagazan, disponível em: <http://nefdesfous.free.fr>

A imagem cadavérica do corpo do sujeito torna-se sua escultura última. Tendo a morte como linguagem, ele elabora a condição finita que fundamenta a força da existência que permeia a vida e nos remete ao *memento mori* - expressão latina muito utilizada na arte barroca - ou *vanitas*. Muitos pintores representam uma caveira ou *vanitas* - vaidades do poder - embaixo do crucifixo de São Jerônimo, porque expressam a imagem de Adão, ou seja, o erro do homem diante do sacrifício de Deus. O crânio é o cálice humano que carrega o erro, o pecado, guarda o sangue divino e a possibilidade de redenção. O crânio é também o lugar de fundação de uma religião inteira, explica Didi-Huberman (2009). Como descreve João XIX: “Levaram consigo Jesus. Ele próprio carrega sua cruz para fora da cidade, em

direção ao lugar chamado Crânio - em hebraico, Golgotha. Ali o crucificaram” (apud Didi-Huberman, 2009: p. 17–18). Portanto, mais do que um simples objeto, o crânio é morada, é lugar, é um país, uma cidade, um mundo afetuoso que inquieta o pensamento.

A observação da condição da morte caracteriza-se ao mesmo tempo pela distinção do homem de seu animal, como pelo reconhecimento de que não poderá fugir do destino de sua “vianda”, exceto pela fé. Associado à cena tumular, a escultura do cadáver é testemunho do destino de todos os humanos e animais, em que diante de uma obra o sujeito confronta sua própria finitude. Advertência contra as vaidades humanas que preenchem de luxúria certa carência humana diante do tempo que a fenece.

Subitamente, as fotografias e esculturas de De Sagazan são comparadas a subversões diabólicas, cultos satânicos ou práticas de vodu. Está intrínseca desde as civilizações primeiras a crença na imortalidade fundamentada na fé. Com De Sagazan não só a morte, como o corpo do morto transforma-se em elemento estético que faz parte de um processo criativo. Ao transformar o cadáver em escultura, De Sagazan não lhe atribui o estatuto de “coisa” ou objeto, mas desenvolve novamente uma interrogação que devolve o valor de uma vida. O cadáver ao mesmo tempo em que nos assusta nos incita uma indagação perpétua.

A precisão científica aferida durante o processo de criação das obras de De Sagazan confere ainda maior complexidade. A insistência da composição da escultura partindo da ficcionalização de procedimentos científicos, advindos da sua formação em biologia, deixa a visão do espectador ainda mais intrigada. Olivier compôs um cadáver ou o desenterrou?

Ontogênese fóssil, cálice-morte, cálice-grito. O escultor fecha os olhos, abre-se a janela. A escultura criada por De Sagazan é extensão de seu corpo, memória de seu pensamento, um buraco que se abre na interioridade de sua carne para sair volume: escultura. A escultura nasce como desdobramento e semelhança do escultor para dobrar-se em si como um ser, com sua própria interioridade. Ela nasce como um embrião processual, desenterrado de uma memória fóssil cavada em seu corpo. A escultura nasce cadáver, que transmite a sensação de um ser que grita, sem sopro, preso em sua forma.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'água, 2010.
- ADAM, Sabhan/CLAUDE, Fabien/CORREIA, Antoine/CROQ, Philippe/CUTOLO, Anne-Marie/DELARGE, Jim/DE SAGAZAN, Olivier/ENGLERT, Béatrice/GIAMARI, Louise/MIRALLES, Christophe/STEPK/VIALLE, Isabelle. **Quand le visage perd sa face. La Défigurations en art**. Nantes: Studio Complices, 2009.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Van Gogh*. **O suicida da sociedade**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- BECKETT, Samuel. **O inominável**. São Paulo: Globo, 2009.
- CHEREM, Miranda Rosângela. **Sobre o retrato: persistências da imagem e metamorfoses da forma**. Comunicação para o Colóquio da escola de belas artes, UFMG, 15 e 16 de jun. de 2011.
- _____. **Teleplastias**. Florianópolis: Fundação Badesc [inverno de 2009] Catálogo de exposição.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser Crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.
- _____. O rosto e a terra. **Revista Porto Arte**, v. 9, nº 16. Porto Alegre: I.A.-UFRGS, 1990, p. 63-82.
- GENET, Jean. **Rembrandt**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- GROSSMAN, Évelyne. **L'Angoisse de penser**. Paris: Minuit, 2008.
- _____. **La Défiguration. Ataud, Beckett, Michaux**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- _____. Modernes Déhumanités. **Revista Alea**, vol. 12, n. 1, jan. -jun. de 2010.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens críticas. Robert Smithson: arte, ciência e indústria**. São Paulo: Senac, 2010.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud. A Cena Ritual**. Tese de Doutorado da PUC, São Paulo, 2002.
- ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso: 4 de novembro de 2012.
- SCHMIDT, Elisa. **Entrevista com Olivier De Sagazan**. Transliteração: Paulo Da Cruz. Tradução: Telma Duarte. Tradução e Revisão Geral: Elisa Schmidt. Fevereiro de 2011. Arquivo pessoal da autora.

Obras, Oficinas e Espetáculos De Olivier De Sagazan Experimentados como

Espectadora

Transfiguration: Festival *Rencontres Improbables 6*, Bayonne, novembro de 2011, França.

Transfiguration Hybridization: Festival *Rencontres Improbables 6*, Biarritz, novembro de 2011, França.

Transit: Festival *Rencontres Improbables 6*, Bayonne, novembro de 2011, França.

Danse du Chaos: Festival *Rencontres Improbables 6*, Bayonne, novembro de 2011, França.

Samsara: Arquivo pessoal da autora.

Sanctus Nemorensis: Festival *Rencontres Improbables 6*, Bayonne, França.

Exposição de pinturas e esculturas: *Le Carré*. Festival *Rencontres Improbables 6*, Bayonne, França.

Transfiguration: FIT: Belo Horizonte, junho de 2012.

Hybridization: FIT: Belo Horizonte, junho de 2012.

Transit: FIT: Belo Horizonte, junho de 2012.

Matéria-Prima: FIT: Belo Horizonte, junho de 2012.

Performance pública dos alunos: FIT: Belo Horizonte, junho de 2012.

Matéria-Prima: Projeto Interfaces Desfigurativas, Florianópolis, Junho de 2013.

Transfiguração: Projeto Interfaces Desfigurativas, Florianópolis, Junho de 2013.

Palestra: Projeto Interfaces Desfigurativas, Florianópolis, Junho de 2013.

Sites

Interfaces desfigurativas. Intercâmbio entre solos (Brasil/França). <http://interfacesdesfigurativas.wordpress.com> . Acesso: janeiro de 2013.

Francis Bacon: <http://www.francis-bacon.com>. Acesso em janeiro de 2013.

Itaú Cultural. Retrato. Disponível em: www.itaucultural.org.br . Acesso: junho de 2011.

Olivier De Sagazan. <http://nefdesfous.free.fr> . Acesso: março de 2010.