

natureza-morta, névoa-nada

Júlio Martins

Diante das pinturas de Marcel Diogo: atmosferas escuras, drama; corpos deitados e alheios, envoltos em massas de penumbras; inertes, muito timidamente marcados por feridas e sangue; elegância, ordem, um tom solene e também flagrante; silêncios...; cenografias em espaços contidos, proximidade, finitude, limites implícitos ao fundo: imaginamos quartos vazios, clausura, horizonte fechado; dobras, panejamentos, corpos impronunciáveis na solidão; constelações de frutas e legumes dispersas: topografias, simbolismos; um repolho se abre em protuberâncias, romãs e maçãs caídas à terra, tudo invoca o nosso toque; limões derramados de um saco plástico acompanhando a linha da coluna vertebral, não mais ereta, mas paisagem horizontal; corpos em esconderijos, talvez o 'sonho': metáfora indecisa da vida e da morte; cadáveres muito discretos, pele limpa, posições fetais. Caixas de fósforo: explosão e energia contidas, pensamos no sopro da vida, no vento do espírito, nos suspiros... e a chama vital inflamável - ambigüidade: novamente o mistério da vida e o mistério da morte. Os olhares dos corpos não nos encontram - olhos fechados, absorvidos pelo êxtase, inalcançáveis - e quando concedemos o olhar não temos resposta por devolução. Estabelece-se uma troca indireta, pelo signo da distância e da dúvida: o próprio olhar da morte devolvido, afirmando-se irrevogável, impondo-se, exigindo, devorando.

Mas as descrições e suas reverberações tornam-se meramente um exercício inicial, apenas um convívio, um intróito às obras e ao universo iconográfico que nelas é aberto. Não caberia aqui adjetivar o trabalho de Marcel Diogo, seria uma operação infrutífera (já que falamos de naturezas-mortas) e que ainda

ressaltaria a idéia da beleza estética, que é inegável em suas intenções. Mesmo que pela via de um certo estranhamento, a idéia do 'belo' afirma-se no seu virtuosismo técnico e numa figuração impecavelmente realista que causa impacto, admiração. Mas este não é o interesse ingênuo do artista, antes utiliza-se do belo do que busca atingi-lo. A sua obra tematiza, no campo da arte contemporânea, a questão da "grande pintura" e nela insere um terreno para contribuir ao eterno colóquio da morte da pintura, sua vida, sobrevivida, sobrevivência. Ao mesmo tempo em que trabalha prioritariamente com uma linguagem muito tradicional, o artista já inicia contaminação e hibridismo de meios para abordar questões tratadas nas pinturas, ampliando e ressignificando valores pictóricos de sua poética.

Seria necessário cultivar um pensamento mais visceral para as abordagens da obra, compor análises das pinturas apontando relações e questionamentos críticos nelas legíveis e que as recebam além de sua beleza e pretensa literalidade. Olhar as pinturas para fazer nascê-las conosco. Curioso que brote tal frase em contato com obras que, segundo o artista, trabalham essencialmente com o tema da morte e que por ele são denominadas 'cadáveres'. Novamente diante das pinturas de Marcel Diogo nasce um desejo de percorrê-las num diálogo com a história da arte, de pensar a imensa genealogia de imagens que compõe as camadas anacrônicas e oscilantes, os interstícios e amálgamas que se acumulam na superfície epitelial das obras. São muitas as possibilidades de referências e interesses: Caravaggio, a pintura barroca, Arcimboldo, a pinturas de vanitas, Rembrandt, as naturezas-mortas holandesas e a natureza da pintura holandesa, os bodegones espanhóis, o próprio tema da natureza-morta e suas apropriações modernas e contemporâneas, a pintura brasileira do século XIX, o corpo e seu universo de potências intrínsecas, o livro de Eclesiastes e o tema da brevidade da vida, as relações entre objetos e os homens, a

passagem do tempo e sua inapreensão, o tema da morte e ‘a morte da pintura’.

Quase instintivamente, surge uma narrativa incidental, um colóquio entre obras. O “Abaporu” de Tarsila do Amaral, de pés alongados, raízes que ligam à terra. “Homem que come homem”, o tempo cíclico, mítico – vida e morte integradas num tempo que não se acaba. Abaporu, Ouroborus, “homo-uroborus”: o grande ciclo. O signo solar na paisagem reitera essa idéia de infinitude, eternidade. Uma dinâmica constante, diria-se vital, mas notadamente marcada pela pulsão de morte. A “Moema”, de Victor Meireles, vênus indígena, não nascida das águas, mas nelas morta em sacrifício, abandonada. Também um retorno, já que a morte completa a volta à origem, ao pó do chão, à terra com a qual compactuam as mulheres, sobretudo as índias. A atmosfera etérea in(corpo)ra Moema, modela seu corpo como contíguo à paisagem: integração à natureza, mito de origem e de morte. Mas lembremos da nau de Diogo Álvares que foge, seu olhar que testemunha a perda do paraíso e que vislumbra o corpo morto, mas ainda vigoroso, jovem e sensual da amante. Tudo se distanciando no tempo, a morte se impondo entre os olhares. Ao mesmo tempo que contemplamos esses quadros, percebemos os ecos gerados pelas pinturas de Marcel. A ambigüidade do mistério da vida, a idéia da morte: dualidades que não se decidem.

A pintura de vanitas certamente propõe um ambiente teórico e simbólico muito adequado para pensarmos o trabalho de Marcel Diogo. O gênero das naturezas-mortas foi habitualmente considerado de importância secundária, mas no contexto holandês do século XVII pôde desenvolver-se ricamente, sobretudo em função do protestantismo e seu regime de imagens. Nas naturezas-mortas vanitas eram pintados frutos e

objetos com alto teor de significação. O simbolismo das mensagens era legível, todo um discurso se articulava na escolha dos objetos, no estado dos frutos, sua disposição, as relações criadas semântica e visualmente. Nessas pinturas, portanto, os objetos inanimados eram vivificados, ilustrando os valores do cristianismo calvinista. O tema da morte e da brevidade da vida compõem o centro deste discurso. Os banquetes fartos com suas mesas exuberantes, por exemplo, exibiam apetitosos alimentos que, na verdade, funcionavam como lembretes moralizantes: ‘o alimento carnal, embora tentador, é vazio de sentido; mais vale o alimento espiritual divino, provido pelos ensinamentos bíblicos’. Em algumas delas, as mais exuberantes, quase lemos uma certa ostentação disfarçada. Entretanto, havia didatismo nessa obras, uma voz do poder se insinuava nessas composições aparentemente banais, descritivas, meramente belas. Toda sua iconografia (alimentos, flores, prataria, relógios, livros, crânios) explicitava os valores da temperança, da moderação e, sobretudo, da fé, contraposta à lógica mundana material. Atento a esta tradição, Marcel transforma os objetos que pinta, inclusive os corpos-cadáveres, em suporte para idéias, cria textos, mapeia cenografias no plano compositivo. Tal como nas vanitas, o ponto de vista do alto permite-nos contemplar a cena em sua totalidade, perceber com clareza os posicionamentos e relações estabelecidas, e ordenar significações diversas.

Uma série de estudos iconológicos já nos revelou as fontes literárias das vanitas. A principal delas é o livro bíblico de Eclesiastes, também estudado por Marcel Diogo. Eclesiastes foi escrito por um autor que se identifica por Qohélet, um título misterioso que refere-se tanto a um eclesiástico pregador, quanto a um filósofo que compõe seu canto sapencial. O termo comporta ainda uma significação ligada a título de realeza, razão pela qual por muito tempo achou-se que a autoria do livro era do próprio rei Salomão. Pois já em suas primeiras linhas Qohélet proclama sua descendência real: Filho de Davi, rei em Jerusalém.

Mas o faz, entendemos, para demonstrar que o homem mais dotado que possamos imaginar, que ultrapasse qualquer outro rei que já tenha ocupado o trono de Davi, ainda retornaria com as mãos vazias na busca da auto-satisfação[1]. E é essa a mensagem do livro: percorrendo os caminhos e os corações dos homens e contemplando os grandes mistérios da vida “debaixo do céu”, o experimentado Qohélet alcança a compreensão da ausência de sentido da vida – Tudo é vaidade, vaidade de vaidades. Na feliz tradução que fez deste livro, Haroldo de Campos enuncia: Tudo é névoa-nada.

As vanitas, embora exibissem a riqueza cromática da natureza e aquilo que tem de pitoresco, procuravam justamente esvaziar essa retórica exuberante, construindo uma visão negativa da vida material, natural. Portanto, o vazio é evocado, toda a diversidade explícita sob o signo da beleza é convertida num discurso de uma sedução vã. Esse vazio implícito é uma força presente também na obra de Marcel Diogo. O fundo negro escurecido ou monocromático não nos remete ao infinito, a um espaço ideal, mas a um claustro, um horizonte fechado, um ambiente de indecidibilidade. Diferente das pinturas de Rembrandt por exemplo, que faz do fundo negro surgirem personagens, a própria metáfora da espacialidade das vozes psíquicas (suas câmaras e ecos) que afloram do inconsciente e operam na penumbra, Marcel Diogo declara um grande silêncio em seus fundos. Os limites são demarcados pela ausência de vozes, inalcançáveis. Ele trabalha a morte num intervalo muito curto, mas no qual tem prolongada a duração do mistério. Pinta-se, talvez, a morte em sua dimensão recente, o momento imediatamente posterior à sua constatação (que não coincide com sua assimilação), quando se define um ‘entre-lugar’. Depois de decretado o óbito haverá ainda uma duração intermediária, quando escuta-se as vozes da dúvida, da vertigem, do irracional. Pode-se até duvidar da morte dos corpos pintados por Marcel,

abre-se ainda mais o mistério, pensa-se até no milagre da ressurreição. É uma referência ao próprio ambiente conceitual do Barroco, de dúvida e ambigüidade.

A pintura barroca, fruto de uma cultura contraditória e tensa, foi permeável ao discurso de poder da Contra-reforma católica. Foi quando a teologia concentrou-se mais no cadáver e na morte de Jesus do que em sua vida e ensinamentos; quanto insitiu-se nos horrores do pecado, do inferno e da crucificação (e nos respectivos medos e culpas que deviam gerar nos fiéis) mais do que na redenção e glorificação de Cristo. O Barroco colaborou nessas tentativas de salvar a razão teológica. No entanto, a cultura barroca forjava o racionalismo e o início de uma crença inabalável na razão. Mais uma contradição constitutiva do Barroco, talvez uma de suas mais decisivas: o fideísmo, esbarrando sempre na irracionalidade, culminou por firmar a instituição da própria racionalidade. A virtude da prudência converteu-se em pragmatismo.

A morte tornou-se um tema importante no século XVII: o saber anatômico, o interesse em investigar esqueletos e cadáveres. A natureza própria à vida e a experiência material da morte, duas referências importantes e complementares. Mas o Barroco pode ainda ser lido, e este é também o seu elogio, como expressão dionisíaca, vital, instintiva. Como prova de que não se pode adestrar a carnalidade, de que não se pode conter totalmente o desejo. A linha diagonal da tensão, as formas fechadas, contrastes abismais, a dobra, a explosão repentina na penumbra. Este é o ambiente tensionado que Marcel elege para remodelar em suas naturezas-mortas, conservando a dramaticidade e o peso, mas contendo toda a explosão (caixas de fósforos fechadas, abandonados no chão junto aos corpos...). Marcel estabelece dobras que escondem: dobras entre as características da luz e a indiferença da cena; entre os panejamentos, texturas e

peles diante do vazio. O palco enclausurado exhibe o mapeamento da tensão contraditória tal como os frutos dispostos sobre a mesa: diversidade e integração, potência e adestramento, diálogo extremado - a indecidibilidade. Marcel Diogo confessa apreciar a leitura de nossos tempos como neo-barrocos e se vale da riqueza dessa possibilidade em sua pintura, nos repertórios visuais e discursivos que emprega.

Corpos ao chão estão se tornando, ao que parece, uma iconografia recorrente na arte contemporânea, referindo-se à exaustão, indiferença, fragilidade, à morte ou à necessidade de engatinhar, renascer - todas leituras possíveis do nosso contexto. Michel Serres explorou a coreografia corporal do velocista, que agachado, ao sinal do tiro, parte para uma corrida em pé. Toda a história humana é vislumbrada nesses breves segundos. A coluna vertebral ereta, a conquista da verticalidade... mas o poder que impõe se esvai no leito da morte. Os corpos 'decaídos': a própria morte foi imposta como castigo ao pecado. A horizontalidade corporal define uma negatividade. Curioso que durmamos (sonhemos!) e façamos sexo deitados. Morremos deitados, solitários, no nível do pó da terra, a mesma terra que faz brotar seus frutos. Toda a dinâmica que circunda os corpos deitados parece apontar para essa engrenagem infinita, mantida numa temporalidade também ambígua: transitoriedade da vida e esperança de eternidade.

No vídeo "Outono, 1573" essa relação se faz quase imperceptivelmente, bem ao modo da própria vida. A referência à morte inicia-se já na escolha da estação. Marcel imprime carnalidade à natureza-morta de Arcimboldo, e registra a putrefação dessa fisiologia. A morte em sua dimensão mais material e irrevogável. Mas notemos a proliferação de insetos povoando a cena, locomovendo-se pela superfície dos frutos, adentrando a pele dos legumes. E notemos, por fim, o vôo em

câmera lenta de uma mosca: drama da transcendência, o ciclo da vida, renascimento, último suspiro, tramas apaixonantes da névoa-nada...

Júlio Martins é artista e historiador da arte

[1] KIDNER, Derek. A Mensagem de Eclesiastes. São Paulo: ABU, 1989