



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

GABRIEL MORAIS MEDEIROS

TODO O SONHO É REAL.
PORNOGRAFIA, HUMANOIDES E BONECAS NA PINTURA DE
EDUARDO BERLINER: UMA ANÁLISE CRONOTÓPICA

CAMPINAS
2018

GABRIEL MORAIS MEDEIROS

TODO O SONHO É REAL.
PORNOGRAFIA, HUMANOIDES E BONECAS NA PINTURA DE EDUARDO
BERLINER: UMA ANÁLISE CRONOTÓPICA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: PROF. DR. MAURICIUS MARTINS FARINA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO GABRIEL
MORAIS MEDEIROS E ORIENTADA
PELO PROF. DR. MAURICIUS MARTINS
FARINA.

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M467t Medeiros, Gabriel Morais, 1988-
Todo o sonho é real. Pornografia, humanoides e bonecas na pintura de Eduardo Berliner : uma análise cronotópica / Gabriel Morais Medeiros. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Mauricius Martins Farina.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Berliner, Eduardo, 1978-. 2. Arte - Apreciação. 3. Arte moderna. 4. Pornografia. 5. Monstros na arte. I. Farina, Mauricius Martins, 1961-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Every dream is real. Pornography, humanoids and dolls in Eduardo Berliner's paintings : a chronotopical analysis

Palavras-chave em inglês:

Berliner, Eduardo, 1978-

Art appreciation

Art, Modern

Pornography

Monsters in art

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Mauricius Martins Farina [Orientador]

Mario Luiz Frungillo

Maria de Fátima Morethy Couto

Data de defesa: 29-11-2018

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

GABRIEL MORAIS MEDEIROS

ORIENTADOR: MAURICIUS MARTINS FARINA

MEMBROS

1. PROF. DR. MAURICIUS MARTINS FARINA
2. PROF. DR. MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO
3. PROF. DR. MARIO LUIZ FRUNGILLO

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Comissão Examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 29.11.2018

DEDICATÓRIA

Escrevo esta dissertação para Julia Rocha.

Que a água escura de seus olhos, Princesita, seja sempre meu farol, por exílios e por retornos, durante a longa viagem noite adentro. Você brilha quando a noite cai, como a luz de um santuário longínquo.

coz we're like lemmings on the run

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à/ao:

Profa. Dra. Marta Luiza Strambi, pelo constante incentivo a meu trabalho.

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina, o orientador desta dissertação.

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto e

Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo,

pelos preciosos cursos ministrados no segundo semestre de 2017, aos quais pude assistir, e pelas sugestões apresentadas durante o Exame de Qualificação, em 7 de março de 2018, fruto de crítica atenta ao capítulo enviado.

CAPES, pela bolsa de fomento a esta pesquisa.

Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson, meu mestre. *He says that the best way out is always through.*

UNICAMP, *objeto encantador de meus sentidos.*

Salve, às minhas amigas, conselheiras e interlocutoras:

Fabiana Anjos, musa de janeiros e discursividades.

Fernanda Pestana, musa dos livros auráticos e da UNICAMP: *ombra mai fu/di vegetabile/cara ed amabile/soave più.*

Sarah Valle, musa da Poesia, das Neves, do Império Bizantino, do Cristianismo.

Isabelle Braga, musa do *vamos marcar um grupo de estudos.*

Elenn Ferreira, musa das transmissões longínquas, das siderações esperançosas.

Klycia Fidelis, musa do aparelhamento da URSAL.

Isabel, musa de Ñuñoa.

Bianca Vasconcellos, musa leonina, dos códigos-morse.

Dona Aurora, musa dos presságios e da memória; musa da Vila Madalena.

Thais Öberg, musa dos tempos élficos e virginianos. *Se me fosse permitido, querido Marcial, desfrutar, com você, dos soltos dias...*

Mariana Perondini, musa de arcadismos e de iluminismos.

Geovana Sartorato, musa düreriana.

Débora Coser, musa da sala de aula, de Mogi, do Estádio Azteca.

Mariana Sissia, musa do *Sistema de defesa de mim mesma* e de *Em outro mundo a beleza é estranha*.

Dona Cida, musa dos melhores cafés que já tomei na minha vida, às sextas de manhã. Tornaram o difícil ofício de ser professor muito mais ameno.

Salve, a meus irmãos:

Fábio Roberto Mariano, meu amigo real-visceralista. Por Elíndio, por Cesárea Tinajero, por Elvira Sali: pelo Terceiro Mundo.

Guilherme de Faria Rodrigues, meu amigo helenista. Que sempre nos encontremos no *cronotopo da estalagem*, no cronotopo de El Firulete. *Pensei eu: vou a Uta-napíshti, o distante de quem falam todos, vou vê-lo,/ Vago, vou por todas as terras,/ Passei uma e outra vez por montes com dificuldade,/ Atravessei uma e outra vez todos os mares/ de doce sono não se saciou minha face*.

Igor Val, meu amigo empirista. Tanto tempo depois, entre brasilidades e fantasmas da B, eis que se faz saudosa a memória: jogo de ida em Montevideu, jogo de volta no Bar Azul. *Danubio F. C.: campeón único. Bastara sólo con verte*.

Salve, às professoras e professores:

Bruno Chiarotti, pelos chopos, indicações bibliográficas e pela Arqueologia da Campinas Ctônica.

Murilo Daniel Botelho Gomes, por 2017, por me receber após o *cronotopo da soleira*, após o *Jetztzeit*. *O que vai de um ermo até o palácio é a mesma distância que separa os homens das feras*.

Stella Lalla, por cada intervalo, a cada sexta-feira.

Rodrigo Alves do Nascimento – por mim invejado, e sobretudo admirado – habitante da Terceira Roma. Da verdadeira Terceira Roma: a literatura russa.

Salve, aos poetas e aos editores, aos patuscadores:

Eduardo Lacerda, Jean Narciso Bispo Moura, Meire Cardoso, Nuno Rau.

Salve, à *Educação Sentimental*:

Catha, Gábi Snows, Hell Louise, Marquito, Senhorita Veerhart.

Salve, às queridas alunas e queridos alunos:

Alisha, Arthur, Carlinhos, Fulconi, Djovana, Giu, Haluane, Iza, Lara, Larissa, Negri, Nicolle, Raíssa, Vinicius, Vitória (a. k. a. *Derrota-não*), Yasmã.

Salve, a minha mãe e meu pai:

Doli e Gorriô.

Salve, às funcionárias e funcionários:

trabalhadoras e trabalhadores das bibliotecas do IEL, IFCH e IA, e da videoteca do Instituto de Artes. E a quem trabalhou na extinta cantina do IEL, no Carpe Diem, fica o meu abraço. Ali passei horas essenciais da Universidade Desconhecida. Um salve a Mundinho, Eliel, Mírian e Luciano.

Não sei que mérito terá este texto nem para onde o levará a vida. Mas se ele vier a gerar qualquer repercussão benévola, em qualquer nível ou instância de sua existência, registre-se: sua frequência sentimental só foi possível porque as pessoas a quem agradeço, aqui, estiveram no centro de meus afetos.

Verdades puras são, e não defeitos.

Em uma época em que surgiam cada vez mais entretenimentos privados e comerciais, o necrotério era aberto e gratuito, e a exibição de corpos mortos estava ali disponível ao público.

(Vanessa SCHWARTZ, [1995] 2004, p. 339)

A foto do criminoso é uma pista para o detetive e um fetiche erótico para um colega ladrão.

(Susan SONTAG, [1973] 2004, p. 179)

RESUMO

Este estudo disserta sobre pinturas e esculturas de Eduardo Berliner (Rio de Janeiro, 1978). De aclimatação onírica, alegórica e fabular, argumentamos que a poética do artista será melhor discutida sob uma perspectiva transdisciplinar, já que se baseia em descontinuidades narrativas, deslocamentos visuais e referências difusas. Logo, serão variados os pensadores a que recorreremos. Nessa direção, os textos de Jean Baudrillard e Walter Benjamin destacam-se como instrumentos centrais de nossa pesquisa. Porque as interpretações que propõem amiúde superam estritas reflexões sobre a função poética ou sobre o processo criativo de um dado autor, em prol da captação de um espectro mais amplo e plural da cultura visual e do momento histórico. Por conseguinte, o filósofo francês e o pensador alemão ensinam-nos como tocar a medula ideológica contemporânea, e efetivamente *escovar a História a contrapelo*. Noutras palavras, interessa-nos também a interface entre alguns produtos e mídias massificadas, no século XXI, e os signos fantasmagóricos e as temáticas fragmentares da diegese de Eduardo Berliner. Apesar desse pendor à multiplicidade de vieses, defendemos aqui uma hipótese centrípeta, a saber: acreditamos que o humanoide e, por extensão, o ser humano artificial (a boneca, o robô, o autômato, o manequim, o fantoche, o espantalho etc) são os referentes centrais do sistema semântico, formal e narrativo da iconografia berlineriana. Reflexões a respeito da violência física e da escópica pornográfica e obscena nos serão necessárias, uma vez que tais bonecos recorrentemente se descrevem a partir da genitalização e da mutilação. Sem mais, nosso instrumento metodológico é o conceito bakhtiniano de *cronotopo*, bastante aplicável às artes visuais, conforme tentamos demonstrar. Além disso, a análise pictórica a partir de um eixo de condução temporal será recurso precioso para determinarmos sentidos e subgêneros de uma poética figurativa bastante evocadora da morte, da rotina, do tempo onírico e da ausência de devir.

Palavras-chave: 1. Berliner, Eduardo, 1978-. 2. Arte – Apreciação. 3. Arte moderna. 4. Pornografia. 5. Monstros na arte.

ABSTRACT

This work discusses the paintings and sculptures of Eduardo Berliner (Rio de Janeiro, 1978). Due to the oneiric, allegoric and fable-like aspect of his artworks, we will argue that they will be better understood through a transdisciplinary perspective, since they are based on discontinuous narratives, surrealistic visual displacements and plural references. We will make reference to several thinkers: Walter Benjamin's and Jean Baudrillard's writings will be found at the critical core of this dissertation because they often overcome mere reflections about the poetical process of an artist, in favor of a wide-ranging examination of visual culture and historical time. In this process, both philosophers teach us how to touch the contemporary ideological marrow, and effectively *brush history against the grain*. In other words, we are interested in the interface between mass media products, in this century, and the phantasmatic signs (and the fragmentary subjects) of Berliner's diegesis. In spite of this multiple-bias analysis, we suggest here a centripetal hypothesis: we believe that the humanoid, and, by extension, the artificial human being – the doll, the robot, the automaton, the dummy, the puppet, the scarecrow etc – function as the leitmotiv of Berliner's semantic, narrative and formal iconographic system. Reflections about physical violence and pornographic scope will be also necessary, as these humanoids are frequently described in association with icons of genitals and mutilated bodies. In conclusion, our theoretical tool is the Bakhtin's concept of *chronotope*, largely applicable to visual arts. A pictorial approach whose foundations are established in the axis of time figures as a precious instrument to determine genres and subgenres of an artistic production that constantly evokes death, oppressive routine, nightmarish perception of time and absence of change and transformation.

Keywords: 1. Berliner, Eduardo, 1978-. 2. Art appreciation. 3. Art, Modern. 4. Pornography. 5. Monsters in art.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - <i>The Travel of Romance; Scene I</i> (1994), de Eric Fischl. Óleo sobre tecido, 147 x 165 cm.....	31
Figura 2 - <i>Varal</i> (2012), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 260 x 260 cm.....	32
Figura 3 - <i>Vanity</i> (1984), de Eric Fischl. Óleo sobre tela, 274 x 244 cm.....	32
Figura 4 - <i>Máscara</i> (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 176 x 150 cm.....	33
Figura 5 - <i>Sleepwalker</i> (1979), de Eric Fischl. Óleo sobre tela, 175 x 267 cm.....	33
Figura 6 - <i>Habitat</i> (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 250 x 280 cm.....	34
Figura 7 - <i>Duck</i> (1987), de Eric Fischl. Óleo sobre tecido, 178 x 152 cm.....	34
Figura 8 - <i>Elefante</i> (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 246 x 190 cm.....	35
Figura 9 - <i>Sem Título</i> (1998), Eric Fischl. Óleo sobre tela, 152 x 102 cm.....	35
Figura 10 - <i>Bailarina</i> (2016), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 39,5 x 50 cm.....	36
Figura 11 - <i>Feeding the Turtle</i> (2016), de Eric Fischl. Óleo sobre tecido, 66 x 78 in.	36
Figura 12 - <i>Serrote</i> (2009), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 214 x 170 cm.....	37
Figura 13 - <i>Estranha Fruta</i> (2012), de Eduardo Berliner. Aquarela sobre papel, 18 x 12,5 cm.....	65
Figura 14 - <i>Emblema CXXI</i> (Século XVI), de Alciato.....	65
Figura 15 - Iluminura d' <i>A Praga dos Primogênitos</i> (Século XV), de Belbello da Pavia.	88
Figura 16 - Iluminura retratando Pigmalião e Galateia no <i>Roman de la Rose</i> (Século XV), de Robinet Testard.....	89
Figura 17 - Iluminura retratando Pigmalião e Galateia no <i>Roman de la Rose</i> (Século XV), de Robinet Testard.....	89
Figura 18 - Iluminura retratando Pigmalião e Galateia no <i>Roman de la Rose</i> (Século XV), de Robinet Testard.....	90
Figura 19 - <i>Tronco</i> (2015), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 30 x 71 cm.....	108
Figura 20 - <i>Perna</i> (2014), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 280 x 240 cm.....	109
Figura 21 - <i>Unicórnio</i> (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 190 x 245 cm.	109

Figura 22 - <i>Balanço</i> (2016), de Eduardo Berliner. Óleo sobre duas placas MDF, 275 x 372 cm.....	117
Figura 23 - <i>Imóvel</i> (2009), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 200 x 220 cm.	117
Figura 24 - <i>Horário de visitação</i> (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 160 x 225 cm.	129
Figura 25 - <i>Sun in an Empty Room</i> (1963), de Edward Hopper. Óleo sobre tela, 73 x 100 cm.	134
Figura 26 - <i>Rooms by the Sea</i> (1951), de Edward Hopper. Óleo sobre tela, 73,7 x 101,6 cm.....	135
Figura 27 - <i>Caronte</i> (2016), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 210 x 140 cm..	136
Figura 28 - <i>El Paso de la Laguna Estigia</i> (Século XVI), de Joachim Patinir. Óleo sobre tela, 64 x 103 cm.	137
Figura 29 - Detalhe do Caronte em <i>El Paso de la Laguna Estigia</i> , de Joachim Patinir.	138
Figura 30 - <i>CPR</i> (2010), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm.	138
Figura 31 - <i>CPR</i> (2010), de Eduardo Berliner. Aquarela, grafite e tinta a óleo sobre papel, 134 x 125 cm.	139
Figura 32 - <i>Raio X</i> (2010), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 110 x 145 cm....	147
Figura 33 - <i>Passeio Noturno</i> (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 220 x 160 cm.	148
Figura 34 - <i>História Natural</i> (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 215 x 134 cm.	154
Figura 35 - <i>Portão</i> (2013), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 170 x 200 cm....	161
Figura 36 - <i>Homenzinho</i> (2010), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 61 x 80 cm.	174
Figura 37 - <i>Mais um Gole</i> (2013), de Eduardo Berliner. Nanquim e aquarela sobre papel, 24.6 x 25.8 cm.	175
Figura 38 - <i>Alagamento</i> (2014), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 240.5 x 200 x 7.4 cm.	176
Figura 39 - <i>Alagamento</i> (2014), de Eduardo Berliner. Água-forte, 34.6 x 24.7 cm.	179
Figura 40 - <i>Mosca</i> (2013), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 220.5 x 170 cm.	180

Figura 41 - <i>Partes</i> (2013), de Eduardo Berliner. Nanquim e aquarela sobre papel, 30.3 x 37.5 cm.....	183
Figura 42 - <i>Mosca</i> (2013), de Eduardo Berliner. Nanquim e aquarela sobre papel. 19.2 x 20.2 cm.....	183
Figura 43 - <i>Sem Título</i> (2012-2014), de Aleksandra Waliszewska. Guache sobre papel, 25 x 35 cm.....	184
Figura 44 - <i>Komodo</i> (2012), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 188 x 150 cm.	184
Figura 45 - <i>Cabide</i> (2013), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm. ..	188
Figura 46 - <i>Desenho noturno</i> (2013), de Eduardo Berliner. Nanquim sobre papel, 28.8 x 39 cm.....	188
Figura 47 - <i>Irmão</i> (2013), de Eduardo Berliner. Nanquim e aquarela sobre papel, 17.7 x 29.5 cm	193
Figura 48 - <i>Corpo Estranho</i> (2012), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 150 x 120 cm.	193
Figura 49 - <i>Caranguejos</i> (2015), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 216 x 79 cm.	195
Figura 50 - <i>Before</i> ([201?]), de Aleksandra Waliszewska.....	196
Figura 51 - <i>Sir</i> ([201?]), de Aleksandra Waliszewska.....	196
Figura 52 - <i>Colo</i> (2012), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 200 x 150 cm.	197
Figura 53 - <i>Radiolarium Bloody Eruption Effect</i> ([201?]), de Aleksandra Waliszewska.....	197
Figura 54 - Ilustração para <i>Struwelpeter</i> (1845), de Hoffmann.	198
Figura 55 - <i>Herpes</i> (2013), de Eduardo Berliner. Aquarela sobre papel, 12.2 x 15.3 cm.	198
Figura 56 - <i>Torture</i> ([201?]), de Aleksandra Waliszewska.....	199
Figura 57 - <i>Monsters</i> ([201?]), de Aleksandra Waliszewska. ([201?]).	199
Figura 58 - <i>Escuro</i> (2013), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 220 x 220 cm. ..	200
Figura 59 - <i>Falsa Coral</i> (2012), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 210 x 170 cm.	205
Figura 60 - <i>Cadeau</i> (1921 [réplica de 1972]), de Man Ray. Objeto de ferro e pregos, 178 x 94 x 126 mm.....	214
Figura 61 - <i>Coelho</i> (2014), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 270 x 190 cm. ..	222

Figura 62 - <i>Cadarço</i> (2016), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 140 x 110 cm.	233
Figura 63 - <i>Vidro</i> (2016), de Eduardo Berliner. Óleo sobre fórmica, 121 x 100 cm.	239
Figura 64 - <i>Baleia</i> (2014), de Eduardo Berliner. Óleo sobre vidro, 81 x 125 cm.....	239
Figura 65 - <i>Nascimento</i> (2011), de Eduardo Berliner. Espuma, para-brisa, ferro, persiana e molde dentário 145 x 107 x 56 cm.....	240
Figura 66 - <i>Verde</i> (2016), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 32 x 42 cm.	240
Figura 67 - <i>Verde</i> (2012), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.	252
Figura 68 - <i>Veludo 1</i> (2015), de Eduardo Berliner. Água sanitária sobre veludo, 202 x 150 cm.....	253
Figura 69 - <i>Cadeiras Vermelhas</i> (2015), de Eduardo Berliner. Água sanitária sobre tecido, 112 x 45 cm.	253
Figura 70 - <i>Baralho</i> (2014), de Eduardo Berliner. Técnica mista de dimensões variadas.....	257
Figura 71 - Vista da exposição <i>A Presença da Ausência</i> (2015), de Eduardo Berliner.....	257
Figura 72 - <i>Castelo de Cartas</i> (2014), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 150 x 120 cm.	258
Figura 73 - <i>Tigre</i> (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 300 x 240 cm.	266
Figura 74 - <i>Urubu</i> (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 102 x 114 cm.....	267

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1: CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A POÉTICA DE EDUARDO BERLINER	21
1.1 DESRECALQUE DO DESRECALQUE: COMENTÁRIOS DE BERLINER EM FUNÇÃO-AUTOR	21
1.2 SOBRE O <i>INQUIETANTE</i> [<i>DAS UNHEIMLICHE</i>]	26
1.3 ALGUMAS AFINIDADES ELETIVAS	29
1.3.1 Berliner e Eric Fischl: citações e simulacros	29
1.3.2 Eduardo Berliner, leitor de Walter Benjamin	39
1.3.3 Berliner e a diegese bergmaniana; a aclimação “setentrional”	42
1.4 A CATEGORIA DO BONECO NA OBRA BERLINERIANA: ALEGORIA PORNOGRÁFICA?	42
1.5 MUSEU DO ACIDENTE E ESTETIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA ARTE DE EDUARDO BERLINER	46
1.6 UMA FERRAMENTA METODOLÓGICA APLICÁVEL À PINTURA: O CRONOTOPO	50
CAPÍTULO 2: PORNOGRAFIA E <i>CRONOTOPO DO CAMPO ABERTO EM ESTRANHA FRUTA</i> (2012), DE EDUARDO BERLINER	62
2.1 <i>ESTRANHA FRUTA</i> (2012), OU A ANTI-OCASIÃO	62
2.2 DESAPARIÇÃO E INVENTÁRIO DE CADÁVERES: O BUNKER E O GABINETE DE DEBOCHES	72
2.3 AURA POÉTICA, CORPO GRÁCIL E PORNOGRAFIA A PARTIR DE <i>DIE LIEBESFRAU</i> , DE PAUL BOLDT	82
CAPÍTULO 3: <i>CHACINA AURÁTICA E PORÃO BANAL</i>: TEMPORALIDADES DA VIOLÊNCIA NA PINTURA DE EDUARDO BERLINER	88
3.1 O <i>CRONOTOPO DA CHACINA</i> E O <i>CRONOTOPO DA MASMORRA</i> : PARADIGMAS ICONOLÓGICOS	88
3.2 A CHACINA A OCORRER <i>NUM INSTANTE</i> : <i>TRONCO</i> (2015) E ALEGORIAS DO CENÁRIO FLORESTAL	108

3.3 <i>IMÓVEL</i> (2009) E <i>BALANÇO</i> (2016): A CHACINA <i>OCORRENDO</i> , A CHACINA <i>OCORRIDA</i>	116
3.4 A CONSUMAÇÃO APÓS A CHACINA: A TEMPORALIDADE DO HOSPITAL E ALEGORIAS DO CENÁRIO HOSPITALAR NA PINTURA DE EDUARDO BERLINER.....	125
3.5 A CHACINA <i>FOSSILIZADA</i> : O TEMPO DA VITRINE E OUTROS ESPAÇOS APORÍSTICOS	150
3.5.1 Os invólucros azuis	150
3.5.2 <i>História Natural</i> (2011): a vitrine, o azul, o claro-escuro, a dessaturação, o rosáceo	153
3.5.3 Sobre <i>Habitat</i> (2011), a piscina e a temporalidade da <i>frincha</i> adimensional	159
3.5.4 O parque (novamente) e os azuis cerceadores em <i>Unicórnio</i> (2011)	164
3.5.5 Conclusões sobre as cores e temporalidades nos espaços aporísticos ..	168
3.6 O <i>CRONOTOPO DA MASMORRA</i> : O COTIDIANO GESTADOR DO AUTÔMATO NO PORÃO	172
3.7 ALEKSANDRA WALISZEWSKA E EDUARDO BERLINER: DEMAIS RELAÇÕES FORMAIS	194
3.8 O QUINTAL DOS FUNDOS COMO ALEGORIA DO PORÃO: O CASO DE <i>VARAL</i>	200
3.9 ESCRAVIDÃO, FANTASMAGORIA	205
3.9.1 Temporalidades de <i>Falsa Coral</i> (2012).....	205
3.9.2 Sobre <i>Falsa Coral</i> (2012): eixos plásticos.....	208
3.9.3 Ferro de passar roupas, veneno e mandíbula: relações icônico-linguísticas	211
3.9.4 O espelho, as sombras, a porta e a janela e o jardim externo em <i>Falsa Coral</i> (2012)	217
3.9.5 Negritudes, o museu e o altar de sacrifício em <i>Coelho</i> (2014).....	221
3.9.6 Sadismo, zoomorfização e negritude em fins do século XIX e fins do século XX: Brasil e África do Sul.....	225
3.9.7 <i>Cadarço</i> (2016); mãos-instrumentos, mãos bestiais	232
CAPÍTULO 4: OS <i>CRONOTOPOS DAS MATERIALIDADES</i>	237

4.1 <i>VIDRO</i> (2016) E VANITAS	237
4.2 HIPER-VISIBILIDADE E “ISOLAMENTO NA TRANSPARÊNCIA”	243
4.3 O VELUDO E UMAS FANTASMAGORIAS DOS VESTÍGIOS	250
4.4 O <i>CRONOTOPO DO JOGO DE AZAR: FANTASMAGORIA E INTÉRIEUR</i> .256	
CAPÍTULO 5: O <i>CRONOTOPO DA ESTRADA FANTASMA</i>	264
5.1 <i>TIGRE</i> (2011) E A CARONA BALDIA.....	264
CONSIDERAÇÕES FINAIS	274
REFERÊNCIAS.....	278

INTRODUÇÃO

O primeiro capítulo coloca em evidência os comentários do artista a respeito de sua obra e de seu processo criativo. Em seguida, procuraremos dar ênfase a textos críticos cujo cerne temático seja alguma das exposições que Berliner encabeçou, ou o conjunto de seu trabalho, desde os arredores de 2010. Nesse momento, já começaremos a percorrer certos qualificadores recorrentes sobre a poética do autor: a violência, o universo infantil-fabular, a temporalidade do ato poético e a significação psicologizante e anti-psicologizante de seu cenário criativo são algumas das tópicas que mencionaremos. Aí também introduziremos uma discussão essencial a nosso trabalho: as relações entre o autômato – o centro de significação do sistema poético de Eduardo Berliner, defendemos – e o conceito de *Inquietante*. Em termos de artes visuais, ser-nos-á oportuno, ainda, citar influências temáticas e formais do pintor carioca. A pintura de Eric Fischl surge como o ponto de convergência intertextual, e a mais cara afinidade eletiva à/da obra berlineriana, é possível dizer. Em tempo, a teorização metodológica (sobre o cronotopo) e a medida de nossa perspectiva bakhtiniana serão deslindadas nessa primeira parte, entre outras questões.

O segundo capítulo está centrado na aquarela *Estranha Fruta*, de 2012. O trabalho projeta narrativas conotadoras de violência, genitalização e perda das funções caracterizantes de autonomia física e racional. Acreditamos que essa pequena obra funciona como uma sinédoque da produção de Berliner, em termos de sentido; nesse capítulo, ademais, o *cronotopo do campo aberto* será esmiuçado, e debatido dialogicamente.

O terceiro capítulo, o de maior extensão, inicia-se por uma espécie de índice visual. A partir de duas iluminuras do século XV (de Belbello da Pavia e Robinet Testard), isolaremos, em perspectiva iconológico-anacrônica, dois cronotopos fundamentais às narrativas pictóricas do jovem artista brasileiro, e ao estabelecimento de seus subgêneros. Trata-se do *cronotopo da chacina* e do *cronotopo da masmorra*. O primeiro será descrito por obras que nos permitam enxergar, efetivamente, uma concentração de ação temporal; já o segundo cronotopo aparentemente rarefará o

tempo-imagem ao redor dos bonecos e autômatos figurados, em prol de um visionamento mais carnalizado de seus referentes pornográficos e dos índices que lhes conotam imobilidade e inação, no jogo diegético de cada pintura. Concluiremos, também, que o *cronotopo da masmorra* descortinará vieses mais históricos – a despeito da constante aclimatação onírica – perante o organismo da pintura berlineriana. A metaforização da escravidão e da herança traumática de distorções sociais brasileiras se fará principalmente possível a partir desse segundo cronotopo, por extensão de raciocínio.

Avançando ao quarto capítulo, discutiremos *os cronotopos das materialidades* (do veludo e do vidro, especificamente). Sendo Berliner leitor de Walter Benjamin, podemos lhe sondar, esperamos, algumas chaves de visionamento e interpretação, tendo como base as palavras do pensador alemão. O corpo-boneco e reificado ainda será a vértebra de nossa argumentação, nessa seção textual. Sem mais, nos descolaremos um pouco da materialidade do humanoide, todavia, para enfatizarmos o viés fantasmagórico e distópico da pintura do artista estudado através da descrição de seu último cronotopo definidor: o da *estrada fantasma*. Localizam-se essas discussões no quinto e último capítulo. À sequência, retomaremos algumas conclusões e proporemos quaisquer possibilidades de futuras abordagens – que convirjam tanto ao humanoide, à violência e à pornografia, quanto à ampliação de uma perspectiva cronotópica voltada às artes visuais, e a uma epistemologia que lhes diga respeito.

No título consta a paráfrase de um trecho de *Prefiguração de Lalo Cura*, conto de *Putas assassinas*, de Bolaño (2008, p. 97).

CAPÍTULO 1: CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A POÉTICA DE EDUARDO BERLINER

1.1 DESRECALQUE DO DESRECALQUE: COMENTÁRIOS DE BERLINER EM FUNÇÃO-AUTOR

Numa coletiva ocorrida no Museu de Arte de Ribeirão Preto¹, em 2014, Eduardo Berliner² (Rio de Janeiro, 1978) foi questionado sobre a possível relação de sua pintura com uma metodologia de interpretação psicanalítica. Especificamente, perguntou-se-lhe sobre a impressão de feitura rápida que suas telas causariam aos olhos do público, e se essa rapidez de produção pictórica não seria uma forma de “desrecalque”, de afloração de um reprimido, por parte do artista, na materialização temática de seus óleos e desenhos. O pintor respondeu aos ouvintes ora evasiva, ora categoricamente. Quanto ao tempo de produção, foi categórico. Disse que este variava muito, e dependia dos problemas que surgiam quadro a quadro. Quanto à “chave psicanalítica”, Berliner dela se esquivava, naturalmente. No debate, um pouco mais à frente, afirma que suas obras são uma mera representação, todavia, e que por isso não podem ser consideradas, pressupõe-se, um acesso translúcido à sua mente, à sua visão de mundo. Em geral, acompanhar as entrevistas do carioca é chegar a esta constância: será sempre mais comum depararmo-nos com elucubrações a respeito do fazer poético (suportes, materialidades, aspectos da tinta, metafísicas

¹Vídeo *Debate do artista com o crítico Josué de Matos no Museu de Arte de Ribeirão Preto*, de 2014, referente ao projeto Binômios. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eduardo-berliner/>>. Acesso em: Julho de 2018.

²Currículo resumido do autor: “Iniciou sua formação artística em 1998, com cursos ministrados por Charles Watson. É formado em Desenho Industrial/Comunicação Visual pela PUC-Rio e tem mestrado em Tipografia pela University of Reading. Já realizou mostras individuais no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, RJ, 2013), Galeria Triângulo (São Paulo, SP, 2010), Galeria Durex (Rio de Janeiro, RJ, 2008) e Galeria Laura Marsiaj (Rio de Janeiro, RJ, 2005). Das exposições coletivas, destacam-se: ‘Guillermo Kuitca + Eduardo Berliner – Paintings’, Casa Daros (Rio de Janeiro, RJ, 2014), Art Basel Miami Beach (Miami, EUA, 2012), 30ª Bienal de São Paulo (São Paulo, SP, 2012), ‘Os Dez Primeiros Anos’, Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, SP, 2011) e ‘Caos e Efeito’, Itaú Cultural (São Paulo, SP, 2011). Em 2010, recebeu o prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça”. O artista é representado pela galeria Casa Triângulo (São Paulo). Foi indicado ao prêmio PIPA em 2010, 14 e 18, tendo sido finalista na segunda ocasião. A fonte da citação curricular e dessas informações pode ser encontrada na página do Prêmio PIPA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eduardo-berliner/>>. Acesso em: Julho de 2018.

sobre a colagem e assemblagem etc) do que com comentários mais voltados a uma perspectiva temática, ou a instrumentalizações hermenêuticas, através do discurso.

Às vezes, no entanto, revelam-se alguns norteamentos para a interpretação de suas pinturas, ainda que controlados pelo dizer do autor, na função-autor³, e pelos caminhos que este quer desvelar a respeito de sua criação, junto aos interlocutores e ao público. Sabe-se que entrevistas, notas particulares e comentários autorreferenciais sobre o processo de produção artístico, com vistas a explicá-lo, não são fontes exatamente seguras para que se chegue a “sentidos verdadeiros” de uma dada obra de arte, ou a maneiras mais coerentes de interpretá-la, de fato: muito não é dito, muito se superinterpreta, muito se perde e muito se agrega à palavra, durante o jogo discursivo entre o artista e os interlocutores, comumente. Há muitos lapsos e silêncios eloquentes⁴; há muitas insignificâncias que provavelmente se valorizam, ao passo que questões essenciais são deixadas de lado, muitas vezes. Não podemos nos esquecer, é óbvio, da existência da ironia, e da opacidade da linguagem; numa palavra, o que o autor diz a respeito de sua obra não pode ser tomado literalmente como plataforma interpretativa. Trata-se apenas de mais um discurso significador, de mais uma elocução, entre muitas outras possíveis, a respeito do objeto poético.

Logo, é sempre muito difícil caminharmos por terreno sólido quando o assunto é a interpretação de uma obra literária, de um quadro ou de uma aquarela a partir das coordenadas e diretrizes com que seu factor nos “presenteia” (ou deixa de presentear-nos). Em se considerando, ainda, o caráter não-verbal dos gêneros pictóricos, esse problema parece ser de natureza ainda maior. Seja como for, procuramos, nesta dissertação, trazê-lo à tona. Ter a consciência de que percorreremos um terreno pantanoso não tornará sua travessia mais segura ou menos cansativa; essa admoestação há de funcionar, entretanto, como um certo incentivo, certa aclimatação que nos auxiliará nesse cruzamento, nessa tentativa de transposição de duas margens distintas, e talvez inconciliáveis: a da carnalidade das telas (a materialidade dos ícones), e a dos discursos que artista, público, críticos e não especializados venham a produzir sobre suas propriedades e qualidades. Tendo-o considerado, voltemos ao mote inicial. O que diz Eduardo Berliner a respeito do

³Cf. FOUCAULT, 2009, pp. 264-298.

⁴Cf. BARTHES, 2004, pp. 57-64; FAUSTINO, [201?].

sentido de suas obras, de suas causas e porquês, de seus sistemas semânticos, de suas “chaves de leitura”?

Como apontado, o autor é evasivo. É comum vê-lo dizer que, ao pintar ou desenhar⁵, não sabe o que está fazendo. Que o ato pictórico muitas vezes se funde a uma improvisação, a uma dinâmica racionalmente incontrolável (ora, o mesmo não se poderia atribuir ao gênero discursivo *artista comenta sua obra?*). Que as pulsões que se tornam, nas telas, referentes figurativos são resultados de “coisas que incomodam, que geram curiosidade” e estranhamento. Às vezes se acerca do *lógos* romântico: a introspecção no trabalho faz-se-lhe tão intensa que o desconecta da realidade imediata, “do mundo”. Diz que momento em que o artista não sabe o que está fazendo é um momento de “potência poética” (DEBATE..., 2014). Que a imersão na *poiésis* contém o fascínio de um “abismo”. A pintura como processo de “descontrole”, infenso a um planejamento muito detectável, ou a uma minúcia racionalizante se subentende a partir dessas expressões, bastante vagas mas eloquentes. Pois dão um sentido de autonomia e imprevisibilidade aos quadros e figuras, ao passo que os deslocam, por outro lado, ao estatuto de meras marionetes de sentido (ou de birutas desconfiguradas) controlados por seu autor. Nesse sentido, para Berliner, ainda, pintar é equiparável a “chutar o balde” (DEBATE..., 2014), e a assumir e absorver a potencialidade dessa imprevisibilidade, e projetá-la em suas criações. Estas lhe são, ao artista, muitas vezes “constrangedoras” (DEBATE..., 2014), note-se.

Justamente este constrangimento é um realçador do fato, segundo o autor, de que os efeitos de sua poética lhe são surpreendentes e, de certa forma, alienados de sua causa primeva, de seu planejamento artístico inicial, de seu esboço narrativo⁶. Se em certos momentos, portanto, Berliner quase disserta sobre o caráter perturbador de suas obras, noutros resume-as como exercícios meramente descritivos, estudos da realidade, naturezas-mortas sem contundência (E SE QUEBRAREM..., 2015). Se, para Berliner, num determinado momento a absorção na pulsão criativa apaga

⁵ Esses comentários de Berliner sobre seu ato pictórico, que alteramos em paráfrase, podem ser confrontados com suas versões originais através do vídeo *Catálogo* (2010), de Marcos Ribeiro. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eduardo-berliner/>>. Acesso em: Julho de 2018.

⁶Tais elocuições podem ser consultadas no vídeo *E se quebrarem as lentes empoeiradas?* produzido pelo Instituto Tomie Ohtake, em parceria com o Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eduardo-berliner/>>. Acesso em: Julho de 2018.

quaisquer vestígios narrativos da tela, que se converte em simples “massa de tinta” (E SE QUEBRAREM..., 2015), “sem norte claro”⁷, cujos eixos de sentido se espalham em “muitas direções” (EDUARDO..., 2016) (tanto em termos de assunto quanto formais, de escala, suporte, maneiras de usar a tinta e as texturas etc), o mesmo pode ser dito a respeito de seus pontos de partida criativos, suas moções e inspirações. Não há, para ele, “ponto de partida fixo”. (EDUARDO..., 2016).

Apesar dessas esquivas, hesitações e evasivas no que diz respeito aos jogos de sentido de sua obra, há alguns pontos de fuga recorrentes revelando-se nessas definições, há algumas insistências: as telas seriam produzidas e observáveis, otimamente, através de lentes inquietantes⁸. Centram-se em personagens infantis que oscilam entre a “delicadeza e a violência” (E SE QUEBRAREM..., 2015), e que se chocam dialeticamente, na revelação de uma “tensão” (DEBATE..., 2014). Além disso, as associações de conotação surrealística (E SE QUEBRAREM..., 2015) (por exemplo, a filmagem de um marimbondo moribundo, estrebuchando e fazendo despontar, aqui e ali, um ferrão, enquanto paira sobre seus estertores uma aguda sombra de ponta seca de caneta)⁹, bem como a transposição da realidade para uma dimensão pictórica híbrida – uma “terceira coisa”, produto do cruzamento entre “o que eu vejo e o que eu lembro” (EDUARDO..., 2016) – situam a produção berlineriana numa esfera do onírico, do memorialístico, do privado. E não só a pintura, mas o fora-de-quadro, o ato de exposição pictórica e o espaço do museu levam-no, a esse autor, a âmbitos sobretudo teratológicos, que transmitam aos visionadores uma sensação de absurdo, de sonhos incontrolláveis, e retratem a demência do mundo contemporâneo (EDUARDO..., 2016), numa clave que talvez remeta a Jean Baudrillard¹⁰. Quanto nos parece irônico, portanto, o autodeclarado desinteresse de Berliner pelo surrealismo, enquanto baliza estética de sua poética¹¹.

⁷Esse comentário é conferível no vídeo *Eduardo Berliner fala sobre “Corpo em muda”* produzido pelo canal Arte! Brasileiros. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eduardo-berliner/>>. Acesso em: Julho de 2018.

⁸Cf. FREUD, 2013, p. 247.

⁹Embora ressalte LEITE NETO ([201? a]) que o pintor parece não se interessar pelo surrealismo.

¹⁰“Já que a realidade se direciona para um delirante estado das coisas, devemos rumar para o delírio”. (BAUDRILLARD, 1993, p. 1, tradução nossa).

¹¹“Seu trabalho, contudo, não está assim tão distante do surrealismo _cuja [sic] reavaliação mereceria ser feita pela crítica atual, a fim de res- gatar [sic] este movimento da banalização a que foi relegado, ao ponto de se tornar um tabu entre os próprios artistas. E um crítico munido de arsenal psicanalítico poderia, apesar desta tarefa ter também caído em desuso, empreender uma leitura bastante profícua dos conteúdos inconscientes latentes nos quadros de Berliner”. (LEITE NETO, [201? a]).

Todo esse conjunto de referências vem suscitar certa constância na postura prática e teórica de Eduardo Berliner, no que respeita ao fazer pictórico: desde seus tempos escolares, o ato criativo, ao autor, era-lhe pulsão penumbrosa e tateante, de fronteiras pouco nítidas. “Não sabia se era arte ou se era uma coisa que eu fazia porque eu queria fazer”¹². Essa pulsão, para ele, se liga a coisas “simples” (EDUARDO..., 2010) que o afetam profundamente, como o espanto diante de objetos cotidianos. Os “sustos” (EDUARDO..., 2010) que leva do mundo são, assim, os catalisadores de seus esboços e projetos concluídos. Para além do parco caráter conclusivo extraível dessas explicações, note-se outro curioso paradoxo: se, por um lado, a pintura de Berliner motiva-se sempre a partir de uma fenomenologia da realidade, de uma experimentação do mundo (tanto físico quanto midiático¹³), já fizemos conferir que, durante a imersão no ato pictórico, “após umas quatro horas” (CATÁLOGO, 2010) de trabalho, esse mesmo “mundo” se evade em direção a algum lugar, devido à sublimação do ato criativo.

Todas essas contradições, esses jogos discursivos do dizer e do não-dizer, as escolhas lexicais e os possíveis direcionamentos da hermenêutica e recepção de sua obra junto ao público acabam por mistificar, um pouco, a figura de Eduardo Berliner enquanto criador, e enquanto crítico (ainda que de si mesmo). O clima de hesitação, abstração e laconismo predominam, decerto, quando se lhe coloca o assunto da interpretação e da contenção de um feixe de sentidos considerável a partir de seus quadros. Não estamos argumentando, no entanto, que Berliner possui a intenção de “criar mistério, fazer charme”, efetivamente mistificar-se, escorregar pelas frestas, deslizar entre os dedos do público e dos críticos, fetichizar-se. É evidentemente possível que todas as tentativas de explicação dos signos de sua pintura e de sua atividade poética tenham-nos sido apresentadas da maneira mais sincera e acurada possível. Estamos apenas insistindo na problemática de tomarmos como “farol” os comentários do demiurgo sobre sua criação. Como no poema de Sá de Miranda¹⁴, ficaremos cegos se o mirarmos diretamente. Melhor encobri-lo,

¹²Vídeo-entrevista *Eduardo Berliner, artista indicado* produzido pela Matrioska Filmes em 2010 com exclusividade para o prêmio PIPA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eduardo-berliner/>>. Acesso em: Julho de 2018.

¹³Para Berliner, recebemos informações de “muitas fontes”. As exposições devem ecoar essa reposição. Daí seu caráter fragmentar. Cf. EDUARDO..., 2016.

¹⁴Cf. MIRANDA, 1970, p. 15.

portanto, um pouco. Noutras palavras, o exercício crítico que proporemos dependerá de um certo distanciamento intelectual para com as palavras de Eduardo Berliner. Mas este já seria um comentário metodológico.

Seja como for, a impressão final é a de que, certamente, a psicanálise não é o melhor instrumento, ou sequer o mais eficiente, para a sondagem de possibilidades de interpretação de sua recente produção, para a análise de seus recursos formais ou para o comentário da temporalidade e da função alegórica (se é que existe), de sua pintura. Por isso, por critérios transdisciplinares, comentaremos Berliner à luz de Berliner, ou, melhor dizendo, à contraluz do discurso do artista sobre si mesmo: “se não desenho todos os dias, meu olho fica mole” (EDUARDO..., 2016). À luz de frases assim, fugazes, rarefeitas, e por isso interessantes, e talvez profundas. “A simpatia das coisas distantes” (PIVA, 2008, p. 48) ser-nos-á simpatia pelos sentidos distantes, pelo distanciamento crítico, conforme apontamos no parágrafo anterior, portanto. Outro exemplo dessa vagueza: a pintura é metáfora do “medo e da insegurança” (DEBATE..., 2014). “Fracasso, medo e perda: essa é a palavra” (DEBATE..., 2014). Ou ainda: “meu trabalho é transformar fracasso em potência, [perceber] a potência que vem do momento de vulnerabilidade máxima” (DEBATE..., 2014). É também a partir dessas elocuições, enigmáticas e vaporosas, sem referentes precisos, que buscaremos as referências de um pintor paradoxalmente figurativo. Não nos esqueçamos, no entanto, de que todos esses tateamentos se destila um imperativo categórico nítido e basilar, que diz respeito à arte geral, e em específico à pintura: para Eduardo Berliner, “não pode haver censura” (EDUARDO..., 2016). Oscilações discursivas...

1.2 SOBRE O INQUIETANTE [*DAS UNHEIMLICHE*]

Tendo, em primeiro lugar, situado o discurso de Berliner em função-autor, em geral, a respeito de sua produção pictórica, em específico (o artista como crítico e comentarista de si mesmo), busquemos, agora, a definição de uma terminologia cuja instrumentalização nos será útil, nesta dissertação. Passemos também a outra

qualidade de discurso sobre a obra de Berliner: o discurso de terceiros a incidir sobre o objeto pictórico, principalmente sobre a produção recente do pintor (quadros e gravuras faturados desde os arredores de 2010). As palavras de alguns críticos de arte, curadores, especialistas e entrevistadores etc poderão nos ser de grande auxílio, em termos metodológicos, neste trabalho. Nossas afinidades eletivas ligadas ao “efeito evasivo”, mencionadas acima, serão contrabalançadas e equilibradas, esperamos, por esse critério. Começemos por uma questão muito pontual. Se a obra de Berliner é mascarada por um aspecto inquietante, como quis Alcino Leite Neto ([201?a]), vocábulo cujo sentido se ata ao freudiano, apresentemos algumas conceituações sobre tal termo, de acordo com Umberto Eco.

Apesar de começarmos nosso levantamento terminológico por um vocábulo associado principalmente ao famoso ensaio *O Inquietante* (1919), ressalvamos que nossa análise pictórica¹⁵, no decorrer desta pesquisa, não será psicologizante nem de base psicanalítica, mais uma vez.

[A história do feio nas artes] deve incluir também aquele que chamaremos de feio de situação. Imaginemos um aposento familiar, com uma bela luminária posta sobre a mesa: de repente, a luminária se ergue no ar. Esta última, a mesa, a sala são sempre as mesmas, nenhuma delas ficou feia, mas a situação, sim, tornou-se inquietante e, não conseguindo explicá-la, podemos achar que é angustiante ou até, segundo nosso controle dos nervos, aterrorizante. Este é o princípio que rege todas as histórias de fantasmas e de outros eventos sobrenaturais, nos quais o que nos assusta ou nos apavora é algo que *não acontece como deveria acontecer*. Em 1919, Freud escreve um ensaio sobre o *inquietante* ou *estranhamente familiar* (*Unheimliche*). A noção já circulava na cultura alemã há tempos e Freud havia encontrado num dicionário a definição de Schelling, que reza que *Unheimliche* é tudo que deveria permanecer secreto, escondido, e, no entanto, reaflore. Em 1906, Ernst Jentsch escreveu o seu *Psychologie des Unheimlichen*, definindo-o como alguma coisa de *inusitado*, que provoca “incerteza intelectual” e diante da qual “não se entende mais nada”. (ECO, 2009, p. 311).

Nos textos escritos a partir da vivência com Berliner, o crítico Alcino Leite Neto ([201?a]) frisarà outros pontos relevantes para além das relações entre o artista e o efeito inquietante. Tais pontos serão tanto comentários de ordem formal e/ou referentes ao processo de criação berlineriano, quanto sondagens hermenêuticas e

¹⁵Quanto a crítica à abordagem metodológica psicanalítica/freudiana, veja-se Rancière (2009). Quanto à Jung, Ginzburg (1989, p. 216) tacha a sua teoria arquetípica de “intuição superficial” e “superficialmente etnocêntrica”.

tentativas de lastrear algumas de suas intertextualidades mais constitutivas. Comentemos alguns deles, logo. A dimensão das telas do carioca é uma qualidade bastante notável de sua produção: “nas paredes, estão afixadas as telas ainda em produção, em geral grandes, de mais de 2m x 2m” (LEITE NETO, [201?a])¹⁶. Se o espaço pictórico de largas dimensões e a escópica pornográfica¹⁷ – baseada em referentes genitalizados¹⁸ e demarcados violentamente – apresentarão intrínseca relação no sistema simbólico do artista, devemos, dialeticamente, retomar uma de suas entrevistas. A pintura e a ilustração em pequena escala mostrar-se-ão inalienáveis de seu exercício poético. Escalas *macro* e *micro* lhe serão concomitantes. Essas variações de tamanho (do rabisco do canto de caderninho até o óleo sobre tela e o fora-de-quadro de dimensões supra-humanas) transcendem o mero detalhe, a mera coleta de características sobre um dado sujeito e sua obra. Para Berliner, a variação dimensional acarreta, necessariamente, uma reflexão sobre a temporalidade¹⁹ da pintura, sobre a sedimentação do tempo no contexto de sua *poiésis*. “O tempo do desenho é diferente do da pintura” (EDUARDO...,2016). O desenho exige-lhe uma “introspecção maior” (EDUARDO...,2016). É ligado a um tempo do debruçar-se, a um tempo do ensimesmamento. Trata-se de uma conformação temporal muito distinta da relacionada ao ato de pintar em pé, mais muscular e enérgico, que perpassa a criação de quadros de dimensões amplas.

¹⁶O crítico comenta-o em visita ao ateliê do artista, no Rio de Janeiro.

¹⁷Certas definições de *pornografia* são encontráveis em *Carnal resonance*: “At the same time, what one person defines as pornographic is nothing of the sort for another. According to most thesaurus definitions of the term, pornography aims to sexually arouse its viewers and readers by depicting bodies, genitalia, sexual acts, and bodily fluids in attentive detail. The generic specificity of porn has been located in the images and texts themselves (what they depict), in authorial intentions (what they are intended to do and to be used for), in their effects (what they do), in audience interests (what is experienced as pornographic), and in combinations thereof. Notions of obscenity frame pornography in moral terms, casting it as immoral, damaging, and involving “prurient” (impure, lascivious, vulgar, bawdy) interests”. (PAASONEN, 2011, p. 50). Ou ainda: “*Pornography* is a multifaceted assemblage—a historically evolving media genre. It is a field of labor, technological innovations, monetary exchange, carnal acts and sensations, regulatory practices, verbal definitions, and interpretations. In what follows, I address this assemblage to move beyond the literal in studies of online porn and also to avoid using it as a metaphor, symbol, or symptom—of contemporary Western culture, late capitalism, cultural transformation, gender ideology, online cultures, or hegemonic forms of sexuality”. (PAASONEN, 2011, p. 8). Por nossa parte, interessa-nos, sim, a pornografia em seu âmbito metafórico (cf. GOMBROWICZ [2009] ou BAUDRILLARD [2000]); não a entendemos, no que respeita à análise pictórica, necessariamente como aparato indutor da excitação, mas sempre como figuração ligada à ênfase genital, obscena (cf. GATTO, 2008).

¹⁸Sobre a erotização e a genitalização, a pintura de Berliner guarda certa relação fantasmática com a cultura de massa (a música de massa dos anos 2010, por exemplo). Leia-se o comentário de Cláudia Bonfim no artigo de BBC News. Cf. SENRA, 2015.

¹⁹Há, evidentemente, um *cronotopo do autor*, do ato de criação. Cf. BAKHTIN, 1990, p. 359.

1.3 ALGUMAS AFINIDADES ELETIVAS

1.3.1 Berliner e Eric Fischl: citações e simulacros

As afinidades eletivas de Eduardo Berliner, ademais, são-nos apresentadas por Leite Neto, num parágrafo sintético e bastante importante para nossos estabelecimentos metodológicos, e para a escolha do tipo de viés e aparato filosófico que utilizaremos na lida com algumas telas do artista:

A última sala, no fundo do apartamento, é o escritório do artista. É um pequeno compartimento, ocupado por uma mesa com um computador [sic] e uma estante cheia de livros e DVDs [sic] filmes de Bergman, Tarkovski e Godard. É o local onde Berliner faz suas leituras, escreve e desenha. Observo as estantes. Há numerosos livros de artistas que ele aprecia: Luc Tuymans, Brice Marden, Marlene Dumas, David Hockney, Eric Fischl, Richard Deacon, Luiz Zerbini, Paul McCarthy... Percebo na mesa algumas leituras de Berliner: "A Condição Humana", de Hannah Arendt, e "Rua de Mão Única", de Walter Benjamin. Foi neste espaço, o ateliê, que se estabeleceu principalmente o meu diálogo com Berliner. Ao longo de pouco mais de um ano, fiz seis visitas ao local, onde permaneci por muitas horas, a fim de acompanhar [sic] o processo de concepção de parte das telas que ele apresentou na exposição do Prêmio CNI-Sesi Marcantonio Villaça 2009/10. (LEITE NETO, [201? a]).

Ressaltaremos, desta citação, três coisas. A primeira é praticamente uma relação de citação, de intertexto²⁰ controlado, uma conexão quase umbilical entre Eric Fischl, artista famoso e mercadologicamente valorizado²¹, cujos grandes painéis, esconsos e inóspitos, formal e tematicamente remetem a Eduardo Berliner²². Ou vice-versa, melhor dizendo. Pois não se trata de uma simples questão de influência deste por aquele. Certas obras do carioca apresentarão uma proximidade composicional

²⁰No sentido de segundo conceito de dialogismo. Cf. FIORIN, 2016, p. 38.

²¹A obra *Vanity* (Figura 3), de 1984, por exemplo, estima-se em até um milhão e meio de dólares. Disponível em: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/eric-fischl-b-1948-vanity-5315265-details.aspx>>. Acesso em: Agosto de 2018.

²²Note-se que o título de uma das séries de pintura de Fischl, *Presence of an absence* (2017-8), é coincidentemente igual à exposição *Presença da ausência* (2015), de Berliner. Sobre a série do americano, vejam-se suas pinturas reproduzidas em *Eric Fischl: Presence of an absence (2017-2018)*. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/20172018-presence-of-an-absence/>>. Acesso em: Julho de 2018.

com as do americano de maneira intensíssima. Mesmo um aspecto narrativo lhes parecerá unificador: a pornografia, o insólito, o simbólico, o erótico, o religioso, o elemento infantil passivo em choque com o elemento adulto, agressivo, entre outras questões. O maneirismo das cócoras em *The Travel of Romance, Scene I* (Figura 1), de 1994, e o de *Varal* (Figura 2), de 2012, é bastante análogo. Para além das evidentes relações formais, aspectos narrativo-iconográficos merecem atenção, também: a ambiência privada (o quarto penumbroso em Fischl, o quintal dos fundos arborizado em Berliner), o ar de paralisia de um ser passivo (a mulher em Fischl, o personagem banhado em Berliner) a despeito da autonomia de movimentos de sujeitos ativos (o homem agachado em Fischl, o enfermeiro em Berliner), bem como uma geral aclimação inquietante, válida a ambos, mostram-se nitidamente.

Podemos enfatizar que a disfunção fisiológica faz-se presente nas duas imagens: um dos olhos da mulher é descaído, em marcado estrabismo; no caso de *Varal*, o tipo mascarado, que recebe a ducha sobre as costas, parece ter-se defecado. Apesar de serem manipulados por agentes autônomos (em termos de mobilidade e ação), a mulher em Fischl e o mascarado de cócoras, na versão do carioca, parecem bonecos inexpressivos, inativos. O cenho franzido da figura feminina não sugere estar no campo da preocupação, mas sim no da indiferença, no da impassibilidade e talvez no tempo de algo não-vivente. A máscara sobre a nuca do tipo banhado pelo enfermeiro lhe dá quês de mecanização e ausência de resposta fisiológica, de reflexo consciente. Será porventura nessa ausência de resposta, apesar dos estímulos bem demarcados (a manipulação pelo homem, num caso; o jato de mangueira à coluna vertebral, noutro), que reside sua aclimação mais insólita?²³ Outras semelhanças muito grandes podem ser elencadas. Ainda em relação à postura corporal e à alegoria do rosto encoberto, *Máscara* (Figura 4), de 2011, plasma *Vanity* (Figura 3), de 1984. O ar sonambúlico e sexualizado de *Sleepwalker* (Figura 5), de 1979, paradoxalmente deslocado para um contexto diurno, vespertino, de ócio lúdico (a ambientação de piscina infantil, no quintal privado), repete-se em *Habitat* (Figura 6), de 2011. Certa conotação masturbatória que enceta a tela de Fischl (o sonâmbulo com as mãos ao pênis, como se urinasse) repercute, também, na tela de Berliner (no sujeito sentado à borda da piscina, que toca seus genitais com a mão direita, ao passo que a esquerda

²³Para relações entre erótica, corpo passivo, autômatos e inquietante veja-se também DE FREN (2009).

está livre, mas estranhamente contraída). O lazer doméstico, o espaço do quintal (doméstico-familiar)²⁴, abruptamente faturado como cenarização inquietante, em clave irônica, faz com que comunguem sentidos ambas as expressões pictóricas, igualmente.

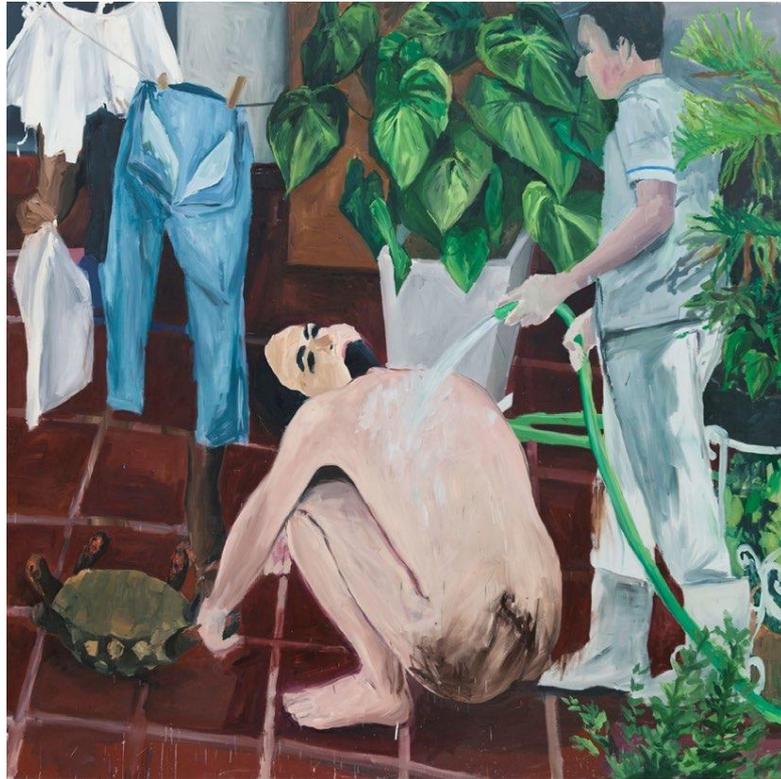
Figura 1 - *The Travel of Romance; Scene I* (1994), de Eric Fischl. Óleo sobre tecido, 147 x 165 cm.



Fonte: Eric Fischl Website. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/the-travel-of-romance-1/>>.

²⁴Cf. FREUD, 2013, p. 272.

Figura 2 - *Varal* (2012), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 260 x 260 cm²⁵.



Fonte: C. Triângulo. Disp. em: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_portfolio2018_web.pdf.

Figura 3 - *Vanity* (1984), de Eric Fischl. Óleo sobre tela, 274 x 244 cm.



Fonte: Eric Fischl Website. Disponível em: <http://www.ericfischl.com/backyard/>.

Figura 4 - *Máscara* (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 176 x 150 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 5 - *Sleepwalker* (1979), de Eric Fischl. Óleo sobre tela, 175 x 267 cm.



Fonte: Eric Fischl Website. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/backyard/>>.

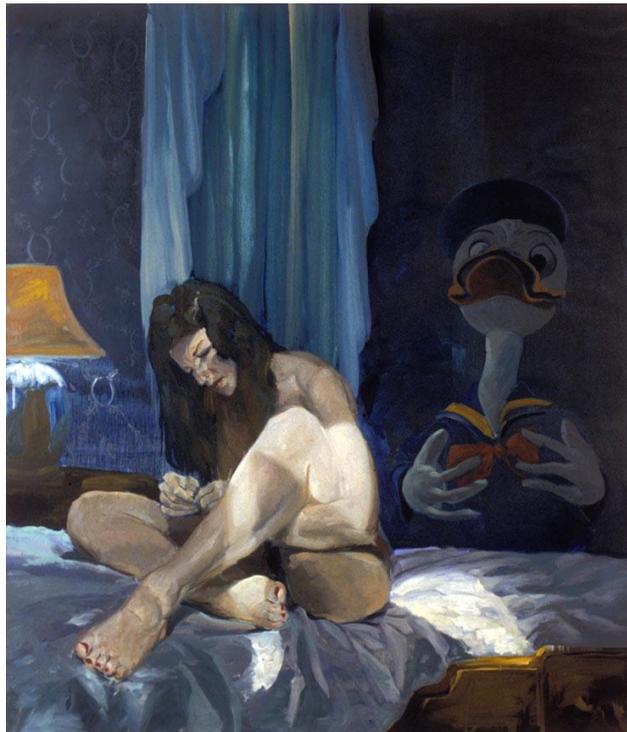
²⁵Muitas reproduções das obras de Berliner citadas neste trabalho foram extraídas dos portfólios oficiais disponibilizados à página da Casa Triângulo, que representa o artista. Há reproduções que não estão mais presentes no endereço de consulta, atualizado constantemente.

Figura 6 - *Habitat* (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 250 x 280 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 7 - *Duck* (1987), de Eric Fischl. Óleo sobre tecido, 178 x 152 cm.



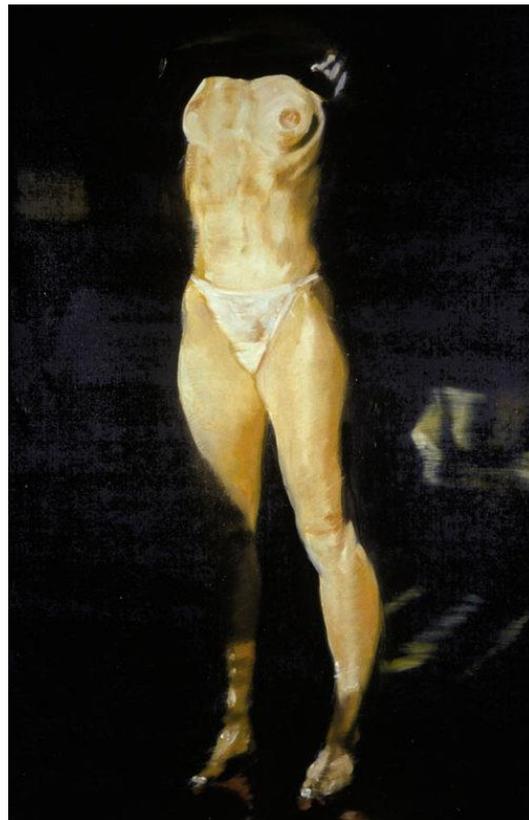
Fonte: Eric Fischl Website. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/early-interiors-1/>>.

Figura 8 - *Elefante* (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 246 x 190 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 9 - *Sem Título* (1998), de Eric Fischl. Óleo sobre tela, 152 x 102 cm.



Fonte: Eric Fischl Website. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/early-interiors-1/>>.

Figura 10 - *Bailarina* (2016), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 39,5 x 50 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 11 - *Feeding the Turtle* (2016), de Eric Fischl. Óleo sobre tecido, 66 x 78 in.



Fonte: Eric Fischl Website. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/lateamerica/>>.

Figura 12 - *Serrote* (2009), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 214 x 170 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Não será ocioso, ainda, referirmo-nos a mais alguns exemplos. Se a piscina²⁶ é metonímia do quintal dos fundos (veja-se *Early Backyard*²⁷), por sua vez alegorizador do *Inquietante* (o cenário de balneário²⁸ também cumpre essa função), o papel alegórico dos animais na obra de ambos os pintores terá caráter aproximativo, igualmente. Nesse caso, destaca-se a tartaruga, comum no contexto fabular²⁹, e facilmente metaforizadora do corpo-autômato, lento, frágil apesar do casco, indefeso ante terceiros³⁰. Podem-no exemplificar as obras *Feeding the Turtle* (Figura 11), de

²⁶Em Berliner, mais do que o sentido de piscina estagnada, haverá o sentido de piscina seca, enquanto metaforização da distopia em violência. Sobre a piscina arquetípica, veja-se Ronnberg [org.], 2012, p. 606.

²⁷Nome da série de pinturas de Fischl. Vejam-se reproduções visualizáveis em *Eric Fischl: Early Backyard (1979-1993)*. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/backyard/>>. Acesso em: Julho de 2018.

²⁸Sobre Fischl e o balneário fantasmagórico e pornográfico, vejam-se reproduções em *Eric Fischl: Early Beach Paintings (1980-1996)*. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/early-beach1/>>. Acesso em: Agosto de 2017.

²⁹Vejam-se as ilustrações de Berliner para a edição de Esopo (2013).

³⁰Diz Cirlot (2001, p. 354): “[...] the turtle is the inversion of the wings; that is, that since the wings signify elevation of the spirit, the turtle would denote the fixed element of alchemy although only in its negative

2016, e *Serrote* (Figura 12), de 2009. O animal doméstico às mãos de sua senhora ou de seu senhor, inserível em clave grotesca na ambientação da casa-enjaulamento, espaço sobretudo de isolamento e de observação (veja-se *Porquinho* [2012]³¹) sustenta, ademais, tais eixos narrativos nas obras de ambos.

Os hibridismos entre homem e animal (o comportamento zoomorfozido sob escópica³² voyeurística³³, em Fischl, e as muitas mutações³⁴ monstregas³⁵ observáveis em Berliner) são outros pontos em comum. O mesmo pode-se dizer sobre as tentativas de deslocamento do animal *kitsch*, animais-logomarcas – como personagens da Disney³⁶ – do campo de sentido habitual (turístico, de souvenir de consumo, de objeto decorativo) para uma esfera do insólito, do agourento, do pornográfico, enlaçados por um novo feixe de cenarização: o *intérieur*³⁷. A esse respeito, reparemos na consonância entre as obras *Duck* (Figura 7), de 1987, em que um Pato Donald spectral ensombra-se por detrás de uma mulher nua, cujo olhar se compenetra nas unhas das mãos, por sobre a vagina, e *Elefante* (Figura 8), de 2011, em que um feioso Dumbo de garagem, antropomorfizado (tem braços humanos), imobilizado por um eixo de sustentação, parece lutar contra a própria imobilidade inexorável, enquanto sufoca com a própria tromba, e lacrimeja retumbantemente.

Por fim, a mutilação do corpo e a decapitação traçam pontes entre ambos os pintores (*Untitled* [1998]³⁸, de Fischl, e *Bailarina* [2016], de Berliner). Embora

aspect. In short, then, it would stand for turgidity, involution, obscurity, slowness, stagnation and highly concentrated materialism, etc. Perhaps this is the explanation of the turtles in Moreau's painting of Orpheus with their disquieting negativeness".

³¹ Reprodução da pintura visualizável na Casa Triângulo: Eduardo Berliner. Disponível em: <<http://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/trabalhos/>>. Acesso em: Julho de 2018.

³² "A transcendência pode ser alcançada pelo ato de olhar". Slogan de Eduardo Berliner à página da *Daros Latin American Collection*. Tradução nossa. Disponível em: <<https://www.daros-latinamerica.net/artist/eduardo-berliner/>>. Acesso em: Julho de 2018.

³³ Pensamos aqui em *Imitating the Dog: Mother and Daughter II*, de Eric Fischl. Reprodução da pintura visualizável em *Eric Fischl: Early Backyard (1979-1993)*. Acesso em: Julho de 2018.

³⁴ Veja-se a pintura *Rosto* (2013), de Eduardo Berliner. Reprodução da pintura visualizável em *Daros Latin America Collection: Eduardo Berliner*. Disponível em: <<https://www.daros-latinamerica.net/artwork/rosto/>>. Acesso em: Julho de 2018.

³⁵ A composição das monstruosidades em Berliner é de ordem boschiana, baseada no hibridismo, na zoomorfização etc. Sobre a tipologia iconológica do monstro, veja-se KAPPLER, 1994, p. 166.

³⁶ Veja-se o comentário de Benjamin sobre Mickey Mouse no texto *Experiência e pobreza* de BENJAMIN (2012, p. 90).

³⁷ A tematização pictórica da pornografia inquietante, em Fischl, parece concentrar-se principalmente na mencionada série *Early Beach Paintings*. Vejam-se suas pinturas reproduzidas em *Eric Fischl: Early Beach Paintings (1980-1996)*. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/early-beach1/>>. Acesso em: Agosto de 2018.

³⁸ Reprodução da pintura visualizável em *Eric Fischl: Early Interiors (1979-1998)*. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/early-interiors-1/>>. Acesso em: Julho de 2018.

oníricas, de impressão surrealística (devido à reiteração dos deslocamentos), as perspectivas pictóricas desses artistas visuais apresentam basto uso de recursos alegóricos³⁹, e, em sentido benjaminiano⁴⁰, presumivelmente políticos, justamente por seu caráter alegórico, não apesar dele. Questões obviamente não criadas pela internet, mas indubitavelmente alteradas, em termos de ressonância, pelo *cronotopo da web* (por exemplo, a pedofilia⁴¹) compõem-lhes os núcleos de significação de denúncia política⁴² (no caso de Fischl⁴³, sobretudo no que diz respeito a suas obras mais contemporâneas). Pelas razões apresentadas, os expressionistas Balthus⁴⁴ e Otto Dix⁴⁵ são certamente referências comuns, ademais, ao pintor americano e ao brasileiro. Nussbaum⁴⁶, Ensor⁴⁷ o serão, igualmente.

1.3.2 Eduardo Berliner, leitor de Walter Benjamin

³⁹Referimo-nos aqui à tela *A Brief Story of North Africa* (1985), de Fischl, notadamente alegórico-narrativa. Reprodução visualizável no site Art Basel. Disponível em: <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/60377/Eric-Fischl-A-Brief-History-of-North-Africa>>. Acesso em: Agosto de 2018.

⁴⁰Um dos sentidos benjaminianos de percepção alegórica é o da prostituta enquanto alegoria do poeta: cf. KOTHE, 1976, pp. 76-7.

⁴¹Sobre a relação entre a parafilia, criminalidade e internet, cf. LOWENKRON (2013) e HISGAIL (2007).

⁴²Veja-se a pintura *Unicórnio* (Figura 22), 2011, de Eduardo Berliner.

⁴³Veja-se a pintura *Worry* (2017). Reprodução visualizável em *Eric Fischl: Presence of an Absence (2017-2018)*. Em *Early Interiors*, no entanto, essa temática já era recorrente, ainda que se trate de um período anterior ao do *cronotopo da web*.

⁴⁴Sobre a configuração facial, o ócio doméstico e o corpo-mobília, veja-se *Sewer* (1979), de Fischl, que nos parece fértil para associações com a pintura de Balthus e a caricaturização facial em Dix. Reprodução da pintura visualizável em *Eric Fischl: Early Interiors (1979-1998)*. Acesso em: Agosto de 2018. Sobre o polônês, a erotização infantil presente em sua pintura tem causado uma recepção de estranhamento e protesto à contemporaneidade: veja-se Bellafante (2017).

⁴⁵Veja-se a pintura *Simon and Anh* (2003), de Fischl, em uma reprodução visualizável em *Eric Fischl: Portraits (1983-2013)*. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/portraits/>>. Acesso em: Agosto de 2018. Confira-se também a pintura *Guitar Lesson* (1934) em NERET (2003, p. 10). O *cronotopo do corpo inerte, mas vivo, nas mãos de um agente manipulador* são verificáveis em *Otite* (2013) e em *Irmão* (2013), ambas pinturas disponíveis à visualização em *Daros Latin America Collection: Eduardo Berliner*. Disponível em: <<https://www.daros-latinamerica.net/>>. Acesso em: Agosto de 2018. Sobre o corpo como marionete pornográfica, tem-se a pintura *Man on Swing* (1992), ademais, de Fischl, reproduzida em *Eric Fischl: Early Beach Paintings (1980-1996)*.

⁴⁶Veja-se na pintura *Antique Park* (1936), de Nussbaum, o clima grotesco e, por exemplo, o *cronotopo da arena*, caro a Berliner, em uma reprodução visualizável em *The Athenaeum*. Disponível em: <<https://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=153299>>. Acesso em: Agosto de 2018.

⁴⁷Sobre o macabro e a máscara em James Ensor, veja-se Tonkin (2016).

Estabelecidas tais considerações, voltemos à citação. A segunda questão é a seguinte: o fato de Walter Benjamin ser afinidade eletiva e leitura de referência de Eduardo Berliner vem-nos como uma informação de profícua importância. Muitas vezes, ao longo desta dissertação, recorreremos a variadas obras do filósofo alemão para tentarmos certos exercícios heurísticos que convirjam à interpretação alegórica das pinturas do carioca. Enquanto crítico de arte e historiador da cultura, as inferências de Benjamin parecem-nos ainda vívidas, pulsantes, cheias de espírito, mais de setenta anos depois de sua morte. Entre outros autores, Benjamin percebeu o autômato e as bonecas como alegoria (2014, p. 131). Analisá-los eram-lhe método de materialismo histórico e sobretudo formas de se “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 13), para além do historicismo e de uma atenção voltada apenas às obras-primas e ao biografismo laudatório, e por isso deficientes enquanto motivadoras de discurso dialético.

Buscaremos, nesse raciocínio, convergências entre os escritos do filósofo sobre o motivo da boneca, do manequim, do fantoche etc e o motivo da pornografização, da representação iconográfica do ato sexual ou da genitália. Para além de tais temáticas, que apresentarão suficiente relação com as tópicas do pintor sobre cujas obras nos debruçamos, uma série de outros vocábulos e conceitos que amiúde surgem em Benjamin serão utilizados e rediscutidos por nós. O conceito de *aura*⁴⁸, de *fantasmagoria*⁴⁹, de eterno retorno em oposição a Nietzsche são alguns exemplos (*tempo infernal do sempre igual*). Benjamin, cuja análise social enxergava na prostituição uma metáfora histórica e filosófica (2013, p. 31), será de grande importância, ademais, para considerações que faremos a respeito da fetichização e da objetificação erotizada do corpo humano. Para nós, tal pensador é um fundador de discursividade⁵⁰ crucial à contemporaneidade.

O fato de que também parece sê-lo, para Berliner, é um fator a mais para destacarmos a produção pictórica do brasileiro. Algumas seções de nosso trabalho terão em Benjamin baliza metodológica: ao refletirmos sobre os ícones do veludo⁵¹ e

⁴⁸Cf. BENJAMIN, 2017, p. 17.

⁴⁹Sobre a fantasmagoria, veja-se o texto de Olgária Matos apud BENJAMIN (2009, p. 1125).

⁵⁰Cf. FOUCAULT, 2009, p. 281.

⁵¹Sobre a fantasmagoria do veludo em associação com o surrealismo, cf. BENJAMIN (1999, p. 64): “When Grandville presents a new fan as the ‘fan of Iris’ and his drawing suggests a rainbow, or when the Milky Way appears as an avenue illuminated at night by gaslamps, or when ‘the moon (a self-

do vidro⁵² na obra do artista carioca, o filósofo alemão, que acuradamente deu destaque a esses materiais, e relacionou-os alegoricamente a processos histórico-culturais essenciais da Modernidade (veludo, coleção e *intérieur*; vidro, modernismo arquitetônico e falência da aura, por exemplo), nos será imprescindível. Feitas tais considerações, reparemos que Alcino Leite Neto destaca sobretudo uma obra literária de Benjamin, a constar como “livro de cabeceira” de Eduardo Berliner, entre outros.

Rua de mão única (1928)⁵³ é um exemplo do uso surrealístico do “fragmento urbano”⁵⁴. É uma apoteose da escópica fotográfica e de sua transcrição literária, em estreita relação com a reflexão sobre o tempo, sobre a fenomenologia do tempo. Para um pintor que vê no olhar uma forma de transcendência⁵⁵, sem dúvida essa afinidade eletiva literária torna-se mais do que compreensível. Ademais, memória e fragmentação expressiva são temáticas caras⁵⁶ ao brasileiro, que também se vê como poeta⁵⁷: em *Rua de mão única* temo-los, a essas técnicas e usos, em abundância, num exímio exercício de prosa memorialística e fragmentar, com textos autônomos (da mesma maneira, a pintura de Berliner não se embasa em sequências, mas em quadros autônomos⁵⁸) talvez ainda não superados⁵⁹ no panorama de toda a literatura mundial. Mais uma vez, por esses motivos, devemos suspeitar de Berliner quando, em função autoral (talvez irônica) este declare “não se interessar pelo Surrealismo”: uma das forças máximas do Surrealismo literário o contradiz, na eloquente posição de suas leituras seletas, dentro de seu ateliê.

portrait)’ reposes on fashionable velvet cushions instead of on clouds, at such moments we first come to see that it is precisely in this century, the most parched and imagination starved, that the collective dream energy of a society has taken refuge with redoubled vehemence in the mute impenetrable nebula of fashion, where the understanding cannot follow. Fashion is the predecessor--no, the eternal deputy--of Surrealism”. Em Berliner, no entanto, tal *cronotopo cósmico* se perderá, como veremos, na fetichização do veludo; habitará o mundo onírico do *intérieur*, necessariamente.

⁵²Vejam-se os comentários de Benjamin (2009, p. 87) sobre a fenomenologia fetichizada do vidro.

⁵³Cf. BENJAMIN, 2013.

⁵⁴Chama-o “Livro-oficina do fisiognomista urbano”, BOLLE (2000, p. 271). Tradu-lo como *Contramão*.

⁵⁵“Painting and drawing remind us that transcendence can be achieved through the act of looking” Disponível em: <<https://www.daros-latinamerica.net/artist/eduardo-berliner>>. Acesso em: Julho de 2018.

⁵⁶Cf. DEBATE..., 2014.

⁵⁷Cf. DEBATE..., 2014.

⁵⁸Cf. DEBATE..., 2014.

⁵⁹A concepção da memória enquanto alegoria histórica e documento social, presente nesse livro, é bastante diferente da proustiana. Cf. BOLLE, 2000, p. 313.

1.3.3 Berliner e a diegese bergmaniana; a aclimatação “setentrional”

Em conclusão, a terceira questão que ressaltamos é a citação de Bergman. O ar intimista, invernal, privado e conflituoso das diegeses do sueco, a centralidade das temáticas da infância⁶⁰, da repressão⁶¹ e da doença⁶² em sua obra, bem como recorrentes ambientações “nórdicas”⁶³, devoradas antropofagicamente pelo pintor carioca (e que se enxergam nos cenários e, sub-repticiamente, na dessaturação das cores e nas paisagens inverniais de suas obras) são algumas coesões possíveis entre o brasileiro e o cineasta que, ao que parece, é-lhe modelo e destaque, em seu mapa de afetos artísticos. A citação que brevemente comentamos é fundamental para estudarmos Berliner não em função-autor, mas em *função-receptor*. Sua enumeração importa-nos sobretudo no quesito metodológico.

1.4 A CATEGORIA DO BONECO NA OBRA BERLINERIANA: ALEGORIA PORNOGRÁFICA?

Buscando, ainda, o apuramento de nossos recursos analíticos, mencionemos outro trecho do texto *A pintura inquietante de Eduardo Berliner*. Na passagem, Leite Neto resume alguns dos lugares-comuns temáticos (em termos de constância de aparição poética) do artista:

⁶⁰Veja-se o filme *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982), de Ingmar Bergman. Berliner cita-o diretamente no vídeo *Debate do artista com o crítico Josué de Matos no Museu de Arte de Ribeirão Preto* (DEBATE... 2015), em análise do quadro *Criado Mudo* (2011). O teatro de marionetes, o *intérieur* labiríntico, as máscaras fantasmagóricas, a sexualidade inquietante, a mumificação da burguesia etc: tudo se encontra nesse filme.

⁶¹Veja-se o filme *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman.

⁶²Veja-se o filme *Gritos e Sussurros* (*Viskningarna och rop*, 1972), de Ingmar Bergman.

⁶³Leia-se o livro *A desumanização*, 2014, de Valter Hugo Mãe. A obra é referência a Eduardo Berliner; seu desfecho, baseado no “incêndio vingador a partir da híbris pré-adolescente”, é um pastiche do filme *Fanny e Alexander*. A ambiência é a Islândia e seus lugares-comuns: géiseres, nevascas, fiordes.

Creio que uma interpretação dos temas do artista mereceria um artigo à parte, dedicado sobretudo a isso, que pudesse analisar longamente [sic] e com pertinência as suas figurações inquietantes, suas fabulações e suas obsessões, como os animais, em particular os cães⁶⁴ (o lobo⁶⁵ faz parte da família dos canídeos), os vegetais (as plantas decorativas⁶⁶ com sua forma impositiva, mas também os descampados onipresentes⁶⁷), as crianças (como protagonistas privilegiados), as más-caras [sic] (e o conseqüente ocultamento dos rostos humanos), mas ainda os hibridismos (entre homem e criança, homem e bicho, homem e vegetal, bicho e vegetal etc.), o universo infantil (contos de fadas⁶⁸, brinquedos e projeções fantasmáticas) e a cenarização dos ambientes (inclusive ao reapropriar e transfigurar outros 'cenários' cotidianos⁶⁹: entradas de prédios, antessalas de escritórios, maquetes de imobiliárias [sic] etc). (LEITE NETO, [201?a]).

Esta compilação temática levada a cabo pelo crítico é de relevância para mapearmos certos pontos de partida em relação à pintura de Eduardo Berliner. Nela, no entanto (bem como nos demais textos alheios ou entrevistas do próprio autor), há uma lacuna essencial, todavia: a ausência de apontamento do autômato⁷⁰, do robô⁷¹, do fantoche⁷² e do boneco⁷³ como assuntos frequentes, e quiçá como *marco zero* e centro de energia de todo um sistema de significação. O autômato é até mencionado em entrevistas, aleatoriamente, como ilustração de um processo poético, tanto por

⁶⁴Veja-se o cão como psicopompo e ser infernal em Ronnberg ([org.] 2012, pp. 296-9). Dante Alighieri (2003, p. 54) descreve Cérbero como o ser que "*con tre gole caninamente latra*" (*Inferno*, IV, 13). À sequência, Plutão é chamado de "*maladetto lupo*". Virgílio manda o demônio se calar após sua enigmática imprecação "*Pape Satan, Pape Satan aleppe*" (p. 61). O canídeo é comunicador de uma linguagem desconhecida quando se associa imagetivamente ao demônio (*Inferno*, VII, 8).

⁶⁵Veja-se a pintura *Enterro* (2009), de Eduardo Berliner.

⁶⁶Veja-se a pintura *Caixa d'Água* (2011), de Eduardo Berliner.

⁶⁷São raros, na verdade. Geralmente se retratam espaços cercados: vejam-se as pinturas *Cercado* (2012) ou *Jarro* (2012), de Eduardo Berliner. O descampado, pode-se vê-lo na pintura *Cães* (2013).

⁶⁸O *fairy tale* associado à violência pode ser verificado em *Struwwelpeter* (Figura 54), 1845, de H. Hoffmann. Veja-se também o conto *Quando crianças brincam de açougueiro*, dos irmãos Grimm (2012, p. 128).

⁶⁹Esse deslocamento espacial é igualmente verificável na pornografia *gonzo*, hegemônica dos anos 2000 em diante. "By laying claims to the realness of their settings and characters, gonzo sites depict mundane spaces as potential grounds for sexual action while downplaying their obviously staged and scripted aspects. *Street Blowjob* and *MILF Hunter* attempt to bridge the gap between everyday life and the excessive fantasy realm of pornography. Streets, parking lots, shopping malls, libraries, and motels—all mundane, accessible, and familiar environments involving little glamour—become sites of pornotopia as anonymous nonplaces that are both anywhere and nowhere in particular". (PAASONEN, 2011, pp. 171-2).

⁷⁰Veja-se a pintura *Desenho Noturno* (Figura 46), de 2013.

⁷¹Veja-se a sequência *Mecânico*, presente em *Catálogo*. Aí se tem o robô, a miniaturização e o aleijamento.

⁷²Veja-se a pintura *Grade* (2013) em uma reprodução visualizável em *Daros Latin America Collection: Eduardo Berliner*. Disponível em: <<https://www.daros-latinamerica.net/artwork/grade>>. Acesso em: Agosto de 2018.

⁷³Veja-se a pintura *Jardinagem* (2012), de Eduardo Berliner.

Berliner quanto por seus críticos. Porém, insistimos, nunca se o menciona num quesito de categoria temática, de tópica, de motivo, como se faz com a *infância* (metáfora da memória, para Berliner, e das camadas de tempo sedimentado⁷⁴), ou com a associação entre infância e morte, em clave *memento mori*⁷⁵, ou ainda com a insistência narrativa que os quadros parecem gerar a respeito da morte, em sentido lato⁷⁶, e da desapareição (do corpo como um todo ou na fração de um de seus membros⁷⁷, por sinédoque⁷⁸). Seria esse um silêncio eloquente? Seria um lapso ou uma desconsideração do artista e da crítica? Seria uma forma de “esconder o jogo”, ao menos no campo da verbalização, a respeito do hipotético centro de significação

⁷⁴Veja-se a pintura *Vulcão* (2014), de Eduardo Berliner. A maquete e a secção transversal no modelo geográfico é metáfora das “camadas da memória”.

⁷⁵“No quadro Enterro [sic], por exemplo alguns dos objetos pintados foram o resultado da união de fragmentos, de coisas ou de pedaços de coisas que juntei durante meses e reorganizei, guiado pela sensibilidade dos olhos e das mãos, pela origem dos objetos e seus materiais: um mobilizador para perna utilizado anteriormente por minha mãe, um modelo dos ossos do joelho, uma máscara de caveira e uma planta. Para mim, são todos eles símbolos de finitude: o gradual processo de envelhecimento evidenciado pela perda de força e resistência dos membros, minha própria finitude percebida através do envelhecimento dos meus pais... Eu mantinha esses objetos organizados num canto do ateliê. Pensava neles como uma espécie e natureza-morta. Norteado por outro interesse, a estranheza que sinto diante de paredes forradas com fotografias de paisagens dentro de espaços arquitetônicos, comecei a imaginar animais selvagens caçando nesses lugares, e isso me levou a desenvolver uma máscara de lobo, feita de xaxim”. (LEITE NETO, [201?b]).

⁷⁶“Se eu fosse um animal, seria provavelmente o macaco de tinta, descrito por Borges em seu livro dos seres imaginários. Assim como esta pequena criatura bebe o líquido restante em um tinteiro, devido ao prazer que sinto ao praticar caligrafia, muitas vezes paro apenas quando a tinta do reservatório se esgota. Também me identifico com a cruz entre gato e ovelha descrita por Kafka. Amistoso e inquieto, certas vezes, aos olhos de seu dono o animal parece clamar por alívio através da faca do açougueiro. Como se eu pudesse carregar em mim a ausência de cada perda”. (Berliner apud DOCTORS, [201?]).

⁷⁷“Assim como para muitas crianças, meu primeiro contato com a morte se deu através de um animal querido. O cachorro que consid-erava [sic] meu, um grande fila brasileiro dourado, teve câncer e precisou amputar a pata traseira. A caminho do veterinário minha mãe tentou explicar o ocorrido, mas ao ver o animal tive minha primeira lição no que diz respeito ao abismo existente entre a compreensão oral de um fato e a coisa em si. Quando vi o animal enorme sem a pata de trás, não consegui acreditar nos meus olhos. Pensando com distanciamento, percebi que talvez esta tenha sido minha primeira experiência visual com a ideia de colagem. O poder da ausência e a violência do corte. Onde havia perna, restou uma área desprovida de pelo e uma cicatriz desenhada com linha cirúrgica preta”. (DOCTORS, [201?]) . Esta narrativa traumática é retomada por Berliner no vídeo *Debate do artista com o crítico Josué de Matos no Museu de Arte de Ribeirão Preto*.

⁷⁸Doctors relaciona a amputação do corpo, em Berliner, à técnica de colagem. “Para clarear melhor a questão, gostaria de citar a resposta dada por Berliner em uma entrevista realizada por Wang Fang, em 2013, para a revista Art World China, quando perguntado como ele tratava a relação entre o humano e o animal. [...] O que me chama a atenção nesse depoimento é o fato de Berliner declarar que essa talvez tenha sido sua primeira experiência visual com a ideia de colagem e que ela esteja relacionada exatamente com o poder da ausência e não com o poder da presença. Em outras palavras, a colagem para o artista não é provocada pelo que é adicionado, como no *papier collé*, por exemplo, mas pelo que desaparece quando uma imagem é interceptada por outra; tal como em um desastre, em que a imagem do mundo físico é reconfigurada pelo que foi perdido ou pela presença da ausência do que era antes, criando uma polifonia de imagens que dá expressão à forma como metamorfose”. (DOCTORS, [201?]).

de sua pintura? Seria uma lacuna notável, por parte da reflexão crítica? Seria uma forma de se distanciar a obra de Berliner de uma tematização já bastante convencional na história da cultura (haja vista a constante aparição de humanoides robóticos no subgênero da literatura fantástica, no conto⁷⁹ ou no repisado “caso de amor com⁸⁰ autômatos”, ou na arte de Hans Bellmer⁸¹, por exemplo)?

Será ocioso continuarmos girando no vazio dessas hipóteses, à guisa de um mero tatear. O fato, no entanto, se faz unívoco: como o autômato pode ter sido deixado de lado, em termos de tópica, de categoria de assunto pictórico, nas entrevistas de Berliner, em *função-autor* ou no âmbito de discurso crítico (ainda que exíguo), sobre sua obra? Porque, apesar de todos⁸² parecerem reclamar o caráter inquietante à sua pintura, não mencionam o fato de que, para Jentsch (de cuja obra Freud se utiliza criticamente) a *sensação inquietante* muitas vezes se relacionava diretamente com a percepção do corpo humano artificial, produto da técnica industrial ou da artesanaria. A reiteração dos ícones de humanoides-bonecos-estátuas na pintura de Eduardo Berliner torna esse não-dizer ainda mais intrigante, nessa direção. Para ilustrar o que temos argumentado, passemos à citação de *O Inquietante*:

Se agora passamos a examinar as pessoas e coisas, impressões, eventos e situações que chegam a despertar em nós, com particular força e nitidez, a sensação do inquietante, o primeiro requisito é escolher um bom exemplo inicial. Jentsch pôs em relevo, como caso privilegiado, a “dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo”, nisso invocando a impressão deixada por figuras de cera, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados. Ele junta a isso o sentimento inquietante produzido pelo ataque epiléptico e pelas manifestações de loucura, por provocarem no espectador a suspeita de que processos automáticos — mecânicos — podem se esconder por trás da imagem habitual que temos do ser vivo. Sem estarmos inteiramente convencidos dessa afirmação do autor, vamos partir dela em nossa investigação, pois logo depois ele nos lembra um escritor que, mais que nenhum outro, teve êxito em produzir efeitos inquietantes. “Um dos mais seguros artifícios para criar efeitos inquietantes ao contar uma história”, escreve Jentsch, “consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro da sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional, como foi dito. Em seus contos fantásticos, E. T. A.

⁷⁹Veja-se o conto *Automata*, de E. T. A. Hoffmann (1967, p. 71).

⁸⁰Veja-se o filme *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), de Fritz Lang.

⁸¹Sobre Bellmer, Max Ernst, Giacometti, de Chirico e o boneco no surrealismo, veja-se Foster (1993).

⁸²Veja-se uma coletânea de textos críticos sobre a obra de Eduardo Berliner na Casa Triângulo. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/6/>>. Acesso em: Agosto de 2018.

Hoffmann⁸³ valeu-se desta manobra psicológica repetidamente e com sucesso.” (FREUD ([1919] 2013, p. 256).

Uma das perguntas centrais de nossa dissertação, nesse raciocínio, é precisamente esta: o que significa a categoria narrativo-semântica do autômato, no sistema iconográfico de Eduardo Berliner? As outras dizem respeito à associação da representação pornográfica com essa temática, sobretudo, e em que medida a percepção temporal das pinturas (sua recepção cronotópica) pode nos ser um instrumento hermeneuticamente válido. Basicamente, sobre isso discorreremos nos capítulos subsequentes.

1.5 MUSEU DO ACIDENTE E ESTETIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA ARTE DE EDUARDO BERLINER

Para além do profícuo resumo (e proposta de artigo) de Alcino Leite Neto sobre a pintura de Berliner, ser-nos-á de valência, ademais, a relação de um aspecto muito especial de sua pintura (percebida pelo ensaísta) com as palavras de outro crítico, a saber, Marcio Doctors. Trata-se do hibridismo, da fusão metamórfica entre elementos corpóreos animais e humanoides, principalmente. O mundo vegetal e a materialidade artificial, como já dito, participam desse jogo representacional, inclusive. Logo, passemos às palavras do crítico, que se referem especificamente à

⁸³ Talvez o mais popular boneco-autômato da história da literatura seja a personagem Olimpia, do conto *O homem de areia* (*Der Sandmann*, 1817), de Hoffmann (2004, p. 74). Por ela o protagonista se apaixona, a ponto de levá-la, louco, a uma festa e apresentá-la à sociedade. Pelos olhos do manequim e pela sua falsa voz percebem as pessoas, a despeito do protagonista, existir algo monstruoso por trás da normalidade daquela aparente mulher, mas não identificam exatamente o que seria. “Mas não deixa de ser estranho que muitos de nós tenhamos formado a mesma opinião acerca de Olimpia. Ela nos parece, não me leves a mal, amigo, estranhamente rígida e sem vida. Seu corpo é bem-proporcionado, seu rosto também, isso é inegável! Poderia ser considerada linda se ao seu olhar não faltasse o brilho da vida, quer dizer, se não lhe faltasse o sentido da visão. Seu andar é estranhamente contido, cada movimento parece depender de um maquinismo de corda. Seu modo de tocar e cantar tem o ritmo sem vida e desagradavelmente correto de um realejo, e o mesmo vale para a maneira como dança. Essa Olimpia nos dá medo, nós não queremos nada com ela, tivemos a impressão de que apenas fingia ser uma criatura viva e de que havia um estranho mistério por trás dela.”

instalação *A presença da ausência* (2015), performada pelo artista carioca à fundação Eva Klabin (Rio de Janeiro):

Ainda na tentativa de desmontar o brinquedo para ver como ele funciona, fui levado a refletir sobre o museu dos acidentes idealizado por Paul Virilio, cuja proposta era reunir registros da memória dos diferentes tipos de acidentes produzidos pela sociedade contemporânea. Acredito que essa reflexão poderá nos ajudar a pensar a questão da “colagem” de uma maneira diferente. O que é, para mim, a estética do acidente? É a proliferação de imagens que nos bombardeiam cotidianamente (que nos atraem e nos horrorizam) em que nos confrontamos com todo tipo de destruição resultante da violência produzida pela guerra, pelo trânsito, pelos conflitos pessoais, pelas intempéries da natureza. A característica fundamental dessas imagens é que, como dois corpos físicos não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo, o resultado visual é uma imagem de um corpo físico sendo atravessado por outro. Imaginemos um carro⁸⁴ que se choca contra uma árvore. A imagem resultante é um híbrido entre uma estrutura mecânica e uma estrutura orgânica, que não é nem mais carro nem mais árvore. É um terceiro estado em que a composição é dada pela falta de partes de cada um dos elementos que a compõem. É uma imagem em que a presença da ausência de partes do carro e da árvore se dá por subtração e não por soma, como ocorre na colagem. Podemos imaginar, então, que essas imagens são o resultado de estados híbridos e metamorfoseantes, como se estivesse sendo gerada uma “terceira natureza”, cuja matriz é a falta tornando-se presente. (DOCTORS [201?]),

As palavras originais de Virilio, nesse raciocínio, serão de auxílio, já que acreditamos que, de fato, a representação da violência e do corpo acidentado enceta uma das linhas constitutivas da pintura de Eduardo Berliner. Passemos ao conceito de Museu do Acidente, logo, de acordo com o que filósofo francês postula em *Guerra pura: a militarização do cotidiano*⁸⁵:

Em termos técnicos, a velocidade é uma transferência de energia. Podemos resumir isto em duas palavras: ‘estabilidade-movimento’ e ‘movimento-do-movimento’. Estabilidade: eu não me movo, estou parado. Movimento: ponho-me em movimento. Eu acelero: ‘movimento-do-movimento’. A passagem de ‘movimento’ para ‘movimento-do-movimento’ é uma transferência de energia, que podemos também chamar de um ‘acidente de transferência’. Uma vez que você começa a pensar em termos de energia, o problema da violência está imediatamente presente. Atualmente existe um debate em torno do Museu La Villette de Ciência e Tecnologia. Quero fazer uma proposta-provocação solicitando que, ao lado da galeria das máquinas, coloquem uma galeria do acidente. Cada tecnologia, cada ciência deveria escolher seu acidente específico e revelá-lo como um produto -- não de uma maneira moralista, protecionista (segurança em primeiro lugar), mas antes como um produto a ser questionado epistemo-tecnicamente. No fim do século

⁸⁴Veja-se a escultura *Nascimento* (Figura 65), 2011, de Eduardo Berliner, que aqui se faz evocável.

⁸⁵Sobre a estética do acidente em clivagem erótica, leia-se SONTAG (2004, p. 179).

dezenove, os museus exibiram máquinas⁸⁶; no fim do século vinte acho que, num novo museu, devemos conferir à dimensão formadora⁸⁷ do acidente o seu lugar de direito. Devem exibir (como? – ainda não sei) descarrilhamentos de trens, poluição⁸⁸, desmoronamentos de edifícios⁸⁹ etc. Creio que o acidente será para as ciências sociais o que é o pecado para a natureza humana: uma certa relação com a morte, ou seja, a revelação da identidade do objeto. (VIRILIO, 1984, pp. 40-1)

Além do mencionado, ressaltamos que o corte, o trauma, a cesura e sua metaforização ligada ao campo onírico já foram apresentados como fundamentos de certa poética berlineriana. VIRILIO (1984, p. 41) também os discute, e especialmente o faz através de um certo distanciamento relativo à psicanálise. Tal procedimento metodológico nos interessa, e procuraremos reproduzi-lo ao longo desta dissertação. Eis a citação:

[A ideia principal do livro *L'Esthétique de la Disparation*] é o papel social e político de parar. O corte, que é o sono, tem sido muito trabalhado pela Psicanálise, mas eu não confio de jeito nenhum na Psicanálise⁹⁰. De fato, todas as interrupções me interessam, da menor à maior, que é a morte. A morte é uma interrupção do conhecimento. Todas as interrupções o são. E é porque existe uma interrupção do conhecimento que um tempo que lhe é próprio se constitui. “Picnolepsia” é o ritmo de alternância de inconsciência e consciência, a interrupção picnoléptica (do grego *picnos*, “frequente”) a qual ajuda-nos a existir numa duração que é nossa, da qual somos conscientes. Todas as interrupções⁹¹ estruturam esta consciência e a idealizam.

⁸⁶É justamente quando a máquina se torna completamente ameaçadora e tecnicamente incontrolável que passa a haver, em clima onírico, um museu de cadáveres humanos estropiados, como Gottfried Benn (apud CAVALCANTI, 2000, p. 56) idealizou no poema *Homem e mulher passeiam no pavilhão do Câncer*. Esse zoom-vitrine no cadáver, ao qual o efeito grotesco é tautológico, é escopicamente oposto, em termos quase diametrais, ao olhar esmiuçador desde longe, desde a janela de observação, para a sondagem fisiognômica e alegórica da vida, presente no livro *A janela de esquina do meu primo* (2010), de Hoffmann.

⁸⁷“Concluindo, ao museu dos acidentes incumbem as funções anteriormente atribuídas aos memoriais de guerra – para que não nos esqueçamos”. (MENEZES, 2008, p. 84). Quanto aos memoriais de guerra ou de massacres em sua versão pasteurizada, veja-se Didi-Huberman (2017).

⁸⁸Veja-se o filme *Koyaanisqatsi – Uma Vida Fora de Equilíbrio* (*Koyaanisqatsi*, 1982), dirigido por Godfrey Reggio.

⁸⁹Há uma adaptação bastante interessante de *Ombra mai fu*, de *Seirse*, de Händel, entoada entre ruínas intermináveis de um depósito de sucata, de galpões devolutos e baldios etc, no *cronotopo da distopia industrial*. O efeito toca o kitsch, mas convence artisticamente. Veja-se o vídeo *Jennifer Larmore sings Ombra mai fu*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T4H7UPvSO6c>>. Acesso em: Agosto de 2018.

⁹⁰Ressaltamos, no entanto, que nossa metodologia também bebe de fontes arquetípicas; a obra de Ronnberg ([org.] 2012), seguidamente citada, é referência fundamental.

⁹¹Sobre o tempo picnoléptico negado pelo tempo do capital, veja-se a obra de Crary (2013).

Enquanto interrupção da discursividade racional através da iconografia onírica, e da narrativa inquietante, a pintura de Eduardo Berliner preserva-se fantasmagoricamente num *inframundo incógnito*⁹² sonambúlico. De certa maneira, é pintura picnoléptica, ou ao menos evoca, a si mesma, semelhante caráter, devido a sua estreita relação gráfica com as fantasmagorias do sono e com o mundo mortuário, e com a lembrança de uma infância há muito extinta, mas que se mantém *estranhamente familiar*⁹³, para além do tempo doméstico⁹⁴.

E a obra do artista carioca, como a de Fischl, é disfuncional, como quis Labra ([201?]), no sentido de que, devido aos excessivos deslocamentos sêmicos, nada, no sistema dos quadros, parece funcionar “em seu devido lugar”. Do corte cirúrgico no couro animal à representação pictórica do corpo humano amputado, do sonambulismo do autômato à fratura e à cesura da fenomenologia da realidade, tais disfunções picnolépticas guardarão, ainda, variadas relações com o pensamento de Virilio⁹⁵, e por extensão, com o de Baudrillard⁹⁶.

Finalmente, se levarmos a sério as palavras de Alcino Leite Neto ([201?a]), que involucram a pintura de Berliner numa perspectiva voltada ao Realismo e ao político, é especialmente com a ideia da desapareição de corpos e com a *estética da*

⁹²Aqui utilizamos a expressão de Eduardo Stupía sobre a obra de Mariana Sissia: “Los hoyos y pozos regulares que agujerean el suelo áspero se abisman en él teñidos de duplicidad, provistos de una cierta racionalidad objetiva, y a la vez embebidos del vértigo de lo bizarro, como si dentro de esa tierra ilusoria pudiera palpitar la vida oculta de un inframundo incógnito”. (STUPÍA, 2015)

⁹³Pode ser correto que o *unheimlich* seja o *heimlich-heimisch* [oculto-familiar] que experimentou uma repressão e dela retornou, e que tudo inquietante satisfaça tal condição. Mas o enigma do inquietante não parece resolver-se com essa seleção do material. Evidentemente a nossa proposição não pode ser invertida. Nem tudo que lembra impulsos instintuais reprimidos e modos de pensar superados da pré-história individual e dos povos é inquietante por causa disso”. (FREUD, 2013, p. 273).

⁹⁴Sobre o *cronotopo da infância no prostíbulo*: leia-se o conto *Prefiguração de Lalo Cura*, em Bolaño (2008), e veja-se o documentário *Nascidos nos Bordéis (Born into Brothels, 2004)*, de Zana Briski e Ross Kauffman.

⁹⁵ O animal doméstico em perspectiva de violência (endocolonização, castração) é mencionado por VIRILIO (1984, p. 139).

⁹⁶ “Os animais caseiros constituem uma espécie intermediária entre os seres e os objetos. Cachorros, gatos, pássaros, tartaruga ou canário, sua presença patética é o indício de um fracasso da relação humana e do recurso a um universo doméstico narcisista em que a subjetividade então se realiza na maior quietude. Observemos de passagem que tais animais não são sexuados (muitas vezes castrados para uso doméstico), [sic] são tão privados de sexo apesar de vivos, quanto os objetos; é a esse preço que eles podem ser efetivamente tranquilizadores, é ao preço de uma castração real ou simbólica que podem desempenhar junto ao proprietário o papel de regulador da angústia de castração, – papel que desempenham eminentemente também todos os objetos que nos rodeiam, pois o objeto é o animal doméstico perfeito. É o único “ser” cujas qualidades exaltam minha pessoa ao invés de a restringir”. (BAUDRILLARD, 2015, p. 97).

*desaparição*⁹⁷ que o criador de *A presença da ausência* dialogará. Quem sabe se não seria o autômato uma insistente metáfora do corpo humano desaparecido enquanto vestígio policialesco, para além do repisado brasão da desumanização catapultada pelo advento da máquina? Para um pintor que foi criança e adolescente justamente na década da explosão da criminalidade na América Latina, após o eterno retorno do Nazismo durante a ditadura militar⁹⁸, seria assim tão absurdo se especulássemos tais coordenadas? Conforme veremos à conclusão, no entanto, política e pintura serão dificilmente convergentes, no caso de Berliner, apesar de tais colocações.

1.6 UMA FERRAMENTA METODOLÓGICA APLICÁVEL À PINTURA: O CRONOTOPO

Entre a descrição da vida objetiva e da vida subjetiva, da ação e da reflexão, me seduz mais a primeira do que a segunda, se sempre me pareceu uma façanha maior a descrição da segunda através da primeira do que o inverso (prefiro Tólstoi a Dostoiévski, a invenção realista à fantástica, a que está mais próxima do concreto do que do abstrato, por exemplo a pornografia à ficção científica, a literatura romântica aos contos de terror). (LLOSA, 2015, p. 17).

Nas “Observações finais” (escritas em 1973) de seu ensaio *Formas do tempo e do cronotopo no romance* (1937-8), Bakhtin pontua uma lacuna no âmbito da crítica de literatura. Segundo o filósofo (1990, pp. 361-2), uma devida abordagem cronotópica do objeto artístico-literário tem sido negligenciada. Ou seja: nas análises de determinado gênero (por exemplo, o da poesia idílica, bucólica e pastoril) ou de um específico momento ou motivo romanesco (por exemplo, o de um andarilho a vagar por uma estrada, em constante encontro e interação com desconhecidos, de diversas classes sociais) o viés estabelecido é geralmente ligado à ambiência, ao espaço, à espacialidade⁹⁹. Estuda-se o campo, a estrada, numa palavra, bem como suas chaves alegóricas, as características dos personagens que neles habitam, as convenções

⁹⁷Sobre as anticidades, os subúrbios e o desaparecimento de pessoas, veja-se Virilio (1984, p. 129).

⁹⁸Cf. WALSH, 2010; BOLAÑO, 2009.

⁹⁹ “[...] foram estudadas sobretudo as relações espaciais [...], isto é, não houve a abordagem cronotópica devida”. (BAKHTIN, 1990, p. 362).

descritivas daqueles mundos etc. Só que essa visão é menos fecunda do que a metodologia cronotópica, proposta por Bakhtin. A abordagem cronotópica terá sempre o tempo como condutor. Essa perspectiva altera completamente as estratégias de destringimento crítico que temos conferido tradicionalmente.

“Em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo”, ressalta BAKHTIN (1990, p. 212). Nesse raciocínio, voltemos rapidamente aos exemplos que elencamos, para melhor defini-los cronotopicamente: a ambiência bucólica geralmente se ligará a uma temporalidade cíclica¹⁰⁰, de hábito e rotina, da repetição, para o pensador russo. Já o espaço da estrada – o cenário da estrada – projetará no leitor uma percepção de tempo inesperado, do repentino, do *de repente*, do maravilhoso, de encontros muito especiais¹⁰¹. Nesse sentido, o conceito de cronotopo é fundamental para que se determine o gênero literário, por extensão de raciocínio. O *cronotopo da estrada*, por exemplo, seria espaço-tempo, categoria conteudíscot-formal¹⁰² plasmável ao gênero do romance (nos séculos XVI e XVII, *Lazarinho de*

¹⁰⁰“A unidade de lugar aproxima e funde o berço e o túmulo (o mesmo recanto, a mesma terra), a infância e a velhice (o mesmo bosque, o mesmo riacho, as mesmas tílias, a mesma casa), a vida das diversas gerações que viveram no mesmo lugar, nas mesmas condições, que viram as mesmas coisas. Essa atenuação de todos os limites do tempo, determinada pela unidade de lugar, contribui de modo substancial também para criação do ritmo cíclico do tempo, característico do idílio”. (BAKHTIN, 1990, p. 334). Para Benjamin a temporalidade do homem do campo é diferente, haja vista o ensaio *O narrador*.

¹⁰¹“O *cronotopo da estrada* [que se liga ao *cronotopo do encontro*], possui volume mais amplo, porém um pouco menos de intensidade de valor emocional. No romance, os encontros ocorrem freqüentemente ‘na estrada’. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (‘a grande estrada’) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, [sic] as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda a espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. As séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas dos homens se combinam de modo peculiar, complicando e concretizando-se pelas distâncias sociais, que não superadas [sic]. Este é o ponto de enlace e de lugar onde se realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a rica metaforização do caminho-estrada: ‘o caminho da vida’, ‘ingressar numa nova estrada’, ‘o caminho histórico’ e etc. A metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo”. (BAKHTIN, 1990, p. 350).

¹⁰²Diz Bakhtin (1990, p. 211): “entendemos o cronotopo como uma categoria conteudístico formal da literatura (aqui, não relacionamos o cronotopo com outras esferas da cultura)”.

*Tormes*¹⁰³ e *D. Quixote*¹⁰⁴, por exemplo). Em síntese, a negligência diante do elemento temporal de uma dada obra de arte, ou a separação artificial das representações artísticas do espaço e do tempo durante a análise/recepção de um texto qualquer têm resultado numa falha metodológica, já que o cronotopo “brota de uma cosmovisão e determina a imagem do homem na literatura. A relação entre espaço e tempo é “indissolúvel”, diz Fiorin (2016, p. 145).

A definição de cronotopo é extremamente simples:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa ‘tempo-espaço’). [...] [no cronotopo] o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices de tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (BAKHTIN, 1990, p. 211).

O conceito, no entanto, é variável, ambíguo, mutável, dialógico¹⁰⁵, e nisto reside sua grande força, sua aura de “poderosa e subutilizada, pouco desenvolvida [*underdeveloped*] ferramenta analítica” (Ladin apud ANTONOVA, 2010, p. 25): “[cada um dos grandes cronotopos] pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos”; “A arte e literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões”; “os cronotopos [...de Dostoievski...] são complexos e variados (...)”. (BAKHTIN, 1990, pp. 349; 354; 357).

Por essa razão, tem-se-lhe atribuído, ao cronotopo, “falta de precisão”. Esse “desajuste teórico” teria levado, segundo alguns autores, a uma “proliferação”

¹⁰³O *cronotopo da estrada* e de todas as aventuras precisa, paradoxalmente, nutrir-se de um desencontro primevo: da ruptura com o lar, para sempre. “Tendo ficado em Salamanca por alguns dias, e parecendo a meu amo que o ganho não estava a seu contento, decidiu ir embora dali. Antes de partir fui ver minha mãe e, ambos chorando, ela deu-me sua bênção e disse: Meu filho, sei que não o verei nunca mais. Procure ser bom e que Deus o guie. Eu criei você e o coloquei com um bom amo. Aprenda a valer-se por si mesmo”. (GONZÁLEZ [org.]..., 2012, p. 35). Chegando à Salamanca, revela-se o umbral, a descontinuidade, a passagem, a travessia: o “animal de pedra” nada mais é do que um totem de um novo tempo.

¹⁰⁴Assim que D. Quixote entrou por aquelas montanhas, alegrou-se-lhe o coração, parecendo-lhe aqueles lugares perfeitos para as aventuras que buscava. Acudiam-lhe à memória os maravilhosos acontecimentos que em solidões e asperezas tinham ocorrido a cavaleiros andantes. Ia pensando nessas coisas tão embevecido e transportado que de nenhuma outra se lembrava”. (SAAVEDRA, 2007, pp. 298-9). Se no Quixote a estalagem e o bordel se transfiguram em castelo e baile de damas nobilíssimas, e é descrita como “um Paraíso” em que se encontram as pessoas dispersas pelo tempo, a estalagem é análoga ao que seria seu oposto: a estrada erma. No ermo montanhoso e na estalagem de beira de estrada vivem o sonho, o maravilhamento e o devir.

¹⁰⁵“[O caráter geral do cronotopo] é dialógico, na concepção ampla do termo”. (BAKHTIN, 1990, p. 357).

de abordagens heterogêneas do “cronotopo na literatura e, mais amplamente, na cultura” (BEMONG; BORGHART, 2015, p. 20). O possível incômodo técnico-teórico e metodológico aqui apontado, entretanto, parece-nos inconsistente. É como se, num lapso, os autores exigissem do cronotopo, conceito de movimento centrífugo¹⁰⁶, (como apontado por Bakhtin, muito claramente) uma taxonomia acadêmica, tesa, enrijecida e criteriosíssima. Parecem não perceber que, nessa exigência de “ossificação metodológica”, toda a fertilidade da proposição cronotópica, bem fundamentada e exemplificada pelo filósofo russo, perderia justamente seu caráter vívido, pujante, gerador de tradição e motivação textual e analítica: porque na análise cronotópica, a tradição se recobre, sempre, de constante renovação (Bakhtin, 1990, p. 354). Talvez a “proliferação cronotópica” mencionada por Bemong e Borghart possa se referir ao texto que eles mesmos escreveram. Lembram os autores certos turistas que niveladamente criticam o excesso de fluxo turístico, já que se sentem, fantasmagoricamente, mais gourmetizados.

Parece-nos, portanto, uma contradição pantanosa tentar-se chegar a uma classificação numérica¹⁰⁷ das categorias cronotópicas, visto que o próprio Bakhtin chamou-as “infinitas”, segundo elencamos; buscar-lhes a finitude é intelectualismo ocioso e pedante; e centrípeto¹⁰⁸, de certa maneira. Os críticos mencionados talvez confundam variabilidade com desordem, polifonia com bagunça, amplitude teórica com falta de critério. Seja como for, aqui já soamos moralistas. Mas ressaltemos: contradizem-se os teóricos também num outro ponto. A mencionada “proliferação” de análises cronotópicas na “cultura”, que afirmam peremptoriamente, não apresenta sustentação, ao menos no que diz respeito às artes visuais. Segundo Antonova (2010,

¹⁰⁶“A realidade é centrífuga, o que significa que ela permite a constituição de sujeitos distintos, porque não são organizados em torno de um centro único”. (FIORIN, 2016, p. 64).

¹⁰⁷Cf., sobre essa classificação, a nota n. 7 dos autores em BEMONG; BORGHART et al (2015, p. 20).

¹⁰⁸“Parece bem claro, pelo conjunto de seus textos, que o ‘valor superior e supremo’ para Bakhtin era a heteroglossia e sua dialogização infinda; ou, em outros termos, a pluralidade das vozes e, neste meio heterogêneo, a resistência a qualquer processo centrípeto, monologizador”. (FARACO, 2009, p. 75). Ou ainda: “Já a palavra que se apresenta como internamente persuasiva é aquele que aparece como uma entre outras muitas. Transita, portanto, nas fronteiras, é centrífuga, é permeável às bivocalizações e hibridizações, abre-se continuamente para a mudança”. (FARACO, 2016, p. 85). Vimos concluindo que o caráter inacabado e múltiplo é categoria axiológica, para Bakhtin. Nessa direção, a multiplicidade e a falta de definição unívoca e unilateral do conceito de cronotopo poderia ser descrita pelos autores/tradutor que aqui criticamos como “fertilização”, “renovação de ímpeto” etc, e não através de um termo talvez pejorativo, que ressoa no incontrolável, no campo da praga grassadora etc (“proliferação”). Mas estas são questões de análise do discurso acadêmico, e não há espaço para nelas insistirmos.

p. 25), ressalta-se a raridade desta metodologia no que tange à crítica de arte, e mais especificamente, à sua aplicação à pintura. Além disso, se seguirmos com Deborah Haynes (2013, p. 101), a aplicação do “insight literário” de Bakhtin à pintura dá-se de maneira tangencial¹⁰⁹, tateante. Por fim, Best (1994, p. 291) chama a atenção para o fato de que o cronotopo tem atraído pouca atenção de acadêmicos, apesar de sua aplicabilidade ser possível no campo analítico da gravura e da pintura a óleo, por exemplo.

Quanto a esta aplicabilidade, BAKHTIN (1990, pp. 361-2) também a ressalva, bem como ao conceito de cronotopo como a pedra de alicerce, de certa maneira, da reflexão, da percepção e da fundamentação de/sobre quaisquer poéticas:

A ciência, a arte e a literatura têm relação com os elementos semânticos que, como tais, não resistem a definições temporais e espaciais. Assim são, por exemplo, todas as noções matemáticas. Nós as empregamos para medir fenômenos espaciais e temporais mas, eles mesmos, enquanto tais, não possuem definições espaço-temporais; eles são o objeto de nossa reflexão abstrata. É uma formação abstratamente conceitual, indispensável à formalização e ao estudo estritamente científico de muitos fenômenos concretos. Mas os significados existem não apenas na reflexão abstrata; a **reflexão artística** também tem relação com eles. Esses significados artísticos também não se prestam a definições espaço-temporais. Ademais, qualquer fenômeno, nós, de alguma forma, o *interpretamos*, ou seja, o incluímos não só na esfera da existência espaço-temporal, mas também na esfera semântica. Essa interpretação compreende também um elemento de apreciação. Mas os problemas do modo de existência dessa esfera e do caráter e da forma das avaliações interpretativas, questões puramente filosóficas (porém não metafísicas, naturalmente) não podem ser discutidos aqui. Pois nos importa o seguinte: para entrar na nossa experiência (experiência social, inclusive), esses significados, quaisquer que eles sejam, devem receber uma definição espaço-temporal qualquer, ou seja, uma forma *sígnica audível* e visível por nós (um hieróglifo, uma fórmula matemática, uma expressão verbal e lingüística, um desenho, etc). Conseqüentemente, qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos. (Grifo nosso).

Acreditamos, nesta dissertação, que a pintura de Eduardo Berliner será melhor analisada sob o viés cronotópico, este poderoso instrumento metodológico. Além da importância em si deste conceito, de sua aplicabilidade basilar e

¹⁰⁹Veja-se Antonova (2010, p. 25) sobre Haynes. Para a primeira, a abordagem cronotópica fundamentada pela segunda dá-se apenas de passagem.

epistemologicamente possível¹¹⁰ às artes visuais e da dinâmica discursiva que essa metodologia traz em seu bojo (bem como sua qualidade ligada a um aspecto renovado, por ser técnica heurística de pouca utilização), seu engastamento por sobre a pintura berlineriana será ainda mais coerente devido a alguns motivos.

O primeiro: a pintura de Berliner tem um quê narrativo¹¹¹, haja vista sobretudo a sua aclimação onírica e fabular¹¹², para além de seu aspecto figurativo, obviamente. Mesmo que as narrativas do artista não sejam “lineares”¹¹³ (embora recorram a motivos e estereótipos constantes), segundo o autor, elas estão ali, são uma história-mote, ou muitas histórias-motes de que se desenlaçam tantos fragmentos visuais, que lhe encetam ato pictórico. Ainda a esse respeito, cumpre refrisarmos que Eduardo Berliner tem enfatizado, ao largo de suas entrevistas, uma perspectiva temporal no que tange à sua produção artística.

A temporalidade de seus fragmentos pictóricos; a questão de cada quadro funcionar como uma narrativa imagética e temporalmente autônoma¹¹⁴, e não serial; o tempo do desenho no caderno e o tempo da tela a óleo, gigantesca, que já mencionamos (a temporalidade da postura corporal durante o ato poético); a estreita relação, para Berliner, entre pintura e memória, e a tentativa da materialização visual das camadas do tempo sedimentado¹¹⁵; a mencionada centralidade dos ícones infantis (metaforizadores da memória); a reflexão sobre a velhice e a passagem do tempo, de preferência subjetiva¹¹⁶, bem como a introspecção depositada sobre os cadernos velhos, sobre os antigos registros, sobre as reminiscências e anotações¹¹⁷: todas essas características assim elencadas justificam, esperamos, nossa escolha da perspectiva cronotópica como o instrumento mais adequado para uma reflexão sobre possibilidades hermenêuticas a respeito da recente produção pictórica de Eduardo Berliner.

¹¹⁰Abordam cronotopicamente a imagem-narrativa asteca NAVARRETE (2004); a cinematografia de Antonioni COLUCCI (2015); *o cronotopo do apocalipse*, que para a análise da pintura de Berliner especialmente nos interessa, é discutido por NAVAL (2013) no âmbito da literatura contemporânea.

¹¹¹Cf. E SE QUEBRAREM..., 2015.

¹¹²Ibidem.

¹¹³Sobre a fragmentação pictórica, memorialística e do ato de escrita, veja-se o vídeo *Debate do artista com o crítico Josué de Matos no Museu de Arte de Ribeirão Preto*, loc. cit.

¹¹⁴Ibidem.

¹¹⁵Ibidem.

¹¹⁶Veja-se a pintura *Jardinagem* (2012), de Eduardo Berliner, e o vídeo *Catálogo* (2010), loc. cit.

¹¹⁷Cf. CATÁLOGO, 2010.

Para sermos mais específicos, é sobretudo a associação entre a narrativa¹¹⁸, a pintura e a capacidade de “ver o tempo” (suscitada pela ferramenta do cronotopo) que faz com que a instrumentalização metodológica que escolhemos e nosso objeto temático venham a convergir com uma energia especialmente atrativa¹¹⁹. Berliner, ademais, é um pintor narrativo e alegórico, cuja obra está repleta de motivos e tópicos retirados de uma dimensão oriunda das lendas, mitos, das fabulações e personificações. Daí a necessidade de o abordarmos cronotopicamente, mais uma vez. Nesse raciocínio, citamos Renfrew (2015, p. 145): “o tempo, como oposto à linguagem, é de fato a ‘categoria primária no cronotopo [...] em literatura’. O cronotopo é um modo de ‘ver o tempo’ no mundo físico e especial”.

Mais do que a mera éfrase ou do que a teorização psicanalítica ou semiológica, é a concretude e a eventicidade do cronotopo que nos parece mais encaixável às artes da escópica, do visionamento e da discussão sobre o ato de olhar. Ainda nessa direção, torna-se-nos necessário um critério metodológico derivado desses desejos de concretude, dessas materializações do abstrato. Se é numa tentativa de nos distanciarmos de certa abstração espúria e centrada em si mesma que escolhemos o cronotopo como ferramenta de análise pictórica, nos serão afins os críticos culturais, os filósofos e os comentaristas estéticos que caminhem na mesma direção, convergentemente. Logo, preferimos Baudrillard¹²⁰ a Lacan. Preferimos Virilio¹²¹ a Barthes. Preferimos Sontag¹²² a Deleuze, entre outros. Nenhum instrumento analítico e nenhuma intertextualidade efetiva, no entanto, serão descartáveis, na medida do possível.

¹¹⁸Associação entre narrativa e “visão do tempo” através do cronotopo: veja-se Renfrew (2015, p. 144).

¹¹⁹Sobre o problema/negligência da análise temporal no que tange à pintura: “I have concentrated on two issues, worked out in reaction to the extreme interpretation of the *ut pictura poesis* tradition, which tends to almost identify the arts of painting and poetry. The other extreme position has stressed the differences between painting and poetry and I have been mainly interested in the spatial-temporal distinction. **On the one hand, temporality has been denied to pictorial art on the basis that a picture can convey an impression in an instant, ‘in the twinkling of an eye’.** It is presumed that in this case, time is excluded and plays no role. On the other hand, it is assumed that the space-time distinction actually provides a proper framework that the arts should follow – each should not attempt the effects of any of the others”. (ANTONOVA, 2010, p. 28, tradução nossa, grifo nosso). Sobre a extrema relevância do *tempo fantasma*, passado, muito para além do instante, nas ambiências pictóricas de Monet, leia-se HAYNES (2013, p. 103).

¹²⁰Agrada-nos a abrangência polifônica de um livro como *Guerra Pura*. Cf. VIRILIO, 1984.

¹²¹O mesmo dizemos, por exemplo, sobre Baudrillard (2006).

¹²²Sobretudo quando a autora propõe intercursos relacionados à crítica da pornografia. Cf. SONTAG, 2004, p. 179.

Seja como seja, agora enfatizemos: toda a metodologia é, antes de mais nada, uma afinidade eletiva. O caráter autônomo, divisível, fértil, dinâmico, plástico e concreto do conceito de cronotopo liga-se a tais autores, porque estes situam no fragmento, na enumeração de exemplos tangíveis, visualizáveis, na dialogização de amplo espectro e na dinâmica polifônica e textual as bases de seu pensamento. Os autores que nos guiam por esta dissertação não são autores de calhamaços impenetráveis, ainda que não sejam escritores de leitura fácil, cabal. Talvez sejam expoentes de uma percepção valorizadora mais da imagem do que dos encadeamentos linguísticos; mais do exemplo e do quadro descritivo do que do axioma, do teorema metafísico; mais da materialidade imagética do que do psicologismo. Para citarmos um dos livros de cabeceira de Eduardo Berliner que nos diz algo relevante a esse respeito, passemos a Benjamin e à *Rua de mão única: infância berlinense – 1900*, outra já mencionada base metodológica, devido a seu caráter fragmentar e de aclimação surrealista. Barrento (apud BENJAMIN, 2013, p. 124), ao elencar alguns trechos da correspondência do pensador alemão com o interlocutor G. Scholem, revela-o:

[Benjamin reconhece] que *as 'Passagens de Paris'* tratarão precisamente daquilo a que um dia, ao ler *Rua de Mão Única*, aludiste: dar a concreticidade extrema de uma época, tal como ela surgia naquele livro a propósito de jogos de infância, de um edifício ou de uma situação de vida.

Só o cronotopo nos permitirá a tentativa de nos aproximarmos dessa concreticidade máxima, dessa eventicidade visualizável materialmente, que desejamos, durante a discussão da pintura de Eduardo Berliner.

Contudo, se os eixos dessa pintura também se sustentam na narrativa sádico¹²³-pornográfica¹²⁴, na pornologia masoquista¹²⁵, no campo semântico do

¹²³Sobretudo no livro *Os 120 dias de Sodoma*. Trata-se sem dúvida da obra mais completa do autor, em termos de fôlego descritivo e de pulsão enumerativa. Cf. SADE, 2006.

¹²⁴Quanto à temporalidade, a ocasião (*kairós*) e a sua relação com o personagem sádico ou masoquista é esboçada por Deleuze (2009, p. 25).

¹²⁵Uma das questões essenciais da temporalidade do autômato é a escravidão. Cinicamente, afirma Wanda a Severin, em *A Vênus das peles* (1870), de Sacher-Masoch (2007, p. 77): “a liberdade do desfrute do mundo antigo é impensável sem a escravidão. Ah! É uma sensação semelhante à divina ver homens ajoelhados, tremendo diante de si. Quero ter escravos – ouviste, Severin?”.

boneco/fantoches/autômatos¹²⁶ e na metaforização do universo infantil¹²⁷ sob viés inquietante, uma série de outras metodologias e citações deverá estar ao nosso alcance. Esperamos que esse ar transdisciplinar não confira a nosso texto um ar de miscelânea, mas que o encorpe sob uma discursividade polifônica. Por essa perspectiva polifônica e transdisciplinar tentaremos estar à altura de nosso recurso metodológico (o conceito de cronotopo aplicado à pintura), ao passo que lidamos de forma talvez mais coerente e plural com nossos objetos temáticos, estes evidentemente centrífugos (a representação genitalizada, o corpo artificial, as figurações da violência, o mundo dos antropozoomorfismos, o kitsch e o *Unheimliche*, as máscaras e as ambientações oníricas, a historicidade e as temporalidades alegóricas na pintura de Eduardo Berliner etc).

Somente uma descrição sobremaneira concreta do espaço-tempo de suas narrativas pictóricas, e da temporalidade tornada plasticidade na iconografia de seus bonecos pornografizados conseguirá fazer frente a uma dúvida essencial, que talvez consigamos tentar responder: se o trabalho recente do artista é predominantemente histórico e social, e portanto *político*, como quis Leite Neto, ou se se baseia numa política a-histórica de negação do mundo, de fuga do mundo para uma dimensão de tempo pessoal e monadológico, conforme declarou o artista em um programa veiculado no Canal Brasil (CATÁLOGO, 2010).

Noutras palavras, se em sua obra os bonecos e a pornografia são descrições axiológicas que conclamam uma ação coletiva, a um certo público e a um certo futuro combativos, ou se estão inseridos, na verdade, no campo da melancolia ou da enunciação sádica/auto-satisfatória do luto e do horror¹²⁸, cujos personagens permanecem não como alegorias de um devir, só que como cativos de uma

¹²⁶Cf. STOICHITA, 2008.

¹²⁷Sobre inquietante e universo infantil (a mitologia do boneco), o expressionismo alemão pode ser bastante revelador. Veja-se o filme *O Gabinete das figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), dirigido por Paul Leni.

¹²⁸“Pois os que exploravam mais profundamente as coisas se viam na existência como num campo de ruínas, cheio de ações parciais e inautênticas. A própria vida protestava contra isso. Ela sente profundamente que não está aqui para ser desvalorizada pela fé. Ela se horroriza profundamente com a idéia de que a existência inteira poderia transcorrer dessa forma. Sente um terror profundo pela idéia da morte. O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática”. (BENJAMIN, 1984, p. 162).

temporalidade eterna num mundo vazio¹²⁹, desprovido de transformação, de transcendência e de referentes históricos (sejam estes referentes ruínas de prédios, de muros, de arranha-céus ou sejam miragens desmaterializantes, como a São Petersburgo enfocada por Spengler e Gógol¹³⁰).

Ainda noutras palavras: se a pintura de Berliner diz respeito a uma preocupação com o próximo, no futuro e no tempo do agora, ou se é apenas um pêndulo oscilando entre a representação do tédio e do horror, enquanto dita para si mesma uma possível alternativa: a de refugiar-se de tudo e de todos¹³¹ pelo ato e pela temporalidade da criação artística, através da poetização constante do pesadelo mais banal ou do temor menos aurático e recalcado (esse refúgio vale ao menos para o ato individual de criação, porque no que respeita ao diálogo crítico-comercial com o público especializado/cliente o ensimesmamento artístico, o distanciamento aurático devem romper-se, segundo o protocolo e as demandas do mercado).

Em suma, tentaremos discutir se a pintura de Eduardo Berliner possui um campo magnético para o qual aponta o cinismo, ou se se coordena, por outro lado, através do desejo de transmitir à alteridade, artisticamente, uma experiência ético-axiológica – a exemplo das fábulas com que seus quadros tanto dialogam, e que parecem ser seu principal intertexto, e a exemplo do pensamento de Bakhtin e de Walter Benjamin. É muito provável que não cheguemos a uma resposta centrípeta,

¹²⁹“Pois nas visões induzidas pela embriaguez do aniquilamento, nas quais tudo o que é terreno desaba em ruínas, o que se revela não é tanto o ideal da auto-absorção alegórica, como o seu limite. A confusão desesperada da cidade das caveiras, que pode ser vista, como esquema das figuras alegóricas, em milhares de gravuras e descrições da época, não é apenas o símbolo da desolação da existência humana. A transitoriedade não é apenas significada, representada alegoricamente, como também significante, oferecendo-se como material a ser alegorizado: a alegoria da ressurreição. No fim, a contemplação barroca inverte sua direção nas imagens da morte, olhando para trás, redentora”. (BENJAMIN, 1984, p. 255).

¹³⁰“Ela mente o tempo todo, essa avenida Niévski, porém mente sobretudo quando a noite recai sobre ela como uma densa massa e realça as paredes brancas e cor de palha das casas, quando a cidade inteira transforma-se em trovão e brilho, miríades de carruagens despencam das pontes, boleiros berram e saltam sobre os cavalos e quando o demônio em pessoa acende os lampiões, apenas para mostrar tudo sob um aspecto falso”. (GÓGOL, 2013, p. 134).

¹³¹“Nietzsche observa, num ensaio não tão bom mas ainda assim pleno de sugestões, que às traduções não raro lhes falta o próprio *tempo*, “alegre e corajoso”, do texto traduzido; noutras palavras: falta-lhes tudo. Em defesa desta tradução [d’*As mil e uma noites*], e acaso de muitas outras, talvez seja lícito argumentar que se executa, especialmente hoje, num tempo que, oposto ao absoluto do da hipótese nietzschiana, exige a sombra dessa refração como antídoto à tristeza e covardia que caracterizam qualquer presente, ou, adaptando os termos de Walter Benjamin, num tempo que só pode libertar-se de si mesmo exilando-se num outro tempo”. (JAROUCHE, 2012, p. 16).

mas que diversos hibridismos discursivos se nos revelem, a exemplo da configuração dos humanoides retratados pelo artista que pesquisamos, metaforicamente.

Busquemos responder, portanto, através de metodologia cronotópica e transdisciplinar, se o *cronotopo do boneco pornográfico, em Eduardo Berliner, diz mais respeito a Sade do que a Esopo*, ou vice-versa. Ou se o artista carioca mescla promiscuamente sadismo e moralismo em narrativas grotescas e argumentativamente pouco conclusivas, numa simbologia pictórica confusa e causadora de constante estranhamento, que tende a sufocar-se no próprio silêncio, e no possível deboche de qualquer interlocução esclarecedora. Ou que tenda, ainda, a simular possíveis presságios abrigáveis sob as máscaras da mudez, sempre mais inquietantes do que o imediatismo racionalizante e tartamudeador das palavras e das referências verbais, principalmente quando apontam para certa angústia em relação ao presente e ao futuro, afetadamente ou não, politicamente ou não¹³².

¹³² Veja-se a sequência de *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982) em que o protagonista, o garoto Alexander, adentra os meandros da biblioteca uterina e os corredores abarrotados de marionetes da casa do velho judeu. A cena é intensamente importante para o devir da narrativa, inclusive em termos políticos. O filme é caro a Berliner. Há uma ilustração de nosso pesquisado em homenagem a Bergman no caderno *Ilustríssima*, da Folha de São Paulo, do dia 8 de julho de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/07/folha-publica-em-1a-mao-cena-de-roteiro-inedito-de-bergman-leia.shtml>>. Acesso em: Agosto de 2018.

Nas *Passagens*, Benjamin anota: “Havia panoramas, dioramas, cosmoramas, diafanoramas, navaloramas, pleoramas (*pleo*, ‘eu navego’, passeios náuticos), o fantoscópio, fantasma-parastacias, experiências fantasmagóricas e fantasmaparastáticas, viagens pitorescas pelo quarto, georamas; vistas pitorescas, cineoramas, fanoramas, esteoramas, cicloramas, um panorama dramático.” Essa paixão escópica cultiva, analogamente ao século XVII, o *cadáver*¹³³, de tal forma que a visitação barroca ao necrotério, construído em 1864, atrás da catedral de Notre-Dame, celebrava-o como um teatro público. Em princípio, a população era chamada a colaborar com a identificação dos corpos e o desvendamento de crimes; comentaristas da época, porém, sugerem que o espetáculo satisfazia e reforçava o desejo de olhar que tanto marcou a cultura parisiense *fin-de-siècle*. Estas performances tornam manifesta uma história recente da França com suas assombrações e apresentam conflitos de classe que se expressam nas produções culturais do século XIX parisiense estudados por Benjamin. Pouco depois seria inaugurado o Museu de Cera, o Museu Grévin, dando uma espécie de continuidade à morgue. Os fundadores do museu, o jornalista Arthur Meyer e o caricaturista Alfred Grévin, prometiam “representar os principais eventos correntes com escrupulosa fidelidade”, como um “jornal vivo” e, para isso, valiam-se de acessórios autênticos [...]¹³⁴. (Olgária Matos. In: BENJAMIN, 2009, p. 1128).

Em agosto de 1866, *Le Journal Illustré* exibiu na capa a chamada *Criança da Rua Vert-Bois*, encontrada em um vão de escada de um prédio, de identidade desconhecida. Ela ficou exposta sentada, vestida e amarrada em uma cadeira de estofamento vermelho, durante 5 dias. O diário *Le Matin* registra nesses poucos dias uma multidão de mais de 150.000 visitantes: “Sem dúvida, o necrotério era uma paixão mórbida, no entanto, de modo mais significativo, fazia parte das curiosidades catalogadas, das coisas para ver, na mesma categoria da Torre Eiffel e das catacumbas”. (Vanessa Schwartz apud BENJAMIN, 2009, p. 1129).

Nos concursos de ornamentação material [...] do vestuário, entra em ação o gosto pelas bonecas [...]. Os *pequenos bandos*, composto em sua maioria por meninas, são encarregados para apresentar as bonecas e os manequins que servirão para a escolha. (Charles Fourier (1829) apud BENJAMIN, 2009, p. 735).

O autor [Max von Boehn] toca de maneira suficientemente íntima os polos do mundo da boneca: amor e jogo. Mas sem direção, sem compasso e mapa geográfico. Pouco sabe ele do espírito do jogo, e aquilo que nos trouxe do outro hemisfério é escasso – deve ser visto sob a divisa “fetichismo da boneca”. Ele jamais ouviu aquela confissão grandiosa e canônica que lábios ardentes balbuciam nos ouvidos das bonecas. “O que importa se eu te amo?” Quem nos quer fazer crer que é a humildade do amante que sussurra essas palavras? É o próprio desejo, o desejo enlouquecido, e o seu ideal é a boneca. Ou não seria antes o cadáver?. (BENJAMIN, 2014, pp. 133-4).

¹³³Ressaltamos que, ao longo da dissertação, não será atualizada a ortografia das citações. Textos literários escritos em língua estrangeira serão acompanhados de suas versões originais, dispostas em nota de rodapé.

¹³⁴Leia-se o ensaio *Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea*, de Olgária Chain Féres Matos em Benjamin (2009, p. 1123).

CAPÍTULO 2: PORNOGRAFIA E CRONOTOPO DO CAMPO ABERTO EM *ESTRANHA FRUTA* (2012), DE EDUARDO BERLINER

2.1 *ESTRANHA FRUTA* (2012), OU A ANTI-OCASIÃO

A obra *Estranha Fruta* (Figura 13) versa sobre a sonolência. O céu arroxeadado e os verdes tediosos do gramado dessaturado parecem sossegados. A liquidez e o embalo ondular, obviamente sugeríveis pela aquarela, combinam com a impressão de leve brisa, evocável pela diegese da imagem: o corpo feminino está um pouco inclinado, pendularmente, como se enfunado por um sopro. Os riscos de verde ascendente ao chão, no primeiro plano, dão alguma alteração e dinâmica à massa compactada do solo, também. Assim, venta pouco e silenciosamente, nessa obra. A aclimatação é fria, invernal, ademais. A relva parece fresca, rorejável, por isso, num tempo matinal. Por outro lado, os pontos mais vivazes do corpo (os mamilos, a boca, a vagina) são mapas de calor¹³⁵, e o vermelho agudo é o farol do visionamento. Seja como seja, são breves riscos diante da palidez muda da *mulher-fruta, de corpo acartonado*, que predomina. Os tons de preto são de relevância, ainda, aqui. São os mesmos na atadura dos cabelos e nos pelos pubianos. Emolduram a personagem, pelas duas extremidades, portanto; enquanto colorações paralelas, tocam-se as cargas simbólicas do negro, contiguamente. Nesse raciocínio, todo o corpo *cor de papel*, corpo tênue (sem volume, devido aos contornos finos e de débil sombreamento) torna-se uma área de *genitalização*, uma continuidade, uma *massa erógena indistinta*, e incômoda, angustiante, cuja sexualidade é convocada, sempre, pelo negativo: pela ausência de braços e pernas e pelos olhos fechados como índice de inconsciência, por exemplo. Essa mulher possui uma fisiologia vampirizada, assim, capaz de disparar, aos olhos do visionador, algumas coordenadas interpretativas: a necrofilia (talvez no seu sentido kitsch¹³⁶, de situação romântica), ou a predação e o

¹³⁵Formalmente, por essa razão, a obra remete à pintura *O Sonho da Prostituta* (1930), de Cícero Dias. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2704/o-sonho-da-prostituta>>. Acesso em: Julho de 2018.

¹³⁶Bolaño (2008, p. 196) parodia-o soturnamente no conto *O retorno*, de *Putas assassinas*.

crime sexual, bem como o contexto da *cirurgia*¹³⁷, comum na pintura de Berliner, entre outros.

A sugestão onírica, serena e delicada, possível devido às cores e às formas arredondadas (o tronco oblongo, sem membros, o rosto lunar, o horizonte almofadado, alinhado com exatidão ao ombro direito), choca-se, frontalmente, com o *split beaver*¹³⁸, este explícito, desperto, evidentemente. Sono *versus* despertar. Deste choque basal derivam demais descompassos inquietantes, e sucessivas contradições de sentido e de materialidade: os seios impúberes, por um lado, em contraposição ao *mundo adulto-perverso*, à pornografização, à genitália (revelada justamente no ponto de peso corpóreo, na convergência das linhas do ventre); a infantilidade amortecida, dormente, em contraposição a uma maturidade sexual vicária, espúria, a uma energia sexual de *objeto amputado*. A mencionada pulsação dos pontos vermelhos, saturados, em oposição aos pontos negros, adimensionais e foscos, das fossas nasais, por exemplo, e dos riscos inexpressivos das pálpebras, ainda: a *carne* e a *caveira*, em convergência. Através de tais contradições, pode-se concluir que a *atmosfera de guache e lápis de cor* logo coagula no *obsceno*, e a impressão de bocejo preguiçoso plasma-se ao pesadelo efetivo, em *Estranha Fruta*. O título da obra parece didático, nessa direção: o artista situa o espectro erógeno que paira sobre a figura feminina num recorte *estranho*, alienígena, exterior à logística de desejos convencionais, ou socialmente acatáveis; posiciona-se em relação a essa figura com *inquietação* (no sentido ético-moral, talvez, mais do que no psicanalítico); calibra o

¹³⁷Veja-se, por exemplo, a tela *Rosto* (2013), de Eduardo Berliner, em que um enxerto facial humano ocupa a cabeça de um corpo canídeo. Reprodução da pintura visualizável em *Daros Latin America Collection: Eduardo Berliner*. Disponível em: <<https://www.daros-latinamerica.net/artwork/rosto>>. Acesso em: Julho de 2018

¹³⁸“Basta recordar los numerosos daguerrotipos estereoscópicos de Auguste Belloc, producidos en la segunda mitad del siglo XIX; en ellos, la genitalidad femenina es encuadrada en un plano cerrado, a la manera de *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet, una diáfana alegoría pictórica de las obsesiones escópicas de la fotografía licenciosa. Las imágenes de Belloc inauguran, en el registro fotográfico, una serie de convenciones representacionales que se mantienen hasta nuestros días, entre ellas el split beaver, el clásico encuadre pornográfico donde el sexo femenino, enmarcado por unas piernas abiertas y desarticulado auráticamente de la dimensión del rostro, se abre ante nuestra mirada, en una suerte de apertura ginecológica, muchas veces facilitada por la propia modelo, originalmente subiéndolo su vestido con una mano y cubriendo su cara con la otra. Doble movimiento de negación de lo femenino, paralela desposesión de su placer y de su subjetividad”. (GATTO, [201?], p. 6).

olhar para a *desventrada*¹³⁹ não em direção à celebração sádico-voyeurística de sua erótica, é provável, mas na direção de uma consciência sobre o aspecto *parafílico* da cena e na inserção desse feixe de eróticas numa curva de rio, num gânglio de repulsa. Ainda que seja ocioso falarmos a respeito de intenções autorais ou artísticas, e quase toda a hermenêutica resida no campo da recepção, julgamos relevante pontuá-lo. O título, numa palavra, deixa-nos entrever um distanciamento entre Berliner e uma representação patológica.

Discutamos mais alguns detalhes dessa aquarela. O vermelho borrado, à região oral, sugere um ar de maquiagem, de asseio artificial. E sobretudo sugere uma ação, ativa e exterior, que se projeta sobre um corpo passivo, atado pelos cabelos, na *árvore-forca*: pintaram à menina como ao *cadáver maquiado*, mencionado por Agamben (2014, p. 61), noutro sentido. O espraiamento aquarelável desse vermelhão labial, ainda que sutil, estará mais para a *infecção* do que para o *batom*, ressalte-se. A *sexualidade negativa*, metáfora da doença e da parafilia, localizada visualmente mais nos lábios do que no órgão sexual, faz avançar seu recrudescimento, na mancha dos beijos, e quiçá também para dentro, em direção à garganta, o que não divisamos. Temos, aqui, sexualidade e contágio como dimensões análogas. Seu centro de gravidade é bucal. Tais descrições, ressalte-se, parecem levar-nos a uma tópica, a um ponto de fuga. Haveria, por essas razões, uma prévia de *Herpes* e *Herpes Hibernante*¹⁴⁰, ambas de 2013, em *Estranha Fruta*. Uma prévia temática: a essência do que se *espalha*, obviamente, não é de ordem biológica ou microbial: diz respeito, antes, ao universo da repulsão, e a variados graus de repúdio, com efeito, associados ao pornográfico. Nas imagens de 2013, o traço é nítido, e a boca entreaberta visa a uma dimensão *endoscópica*. Na de 2012, os lábios semicerrados não o permitem, e as pinceladas não têm distinção. Só que nas três imagens o efeito de contágio se estabelece, ainda que por técnicas pictóricas diferentes, veja-se. Contágio lento, sonolento, porém irrefreável, é de se supor. Faz-se ver, concluímos, uma tensão

¹³⁹Uma panorâmica sobre as vênus anatômicas é apresentada por Priscilla Frank em um artigo publicado em 2016 no Huffpost. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/entry/inside-the-bizarrely-sensual-venus-figures-once-used-as-anatomical-models_us_5745f976e4b03ede4413a842>. Acesso em: Julho de 2018.

¹⁴⁰As imagens podem ser encontradas em *Daros Latin America Collection: Eduardo Berliner*. Disponível em: <<https://www.daros-latinamerica.net/artist/eduardo-berliner>>. Acesso em: Julho de 2018.

gradativa nessa pintura que, à primeira vista, convida ao sono, ao desinteresse, ao esfriamento.

Figura 13 - *Estranha Fruta* (2012), de Eduardo Berliner. Aquarela sobre papel, 18 x 12,5 cm.



Fonte: Daros Latin America Collection.

Figura 14 - *Emblema CXXI* (Século XVI), de Alciato.



Fonte: SEBASTIÁN, 1993, p. 160.

Há uma estranheza também no que diz respeito ao espaço. Embora amplo, o descampado e o céu nada revelam, nem ninguém. Trata-se de um ambiente monótono, vazio de renovações, vazio de escapes, de pontos de fuga aos quais se olhar. Por essa carência espacial, indiscriminadamente o olhar vai assumindo, nessa aquarela, a escópica genital, sendo a *genitália o contágio*, como já dissemos. O que no meio se faz ausente, se faz fantasma, leva à contemplação em direção ao obsceno, ao pornográfico, coercitivamente. Trata-se de um ponto de gravitação baseado nas cores e nas formas. Um ponto de gravitação obsceno. O obsceno¹⁴¹, podemos dizer, não é apenas o que *mostra demais*¹⁴², o que mostra o fora-de-cena, a pura carnalidade, a nudez sem aura¹⁴³; é o que advém da ausência de quaisquer referências espaciais, igualmente, em se *pensando o sujeito em seu espaço social*. Um espaço socialmente devoluto, por essa razão, é *obsceno*, neste específico sentido da palavra. E um mundo vazio terá sempre uma temporalidade imutável, monótona, opressiva, tediosa e assustadora, ainda que sem assombros. Tempo de *carniça*¹⁴⁴, de um *espaço-prisão*. Ao espaço de *Estranha Fruta*, seja ermo ou ajardinado, faltam-lhe também membros, portanto. Faltam-lhe pontos de referência e de alteridade discursiva. Espaço cujas balizas são zeros ausentes, estão *fora-de-cena*, e por isso perturbam. Espaço abandonado à mera espacialidade.

É um espaço similarmente decepado, frisamos: não há, por extensão de raciocínio, possibilidade de transcendência perante a situação que se nos coloca à vista, e se coloca ao redor da personagem, e a encurrala. O *campo aberto* é, por essa razão, uma jaula¹⁴⁵, alambrado inóspito cujas grades são invisíveis¹⁴⁶. Sempre o será na pintura de Berliner *o cronotopo do campo aberto*, ironicamente¹⁴⁷. O *movimento pendular* da mulher amarrada à força, pelo laço do rabo-de-cavalo, faz-se uma

¹⁴¹Cf. BAUDRILLARD, 2000, p. 53.

¹⁴²São recorrentes as comparações entre a obscenidade pornográfica e a obscenidade do obeso, enquanto signos incontroláveis, em Baudrillard (1987, p. 36).

¹⁴³Termos sartrianos: “facticidade da carne” (SARTRE, apud AGAMBEN, 2014, p. 111).

¹⁴⁴A carniça enquanto alegoria da cidade à temporalidade do capital, em perpétua podridão: veja-se Baudelaire (2004, p. 172). O cronotopo da cidade-sucata feita de órgãos humanos espalhados pelo chão, em poças de lixões e chorume, vê-se-o em “Os doentes”, de Augusto dos Anjos (2012, p. 107). O discurso cientificista, associado à metrópole, é parodiado neste poema essencialmente obsceno.

¹⁴⁵Veja-se o motivo do gradeamento e do espaço aporístico, por exemplo, em *O Apanhador de Passarinhos* (2013), de Eduardo Berliner.

¹⁴⁶Sobre as dimensões temporais em espaços alambrados, cercados por arame farpado, leia-se Didi-Huberman (2017, p. 21).

¹⁴⁷Campo como prisão. Sobre a paradoxal escópica aberta, ampla, panorâmica e não murada do campo de concentração de Birkenau, leia-se Didi-Huberman (2017, p. 34).

natureza-morta de um tempo infernal, no sentido de eterno retorno¹⁴⁸, assim. O cronotopo¹⁴⁹ dessa aquarela será hostil a qualquer temporalidade outra, alteradora de seu caráter *sempre-igual*¹⁵⁰. É um tempo *estranho*, que eticamente deve ser destruído¹⁵¹. Ele conclama o que é insuportável, ainda que em plasticidade paradoxalmente adormecível.

Finalmente, o enquadramento interno comprime a *fêmea-coisa*, ademais, entre o tronco e o galho da árvore, que a cerceiam, seccionando o espaço do *pêndulo humano*, ou humanoide. Não apenas espacialmente, em termos de composição, ocorre esse cerceamento: ele também é simbólico, e sempre evocador do aperto, da compressão: veja-se que o galho no qual se prendem os cabelos da *fruta* metaforiza um braço longilíneo, terminando num forcado. A *garra*, o aprisionamento e a *força* são captáveis, por isso, por extensão de raciocínio. *Prisão vegetal, estado vegetativo. O coma*, a letargia; *a coma*, o talo de fios de cabelo, cordão umbilical que une a fruta à árvore, a *capturada à estrutura de captura*¹⁵². *A executada e o aparato de execução*. Frequentemente, em Berliner, não sabemos quem é o *carrasco*. Ele quase nunca figura¹⁵³.

Falemos mais dos cabelos, já mencionados brevemente em relação aos eixos plásticos (o uso da coloração negra, junto aos pelos pubianos). A crina, o cabelo preso e rabo-de-cavalo possuem relevante tradição pictórica e literária no Ocidente. A *Oportunidade (Occasio)*, a possibilidade única e aurática de conquistar, através de ação pontal, um sucesso, uma fortuna, um triunfo sobre o destino a depender de uma ação decisiva – única no tempo, uma espécie de *Tempo do agora*¹⁵⁴ [*Jetztzeit*] – era

¹⁴⁸O eterno retorno deve ser entendido, aqui, como um tempo vazio e homogêneo, oposto ao *Jetztzeit*. Encontra-se esta passagem no texto *Dialectics at a standstill. Approaches to the Passagen-Werk*, de Rolf Tiedemann (BENJAMIN, 1999, p. 942).

¹⁴⁹Esse cronotopo terá algo do *cronotopo do enforcamento*. Veja-se a ilustração ao Grant Testament de François Villon reproduzido por Huizinga (2010, p. 391) para comparações formais.

¹⁵⁰Cf. NIETZSCHE, 2001, p. 205.

¹⁵¹O *Jetztzeit* é mencionado na tese XIV do texto *Sobre o conceito de História*, de Benjamin (2012, p. 18).

¹⁵²Veja-se o óleo sobre tela *Sem Título*, de 2016, no qual uma caça de javali pendura-se desde um cavalete. Uma mulher parece gerir a remoção (ou a manutenção) do cadáver no cadafalso.

¹⁵³Veja-se, por exemplo, *Mordaça* (2012), de Eduardo Berliner. Aqui não há carrascos, só voyeurs. Um menino observador fecha os olhos diante da brutalidade, outro a contempla. O carrasco figura quase sempre de passagem, contrapondo-se aos autômatos instalados na arena.

¹⁵⁴Guardem-se, frise-se, suas diferenças. O *Jetztzeit* benjaminiano era sobretudo um tempo revolucionário: os disparos contra as torres dos relógios das igrejas, durante a agitação da Revolução de Julho, por exemplo, ilustram-no. Cf. o texto de Rolf Tiedemann (apud BENJAMIN, 1999, p. 944).

representada, alegoricamente, pela figura de uma divindade nua, personificada ativamente. Tinha geralmente os cabelos presos numa coma. Agarrar à Oportunidade era tomá-la *pelos cabelos*, interromper a sua escapatória, sua efemeridade, e deter sua irrepetibilidade possível. Alciato¹⁵⁵, em seus *Emblemas* (Figura 14), assim a representa, no emblema CXXI, *In Occasionem*, através de uma cadeia de acessórios alegóricos que já revelam um pensamento em direção ao barroco seiscentista.

Para Alciato, as madeixas da Oportunidade ficam à frente da cabeça, e sobre a testa caem frondosamente. Sua nuca é careca, pelo contrário. Quem deixa escapar à Oportunidade não poderá segurar-lhe a cabeleira pelas costas: tudo para sempre estará perdido. Além disso, a alegoria da Oportunidade surge-nos com *asas* nos tornozelos, o que representa sua fugacidade. Aparece com *punhal* às mãos (símbolo da agudeza) e com os pés apoiados por sobre uma roda tombada, que a faz girar sucessivamente. Trata-se, em última instância, de uma alegoria de algo como a *experiência aurática*, caracterizada pela raridade, rapidez de fuga e movimentação no tempo. “A aparição única de uma coisa distante” (BENJAMIN, 2017, p. 17). Na literatura de tradição ibérica, consta em *Dom Quixote* (I, XXV) um sistema de significação semelhante: “No hay nada para qué se deje pasar la ocasión que ahora com tanta comodidad¹⁵⁶ me ofrece sus guedejas¹⁵⁷”. Há exemplos, igualmente, de tradição popular, conforme Sebastián (1993, p. 163) compila, como provérbios, que atestam uma associação lata entre um tempo decisivo, a exigir ação momentânea¹⁵⁸, e o campo semântico dos *cabelos*, e mais especificamente, das *guedelhas*: “la ocasión la pintan calva” ou “agarrar la ocasión por los cabellos”. Em suma, estar Berliner consciente ou não de todo esse campo sígnico, e mais ou menos inserido nessas bases iconológicas clássicas¹⁵⁹, renascentistas e ibéricas, será indiferente, ao fim e ao cabo, no que tange a nosso argumento. Mesmo que essas associações não digam respeito a um projeto poético intencional do artista carioca, valem-nos certamente

¹⁵⁵O poema que acompanha *In Occasionem* é destinado a um forasteiro (*hospes*). A estrada equivale à formação moral.

¹⁵⁶Em *Dom Quixote* a Ocasão é, no entanto, constantemente carnalizada: as oportunidades de heroísmo do cavaleiro são sempre, cômica e infernalmente, paródias de um tempo heroico já impossível numa Espanha enfim burocratizada.

¹⁵⁷Relações entre *Occasio* e *Fortuna* são sondáveis a partir de Sebastián (1993, p. 163), também ligadas ao ícone da cabeleira agarrável.

¹⁵⁸*Cronotopo da soleira*: leia-se Bakhtin (1990, p. 354).

¹⁵⁹Lembremos, mais uma vez, que Berliner é o ilustrador do livro *Fábulas completas*, de Esopo (2013).

como intertextos, com maior ou menor relevância. Ademais, o clima predominantemente alegórico e simbólico da produção berlineriana¹⁶⁰, desde suas origens, autoriza mais especialmente tais considerações. Mas procedamos.

Se pressupusermos, entretanto, que existe essa relação iconológica, em *Estranha Fruta* teremos uma representação *em negativo da Oportunidade*. O que era efemeridade e capacidade de celeridade, na alegoria de Alciato, se torna imobilidade e estado vegetativo, em Berliner. Os pés alados convertem-se na ausência de pernas, da mulher enquanto vegetal, alienada de seu corpo ou de sua subjetividade, simplesmente *mantida viva*¹⁶¹, ao que parece. O que era agudeza intelectual e metáfora da capacidade de ação humana sobre o destino, na personificação renascentista, se torna dormência e falência das funções cognitivas, nos olhos fechados da *menina à força*. O que era o tempo aurático (*capturar a oportunidade pelas guedelhas*) e conseqüente interrupção do *continuum banal* tempo, em *Estranha Fruta* é tempo pendular, tempo de eterno retorno, como já dissemos. Se a captura da Oportunidade era o despertar para a graça, *Estranha Fruta* é a desgraça, o giro no vazio, a latência sem devir, de que não se desperta.

A Oportunidade, em Alciato, tem os *seios à mostra*; são o sinal de essência [*senum*], de âmago¹⁶², de onde irradia muita cifra e significância. A essa *essência*, a que nos referimos, é comum vê-la representada, iconograficamente¹⁶³. No emblema, têm os seios relação com a experiência¹⁶⁴, especificamente com um tipo de experiência baseada na memória e na atenção em relação ao futuro (o instante, com algo de messiânico, em que se deverá estar de prontidão e agir, para a captura da Oportunidade¹⁶⁵). A figura de Berliner, do contrário – um misto de *fruta, boneca e*

¹⁶⁰Desde a origem de nosso recorte temporal, que, para efeitos desta dissertação, remonta a 2009: os quadros mais antigos reproduzidos em portfólios são desse ano.

¹⁶¹Sobre o estado vegetativo em Berliner, veja a pintura *Varal* (Figura 2), de 2012.

¹⁶²Pensamos, por exemplo, no famoso *Díptico de Melun*, de Jean Fouquet. Reprodução da pintura visualizável em *Staatliche Museen zu Berlin*. Disponível em: <<https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/jean-fouquet-das-diptychon-von-melun.html>>. Acesso em: Novembro de 2018.

¹⁶³Não nos referimos apenas à pintura sacra. O mais famoso quadro de Delacroix é outro exemplo.

¹⁶⁴Sobre as Virgens do Leite como forma simbólica de contenção do erotismo, leia-se Priore (2013, p. 143).

¹⁶⁵Em Berliner, não há conselhos. Não há morigeração, só lamentos, se pensarmos no *olhar-denúncia versus o olhar-fascínio*. Repitamos: no emblema, há moral nascedoura. Pois o forasteiro se torna sábio, pelo poema no túmulo, apreendido à beira da estrada. Por isso o emblema é análogo ao epítáfio, tão aconselhador ao viandante, no *cronotopo da estrada*. Ainda a esse respeito, lembremos que, na Antiguidade, a *vanitas* como gênero se gestava nos túmulos: vemo-lo no epigrama funeral

vegetal – para sempre se mumificará, mescla de fantasma e João-bobo, no tempo da mera vivência¹⁶⁶. Da vazada e empobrecida manutenção de uma vida há muito desprovida de memória. É precisamente nesse aspecto que reside, porventura, o cerne motivador do desespero dessa imagem. O “câncer sem alambrados latindo pelos quartos”, lembrando LORCA (2002, p. 495)., que berra-ulula justamente num quadro bastante emudecido.

Enfim, a Oportunidade de Alciato está para ser capturada, *às mãos*, conforme o notamos na Figura 14; tem seu quê de utopia, por essa razão, ainda que se baseie numa imagem para a morigeração prática, e cotidiana¹⁶⁷. Possui, logo, seu halo de *alcance*, e portanto de alegorização do momento em que se é capaz de se mudar um destino, momento este que está no *vir-a-ser* de um ano, de um dia ou de um século. Capturá-la, à Oportunidade, pelos cabelos, e não deixá-la escapar, se associará sempre à redenção, frise-se. Seja como seja, a Oportunidade do humanista quinhentista é tangível ao prudente, ao corajoso, ao *discreto*¹⁶⁸, para usarmos um termo renascentista e barroco. É raro e difícil tê-la em mãos, mas é possível alcançá-la, num cronotopo extratemporal como o da *estrela cadente*¹⁶⁹. Nisto reside a diferença, também, entre *Occasio* e *Spes*¹⁷⁰.

Em Berliner, todavia, a menina semimorta¹⁷¹ é uma *Não-Oportunidade*, uma anti-*Occasio*. É um ocaso da *Occasio*. A ausência de transcendência que o humanoide sugere é aguçada pela imanência do *split-beaver* – retratado em

ao palhaço e mimo Protógenes, por exemplo, que divertia as pessoas com seus gracejos [*nugae*], e agora está morto para sempre (cf. WARMINGTON, 1940, p. 10). Em *Estranha Fruta* (Figura 13) há só não contato; a fertilidade proverbial tampouco advém da pintura berlineriana. A menina retratada está morta, mas sua morte não gera diálogos.

¹⁶⁶*Erlebnis*. A *Erfahrung*, contudo, é sinteticamente plasmada à capacidade narrativa, de transmissão de memória e sabedoria, de provérbios que anulem a temporalidade imensurável etc. Cf. BENJAMIN, 2012, p. 85.

¹⁶⁷Nisso se aproxima da Dança Macabra. Veja-se a reprodução de Huizinga da gravura de Guyot Marchant, de 1485 (HUIZINGA, 2010, p. 236).

¹⁶⁸Leia-se a *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente (séc. XVI). O termo *discreto* é equiparável ao comportamento comedido, mesurado, cortês, segundo Iuri Pereira (cf. VICENTE, 2012, p. 24). Em temporalidade barroca, o discreto guardaria a consciência de que a vida é ilusão, é vanidade, é fome de vento, e o mundo é um teatro da Criação. Leia-se a introdução de Luís Filipe Lima e Ricardo Valle referente ao livro *A vida é sonho*, de Calderón (2007, p. 16) - séc. XVII.

¹⁶⁹Cf. BENJAMIN, 2015, p. 132.

¹⁷⁰Leia-se o comentário de Benjamin (2013, p. 44) sobre a *Spes* de Andrea Pisano.

¹⁷¹De Fren (2009, p. 432) menciona o “gráfico do inquietante”, idealizado pelo designer de robôs Masahiro Mori, nos anos 1970. O cadáver e a prótese ocupariam as bordas do abismo do *Unheimliche* (o *Uncanny valley*); o zumbi, o seu fundo.

temporalidade pornográfica de *mujer basura*¹⁷². Esta mulher não se capturará: já está capturada de antemão, pela trinca *manopla-forca-árvore*, vemos. Por isso o seu tempo é o da *distopia*, tempo-avalanche a tombar sobre todos, indiferente a discretos e indiscretos, a justos e a injustos¹⁷³. Aqui fala alto o século XXI, e a cultura visual contemporânea. E por mais esse motivo, também, *Estranha Fruta* é o negativo, de certa maneira, do Emblema CXXI, de Alciato, complementarmente.

Não se terá a oportunidade de agarrar à *Estranha Fruta* berlineriana; ela sequer possui a aura de um fruto proibido. No jardim onde jaz, ninguém restou para que qualquer transgressão fosse levada a cabo, é possível dizer, ou para produzir testemunho ou agouro, trauma ou alerta. Por isso, nesse descampado vazio¹⁷⁴, os vestígios inexistem. A mencionada ausência de braços e pernas da garota, a ausência de dedos, de digitais e de pulsações realça sobremaneira esse tempo pós-vestigial. Nesse raciocínio, a temporalidade da imagem é também um negativo da *Queda de Ícaro* retratada por Brueghel, conforme analisado por Didi-Huberman (2013, p. 308).

Nesta, plumas e espumas ao redor da cintura do sonhador colapsado – ao redor de suas canelas e panturrilhas, espalhando-se bem no instante em que seu corpo afundava, de cabeça para baixo, enquanto se rompia a película de água, num *still* – eram as sinédoques de uma temporalidade irrepitível, e os rastros de um discurso moral. *Ei-lo aí, o que afundou para sempre, devido à sua presunção*¹⁷⁵. Em *Estranha Fruta*, porém, não há rastros nem memória, como já dito, somente um tempo cíclico e infenso à escatologia, possivelmente. Porque onde não há memória o pecado inexistente; nessa aquarela, tem-se a impressão de que o tédio há muito roubou o lugar da condenação. Como no texto *Prometeu* de Kafka (2002, p. 107), a jovem amputada

¹⁷²De acordo com Pedraza (2001, p. 1): “La utilización de la máquina como motivo o personaje en el arte, la literatura y el cine coincide con el desarrollo de la industria en la segunda mitad del siglo XIX, y desde el punto de vista estético se debe fundamentalmente al triunfo de la sensibilidad moderna sobre los restos del romanticismo y el realismo burgueses, y a la influencia de las vanguardias, especialmente las de carácter futurista y constructivista. El surrealismo, por el contrario, ha usado los maniqués y autómatas como metáforas del cuerpo humano concebido como objeto blando, femenino, y concretamente como un objeto mujer que, pasando por el arte pop y sus muñecas carnosas, tiernas o sadomasoquistas, desemboca en el cine de muñecas eróticas o sustitutas y en lo que hemos llamado la *mujer basura* de la publicidad y el cine desde los años 70. En todos los casos, la representación de la máquina tiene que ver con el sexo y el género, especialmente femenino”.

¹⁷³*Mateus*, 5, 45.

¹⁷⁴Veja-se a pintura *Acostamento* (2009), de Eduardo Berliner.

¹⁷⁵Huizinga (2010, p. 362) demora-se na fundamentação proverbial no quadro de Brueghel *Spreekwoorden* (séc. XVI).

parece ter-se esquecido de tudo o que se passou, de toda a ruptura da realidade¹⁷⁶; tudo se deu há tanto tempo que, de certa forma, nunca ocorreu. Nada, além do descampado, permanece como sobrevivência, como miragem ou fantasmagoria¹⁷⁷.

Se se tivesse quaisquer chances de capturá-la, seria inútil fazê-lo¹⁷⁸, pois a *boneca-cadáver* permanece ali, à *disposição*, num tempo grotescamente congelado. A garota da aquarela não preserva consigo qualquer essência de mudança, é *carente de devires*, e por isso seu corpo é *branco-papelão*, sem sumo ou espírito; desconectá-la de seu laço, *colhê-la* (no sentido de *carpire*, *carpe diem*) não trará redenção ou desfrute do tempo, mas tão-somente *desolação*. Tachar a esse corpo de *estranho*¹⁷⁹, porque paradoxalmente *morto-vivo*, *maduro e impúbere* é o vetor para o entendimento de sua obscenidade. Esta obscenidade não se deve ao campo moral ou à figuração da genitália, necessariamente, mas à ausência de aura num tempo esvaziado de salvação. Este é o *tempo da pornografia*, noutros termos, para Eduardo Berliner, e a alegoria do tempo presente, em escala mundial¹⁸⁰, sob semelhantes sistemas de produção.

2.2 DESAPARIÇÃO E INVENTÁRIO DE CADÁVERES: O BUNKER E O GABINETE DE DEBOCHES

¹⁷⁶Nessa ruptura da ordem cotidiana e racional que dá ensejo ao sonho-trauma centra-se *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982), de Ingmar Bergman, um dos filmes de referência de Berliner, lembremos. O filme, no entanto, projetará um discurso esperançoso.

¹⁷⁷O descampado desértico, o deserto e a miragem como metáfora da hiper-realidade são abordados por Baudrillard (1987, p. 102).

¹⁷⁸A Ocasão fantasmagorizava a melancólica música de massas dos anos 1990: a Eurodance. Veja-se, por exemplo, a música *Take Your Chance* (1994), de Fun Factory. Há muitas variações, de muitas bandas, sobre esse motivo. Sobre melancolia, Eurodance, precarização da vida e não-devir, cf. AB'SÁBER, 2012, pp. 69-70. Especificamente, confira-se o relato da *clubber*.

¹⁷⁹Veja-se a pintura *Corpo Estranho* (Figura 48), 2012, de Eduardo Berliner, que à frente analisaremos.

¹⁸⁰Não há marcas insistentes de regionalismo na pintura de Eduardo Berliner. Sua tendência de tradição é centrífuga. Veja-se a influência de *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe (2014), de ambiência islandesa, sobre sua obra. Sobre essa influência, leia-se o texto *Corpo em muda*, de Priscyla Gomes e Felipe Kaizer, publicado no site da Casa Triângulo. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/163/>>. Acesso em: Julho de 2018.

A economia e o inventário de corpos. Nenhum tema se impõe com mais força¹⁸¹ no tempo dos imigrantes, da “globalização” consumada, do paradoxo de existirem, num mesmo balneário¹⁸², turistas e refugiados. Schopenhauer¹⁸³ se assombraria, tomaria uma rasteira¹⁸⁴, se constatasse que os polos da carência-nomadismo e do lazer assumem uma proximidade surreal, no imaginário do século XXI. De certa maneira, por essa lógica, *2666*¹⁸⁵ é o livro de nosso tempo, em se considerando uma conjuntura global, que encadeia fantasmagoria, deslocamento de populações e políticas econômicas e migratórias. Só que aqui já nos descolamos de nosso assunto. Voltemos a ele: algumas palavras se fazem ainda necessárias a respeito do *cronotopo do campo aberto*, presente em *Estranha Fruta*, já mencionado no que diz respeito ao tempo intranscendente e à articulação entre o tempo do não-encontro (ou do encontro com o que já não importa, com aquilo que não mais poderá ser salvo) e entre um espaço ausente de quaisquer pontos de referências: um espaço vazio, indistinto, de abrangência onírica e de difícil acesso interpretativo. Espaço calado, calabouço. O espaço de desapareição aglutina ao redor de si, nessa chave, a configuração do tempo da desmemória, conforme discorremos. A planície quieta no plano de fundo expressa-o bem. Causa, da mesma maneira, uma particular estranheza aos olhos do visionador.

O corpo mutilado e sugestionador de exploração sexual requisitaria o cronotopo infernal da *masmorra*, do *boudoir*¹⁸⁶, do *gabinete de deboches*, para insistirmos em espaços e expressões de Sade, enquanto matriz iconológica da representação e do discurso da violência e da genitalização. Berliner, embora afeito a

¹⁸¹Cf. BENJAMIN, 2015, p. 117.

¹⁸²Veja-se a foto de turistas durante o feriado e imigrantes chegando num bote de refugiados a uma ilha grega. É como se o *cronotopo da caminhada banal dos turistas obesos no balneário*, de Fischl, se fundisse ao quadro *O Caminho da Vida*, de Bosch, e ao devir-tragédia. Poucas fotos expressam tão bem o choque entre a “vida baunilha” e a condição humana. Disponível em: <<https://www.express.co.uk/news/world/597101/Europe-migrant-crisis-dinghy-Greece-Kos-holidaymakers-Britain>>. Acesso em: Julho de 2018.

¹⁸³Veja-se Schopenhauer (2015, p. 33) e a sua comparação entre o nômade precário e o turista confortável, como os polos opostos da carência e do tédio, respectivamente. Veja-se Sontag (2004, p. 20) sobre o turista que fotografa para mitigar a angústia do tempo livre.

¹⁸⁴Outro emblema do século XXI: a jornalista húngara parasitando a fuga dos refugiados, agredindo-os a bicudas e pontapés. *Jornalista húngara que agrediu refugiados é indiciada por vandalismo*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/09/jornalista-hungara-que-agrediu-refugiados-e-indiciada-por-vandalismo.html>>. Acesso em: Julho de 2018.

¹⁸⁵Cf. BOLAÑO (2010a, p. 341). É o início de “A parte dos crimes”.

¹⁸⁶Cf. SADE (2006, p. 362), explicado em nota do tradutor.

representações de cárceres e gabinetes estranhos, desloca a sua vítima para uma planície, à luz diurna. Nisso realiza uma imensa inversão, uma notável quebra de expectativa. Dada a planura, subentende-se que as árvores são raras; a concentração de olhares que a menina sem braços e pernas pode acarretar a si própria não reside no *olho mágico* ou nos obstáculos ao mirar, logo, mas na *panorâmica*. E entretanto não se vê ninguém. Nessa aquarela, a inquietação advém, também, da interação entre figura torturada, aprisionada e um fundo paradoxalmente possibilitador de escapatórias e facilmente observável por terceiros.

Uma das potências poéticas de *Estranha Fruta* é justamente essa: “instalar” uma figura padecente não no esperável buraco do calabouço, por onde o voyeur espia a violência¹⁸⁷, através de uma escópica de *footage* – de câmera de segurança instalada no porão – mas no planisfério, onde a tortura interage com o meio à maneira do holofote e do outdoor. Esse jogo de olhares ou sugestões é absolutamente significativo: se um plagiador de Balthus derrubasse as paredes penumbrosas de suas *chambres*¹⁸⁸, e expusesse o que era privado às vistas de todos, o efeito semântico seria semelhante ao da pintura que vimos analisando, podemos conjecturar. Os olhos doeriam pelo excesso de luz. A campina asséptica de *Estranha Fruta* (uma espécie de espaço público ironizado, porque não se vê viv’alma) engatilha, portanto, esse efeito de estranhamento, pois a atrocidade que retrata não se faz espiar pela

¹⁸⁷Cf. SADE (2006, p. 263). Na passagem, numa frinchazinha de persiana num apartamento aloca-se um binóculo, e existe a contemplação de execuções num cadafalso, numa praça urbana, neste *cronotopo do camarote*. Enquanto assiste aos assassinatos, um dos sócios do voyeur masturba-o, lambendo-lhe a bunda. O instante do gozo coincide com o instante do assassinato da vítima, ao longe. É relevante notarmos que tanto o olhar do voyeur quanto o olhar do morituro, a ser executado pelo carrasco, emolduram, nos instantes finais de vida, uma concentração espacial exígua, de frincha, de buraquinho à parede, de pequena lente, de olho mágico. Esta escópica se liga, de certa maneira, a uma temporalidade do túnel. Leia a análise do *cronotopo do último décimo de segundo, na guilhotina e no patíbulo*, de Morson (BEMONG; BORGHART, 2015, p. 139). Pela redução espacial do enquadramento da violência, pelo encapamento da brutalidade, a violência pressuriza-se fenomenologicamente, sendo contemplável por uma pequena abertura. Essa “pressão” é o fundamento desse cronotopo específico.

¹⁸⁸Veja o quadro *A Câmara* (1952-4), de Balthus, em Eco (2009, p. 313).

*frinchazinha aurática*¹⁸⁹, mas se enxerga banalmente, clara como o dia, numa escópica de grande-angular¹⁹⁰.

Insistamos nesse contraste. Enquanto cronotopo da exploração inescapável, a alcova-calabouço, o *espaço de nicho* é descrito fartamente por Sade. Nele se estabelece um paradigma, a partir da vasta tradição iconológica da masmorra (2006, pp. 51-3):

No fundo de cada nicho, uma pequena porta abria para um *garde-robe* contíguo [...]. Esses *garde-robés* eram decorados com sofás e todos os outros móveis necessários às impurezas de toda a espécie. De ambos os lados do trono, uma coluna isolada se erguia até o teto; nelas se prenderia qualquer sujeito que cometesse um erro justificando uma correção. Todos os instrumentos necessários a essa correção estavam dependurados na coluna, e essa vista imponente ajudava a manter a submissão tão essencial às orgias dessa espécie; submissão de onde nasce quase todo o encanto da volúpia na alma dos atormentadores. O salão comunicava com um gabinete que, nessa parte, constituía a extremidade do alojamento. Extremamente secreto e à prova de som, muito quente e muito escuro durante o dia, esse gabinete era uma espécie de alcova; era reservado para os embates face a face ou certas outras volúpias secretas que serão explicadas mais adiante.

O *cronotopo da masmorra*, e da tortura a se consumir, em Sade, é uma contradição quase polar ao *cronotopo do campo aberto*, e da tortura consumada, em *Estranha Fruta*. Em Sade temos um *intérieur*¹⁹¹ repleto, recheado, mobiliado; os torturadores-atormentadores, por sua vez, são mencionados, aparecem. A masmorra é labiríntica¹⁹², ostenta comunicações, meandros, corredorzinhos, passagens

¹⁸⁹O *cronotopo do olho mágico* é bastante materializável numa passagem de *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro. A personagem Lenita leva uma tesourinha e se acerca das paredes da senzala, à noite, furtivamente; cava um pequeno buraco na parede e espia o espancamento de um escravo por outro. A arma de tortura é o chicote, o flagelo: o azorrague-bacalhau. Essa espiadinha, que se aglutina e reduz opticamente num pequeno espaço de frincha, é inversamente bem longa, em termos temporais. Dura seis páginas (Cf. RIBEIRO, 2002, pp. 102-8) e encontra seu desfecho no orgasmo da jovem, que sadicamente assiste ao linchamento. Essa *espiadinha*, logo, aumenta a fruição temporal conforme diminuem as bordas de enquadramento focal. Eis o que explica sua recorrência em literatura de conotação sádica. Liga-se, também, a um cronotopo maior: ao *cronotopo do esconderijo*. Notemos que os tons abolicionistas de Ribeiro parecem perder força diante de seu “capricho” descritivo relativo ao sadismo, e aí nos deparamos com o mesmo problema ético suscetível pela pintura de Berliner.

¹⁹⁰Sobre o panóptico monolítico, e a estrutura de controle central (hoje em decadência), e sobre a *aperspectividade* escópica contemporânea, veja-se Han (2017, p. 107).

¹⁹¹Cf. BENJAMIN, 2012, p. 89.

¹⁹² Sobre a associação do labirinto ao meandro, à entranha, ao mundo ctônico, veja-se Ronnberg ([org.] 2012, p. 714).

secretas¹⁹³. Contém um centro visual, ainda: a masmorra é enfeitada por objetos de tortura dependurados numa coluna, que imponentemente propagandeiam o terror, cujo efeito é a submissão das vítimas, causa e fonte de toda a volúpia dos atormentadores. Trata-se de um jogo cíclico, uma espécie de moto-contínuo. Em *Sade*, as sombras e o calor predominam, nesse espaço de difícil visão e de difícil acesso, numa palavra. Que é *à prova de som*¹⁹⁴. Em *Estranha Fruta*, confere-se, como dito, uma oposição quase axial a tais coordenadas. O campo é aberto; o clima é frio; a luz derrama claridade; não se veem os agentes de tortura; os objetos flageladores não encontram lugar de exposição. Como já foram utilizados, pressupomos, sequer aparecem. A vítima não se nos revela em padecimento, mas enquanto corpo pendente, esfriado. Não como *cadáver ainda quente*. O obelisco com objetos de tortura enganchados, em *Sade*, *causa* de volúpia e crimes futuros, torna-se uma força lacônica, em *Berliner*, *efeito* de violências realizadas. A dor e o gozo, em *Sade*, são sementes de devires do horror; em *Berliner*, são fósseis abstratos de um mundo e um tempo anti-vestigial. Às vezes temos a impressão de que o corpo da garota, na aquarela, suscita um tempo muito antigo, imemorial, por essas considerações. Uma espécie de tempo mítico, em que as trevas se confundem com os presságios.

Sade avisa aos leitores, a todo momento, que os jovens selecionados, recrutados e capturados, e alojados nas masmorras, desaparecerão *sem deixar*

¹⁹³Por isso a expansão do espaço do *intérieur* sadiano será o castelo na floresta alpina, hermeticamente desconectado da cidade, das vistas e da opinião dos aldeões. “Como havia de se sentir seguro o celerado que o crime para lá conduzia com uma vítima! Estava em casa, fora da França, num país seguro, no fundo de uma floresta inabitável, num reduto dessa floresta no qual apenas os pássaros do céu poderiam chegar, e no fundo das entranhas da terra. Ai, mil vezes ai! à infeliz criatura que, em tal abandono, se encontrasse à mercê de um celerado sem lei nem religião [...]. Não sei o que vai acontecer por lá [...]”. (SADE, 2006, p. 53). O acesso a esse castelo era guardado por traficantes de madeira, criminosos dos vilarejos à bocarra da floresta e por guardas-florestais e carvoeiros subornados. Espaço inacessível, o *cronotopo da floresta*, em *Sade*, é a moldura exterior à figura principal: o *cronotopo da masmorra*. A masmorra é a sinédoque da floresta montanhosa, do bosque, se quisermos dizê-lo assim. A floresta, a umidade da floresta, suas sombras e corredores de clareiras farfalhantes são espaços auráticos de “ativação da máquina sexual”, diz o personagem que interpreta Casanova decadente, no filme *História de Minha Morte (História de la Meva Mort, 2013)* escrito e dirigido por Albert Serra. Trata-se de uma visão que finca raízes no cronotopo da floresta-masmorra que se pode encontrar na obra do marquês, argumentamos. O *cronotopo do campo aberto* de *Estranha Fruta* inverte decisivamente esse tipo de ambientação de espaço de tortura, e de sua temporalidade.

¹⁹⁴No livro *O jovem Törless*, Musil contrapõe um mundo racional, “civilizacional” de vidro e escritórios a um mundo de “corredores e urros”. O porãozinho onde Reiting, Beineberg e Törless torturam Basini é sua sinédoque. O *cronotopo da masmorra* e do labirinto, do “dungeon” se conectam, aqui. Cf. MUSIL, 2003, p. 51.

vestígios. “Não houve senão algumas buscas”¹⁹⁵, lemos, após o desaparecimento de Mimi/Michette:

A última chamava-se Mimi ou Michette [e] fora raptada nas terras de seu pai, no Bourdonnais, durante um passeio de caleche em [sic] que a deixaram fazer sozinha com duas ou três mulheres do castelo, que foram assassinadas. Percebe-se que os preparativos dessas volúpias custaram muito dinheiro e muitos crimes. Com pessoas assim, de pouco valiam os tesouros e, quanto aos crimes, vivia-se então num século em que ainda não eram investigados e punidos como começaram a sê-lo desde então. Tudo saiu tão bem, que nossos libertinos jamais foram perturbados com as conseqüências e não houve senão algumas buscas. (SADE, 2006, p. 43).

A masmorra mobilada e aveludada¹⁹⁶ como *intérieur*, no entanto, parece sempre revelar o sonho do vestígio e da memória. Eis aí o paradoxo de Sade. Todos os seus personagens, cuja desapareição é anunciada, que se consumirão nos alçapões do castelo, deixam vestígios à posteridade, contraditoriamente. Não apenas nas marcas de merda, sangue e porra que embebedam as baratas tontas, zanzando pelo carpete negro¹⁹⁷. Os fantasmas das vítimas dos libertinos, no livro *Os 120 dias de*

¹⁹⁵ Isso não vale somente para os jovens capturados e efetivamente torturados, no livro *Os 120 dias de Sodoma*. As vítimas as quais os libertinos não têm a intenção de conduzir ao castelo da Suíça são vendidas a um “corsário turco”, e desaparecem noutra cronotopo (*o do Oriente*, o além, a solução de continuidade do mundo ocidental) sem deixar vestígios. Tudo é descrito como uma operação bancária, prazerosa. “Como [os libertinos] estavam às vésperas da partida, todas as providências diárias e corriqueiras já haviam sido tomadas [...]. Uma vez inteiramente saciados disso, imaginaram um meio prazeroso para se livrar de suas vítimas: venderam-nos a um corsário turco. Desse modo, todos os rastros se apagavam e recuperava-se parte dos custos”. (SADE, 2006, p. 46). Cinismo e “recuperação de capital inicial” mesclam-se indissociavelmente, aqui.

¹⁹⁶ O útero da terra e a *uagina dentata*, como dito, são ambiência e monstrosidade análogas (Cf. KAPPLER, 1994, p. 139). São, por isso, o contraponto da masmorra mobiliada e aveludada, que amortece e involucra o agente sexual numa aclimatação de absurdo doméstico. O veludo arroxeadado, as luzes elétricas sempre acesas, cujas projeções e penumbras às reentrâncias do tecido fofo agigantavam-lhe a textura e as rugosidades; as paredes privativas de papel-japão, os biombos de *fusuma*; a localização do quarto num espaço-esconderijo, meandroso, cercado por pinheiros, à beira de um penhasco, como um posto de observação. Esta é a descrição do prostíbulo onde “o velho” usufrui da prostituta dormente e dopada, no livro *A casa das belas adormecidas*, do Nobel Kawabata. Nessa obra, ao prostíbulo se injeta a temporalidade do *hortus conclusus*. Cf. KAWABATA, 2004, p. 17.

¹⁹⁷ Parafrazeamos um trecho de *Amor um real por minuto: a prostituição como atividade econômica no Brasil urbano*, de Ana Paula da Silva e Thaddeus Blanchette ([201?], p. 43, grifo nosso): “Buraco Bueno consegue ser 1.000 vezes pior que a Vila Mimosa. Puta que pariu! Um calor desgraçado, homem pra caralho, uma porrada delata de cerveja no chão (coberto de carpete negro) e as **baratas alcoólatras** consumindo o resto da Skol. Além disso, tudo tem a famosa frase ‘A buceta é dez e o cú é vinte. Ô mermão, ou consome uma Skolzinha ou consome uma bucinha. Se não for consumir, rala!!!!’”. Não alteramos a ortografia/pontuação do texto original, comentado em citação pelos pesquisadores.

Sodoma, retornam ao mundo dos algozes não na forma de abusões¹⁹⁸, de espíritos errantes, mas, antes, no hieróglifo fantasmagórico da cifra, do balanço de capitais, da informação estatística, vale repetir. Sobrevivem dessa maneira, numa *conta do total*¹⁹⁹, apesar de tudo (SADE, 2006, p. 358).

Para Sade, a extração do *creme de anjos* (expressão de Piva), a polpa e o fruto da escavação e da excreção do corpo humano se converte não em culpa fantasma²⁰⁰, mas em contabilidade numérica, em expiação abstrata²⁰¹, em reificação “limpa”²⁰², em registro na planilha: “Conta do total. Massacrados antes do dia primeiro de março nas primeiras orgias.....10. Depois do dia primeiro de março:.....20. Voltam:.....16 pessoas. Total:.....46”. Aí reside, possivelmente, a “seriedade pavorosa” (SADE, 2006, p. 353) e escarnecedora dos libertinos sadianos. São exímios burocratas, invejáveis arquivadores, eficientes artífices de registros, industriais e proativos; e, por extensão, são personagens preservadores de um certo tipo de memória, ou melhor, de uma caricatura matemática da memória.

Em *Estranha Fruta*, no entanto, não existirá sequer essa paródia da memória. O tempo da aquarela de Berliner é amorfo e banal (no sentido de ultra-revelado, pornograficamente exposto, não oculto por um invólucro²⁰³), e a localização da força e do *corpo-troféu* é aleatória no espaço, ausente de coordenadas, como um pedaço de lixo espacial que se destaca da atmosfera, e pervaga para sempre, congelado, sem referências ou orientações, e sem possibilidades de ser

¹⁹⁸Sobre o fantasma inquietante e o fantasma não inquietante, veja-se Freud (2013, pp. 272; 277, respectivamente)

¹⁹⁹Deve-se, aqui, explorar um paradoxo: frases como “uma ou duas mortas” (SADE, 2006, p. 43) são utilizadas para caracterizar vítimas que não foram levadas ao *campo de jogo* do castelo de Silling. Ou seja, a figuração na cifra, a exatidão discursiva só passa a ter valência castelo adentro, para além de seu umbral. A vagueza nuns casos, e especificidade “científica” em outros, não são meros detalhes: são temporalidades perceptíveis muito distintamente no esgotamento “filosófico” do mundo, levado a cabo pelos carrascos, em Sade.

²⁰⁰Sobre culpa histórica, gangsterismo de Estado, assombração e fantasmagoria, veja-se o documentário *O Ato de Matar* (*The Act of Killing*, 2012), dirigido por Joshua Oppenheimer e produzido por Werner Herzog. O assassinato de três milhões de indonésios, empreendido pelo governo militar golpista e por grupos paramilitares como a Pemuda Pancasila são esmiuçados na obra.

²⁰¹Veja-se a análise dos corpos abstratos e no pavor à organicidade da carne elaborada por Viana (2013, p. 112). No contexto, abordam-se os reality-shows de emagrecimento, de cirurgias estéticas protéticas, de lipoaspiração etc.

²⁰²Sobre o “café sem cafeína” de Žižek (a negatividade positivada), veja-se Viana (2013, p. 115).

²⁰³Aura, espaço involucral, “encapamento”: veja-se Benjamin (2017, p. 17).

reencontrado²⁰⁴. O *cronotopo do calabouço*, de tortura a ocorrer, em Sade terá a natureza de uma aparição, de um mal aurático, quanto mais oculto e escondido for. Se aurático, nesse cronotopo o tempo é também progressivo, de certa maneira. Ele gera movimento: a conversão da carne em número. Já em Berliner, a ausência de “acortinados” faz de *Estranha Fruta* uma mera esquisitice randômica. Seu tempo não avança em direção a nenhuma possibilidade de mensuração; portanto, não gestará consigo, nunca, qualquer nova significância. Vê-se que *terra-labirinto*²⁰⁵, descendente²⁰⁶, por um lado, e *planície-vista aérea*²⁰⁷, expansiva²⁰⁸, por outro, são causadoras de qualidades de impressão sentimental (aura, ausência de aura) contraditórias e de temporalidades muito distintas.

²⁰⁴Sobre uma sinalização de conotação “intergaláctica”, onírica e absurda, que fatura o esquecimento em sua imensidade ampla e luminosa, veja-se Baudrillard (1987, p. 46), sobre as cintilações de Los Angeles como se desde o espaço sideral (e paradoxalmente horizontal, plano, embora ilimitado).

²⁰⁵Em versão idílica, o labirinto subterrâneo ligado ao mundo das “velhas fadas” (mas mesmo assim amaldiçoado, embora amoroso) surge no filme francês *A Viagem Imaginária (Le Voyage Imaginaire)*, 1926), escrito e dirigido por René Clair. As raízes das árvores, umbral do mistério, ligam-se a subterrâneos por túneis vegetais, mas que na verdade figuram como escorregadores ou tobogãs de suave empuxo. Em Clair, o ctônico é fascinante, onírico e festivo; por isso os labirintos subterrâneos ocupam o mundo das árvores, da natureza. São gradações da floresta, continuações de seu mistério, para baixo. Neste *cronotopo das raízes labirínticas*, quem escavasse a rocha não “chegaria apenas ao rochoso”, para lembrarmos Bachelard. Já os esgotos, os tubulões e canaletas urbanas funcionarão como o contraponto monstruoso e distópico desses labirínticos salões comunicantes espirituais, sob a terra. O fundo do esgoto geralmente era o abismo. Quando Yukito Kishiro produziu o mangá *Gunnm*, nos anos 1990, o *cronotopo dos esgotos* surgia como continuação esperável da cidade-lixo, que se constituía no “plano térreo”, e vivia dos dejetos de uma outra cidade, Salem, elevada, flutuante, gentrificada e inacessível. No abismo dos esgotos, após o labirinto, habitava um androide monstruoso, Makaku, devorador de cérebros humanos. O filme *Elysium* (2013), de Neill Blomkamp, analisado por Slavoj Žižek no livro *Problemas no paraíso: o comunismo depois da história* (2014), certamente baseia-se na obra de Kishiro, e dela faz um pastiche. A obra de Kishiro é mais convincente, e desde os já distantes anos 1990 podemos constatá-lo. A gradação temporal e espacial dos labirintos-esgotos dá maior profundidade e aclimação mais sugestiva à cidade-favela, à cidade-sucata. Em *Elysium* a cidade-sucata reduz-se às bibocas do plano-solo. É mais rasa em termos icônicos e metafóricos, logo.

²⁰⁶Lembra Bakhtin (1990, p. 272) a obra de Dante, em que o eixo rumo ao subterrâneo é paralelamente um eixo de coexistência transtemporal das personagens mortas.

²⁰⁷A escópica-planiférico desde Patinir (*El Paso de la Laguna Estigia* (Figuras 28), séc. XVI) detecta vestígios: o panorama abarca condenados, na margem infernal, e anjos abençoados, no rincão paradisíaco. Em escala menor do que na pintura a óleo, as abrangentes ruas vazias das fotos de Atget disparavam uma sensação de *cena do crime*. Por mais contraditório que possa parecer, o panorama e a visão amplíssima, e a posterior visão ampla da rua vazia (e não o zoom, o detalhamento) ligam-se fenomenologicamente à sensação do vestígio e da criminalidade, conclua-se.

²⁰⁸Para Virilio (1984, p. 82) a vista aérea é um não-espaco, pois converte a natureza numa representação artificial, num simulacro da velocidade. Vejam-se as descrições sobre as cidades alemãs incendiadas enfocadas desde as escotilhas dos bombardeiros da Operação Gomorra, em 1944, em Sebald (2011, p. 27).

Logo, o entranhamento, o rumo em direção ao interior da terra²⁰⁹, essa espécie de antecipação de um *sonho de bunker*²¹⁰ será o degrau final da gradação do tempo-espaço de tortura sadiano, arquitetado na floresta, no castelo isolado e na masmorra subterrânea, conforme analisamos, e sempre de projeção futura. Berliner, do contrário, laqueará *Estranha Fruta* de um tempo já ocorrido e ressecado em casca: a garota mutilada é uma espécie de emblema, de flâmula aleatória estufando-se num vazio amniótico²¹¹ e impossibilitador do testemunho. A aclimatação de Sade, que chega ao paroxismo descritivo da escada em caracol rumo às entranhas da terra, no tempo da violência como devir, em Berliner projeta-se aereamente, sob o céu arroxeadado e sem sentido. E a violência, assim, sonha em ser de baunilha.

O porão subterrâneo de Sade tem lugar no tempo-espaço, engendra narrativa-testemunho (e portanto aura, *aura-perversão*²¹²) e a cifra como fantasma da memória. Já a força (como uma antena) de Berliner não possui local no espaço-tempo. É virtual, em certo sentido, e não gera memória ou narrativa memorial ou de denúncia, tampouco gera cifra, a perversão da memória. *Estranha Fruta*, por essa razão, é uma aparição des-narrativizadora. Seu paroxismo é o de biruta sinalizando num campo morto; é o pedregulho na estepe, de Beckett²¹³. A “gallow tree” de Berliner, aérea, clara, onírica, desmaterializante e inaurática deve ser observada sobretudo em contraposição à seguinte cena, maciça, adentradora, sombria e quase transcendente, em clave perversa, grotesca e irônica, no que tange à possessão erótica:

Ademais, a depravação, a crueldade, a aversão, a infâmia, todas as paixões previstas ou sentidas, os impeliram a edificar um outro local, do qual urge agora apresentar um esboço, uma vez que as leis essenciais ao interesse da narração impedem que o retratemos por completo. Junto ao estrado do altar do pequeno templo cristão que mencionamos na galeria, uma pedra fatal erguia-se artisticamente. Ela assinalava uma escada em caracol, muito estreita e íngreme, cujos trezentos degraus levavam às entranhas da terra²¹⁴,

²⁰⁹Cf. Bachelard apud STUPÍA, 2015, p. 11.

²¹⁰No coração da secreção do *apocalypse kitsch*, ainda surpreende o surrealismo das empresas fabricantes de *bunkers*, *panic rooms* etc. Veem-se nos anúncios publicitários cozinhas planejadas, armários embutidos, espaços para festas e baladinhas domésticas pós-escatológicas. Disponível em: <<http://ultimatebunker.com/gallery/#lg=1&slide=38>>. Acesso em: Julho de 2018. O mundo fantasma das televisões sempre acesas no vazio, percebido por Baudrillard (1987, p. 55) é evocável aqui.

²¹¹Devemos a imagem a Bolaño (2004, p. 81), que descreve turistas sexuais europeus em direção à África e à América Latina, cruzando um “oceano de líquido amniótico”.

²¹²Cf. BENJAMIN, 2012, p. 85.

²¹³Cf. BECKETT, 2002, p. 86.

²¹⁴A versão amena destes espaços-simplégades, “de provas impossíveis das portas que esmagam” (KAPPLER, 1994, p. 139), é encontrável novamente em *A Viagem Imaginária (Le Voyage Imaginaire*,

até uma espécie de masmorra abobadada, onde se abriam três portas de ferro, na qual se encontrava tudo o que a arte mais cruel e a barbárie mais refinada podem inventar de mais atroz, tanto para apavorar os sentidos quanto para executar horrores. E quanta tranquilidade ali! (SADE, 2006, pp. 52-53).

Em conclusão, a masmorra sadiana se torna tão densa e de atmosfera tão carregada que a mera imaginação do que ocorrerá ali dentro lhes causa, aos libertinos, um intenso choque de sentidos. Noutras palavras, o mal aurático²¹⁵ é tão meduloso e único (em anúncio futuro) que sua prefiguração quase equivale a uma possessão transcendente. Todavia, como a imanência e certo materialismo são, centripetamente, as grandes questões de Sade, essa possessão brusca evidentemente não se expressa num transe místico, mas sim num paroxismo, numa sublevação abaladora orgástica e inverossímil, e sempre fisiológica. Sempre. O Duque esporra “três vezes em seguida” (SADE, 2006, p. 53) após ouvir a descrição do ponto mais ctônico²¹⁶, do templo mais aurático, da água-furtada mais subterrânea do castelo de Durcet. De seu porão mais recôndito e sinistro. Se o espírito e o cristianismo lhe são negáveis, a Sade, o marquês não consegue escapar à tentativa de descrição de uma experiência de aura, de certa forma, e a seu choque erótico quase demoníaco [no sentido de *daímon*], que fulmina o devasso, como o raio sobre Capaneu²¹⁷. Por isso Sade é um parasita-lombriga do cristianismo e do conceito de aura. Sem estes organismos hospedeiros, a obra do marquês definha.

O invólucro, o ambiente isolado e acastelado, inexpugnável protegem toda a cena, como os arcos de vegetação ao redor da catedral de Salisbury²¹⁸. Talvez a absurda sensação de *tranquilidade*, que emana do castelo, ao fim e ao cabo, advenha sobretudo da expectativa de *aura*, e portanto da sensação de situação do sujeito e do objeto (da vítima e do libertino) num tempo demorado, narrativamente

1926), de Clair, precisamente no portão dentado subterrâneo, que não oferece mais perigo do que o Gato de Botas de papelão ou do que um brinquedo ou um palhaço-lata-de-lixo de parquinho...

²¹⁵Oposto auraticamente, não axiologicamente, ao mal banal de Arendt (1999).

²¹⁶Veja-se a cidade inundada de Baudelaire, “mais subaquática que subterrânea”. (BENJAMIN, 2009, p. 47). Em Eugênio Gianetti (2018, p. 9), a cidade, “puta velha e solitária”, onde “ninguém me espera/em lugar nenhum”, cidade de “pontes submersas” é também ruína, só que ruína uterina: “na placenta/luz suave de abajur/ adágio de mar interior/impermanências e suspiros”.

²¹⁷Referência ao personagem Capaneu, que morreu fulminado por um raio enquanto tripudiava sobre as muralhas de Tebas. Veja-se Statius, *Theb.* XI, 1-5.

²¹⁸Sobre óleo, pertencente ao MASP, veja-se Hossaka (2008, p. 332).

transmissível²¹⁹, de referências espaciais e temporais bastante bem determinadas e sólidas, e geradoras de expectativa, de calma ansiedade²²⁰. A tranquilidade, sentida pelo Duque e pelos demais criminosos, seria uma espécie de sensação de realização de um quadro de projetos²²¹ estabelecido há tempos; esse quadro é regurgitador de narratividade. Em *Estranha Fruta* essa tranquilidade de qualidade grotesca não existe. Essa projeção narrativa não existe. O ar ao redor da aquarela, pelo contrário, é disparador de *inquietação*, refrisamos, só que de um inquietante silente. Vê-la, à garota, é constatar que não há muito a ser dito, narrativamente. A obra de Berliner causa uma espécie de assentimento passivo e não-pático, portanto, da violência. Um amortecimento e, nesse sentido, uma negligência em relação ao *olhar-denúncia*. *Estranha Fruta* é uma cristalização da mudez²²² diante da dor dos outros²²³.

2.3 AURA POÉTICA, CORPO GRÁCIL E PORNOGRAFIA A PARTIR DE *DIE LIEBESFRAU*, DE PAUL BOLDT

Resta-nos, por fim, explorar ainda uma nuance dessa relação entre espaço-tempo aurático (quanto mais escondido, mais aurático) em função do pornográfico, e do corpo à mercê. Num ponto ainda devemos insistir. O *cronotopo da masmorra*, que

²¹⁹“Deixe gestar a pêra”: esta é a metáfora sadiana para um cronotopo futuro: a futura tortura da grávida, do “ótimo ponto de maturação”, de acordo com os sádicos. No momento de colheita, longamente gestado, a tortura-destripamento ocorre. (SADE, 2006, p. 356). Essa temporalidade que sempre faz peso em direção ao futuro é o oposto da apreciação sádica (gustativa) do envelhecimento, das camadas apreciáveis do tempo, do refinamento que gravita ao redor do passado: as velhas criadas, que têm no cu camadas de “merda da infância” (uma espécie de merda geológica, arqueológica), fossilizada (SADE, 2006, p. 48) são seu contraponto, em termos de vetor temporal.

²²⁰Grotescamente, o projeto demorado de tortura de Constance por Curval (“e do fruto já muito formado”. [SADE (2006, p. 356)] insere-se numa *cronotopia da estrela cadente*, em termos de “projeto” de amplo espectro temporal. Cf. BENJAMIN, 2015, p. 133.

²²¹O quadro de projetos em Sade: os fichamentos são análogos à maquete, ao plano arquitetônico do castelo, que obceca o marquês (para Huxley, um “lunático”) durante o planejamento do manuscrito. Cf. SADE, 2006, p. 359.

²²²No livro *Estrela distante* (BOLAÑO, 2009, p. 88) a visão das fotografias das “bonecas” esquadrejadas gera perplexidade e mudez; a ironia é a de que seus “espectadores” são politicamente ligados à ditadura militar chilena. A justificativa jornalística para a violência pictografada por Carlos Wiedder é a de que se trata de “obras surrealísticas”. O trauma como decepador da narrativa: veja-se, mais uma vez, *Experiência e pobreza*, de Benjamin (2012, p. 86).

²²³A crítica de Sontag sobre o Surrealismo nos parece fundamental: a militância surreal é produto de “um incômodo burguês”. Cf. SONTAG, 2004, p. 68.

em Sade estava articulado ao sistema do *corpo-vítima* vivo, de padecimento futuro, é associável também ao túmulo, à *gaveta*²²⁴, ao corpo morto, ou que vem a morrer, naquele instante. Mas, ao contrário do que ocorre em Sade, em certas obras literárias acontece o seguinte processo narrativo: quanto mais perfeito for o esconderijo, menos vivacidade emanará do tempo daquele que será torturado, menor será seu tempo de vida. Ou ainda: quando a perfeição do esconderijo se faz perfeita, chega a um grau de ocultação ótimo, atinge o máximo de “privacidade” em relação ao olhar público de terceiros, aí, justamente aí se constata que a vítima (ou o corpo erotizado sem violência) faz-se, de repente, mortiça. E num instante Eros desfalece (ao contrário de Sade, em que o máximo de ocultamento arranha, sempre, o apogeu de prazer). Em algumas obras, o *cronotopo do ocultamento perfeito*, plenamente concluído no tempo (*perfectus*) equivale à morte, não ao transtorno erótico²²⁵. O instante do perfeito ocultamento será o instante de mumificação repentina²²⁶. Será o instante da conversão do ser em boneco, em cadáver²²⁷, em ser empalhado, em estátua de cera (já em Sade o ser-boneco, lentamente torturado, expunha-se ostensivamente no fulgor da cifra numérica, após a morte). Esse instante será, também, o da conversão de algo natural em vicário, da vida em não-vida, da rotina em inquietação, da racionalidade em patologia²²⁸. É o que ocorre num pouco conhecido poema expressionista de Paul Boldt²²⁹. O quarto privado; a chuva lá fora, acortinadora; o momento aurático em que o corpo vivo se entregará, sexualmente; logo à sequência, a fatal constatação, o anticlímax. A carga erótica converte-se em sensação de terror, ou, para dizer o mínimo, em tentativa de expressão dessa sensação. Em Sade, o terror convertia-se em prazer pernicioso e gradação extática, opostamente.

²²⁴Veja-se a pintura *Mosca*, 2013, de Berliner, a que voltaremos.

²²⁵Em Benjamin, a possessão erótica encontrável em *A passante* é a estrela cadente de um tempo-mundo de ocultamento (pelas massas, pela rapidez, pelas trombadas truculentas entre os transeuntes), e não de amplitude escópica. Cf. BENJAMIN, 2015, p. 121. Um aplicativo de “paquera”, como o Happn, tornaria cômico o ar trágico desse “amor à última vista entre a passante e o eu lírico”: os encontros, pelo aplicativo, são intermediados por um raio, por um sonar, por um rastreamento de radar.

²²⁶Uma interpretação política do personagem Valdemar, de Poe, que se mumifica repentinamente, figura em Viana (2013, p. 183). O autor é Pedro Rocha de Oliveira.

²²⁷A cena da banheira e da espiadela no filme *O Iluminado* (*The Shining*, 1980), de Stanley Kubrick, é bastante evocável, através desse poema.

²²⁸O *cronotopo da doença repentina abatendo-se sobre corpo vaidoso*, na escatologia cristã, metaforizava-se, em escala coletiva, pelo *terremoto-doença*, o buraco profundo. Conta-o assim Varazze (2003, p. 359).

²²⁹Segundo Barrento (1976, p. 289), Boldt desapareceu em 1918 ou 19.

Em *Estranha Fruta* não há perda de energia, contudo. Não há conversão do ser vivo em cadáver. Não há exata comunicação entre os vasos: o vivente, o não vivente. Enquanto factuidade já consumada e inapelável, a ambiência da aquarela pode, autorizadamente, ser o descampado, e não o interior da câmara, o *entre quatro paredes*, portanto. O valhacouto, o esconderijo servem, conforme argumentamos, para expressar o *choque da mumificação*. Ou o assassinato e a *desmumificação*: carne e sangue, tripas e fressuras viram hieróglifo, viram número-fetiche. Estas são as lógicas de Boldt e Sade, respectivamente. Em *Estranha Fruta* não há choque porque não há narrativa suficiente, nem aura, repetimos, e por isso o mal-estar visível se dilui nas planícies sem fim, e não se encobre sob os véus de veludo nem se empareda por detrás de quaisquer segredos. E se não há choque não há denúncia, mais uma vez argumentamos²³⁰. Segue o poema de Boldt:

A mulher-amante. Ficas tão grande e tão branca, assim nua,/ que de estranheza em mim não caio./ Querida, brilhante como a Lua,/ como a lua em mês de maio./ Tens dois seios,/ pêlos e lisa musculatura./ Ancas prometendo largos meneios,/dançarina de flexível cintura./ Entrega-te! Na rua em frente/ Caem chuvas. Vazio o envidraçado/ a esconder-nos...de toda, toda a gente!/ Quanto pesa teu cabelo? É muito pesado./ Que é dos teus beijos? Tenho a garganta azedada./ Vem com teus lábios dar-me um beijo!/ Tens frio? Estás tão gelada/ e morta, nas pálidas costelas que vejo. (BARRENTO (1976, pp. 240-1)²³¹.

Repare-se que, no poema, o momento da *entrega* [*Gib dich her*], ou seja, da revelação culminante, erótico-aurática, é posterior ao fato de o corpo estar despido. A nudez em si é graciosa, e assinala, ao eu lírico, um roteiro de fascinação. Enquanto preâmbulo da aura, a nudez é uma *veste*, para usarmos o conceito de Agamben (2014, p. 112): “a metáfora teológica da graça que impede a percepção da nudez”. Não é a *facticidade* da carne em si, para usarmos o citado conceito de Sartre (apud AGAMBEN, 2014, p. 112). A mulher-amante, no poema, antes da entrega carnal, está

²³⁰Um exemplo de denúncia evidente a partir do choque seria o quadro *Unos Cuantos Piquetitos*, de Frida Kahlo (1935), por exemplo.

²³¹Segue o original: “*Die Liebesfrau. Nackt. Ich bin es nicht gewohnt./ Du wirst so groß und so weiß,/ Geliebte. Glitzernd wie Mond,/ Wie der Mond im Mai./ Du bist zweibrüstig,/ Behaart und muskelblank./ So hüftenrüstig/ Und tänzerinnenschwank./ Gib dich her! Draußen fallen/ Die Regen. Die Fenster sind leer,/ Verbergen uns... – allen, allen! –/ Wieviel wiegt dein Haar? Es ist sehr schwer./ – Wo sind deine Küsse? Meine Kehle ist gegallt,/ Küsse du mich mit deinen Lippen! – Frierst du? – Du bist so kalt/ Und tot in deinen hellen Rippen*”.

recoberta de graça. Por isso é comparada a uma dançarina de flexível cintura [tänzerinnenschwank]: “nada é menos em carne [em facticidade obscena e pornográfica] do que é uma dançarina²³², ainda que nua” (Sartre apud AGAMBEN, 2014, p. 111). O momento da perda da aura e da sensação grácil, etérea, é o momento de exumação cadavérica, e da revelação da pura carnalidade. É a “imperdoável ausência de segredo” (AGAMBEN, 2014, p. 128) da pornografia o que se revela, ali, na revelação da *mulher-amante* enquanto carne, e não mais enquanto dançarina nua e grácil. O choque da falência da graça revela a profundidade da frase de Lorca, escrita em uma de suas ilustrações: “sólo el misterio nos hace vivir. *Sólo el misterio*” (CAUDET, 1993, p. 384). E essa falência se comunica, outrossim, com o cronotopo do *memento mori*, iconologicamente²³³.

No poema de Boldt, há uma estrutura gradativa que vai da aura-nudez ao choque-desnudo (este choque é consequência da evaporação da aura, aos olhos eu lírico, diante da pura carnalidade). Só que mesmo o choque se contagia de aura, argumentamos, porque o choque é a constatação fática da destruição da aura. Novamente, “a perda da aura pela vivência do choque” (BENJAMIN, 2015, p. 149). Seja como seja, essa estruturação em degraus narrativos e descritivos está intrinsecamente ligada a um *cronotopo da surpresa*, da revelação erótica, do *boudoir* privado e triplamente acortinado (pelas cortinas, pela chuvas e pela penumbra)²³⁴.

A surpresa chega a seu ponto ótimo, de *soleira* (no sentido de concentração máxima de tempo)²³⁵ e de estrela cadente²³⁶, quando se revela a carne e a

²³²Vejam-se os comentários de Barthes (1993, p. 93) e sobre o corpo feminino nu mas recoberto de signos, enquanto dança performaticamente. O pole-dancing, que nos anos 2010 se recobre de perspectivas de positividade, esporte e *desempenho*, metaforiza, com doçura e deboche, o corpo crucificado?

²³³A mencionada “cena da banheira” do filme *O Iluminado* (*The Shining*, 1980), de Stanley Kubrick, repercute formalmente (pelo rosto, ventre e disposição dos cabelos e da expressão banguela) nas *Edades y la muerte* (séc. XVI), de Hans Baldung, de expressão *memento mori*.

²³⁴Na velha *Farsa de Inês Pereira*, de Vicente (2012, p. 56), há uma cena análoga. O escuro, que protegia a janela e a possível cena de erotismo que dentro do quartinho se passaria, entre Inês e seu pretendente, Pero Marques, é quebrada porque este brande um castiçal. A “candeiazinha” é muito mais forte do que um pequeno brilho contra a escuridão da rua: é uma muralha de luz e de recatamento. “Cerrai a porta sobre voz com vossa candeiazinha”, diz Pero Marques, tentando evitar um escândalo, sem perceber que perdia o coração de sua amada justamente nessa busca por segurança burguesa.

²³⁵Cf. BAKHTIN, 1990, p. 354.

²³⁶Cf. BENJAMIN, 2015, p. 133.

subsequente cadaverização do corpo amado. Aí se separam os tempos²³⁷ do vivo (chocado) e *do de repente morto*²³⁸ (a mulher-amante, cuja aura se lhe evaporou) e, a partir desse ponto, a concentração emocional será descendente, no poema. Tão descendente se torna que o poema termina. Seu clímax equivale a seu anticlímax, sem epílogos. O desfecho da figura feminina, enquanto corpo dançante, ossifica-se na rigidez do cadáver. E tal processo de ossificação é consumado num segundo²³⁹. Vendo-o, o eu lírico se inquieta, se angustia, tem a *boca azedada*, e nunca mais se esquecerá desse azedamento. Eis aí o vestígio físico da perda da aura. Numa palavra, a desgraça que o eu lírico experiencia, a partir da morte da mulher-amante (e não uma *petite mort*, necessariamente), só é possível, em todo seu efeito e profundidade, pela involucação do ambiente, pela *conchificação* do recinto, pela *cavernização* do tempo.

Como o cenário de *Estranha Fruta* rarefaz, destrói e faz esvoaçar, com seu céu apático, as paredes do *cronotopo do boudoir*, na aquarela não há um *continuum* temporal que descambe e tombe na perda da graça, por conseguinte. A graça estará ausente desde o princípio, no tempo único do quadro, mais pela abertura desabada do nada-ambiente do que pela figuração da mulher à maneira de uma boneca paralisada. Por isso a *Estranha Fruta* não é uma dançarina, mas antes uma repetidora infernal de uma oscilação de prumo e ponteiro²⁴⁰. O tempo da mulher-bibelô, da mulher-pingente, da mulher-engrenagem de caixinha de música assenhora-se da cena, num transcurso sem transcurso, entre uma atualidade de amnésia e um apagamento de extintas eras geológicas²⁴¹. Esta caixinha de música de tampo estilhaçado dilui-se e se amplifica numa perene inexistência de surpresa.

²³⁷ Ainda a esse respeito, mais uma vez será ilustrativo conferir o *cronotopo da multidão-abutre*, espectadora da execução, e o ponto de vista do condenado. Qualitativamente a atmosfera é diferente da de Boldt, embora a analogia faça-se possível, acreditamos. Leia-se a análise de Morson (cf. BEMONG; BORGHART et al, 2015, p. 139).

²³⁸ Sobre o “de repente” em Bakhtin (1990, p. 219).

²³⁹ Diferentemente da carniça baudelairiana, que espalha pus, e está em decomposição eterna; ou como o feto-filho de Augusto dos Anjos, a feder “tragicamente anônimo”, perpetuamente.

²⁴⁰ Veja-se o relógio, deus “hediondo, sinistro, indiferente” em Baudelaire (2004, pp. 312-3).

²⁴¹ Vejam-se as gravuras da argentina Mariana Sissia (1977), e seu *cronotopo de futuro e ruína, de extinta era geológica e subúrbio em obras, abandonado*.

Tive uma ideia...para um roteiro...para o roteiro de um filme...mas algumas cenas são bastante arriscadas...elas precisam ser mais trabalhadas, exigem ensaios com material vivo. Por hoje basta. Podem se vestir. (GOMBROWICZ, 2009, p 129).

CAPÍTULO 3: CHACINA AURÁTICA E PORÃO BANAL: TEMPORALIDADES DA VIOLÊNCIA NA PINTURA DE EDUARDO BERLINER

3.1 O CRONOTOPO DA CHACINA E O CRONOTOPO DA MASMORRA: PARADIGMAS ICONOLÓGICOS

Um misto de concentração simbólica milenar e de exíguo espaço de emolduração retratado tornam as iluminuras um meio precioso para uma análise pictórica baseada no eixo do cronotopo. Nas iluminuras, concentra-se o tempo como condutor do espaço. A própria moralidade religiosa e escatológica que aureola a poética dessas figurinhas contribui para esse processo, igualmente. Por essa razão, agora recorreremos brevemente a uma iluminação de Belbello da Pavia, *A Praga dos Primogênitos* (Figura 15), de 1412, extraída do *Livro de horas de Visconti*. À sequência discutiremos três iluminuras de Robinet Testard (Figuras 16-18), oriundas do famoso poema medieval francês *Roman de la Rose* (c. 1480), analisadas por Stoichita (2008, p. 153) no livro *The Pygmalion effect*. As iluminuras em questão tratam de humanoides instrumentalizados e controlados pela vontade de outrem. O próprio demônio, no caso da gravura de Belbello, é marionete divina. Em Testard, por sua vez, Pigmalião manipula, veste e rearranja no espaço de seu quarto o corpo ora pétreo, ora carnal de Galateia.

Figura 15 - Iluminura d'*A Praga dos Primogênitos* (Século XV), de Belbello da Pavia.



Fonte: LINK (1998, p. 112).

Figura 16 - Iluminura retratando Pigmalião e Galateia no *Roman de la Rose* (Século XV), de Robinet Testard.



Fonte: STOICHITA, 2008, p. 153.

Figura 17 - Iluminura retratando Pigmalião e Galateia no *Roman de la Rose* (Século XV), de Robinet Testard.



Fonte: STOICHITA, 2008, p. 153.

Figura 18 - Iluminura retratando Pigmalião e Galateia no *Roman de la Rose* (Século XV), de Robinet Testard.



Fonte: STOICHITA, 2008, p. 153.

Busquemos as relações, logo, entre o cronotopo da primeira obra e algumas pinturas de Eduardo Berliner, como *Balanço* (2016), *Tronco* (2015), *Horário de Visitaç o* (2011) e *Im ovel* (2009). Antes, uma digressão: o espaço de violência em *A Praga dos Primog enitos* requisita um tempo de *iminência de consuma o*, de blitzkrieg, de irrup o e pilhagem, de ataque e destrui o a ocorrer para o próximo instante. Repentino e rápido. *O cronotopo da soleira*²⁴² no tempo do ataque²⁴³: o

²⁴²A questão essencial do *cronotopo da soleira*   o medo de ultrapassar o limiar. Aqui utilizamos a expressão em sentido metafórico: concentra o da aço, "prepara o de impulso" diante da passagem, do umbral. Cf. BAKHTIN, 1990, p. 354.

²⁴³Esse ataque que não se prolonga no tempo, mas irrompe de repente e a tudo arrasa.   um *cronotopo da chacina*, noutras palavras. Não   um cronotopo de um tempo/campo de batalha, como o presente eterno na pintura *La Lucha Contra la Muerte y el Tiempo* (An nimo, século XVII), do Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Nessa obra se prolonga toda História, em alegoria anag gica. A chacina   um instante, pelo contrário, não uma dura o de séculos, ou um ensinamento sobre a *vanitas*, extratemporal. *La Lucha Contra la Muerte y el Tiempo*   de tempo de tradi o, transmissível narrativamente. A chacina  , em geral, de tempo desmemoriado. Não   toa, um filme sobre um chacineiro (interpretado por Nelson Xavier), *Comeback – Um Matador Nunca se Aproxima* (2016), escrito e dirigido por Erico Rassi), encerra sua narrativa justamente durante um *cronotopo do "a chacina ocorrerá, agora"*. Seu final em clave "obra aberta", a ambiguidade que mant m e o fio da narrativa destroncado demonstram-nos que o tempo da chacina opera em atmosfera distinta,

cronotopo do aríete contra o portão, o cronotopo da escopeta engatilhada²⁴⁴ diante da maçaneta rangendo, o cronotopo da presa que percebe o predador, justamente no instante em que não dispara em fuga, mas sim naquele em que se enregela, ainda que saiba, num segundo, que fingir-se de estátua já não trará engano ou salvação alguma, ou qualquer vantagem diante do perseguidor. Este cronotopo de muitas associações temporais admitirá múltiplas relações com o espaço-tempo como dimensão narrativa em certos quadros de Eduardo Berliner. Em Belbello, o humanoide funcional será objeto de instrumentalização e agente de violência, ao mesmo tempo, como veremos. E é nas relações entre o espaço de agressão com o tempo de violência que procuraremos descrever as intertextualidades entre a iluminura italiana e as telas discriminadas. Por outro lado, o autômato enquanto objeto de disposição sexual, no *cronotopo do encarceramento*, no *cronotopo do espaço aporístico e rotineiro*, de longa duração presumível²⁴⁵, em suma, será a base teórica para a comparação entre as iluminuras mencionadas por Stoichita e certos quadros de Berliner em que bonecos humanos fazem as vezes de seres sob custódia: *História*

fragmentar, daquela presente no tempo de memória épica. Veja-se o quadro mencionado no Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Disponível em: <<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2277>>. Acesso em: Agosto de 2018.

²⁴⁴O contratempo do tempo do ataque repentino, da chacina, é o tempo da defesa, do alcácer, da casamata, do bunker, do sniper estrategicamente situado entre calhas, ruínas e lucarnas arruinadas; é o *cronotopo do encastelamento*, do inexpugnável, da retranca. Essa temporalidade é muito bem retratada na sequência de “chacina bloqueada” em *Kill Bill – Volume 2 (Kill Bil – Vol. 2, 2004)*, de Quentin Tarantino. O cano de escopeta apontado à portinhola do trailer, desde seu interior, pelo personagem Bud é barreira e barricada; a chacina se torna uma fachada contra o cimento, apenas, diante dessa vigilância, desse tempo-sentinela. O tempo da guarita muitas vezes injeta-se de fetichização sexual; as escopetas, quando disparam, deixam um rastro de vestígios, pólvora e enxofre inebriantes; os canos candentes fumam, como se estivessem cansados. O tempo da guarita tem algo, sempre, de tempo de caça; nisso, liga-se ao demônio de Belbello. Muito bem torna visível essa temporalidade Ribeiro (2002, pp. 204-5): “Os dois porcos continuavam a trincar, a esmoer o milho, sem suspeitar da vizinhança de gente. Passaram-se dez minutos, dez séculos de ansiedade para Lenita. Barbosa lento, cauteloso, sem fazer o mínimo rumor, como uma sombra, tirou a espingarda de Lenita, e pôs em lugar a sua, uma arma excelente de Pieper, canos shoke-rifled, calibre 12. – Atire com esta – disse em voz baixa que mal Lenita o pôde ouvir, – não tenha receio, não dá coice. Lenita armou os dois cães, premendo os gatilhos para que não estalasses os gafanhotos nos dentes das nozes, levou a arma à cara e, quase sem apontar, disparou um tiro e outro imediatamente. Os estampidos das cargas fortíssimas ribombaram pela mata de modo pavoroso: a fumaça enevoou a ceva, tapou tudo; sentia-se o cheiro forte, bom, de sulfureto de potássio, de pólvora queimada. Lenita impaciente, incapaz de conter-se, quis sair. Barbosa a reteve. – Cuidado! disse, esperemos que se dissipe a fumaça. O caso é sério. São queixadas. – Então foi a queixadas que eu atirei? – Foi, e felizmente não há bando, são só dois”.

²⁴⁵Veja-se o poema *Áporo*, de Carlos Drummond de Andrade. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/2016/10/04/aporo-carlos-drummond-de-andrade/>>. Acesso em: Agosto de 2018.

Natural (Figura 34), de 2011, *Habitat* (Figura 6), de 2011, e *Passeio Noturno* (Figura 35), de 2011, juntamente a outras pinturas.

Em *A Praga dos Primogênitos*²⁴⁶, uma noite de nevasca e borrasca abateu-se sobre duas casinhas simétricas, uma verde e uma vermelha. Estruturalmente, elas diferem entre si apenas nas pequenas lucarnas de observação, praticamente. As casas surgem como guaritas, como Benjamin (2012, p. 141) mencionou nalguma parte, a respeito da figuração doméstica recorrente nas iluminações góticas e na pintura em madeira, citando Wölfflin. Têm as construções portas reforçadas e maciçamente cerradas. Chaminezinhas fumegam, não para conferir ao todo da cena uma dimensão de aconchego e cotidiano, decerto, mas sim para realçar a glaciação da noite avançada: as velas nevadas, o tapete de gelo sobre os telhados, os sinelos à soleira. A cidade do Faraó é murada, ademais. A rua central termina em ameias dentadas, sobre as quais a neve se deposita, igualmente. Vê-se um único elemento do ermo, do espaço exterior às muralhas da cidade: uma árvore ressequida e recoberta de flocos brancos a tudo confere paralisia e suspensão do tempo. Para retratar os personagens e suas atitudes no interior das moradias, Belbello optou por um efeito muito especial: tornou as paredes laterais fachadas invisíveis, como se fossem de vidro. Um arco de transparência permite-nos ver, logo, as casinhas como organismos. E como organismos sobre os quais goteja um tempo apreensivo.

Lá fora, na rua nevada, contrastam com o gelo as garras²⁴⁷ e os esporões dos pés de um demônio peludo, aparentemente assexuado, embora as feições masculinas²⁴⁸. O Anjo Exterminador orienta-o concentradamente, e aponta um dos dedos em direção à casa verde, à direita. O diabo dá toda a atenção às ordens do anjo e, ao virar seu rosto para ele, parece assentir a seus imperativos. Como se armado com uma besta, uma balestra, o humanoide peludo, de aparência de bode-

²⁴⁶Link (1998, p. 84) associa os referentes dessa imagem a um sistema iconológico que remonta a encenações de mistérios. “Provavelmente, as divisões do *Inferno* de Fra Angelico provêm de encenações de mistérios [...] e quase com certeza podemos atribuir essa mesma origem não só ao Diabo conduzido por um anjo de casa em casa para disseminar a praga entre os egípcios no *Livro de horas de Visconti*, como também a todos os detalhes [físicos, de aparência] desse Diabo”.

²⁴⁷Sobre as garras, veja-se Link (1998, p. 86).

²⁴⁸“Talvez o Diabo não tenha genitália porque originalmente foi um anjo. Se, contudo, lembrarmos as relações sexuais de anjos com virgens (*Gênesis*, 6) a explicação não deixa de ser convincente [...]. E, no final das contas, embora nu, o Diabo nas artes é destituído de genitália”. (LINK, 1998, p. 66). Atente-se ao paradoxo em relação à tradição iconológica que lhe atribuía poderes sexuais arrebatadores.

borrego²⁴⁹, barbudo e chifrudo²⁵⁰, retesa uma espécie de arpéu²⁵¹, como se fosse um tição, que segura ostensivamente, e com o qual roçagará as paredes, sem proteção, de suas vítimas. Vai aproximando a sua arma do batente, que não resistirá, decerto, à sua invasão. A madeira compacta cederá à cutucada. O anjo, com o braço esquerdo, segura suas vestes azuis e diáfanas, na altura da cintura; seus sapatinhos vermelhos firmam-se no ladrilho granizado, sem deslizar. O Anjo é assertivo, mas não encosta,

²⁴⁹“Peter Pan ainda está conosco, um fragmento desenvolvido do pastoral Pã tocador de flauta. O jovem Pã e o velho Sileno eram sátiros: dispostos para a luta, dotados para a música, às vezes sábios e com frequência lascivos. Metade homem e metade bode, em geral com um grande falo, Pã tinha orelhas pontudas e, comumente, barba cerrada; era tantas vezes associado a sátiros e faunos que em algumas ocasiões, em aparência, acabava se fundindo com eles. Assim como Pã, sátiros e faunos tinham orelhas de bode, às vezes rabo de bode, cascos fendidos, um par de chifres e corpo peludo (mas às vezes, diferentemente de Pã, tinham corpo de homem). Essas diferenças não interessavam aos teólogos. Jerônimo chamou os sátiros e faunos de símbolos do Diabo, demônios lascivos, e quando Isaías descreveu a Babilônia em ruínas como um lugar onde dançavam ‘peludos’ (*sair*, em hebraico), Jerônimo interpretou isso como uma referência aos sátiros [...]. ‘Peludo’ ou ‘bode’ também é correntemente traduzido como ‘diabos’ em *Levítico* 17, 7, e II *Crônicas* 11, 15”. (LINK, 1998, p. 54). Agrada-nos esse trecho não apenas pela descrição acurada mas pela pesquisa associativa, de amplo espectro histórico, ligado a uma metodologia do imaginário iconológico, no estilo de Huizinga, Baudrillard, Benjamin. Devemos, ainda, fazer uma ressalva. A menção, por Link, da passagem do livro de *Isaías* é fundamental para a análise do espaço-tempo na iluminura que vimos analisando. De certa maneira, o Egito nevado de Belbello da Pavia é uma cidade em ruínas, ou a ponto de se arruinar. Metade de sua população fugirá (a casa da esquerda) e boa parte sucumbirá devido à praga (alegoria da casa verde, onde morre o primogênito). O ser diabólico guiado pelo anjo, por essa razão, tem algo de assombração dos ambientes arruinados. É um sátiro de ruínas, que pervaga por uma cidade cujo morticínio está a pouco tempo de sua completude. Veja-se a descrição da destruição de Edom: “O pelicano e o ouriço a possuirão; a coruja e o corvo farão nela morada. Iahweh estenderá sobre ela o cordel do caos e o prumo do vazio. Já não haverá nobres para proclamar a realeza: seus príncipes desaparecerão. Nos seus palácios crescerão espinhos, urtigas e cardos nas suas fortalezas: [a cidade] servirá de morada para chacais, de habitação para os avestruzes. Os gatos selvagens conviverão aí com as hienas, os sátiros chamarão seus companheiros. Aí descansará Lilit [demônio feminino das ruínas], e achará um pouso para si”. (*Isaías* 34, 11-14). A *Bíblia de Jerusalém* (2016, p. 1306) anota: “sátiros ou bodes selvagens, mas o paralelo leva a preferir aqui seres mitológicos [...]”. A passagem do *Levítico* supracitada diz: “não mais oferecerão seus sacrifícios aos sátiros, com os quais se prostituem”. O trecho das *Crônicas*: “Jeroboão estabeleceu sacerdotes para os lugares altos e para o culto dos sátiros e bezerros que ele tinha fabricado”. Note-se que os sátiros são análogos a fantasmas em *Isaías* e análogos a estátuas e ídolos nas *Crônicas*. No *Levítico*, indeterminam-se.

²⁵⁰Sobre os chifres enquanto símbolo de princípio masculino, veja-se Ronnberg ([org.] 2012, p. 30).

²⁵¹“Nenhuma pesquisa em fontes literárias responderá por que o Diabo empunha um forçado. Ele segura um tridente apenas em sua primeira aparição [iconográfica] no século IX [...], resultado de influências clássicas, depois do que raramente isso é visto até bem mais tarde, na Renascença [...]. A maior parte do tempo, durante o período medieval, o instrumento preferido [para ser empunhado pelo Diabo] é o arpéu [...]. A mudança do tridente para o arpéu como objeto identificador do Diabo não pode ser explicada nem pela pesquisa de fontes nem pela análise de formas estéticas abstratas. Por trás dessa mudança encontram-se dois importantes fatos históricos e sociais. Primeiro, a queda de interesse pela arte clássica e a limitação de acesso a ela. Segundo, a disseminação do arpéu, ou gancho aforquilhado, como instrumento de tortura de hereges e criminosos. Deu-se então um arpéu ao Diabo para sugerir sua cooperação com Deus na tortura dos condenados, o que implica que o principal papel do Diabo não era o do adversário de Deus, mas o de cúmplice”. (LINK, 1998, pp. 18-9).

sequer, no diabo. Parece até se defender ou enojar-se de seu toque, embora a proximidade. Talvez se proteja do frio. Indicador engatilhado: a construção verde está, portanto, encurralada pelo anjo e pelo demônio, jogral e pajem de Deus. Lá dentro, através das paredes translúcidas, percebemos toda a dinâmica, paradoxal, desta imobilidade. Uma criança enferma estertora em seu leito. Decerto tocara-a a maldição divina, e por isso são vãs as rezas da mulher à cabeceira. Uma figura ajoelha-se diante do primogênito (cujos braços estão cruzados sobre a barriga), como se para se certificar de que ele ainda respira. Ao lado, outra mulher parece se desesperar com a notícia da morte, de abrupto. Uma figura de capuz vermelho, ao canto, leva a mão ao peito, talvez mais resignadamente, diante da constatação do falecimento.

Nessa obra, o demônio é instrumento de extermínio; o artista italiano fez questão de ressaltá-lo através da figura do anjo, que inspeciona, que gere, todavia, a atitude de seu vassalo diabólico. Temos a impressão de que, num mesmo plano pictórico, não ocorrem ações simultâneas, concomitantes. A ordem do Exterminador, o indicador fulminador da fachada da casinha verde, é a causa temporalmente anterior ao esmorecimento do menino arrasado. O efeito é o instante de sua morte²⁵², que a iluminura capta, em *still*. Para que o instante da morte do infante alcançasse mais efeito expressivo²⁵³, foi necessário, no entanto, submeter essas temporalidades diferentes (a ordem do anjo, o toque do diabo na maçaneta, o padecimento decorrente da vítima) a um mesmo tempo, como se fossem concomitantes²⁵⁴. Na cena, o anjo e

²⁵²O instante da morte associado a um tempo da soleira é expresso pelo pezinho cadavérico adentrando o quarto e pela porta entreabrindo-se em *A Morte do Avarento* (século XVI), de Bosch (cf. BOSING, 2010, p. 32). Nem mesmo a dama fatal ultrapassou o limiar da porta; o avaro, no entanto, já lhe ostenta uma tentativa de suborno, *perfecta* no tempo. Essa duração de tempo concentradíssima e contraditória era o mais próximo que se conseguia de um instante exato, em termos pictóricos. A fotografia de guerra, em fins do século XIX e no século XX, sepultou essa narrativa temporal concentrada na interação minuciosa de partes do corpo (os tornozelos esqueléticos, os pulsos com a flecha já apontando para o moribundo, enquanto o resto do corpo da morte permanecia lá fora) com o ambiente. O corpo *durante a morte morre agora, como uma totalidade*, no caso do famoso flagra de Robert Capa. Na chapa fotográfica, o tempo se faz mais duro, com cascas mais petrificadas, com menos interstícios.

²⁵³A irrupção porta-estouradora, no livro *Os 120 dias de Sodoma*, pode ser conferível numa cena de “castigo indireto”, caracterizada por uma passagem em que o conde invade a casa da mãe da prostituta Lucile, pobre e sem fogo, durante o inverno; a idosa tem apenas um pouco de leite num vasilhame, ao lado da cama; o conde o faz de penico, e ultraja a padecente. Dois “marotos” subornados pelo conde faziam as vezes de leão-de-chácara, nas escadarias de acesso ao apartamento, para que a ofensa se desse *tranquilamente*. Essa insistência na tranquilidade, na obra sadiana, é a insistência na seguinte marcação: na de que as regras do campo de jogo sádico serão invioláveis. Cf. SADE, 2006, p. 225.

²⁵⁴Sobre essas temporalidades distintas num mesmo plano, lembremos que no tríptico *O Carro de Feno* (século XVI), de Bosch: o nascimento de Eva a partir de um buraco nas costelas, numa cena em que

o diabo estão chegando, estão à porta, mas lá dentro a morte já se consumou, num interessante paradoxo temporal, comum no sistema iconográfico medieval.

É como se o diabo, no espaço dessa cena, empurrado e estimulado pelo Anjo Exterminador, como um cão finalmente livre da corrente, estivesse para arrebentar a porta da família acuada, que treme e espreita a rua gélida. E que se aconchega ao redor do corpo da criança como se estivesse diante de uma imagem de presépio. Enquanto anjo e sua arma instrumental (o diabo) pulverizam as esperanças da família pecadora, numa cena de ostentação de poder divino em fumigamento de dolência vingadora, a casa à esquerda, de paredes róseo-avermelhadas (que talvez remetam ao sinal de sangue de cordeiro a ser passado nas portas das moradas pelos judeus, segundo o *Êxodo*²⁵⁵), insere-se num tempo do escape. Num *tempo da passagem secreta*²⁵⁶, podemos dizer. Tudo o que na casa esverdeada é aporia, aqui, na rubra, é possibilidade de fuga. O efeito de invisibilidade também ocorre nesta choupana redimida da doença, poupada por Deus. Um homem, de costas, esgueira-se por um janelão, uma abertura, como um sobrevivente que desliza pela porta corta-fogo, pela saída de emergência. Uma senhora, com um bebê ao colo, guia outra criança pequena pelas mãos, que acompanha suas ordens atentamente. Ordens de salvação dadas com firmeza e clareza, e apreendidas com toda a atenção.

Essa é uma figura feminina oposta à mãe carpideira, que chora sobre o corpo exangue do filho, na casa à destra. As ordens da primeira redimem a criança, e lhe são redentoras porque lhe oferecem um caminho claro; a obediência de seu pupilo repetirá o tempo da fuga de Sodoma, sendo nesta vez, no entanto, uma fuga de todo bem-sucedida²⁵⁷. Quanto à segunda, nada mais há a ser feito, diante do cadáver. As imposições a que o demônio obedece, advindas do dedo em riste do Exterminador,

Deus é “parteira”, e a subsequente expulsão do paraíso encontram-se concomitantemente na prancha esquerda do óleo. Cf. BOSING, 2010, p. 46.

²⁵⁵“O sangue, porém, será para vós um sinal nas casas em que estiverdes: quando eu vir o sangue, passarei adiante e não haverá entre vós o flagelo destruidor, quando eu ferir a terra do Egito. Este dia será para vós um memorial, e o celebrareis como uma festa para lahweh; nas vossas gerações a festejareis; é um decreto perpétuo”. (*Êxodo*, 12, 13). Veja-se também o versículo 23: “Porque lahweh passará para ferir os egípcios; e, quando vir o sangue sobre a travessa e sobre os dois marcos, ele passará adiante dessa porta e não permitirá que o Exterminador entre em vossas casas, para vos ferir”.

²⁵⁶A *Vulgata* associa o termo *pessah* a *passagem*. Trata-se de etimologia obscura, no hebraico, no entanto. Veja-se *Êxodo*, 12, 11 e nota h, à *Bíblia de Jerusalém* (2016, p. 117).

²⁵⁷Cf. *Gênesis*, 19, 27.

são paralelas, também, às orientações e precauções maternas a seu rebento, só que em direção contrária. São ordens acatadas de execução e extermínio, como já dissemos. Na casa vermelha, finalmente, há outras figuras. Todas comprimem-se no salãozinho. Um ancião é a silhueta que melhor se delinea. Barba hirsuta e hábitos aparentemente franciscanos talvez sejam referentes icônicos de sua sabedoria, probidade e mendicância, e anacrônico jejum justificador. Merece inserir-se, na ética pedagógica de Belbello, entre as fileiras dos que fogem e se salvam, e entre a vazão dos que escapam pela fresta, rumo ao resgate espiritual e físico, rumo ao fim da escravidão. Todos esses personagens que descrevemos são a metonímia dos seiscentos mil judeus eleitos, no *Êxodo*. Os que se evadem pela porta dos fundos, deixando a casa tingida de sangue e ganhando a rua congelada, representam a multidão que parte para Sucot. Nesse maravilhoso *cronotopo da soleira e da escapatória* que nos oferece o artista de Pavia, conferimos os passos iniciais de uma estrada de quatrocentos e trinta anos, no *tempo de fuga e de aventura perigosa*²⁵⁸, cristalizado miticamente numa ilustração de livro de horas.

A iluminura de Belbello da Pavia, em síntese, pertence ao *cronotopo da chacina*. Esta chacina não é criminosa, de acordo com a estrutura morigeradora da imagem, evidentemente. Na verdade, trata-se de uma chacina inerente ao potentado divinal e à necessidade de vingança dos justos contra os perversos, de acordo com o Velho Testamento. Os cativos que conseguem fugir ao *toque de recolher* do Exterminador, que se abate sobre um Egito friíssimo, sob nevasca, gelado como a morte – Egito metaforizador de um vale de sombras comprimido por muralhas – deixam para trás, para sempre, a choça dos encurralados, e dos esmagados pelo poder de Deus. Numa mesma obra o *cronotopo da chacina* abarca sobreviventes e devastados, portanto²⁵⁹. Nessa obra, há consumação de vingança violenta, por um lado, e recomeço e bênção fugitiva, por outro. Nesse cronotopo, além disso, solidifica-se em imagem a passagem de lahweh à “meia-noite, pelo meio do Egito”²⁶⁰, conforme descrevemos. A configuração simétrica da iluminura retoma, note-se, a esse “meio do Egito”, já que a ação essencial (a aproximação do Anjo e de sua besta à casa sem

²⁵⁸Cf. *Êxodo*, 12, 37-41.

²⁵⁹Veja-se, por exemplo, o naufrágio de católicos e a travessia segura de calvinistas na pintura *Fishing for Souls* (século XVII), de Adriaen van de Venne. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-447>. Acesso em: Agosto de 2018.

²⁶⁰“À meia-noite passarei pelo meio do Egito”. (*Êxodo*, 11, 4).

marcação sanguínea) concentra-se toda no triângulo entre os dois edifícios, como num campo de jogo, em posição central.

É notável, concluímos, como a figura bestial é indispensável para a estrutura narrativa deste culminante *cronotopo da consumação e da escapatória*. Embora o demônio não seja mencionado na passagem bíblica, que discorre apenas a respeito da aparição divina (o Exterminador), Belbello faz progredir, imagetivamente, uma gradação de instrumentos de vingança, que se alonga e desdobra como um braço divino, das omoplatas até as unhas pontiagudas, na imagem. Essa gradação ascende em direção ao diabólico e à suas vítimas, em termos de força sígnica: há o anjo, há o dedo em riste, há o diabo, há o tição que golpeia à porta, há os fulminados. Em *A Praga dos Primogênitos*, o agente de violência é o elemento principal, em termos narrativos, do devir de extermínio, por esse raciocínio. E esse agente, binômio de anjo e o diabo, é mais resumível pelo segundo elemento do que pelo primeiro. Embora estejam ambos centralizados aos olhos do visionador, as formas aberrantes e as cores mais densas da figura antropozoomórfica põem-na mormente em evidência. As costas do anjo tocam a porta dos blindados, suas asas²⁶¹ parecem até ser, do madeirame, uma extensão e um reforço que os deslocam para o canto dos protegidos, separados da ação principal. As asas do anjo são uma espécie de *mandorla*, assim²⁶². Os gestuários da gravura, no entanto, avançam sobretudo na direção oposta, e cercam a moradia dos condenados, como num jogo de ligação de pontos. Comprimem-na à borda direita. Esse jogo de tensões centraliza, outrossim, a figura humanoide diabólica, e opaca o ser angelical, sutilmente.

Certamente, uma base iconológica do diabo, humanoide instrumentalizado (e por isso enfatizado²⁶³) encontrará vasta tradição ao longo do Velho Testamento. O

²⁶¹O Diabo, em contraste, geralmente era retratado sem asas, diz Link (1998, p. 86). Dante altera essa tradição iconográfica: “muitas vezes [a partir de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri] ele tem asas de morcego e chifres, e avidamente ingere e defeca seus prisioneiros pecadores”. A tradição de um Diabo monstruoso e horrendo – chamado jocosamente de *diabo-Godzilla*, por Link – altera-se decisivamente durante o Romantismo, quando se humaniza e dramatiza a figura do *adversário*”.

²⁶²A respeito da *mandorla* como muralha/armadura corpórea e campo de força e envoltório das figuras santas e de Jesus Cristo, veja-se Link (1998, p. 84).

²⁶³“[...] nas artes, o Diabo *não* personifica o mal; o mal é representado mais vividamente por figuras humanas [...]. O Diabo é uma figura marginal – muito difundida, mas marginal. Ele não é pintado nem esculpido em estilo abstrato, tampouco em estilo simbólico; é sempre específico de uma situação ou ação particular. Mas essa ação é tipicamente marginal – instigando Pilatos, por exemplo”. (LINK, 1998, pp. 140-1). Não nos parece o caso da figura diabólica nessa iluminura. Ainda que conduzida pelo Exterminador, ela assume a centralidade icônica e narrativa.

autômato diabólico, *cão de caça*, peça-chave do *cronotopo da chacina e da consumação*, atento aos assovios²⁶⁴ e apontamentos de seu controlador, como aparece em Belbello da Pavia, repercutirá no diabo como fantoche instrumental, conforme se revela no livro de Jó. “Iahweh então perguntou ao Satã: ‘de onde vens?’ ‘Venho de dar uma volta pela terra, andando a esmo’, respondeu o Satã”. (*Jó*, 1, 7). Este exíguo diálogo se trava entre Deus e seu adversário. Certamente se trata, no entanto, de um adversário desprovido de poder ou ameaça, diante de Iahweh; a aposta “lúdica” sobre a fé de Jó dá-se logo em seguida, sendo o próprio Iahweh quem determina as regras dessa aposta, e quem subscreve às intenções de Satã o “não estendas tua mão contra ele”. (*Jó*, 1, 11). A este mandamento didático Satã acata com obediência, e não com ares de logro mentiroso, antes de pilhar os bens do servo divino, cuja integridade e saúde passam, então, a ser postas à prova. Paralelamente, por fim, notemos um detalhe: se os eleitos (como o grupo em fuga de *A Praga dos Primogênitos*) sempre rumam em direção a um tempo progressivo, em direção à salvação, os eternamente condenados andam a esmo, dando voltas pela terra. Para os primeiros há um ponto de referência; para os segundos, a terra é um bloco idôneo e indistinto no espaço e no tempo, como a ambiência sem marcações espaciais de *Estranha Fruta*, que já analisamos.

Esmiuçado o *cronotopo da iminência e da chacina* em Belbello da Pavia e estabelecidas algumas relações entre o humanoide *automatizado* e a construção de tal condução do espaço-tempo, passemos à breve descrição, agora, das três iluminações de Testard. Todas as figuras dizem respeito a um *intérieur privado*. A única referência à rua, ao ambiente externo e citadino é luz diurna, que entra pela janela. Esta não é lá muito reveladora de contágio entre o externo-público e o mundo doméstico. Grades e vidraças fechadas mais ressaltam um ocultamento e uma privacidade do que a possibilidade de flagra por terceiros. Distanciam-se possíveis olhares curiosos, de espiadelas em direção aos cômodos em que Pigmalião “trabalha” em Galateia. Na primeira imagem (Figura 16) temos a oficina, de paredes mais sombrias, azuladas, e janelinhas menores, magras como seteiras. Neste espaço se modula a voluptuosa estátua no instante em que ela é finalizada, em que se torna

²⁶⁴Em *Isaías* (5, 26), a convocação de “um povo de um país distante”, servo de Deus enquanto funcionário de extermínio, é realizada por um assovio.

perfecta est, perfeita em termos de poética e plenamente concluída no tempo. Os objetos de artífice e engenho do escultor lançam-se ao chão, como na gravura de Dürer, no momento que a obra-prima se consuma. Já não têm mais função. As mãos doravante estarão livres para a reza e para o encantamento místico diante da beleza da criatura. No gabinete de “processo de criação”, na primeira imagem, Galateia ainda é uma figura estanque e não fertilizada pelo hausto da vida, por Afrodite. Até os tacos e ladrilhos do piso parecem menos foscos e mortiços do que sua pele sem vivacidade. Finalmente, há um pormenor eloquente: no gabinete de trabalho se vê, na fresta entre a escrivaninha e os pés do item de mobiliário, um pequeno jarro e um copinho. Esses objetos talvez deem a entender que Pigmalião passa muito tempo em sua oficina, a ponto de levar a esse espaço provisões para um tempo de longa duração e permanência. As muitas ferramentas de artesanias à disposição, somadas a esses objetos de “suprimento” enfatizam a sensação de que a perfeição de Galateia consumiu esforço e dedicação absolutos.

O local de trabalho privado torna-se âmbito de lazer, na segunda imagem (Figura 17). Vemos um quarto, uma alcova; os lençóis vermelhos conferem ao todo certa sensação de luxo, e o ladrilho tem um quê de refinamento. Nele não se veem as rugosidades presentes no soalho da oficina. O aposento de lazer não tem nada de rústico. Aos arredores da cama, há madeira entalhada, na parede. Embora a janelinha esteja fechada e as grades se façam igualmente presentes (realçando o aspecto privativo do quatinho, como já dissemos), os ocres, castanhos e amarelos, unidos ao viço do vermelho, transmitem ao todo da pequena cena uma iluminação maior. É essa pulsão de luz pelo recinto coaduna-se, também, com um tempo instantâneo de excitação, no que diz respeito a Pigmalião. A maneira como deposita a corpo de Galateia cuidadosamente sobre o colchão, declinando lentamente e segurando-a com ambos os braços, não esconde, ao fim e ao cabo, seu desejo pulsante. Os olhos do escultor estão à altura dos seios da criatura, e seu queixo paira um pouco acima do umbigo. Galateia, nessa imagem, é retratada em tons mais vivos do que o cinzento marmóreo com que fora esboçada na iluminura anterior. A bela deve estar envolta num tecido refinado – veem-se estampas sutis. É depositada sobre o leito como se envolta por um casulo, que lentamente se desenlça, do véu à altura da barriga.

Pigmalião ainda veste os trajes de seu ofício: o avental de escultor, o cinzel alojado na bainha, preso à cintura. Agora surge com uma boina, que, à cena anterior, devia ter sido retirada, pelo personagem, devido à solenidade e à introspecção de reza e oração presentes em seu rosto, diante do momento da “arte final”, do arremate, da finalização do objeto escultórico. Enfim: o tempo das duas primeiras ilustrações é muito contíguo, em termos narrativos. À finalização do trabalho, no gabinete, é imediatamente posterior à disposição do objeto humano, do autômato, no espaço de ócio, no quarto de dormir, na alcova. Qualitativamente, o tempo que insufla ambos os ambientes tem diferenças, contudo, ainda que seja sempre um tempo de bafejo introspectivo. No gabinete de trabalho, o tempo tem algo de sublime, de maravilhamento antierótico. Pigmalião parece até mesmo um pouco afastado, profundamente absorto pela aura de sua musa recém-percebida, consternado por sua presença transcendente. No aposento, esta aura transcendente já se perdeu. Já se tornou possessão erótica, proximidade, toque, fisiologia. Galateia é abraçada inclusive por braços usurários, não seria absurdo dizermos. O aposento dispara um tempo da imanência. O olhar de Pigmalião era vago e difuso, amplo, no tempo transcendente, no tempo artístico; é compenetrado, agudo e concentrado, durante o tempo erótico. Se Galateia estava mais para a aurática estátua de Vênus²⁶⁵ ou para a *Virgem do Leite*²⁶⁶, no transcorrer da primeira temporalidade, é, na segunda, alcançável e manipulável como uma efígie²⁶⁷.

A terceira iluminura de Testard (Figura 18) já nos fala de um tempo descolado daquela contiguidade temporal presente nos dois primeiros casos. Não sabemos de que duração, de que nível é esse descolamento, só que percebemos sua intensidade, visivelmente. O tempo de trabalho recém-concluído, de cansaço e de cuidado, passou a ser um tempo de conforto, de tranquilidade, de pacificação. Agora Pigmalião está vestido com trajes estranhos aos de seu ofício. Parece corado, tem os

²⁶⁵Cf. BENJAMIN, 2017, p. 18.

²⁶⁶A *Virgem do Leite do Mestre Desconhecido dos Países Baixos* (século XV), presente no Museu de Arte Antiga de Lisboa, aperta o seio direito com os dedos em forçado. Esse gestuário de compressão insere-se numa temporalidade diametralmente oposta à presente no esfolamento das coxas dos torturados através do forçado-arpéu. Compressão e forçado, nos óleos sobre as madonas, simbolizam amor e conforto, faz-se evidente. *Virgem com o Menino numa Abside* (século XV), também anônimo e flamengo, dispara a mesma sentimentalidade temporal, apesar de seu ar um pouco mais anatomicamente grotesco (a falta de habilidade/conhecimento do pintor faz o seio direito brotar das escápulas, quase do pescoço, como uma corcunda ao contrário).

²⁶⁷Veja-se a efígie como boneco de linchamento em Sade (2006, p. 362).

lábios encarnados. Seu rosto não possui mais o êxtase temeroso, de estase extática, da primeira cena; tampouco se franze no cenho lúbrico e cobiçoso da segunda. Semelha agora brincalhão, leve, ocioso, descontraído; à mesma proporção, a alcova se torna iluminadíssima e afagada por um acalentamento muito notável: a janela ocupa uma proporção muito maior na parede do aposento. Ainda que as grades permaneçam, a sensação de abertura e luminosidade é, por isso, mais demarcada: veem-se as folhas da ventana, abertas para dentro; as paredes amareladas conotam um ar vespertino, gracejante, confortável. O formato de seteiras sombrias, íngremes e magrelas, conferível na Figura 16, se desfez. Faz-se carnavalesca também uma farta lareira, que crepita, em alegre bruxuleio, atrás de Galateia. Seus tracejados alongados e curvilíneos atam-se aos filamentos do cabelo louro, que então se revela. Será uma peruca, confeccionada pelo artesão?

Voltemos à lareira: a partir dela, há todo um jogo de conexões visuais. O fogo, de alaranjada calma, derrama-se na coloração do vestido da dama; insinua-se na faixa de pano em seu busto, sobre o corpete; transfere-se, como que eletricamente, pela cintilação da correntinha; atinge os cabelos e a touca dourada, onde rebrilha. O chapéu de Pigmalião, mais festivo, também se conecta com essas colorações. Os cabelos do escultor, além disso, parecem asseados, engomados, mais pomposos se comparados ao chumaço desgrenhado visível nas outras duas gravuras. Enquanto costura o vestido de Galateia, alegremente – uma cirurgia ao avesso, em termos formais – o personagem parece dançar, gracejar, sapatear, cantarolar, note-se. E o que na primeira imagem eram utensílios de labor esfalfante tornam-se, aqui, uma delicada agulha-e-linha, um floreio, um ponto de bordado fácil, uma atitude lúdica de festividade aperitiva. Pigmalião está feliz: as bochechas se lhe douram, os lábios tendem ao carmim. Terá, já, beijado Galateia, ainda pálida e não-viva, ainda muda²⁶⁸, só que mais corporificada?

Voltemos à cenarização. Abaixo do janelão – este sim, um janelão – um aparador ensolarado revela uma cinta amarela e vermelha, um chapéu, e um lenço ou um xale que faltam, ainda, para a complementação dos adornos da beleza

²⁶⁸No poema *Arte suprema* (1921), de Júlio César da Silveira, a incapacidade verbal de Galateia retira-lhe a impressão de ser vivente, apesar das veias saltadas já de sangue, das bochechas já coradas de calor humano.

marmórea, ainda nevoenta, embora pétrea²⁶⁹. Todo esse processo de vestimenta aloca o tempo da cena numa atividade cotidiana, a ser cumprida com prazer; é por isso que sua alegria tem algo de estranho, afetado. Por sua dimensão cotidiana, privada. Galateia mantém-se aurática aos olhos de seu criador, mas o poder de que ele dispõe sobre o corpo da criatura insere-se num tempo de costume, de banalidade, de repetição inaurática. O que percebemos é que vestir Galateia – e não despi-la – parece ser o coração lúdico da rotina que envolve criador e criatura. Esse aspecto de jogo e de logística entre o ato de vestir e o ato de despir a personagem amolece a sequência narrativa das iluminuras, e cancela o clima de compenetração e siso anteriormente observável. Talvez Pigmalião a vista para preservar sua aura, a sua graça!... Seja como for, o tempo do êxtase e o tempo da sexualidade perdem sua contundência, aqui; o tempo da *brincadeira privada*, do relaxamento, do descomprometimento ensolara, agora, a vivência do artista, entre quatro paredes. Já liberto, devido a seu gênio, da tensão da criação, pode dedicar-se, finalmente, a dispor e testar acessórios sobre o corpo da boneca. E proclamar, possivelmente, sobre o ato de criação poética: “não me interessa mais por essas coisas”²⁷⁰.

É como se a pequena gravura de Testard nos sussurrasse uma máxima essencial, atraente e certa, ainda que duvidosa: o pleno acabamento do desejo de criação poética corresponde à *pá de cal* sobre a dinâmica sexual. Numa palavra, o tempo de brincadeira, às ocultadelas, numa alcova privada, se distancia da pulsão erótica notável na segunda imagem, na mesma medida em que se afasta do labor martirizante e gerador de êxtase – a atividade criadora, o exercício poético – da primeira. Tudo, refresamos, convida à distensão, nessa terceira gravurinha. Paralelamente, ei-nos o contexto do doméstico, ainda que a cena diga respeito a uma situação mitológica e absurda²⁷¹ (a estátua apaixonante, sendo vestida). Se a perspectiva erótica de Pigmalião, cuja fronte quase tocara os seios que “produzira”²⁷²,

²⁶⁹Veja-se análise de Stoichita (2008, p. 87) sobre a *contradictio in adjecto* presente na descrição do ídolo de Helena, por Eurípedes: “uma estátua feita de névoa”.

²⁷⁰Frase a respeito da desistência do ato de criação poética e do abandono da metrópole por Rimbaud; essa temporalidade plasma-se à temporalidade de “os eventos me cansam”, de Verlaine.

²⁷¹“Pigmalião olha-a com espanto e haure em seu peito/as chamas de um corpo fingido”. *Miratur et haurit pectora Pygmalion simulati corporis ignes*. Cf. OVÍDIO, 2017, pp. 544-5. *Metamorfoses*, X, 254-5.

²⁷²Aqui são evocáveis as clínicas criogênicas que, no Brasil, surgem nos arredores dos condomínios fechados, e estocam, em tanques congeladores, cordões umbilicais, células-tronco, tecidos... a produção de tecidos humanos saudáveis, no futuro, precisará do aval venéreo, da deusa Vênus?

significava a perda do transe espiritual do ato de criação, *Pigmalião vestindo a estátua* representa a transgressão, igualmente, desse erotismo anunciado. A temporalidade lúdica da terceira imagem desfere golpes em duas qualidades de possessão, presentes nas anteriores, portanto: na possessão platonizante e na possessão relacionada ao apetite sexual. Na contramão de Balthus²⁷³, em que sexo-*Unheimliche*-alcova visível (revelação do oculto, do escondido) formulavam um bloco compacto de tempo, espaço e sensação opressiva, na derradeira ilustração de Testard tempo lúdico-*Heimliche*-alcova solar (rotina banal, naturalizada) maquam a boneca Galateia com tintas eufêmicas, e travestem-na com um manto muito diáfano e delicado: o da amenização²⁷⁴.

Para que concluamos essas análises introdutórias e passemos aos quadros de Berliner – a serem analisados mormente sob a perspectiva do *cronotopo da consumação, da chacina*, em primeiro lugar, bem como sob o viés do *cronotopo da brincadeira com o autômato, em tempo de rotina, num espaço privado* – gostaríamos de enfatizar um último aspecto que importa não só à sequência de iluminações de Testard, mas a todo o sistema iconológico medieval que envolve a boneca, a estátua e o sujeito que a deseja, e que sobrevive, e chega a nossos dias²⁷⁵. Tal aspecto é o campo semântico da ninfa. O amor de Pigmalião, que indiretamente injeta vida nas veias de Galateia, faz com que seu objeto pático se projete, simbolicamente, na direção dessa outra personagem mítico-narrativa. Galateia é efetivamente estátua, alegoricamente carne vivente e analogamente ninfa, não será absurdo dizermos. Galateia é estátua que, por prodígio divino, recebe a vida, como a ninfa pode, por prodígio humano, dotar-se de uma alma e salvação, similarmente. Mas, em suma, o que eram as ninfas? Relembremos, para explicitá-lo, as palavras de AGAMBEN (2012, pp. 50-2):

Disponível em: <<https://projetodraft.com/r-crio-a-startup-brasileira-que-chama-atencao-por-colher-celulas-tronco-em-dentes-de-leite/>>. Acesso em: Novembro de 2018.

²⁷³O aspecto inquietante do quadro *Nu au Mirroir* [198-], de Balthus, é pouco explorado em Ronnberg ([org.] 2012, p. 593). Preferem-se termos vagos como suscitação de “ardil feminino”.

²⁷⁴Como se faz presente na obra *Pigmalião e Galateia* (1890), de Gérôme, analisado arquetipicamente em Ronnberg ([org.], 2012, p. 777). Nesse texto, há uma interessante associação entre os aspectos metamórficos da mitologia e aqueles presentes na cultura de massa: a fantasmagoria da série Power Rangers, televisionada no Brasil dos anos 1990, é um exemplo.

²⁷⁵Não à toa, Warburg é referência a Agamben (2012, p. 27).

Existe, segundo Paracelso, uma “dupla carne”: uma que vem de Adão, tosca e terrena, e uma não adâmica, sutil e espiritual. [...]. O que define, em todo caso, os espíritos elementares [como as ninfas] é o fato de não terem uma alma, e assim não são homens nem animais (pois possuem razão e linguagem) e não são propriamente nem mesmo espíritos (pois têm corpo). Mais do que animais e menos do que humanos, híbridos de corpo e de espírito, [as ninfas e os espíritos elementares] são pura e absolutamente “criaturas”: criados por Deus nos elementos mundanos e, como tais, sujeitos à morte, eles estão sempre fora da economia da salvação e da redenção [...]. Paracelso se detém, com uma espécie de compaixão amorosa, sobre o destino dessas criaturas, em tudo semelhantes ao homem, e, no entanto, condenadas sem culpa a uma vida totalmente animal. [Diz Paracelso²⁷⁶:] *São um povo de humanos que, porém, morrem como animais, caminham como espíritos, comem e bebem como os homens. Morrem como animais, sem que nada reste deles. Sua reprodução é semelhante à humana (...) e, no entanto, não morrem como os homens, mas como os animais. Como toda a carne, também a deles [das ninfas e outros espíritos elementares, como gnomos] se corrompe. Nos costumes, nos gestos, na língua, na sabedoria, são perfeitamente humanos; como os homens, virtuosos ou viciosos [...]. Só são desprovidos de alma.* Como homens não humanos, os espíritos elementares de Paracelso constituem o arquétipo ideal de toda a separação do homem de si mesmo [...]. O que define, no entanto, a especificidade das ninfas em relação às outras criaturas não adâmicas é o fato de que elas podem receber uma alma, se elas se unirem sexualmente a um homem e gerarem com ele um filho. Aqui Paracelso se vincula a outra tradição mais antiga, que associava indissolúvelmente as ninfas ao reino de Vênus e à paixão amorosa (que está na origem tanto do termo psiquiátrico “ninfomania” como, talvez, na origem do termo anatômico *nymphae*, que designa os pequenos lábios da vagina. Segundo Paracelso, de fato, muitos “documentos” atestam que as ninfas *não somente aparecem aos homens, mas têm relações sexuais com eles*²⁷⁷ (copulatae coiverint), e *com eles geram filhos*. Se isso acontece, tanto a ninfa quanto sua prole recebem uma alma e se tornam assim verdadeiramente humanas²⁷⁸.

Estabelecidas tais analogias mitológicas, voltemos um passo. O que chamamos de *cronotopo da chacina*, presente em *A Praga dos Primogênitos*, será uma forma de materialização pictórica e narrativa do tempo e espaço bastante

²⁷⁶No tratado *De Nymphis*, citado por Agamben.

²⁷⁷Em termos de boa literatura, esse *cronotopo do ato sexual com seres sobrenaturais* transfere-se para Bolaño (2002, p. 43, grifo nosso): “El aire era tan denso que si alzaba un brazo tenía la sensación de estar penetrando algo vivo, semisólido; el brazo mismo parecía aprisionado por cientos de pulseras de cuero, húmedas y cargadas de electricidad. Si uno adelantaba los dos brazos, como los señaladores de los portaaviones, tenía la sensación de **estar dándole simultáneamente por el culo y por el coño, a un delirio atmosférico o a una extraterrestre**. Pese a estos fenómenos el verano continuó mostrándose pródigo en turistas; durante algunos días las calles de Z estuvieron intransitables y el hedor de los bronceadores y aceites para el sol invadió hasta el último rincón del pueblo”. Em termos kitschizantes, as muitas matérias de “intercurso sexual com extraterrestres” também comungam desse imaginário. Narra-nos a *Revista UFO* um dos casos, ocorrido no Paraná, em 1979. Disponível em: <<https://ufo.com.br/artigos/espantosa-experiencia-sexual-com-seres-extraterrestres-no-parana.html>>. Acesso em: Agosto de 2018.

²⁷⁸A prole salva também a beleza, analogamente, na mentalidade medieval e, posteriormente, na barroca. Veja-se o soneto 12, de Shakespeare: “And nothing 'gainst Time's scythe can make defence/ Save breed, to brave him when he takes thee hence”. Disponível em: <<http://www.shakespeare-online.com/sonnets/12.html>>. Acesso em: Agosto de 2018.

encontrável em Eduardo Berliner. *O cronotopo da chacina* exige um espaço delimitado, murado, cercado, que se faça explicitamente visível à “testemunha”, ao visionador. Um campo de jogo alambrado e demarcado²⁷⁹. A cidade amuralhada no Egito congelado representava a este espaço, em Belbello da Pavia. No *cronotopo da chacina*, o interior, o âmbito privado e doméstico ou inexistente ou é invadido e cercado por esse espaço maior, espaço de fronteira e encurralamento, que esfarela qualquer parede de proteção. Em síntese: *o cronotopo da chacina* exige um reduto perigoso, uma redondeza sinistra, que degluta qualquer impedimento, qualquer proteção, e que neutralize quaisquer barreiras à violência. Se formos a metáfora, esse é o sentido das paredes dissolvidas em desaparecimento na noite do Exterminador, conforme analisamos no *Livro de horas de Visconti*. O Egito borrascoso é a cidade perigosa, o local que Deus amaldiçoou, e contra o qual destravou a catraca da razia. Ademais, o *cronotopo da chacina*, no sistema pictórico, pode revelar salvos e condenados, concomitantemente (é o caso da iluminura *A Praga dos Primogênitos*), mas a ênfase narrativa sempre recairá sobre os trucidados (vide Bosch²⁸⁰). Assim, cronotopo pictórico da chacina nem sempre traz à tona apenas os condenados, refrise-se. Tal aglutinação plástica de tempo e espaço aparecerá sob regras comparáveis, mas alteradas, na obra berlineriana: nas “chacinas” que o carioca retrata, não há sinal de fugitivos ou sobreviventes.

Há outros pontos a serem demarcados: *o cronotopo da chacina em função do autômato* (seja esse autômato um “agente”, um instrumento de tormento, como o demônio-boneco fumigador em Belbello, seja esse autômato um objeto passivo à violência) será uma ferramenta bastante prática para a análise do sistema sígnico de Berliner, também. É bastante simplificadora, nesse sentido, e reveladora de sua tradição iconológica, ainda que descrevê-lo possa soar como um barroquismo. Enfim,

²⁷⁹No quadro *Martírio de Santa Apolônia*, de Fouquet (século XV) abordado por Luther Link e por Huizinga (2010, p. 176) vemos-lo bem. A *Totentanz* apresenta uma dependência muito menor de cenários cercados e murados: nela importam as figuras e os vermes aparecendo, como em madrigos, apenas nos túneis dos intestinos rompidos. O jardim do amor e o *hortus conclusus* são o contraponto cronotópico às cenas de martírio e esfolamento.

²⁸⁰Por exemplo, nos famosos trípticos de Bosch (*O Jardim das Delícias* ou *O Carro de Feno*), em que o peso da terceira aba do tríptico (*O Inferno*) é aumentado, devido às cores fortes e a um contágio icônico das figuras e aberrações que passam adiante, desde os painéis centrais. O inferno é a gravitação, logo, e o trucidamento a “regra”, não a exceção.

percebamos: n'A *Praga dos Primogênitos*, conferimos que três temporalidades cruciais parecem delineadas:

1) o tempo da chegada, da soleira, do limiar, *da chacina a ocorrer no próximo segundo* (o diabo no aguardo das orientações do anjo, hesitante, com seu arpéu);

2) *o tempo aspectual da chacina ocorrendo* (o grito da mulher que se apercebe da morte do filho, que se dá naquele instante), do estouro da porta, da encarnação da violência em progresso;

3) o tempo, por fim, *da consumação da chacina* (a resignação desamparada dos egípcios ao redor da cama, a fuga dos judeus pelas frestas e becos).

Não vemos Exterminador nem Diabo no tempo da chacina consumada: é de se presumir que desapareceram, cumprida a “missão”. Numa palavra, temos: um tempo do *vir-a-ser*²⁸¹, um tempo da consumação *hic et nunc*, que está ocorrendo, e um tempo do consumado, do efeito, do *aftermath*. Essas três ramificações da temporalidade da chacina serão identificáveis na pintura de Berliner, como veremos, e se constituem como ferramentas muito aplicáveis à análise de sua obra.

O *cronotopo da chacina* é, de certa maneira, oposto à temporalidade materializada nas três ilustrações de Testard. Vimos que o *cronotopo da brincadeira privada, em função de um autômato* tende à distensão (do visionador e dos personagens) e, por isso, à diminuição da sensação de tensão e violência. Não que a violência deixe de se insinuar de todo; é a sensação de inquietante associável à violência e ao erotismo que é atacada, nesse cronotopo, sob as condições específicas e sob as regras simbólicas sobre as quais temos nos debruçado. O *cronotopo da brincadeira privada* é doméstico e enalaca-se na separação do meio, de um todo espacial, de contexto regional, de uma situação topográfica, de qualquer urbanidade como ponto de referência. Diferentemente do tempo pictografável da chacina, que tende a ramificar-se em três fluxos distintos do presente (o *para-ocorrer agora*, o *está-ocorrendo agora* e os *efeitos da chacina, que vemos agora, são*;) o tempo da brincadeira privada deságua numa sensação de marasmo, continuidade, e se dissolve

²⁸¹Veja-se a relação entre o tempo do vir-a-ser e o tempo histórico em Bakhtin de acordo com Renfrew (2015, p. 150).

numa indistinção, numa tarde ensolarada qualquer, numa aclimatação de lareira tremelicante em qualquer momento de um dia, a partir do qual tudo se mascarará de eterno e duradouro, mas não de enjoativo. Pigmalião, exemplo de inserção nesse cronotopo, é personagem de um tempo que nunca acabará, de certa forma; em *Pigmalião vestindo a estátua*, criador e criatura – ou senhor e escravo²⁸², se preferirmos – nunca serão descobertos, e nunca virão a ser interrompidos em sua relação, qualquer que seja ela, realizem o que realizem entre si. As grades domésticas e as paredes sólidas (não invisíveis) garantem-lhes (principalmente ao “agente”, a Pigmalião, no caso analisado) esse ar de imperturbável perpetuidade²⁸³. O *cronotopo da masmorra, da brincadeira doméstica em função do autômato* será central, igualmente, na pintura de Eduardo Berliner, conforme discutiremos mais à frente.

Começemos pelo primeiro cronotopo, o *cronotopo da chacina. Balanço* (Figura 22), de 2016, revelará um tempo de presente já consumado, de efeitos inexoráveis da violência; seu espaço não se constitui no interior de uma construção (este seria o *cronotopo da masmorra*), mas tem algo de externo e é murado, paradoxalmente. A temporalidade da chacina *para ocorrer agora* será discutível principalmente a partir de *Tronco* (Figura 19), de 2015, entre outros quadros de ambiência arbórea. Nessa obra, o bosque funciona como campo de jogo, como ambiência de exterioridade cercada, aprisionante. Como local perigoso, em analogia ao Egito murado, que analisamos à iluminura.

Imóvel (Figura 23), de 2009, será o exemplo de chacina ocorrendo, no gerúndio, que se nos perdoe o pleonasma. Seu *tópos* é o parque murado, e o seu tempo condutor é o massacre em câmera lenta, por assim dizer. Analogamente, o *tempo do hospital*, em Eduardo Berliner, metaforizará o tempo da consumação. Por isso recorreremos a quadros construídos como retratos dessa ambiência, ou como

²⁸²Mais à frente, abordaremos algumas relações entre a pintura de Berliner, a negritude e a escravidão histórica e presente, no Brasil.

²⁸³Um contraponto a essa temporalidade é o *cronotopo do bunker durante o apocalipse*. Veja-se, por exemplo, a cena do *estoque de carne humana, de gado humano no porão* no filme *A Estrada* (*The Road*, 2010), dirigido por John Hillcoat, que remete à caça-refém de braço decepado, amarrada a uma árvore por neandertais canibais, durante um acampamento da madrugada, que figura no filme *A Guerra do Fogo* (*La Guerre du Feu*, 1981), de Jean-Jacques Annaud. Esta cena talvez seja citada por Hillcoat. No filme de 2010, o *cronotopo é o porão*, o subterrâneo; no filme de 1981, é a projeção aérea, é a rede de captura, o forçado, como ocorre em *Estranha Fruta*. Uma projeção vertical ascendente ou descendente muitas vezes define, visualmente, a temporalidade do corpo aprisionado; esta raramente se dá em nível térreo; logo, não há equiparação no mesmo plano de terreno entre capturador e capturado. Ao alto, o *capturado é troféu*; abaixo, o *capturado é marionete*.

pertencentes a seu campo semântico. Nesse sentido, o hospital será análogo ao *cronotopo do espaço aporístico*. Ainda, o *cronotopo do porão, da masmorra, da brincadeira doméstica em função do autômato* será notável em diversas obras, que comentaremos. Centrados finalmente na figura do autômato doméstico, vamos abordá-la como metáfora das relações históricas de escravidão no Brasil, a partir da tela *Falsa Coral* (Figura 59), de 2011.

Como estas metaforizações propiciarão digressões, deixemo-las para o final, e voltemos às obras de Berliner, neste momento, para tentarmos bem atar essas abordagens. Repetimos que Belbello da Pavia é a referência para o *cronotopo da chacina*; Testard, para o *do porão/masmorra*. Estas duas temporalidades são essenciais para a compreensão da pintura de Eduardo Berliner e para a definição de suas categorias de sentido (seus subgêneros semânticos, noutras palavras).

3.2 A CHACINA A OCORRER NUM INSTANTE: TRONCO (2015) E ALEGORIAS DO CENÁRIO FLORESTAL

Figura 19 - *Tronco* (2015), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 30 x 71 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 20 - *Perna* (2014), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 280 x 240 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 21 - *Unicórnio* (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 190 x 245 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Como havia de se sentir seguro o celerado que o crime para lá conduzia com uma vítima! Estava em casa, fora da França, num país seguro, no fundo de uma floresta inabitável, num reduto dessa floresta no qual apenas os pássaros do céu poderiam chegar, e no fundo das entranhas da terra. Ai, mil vezes ai! à infeliz criatura que, em tal abandono, se encontrasse à mercê de um celerado sem lei nem religião [...]. Não sei o que vai acontecer por lá [...]. SADE, 2006, p. 53).

Esta subseção propõe, em termos gerais, uma interpretação da categoria de ambiência do bosque/floresta/parque na recente produção pictórica de Eduardo Berliner. Chamamo-la categoria de ambiência por considerarmos os ícones que compõem esse tipo de cenário um motivo alegórico²⁸⁴, com claves sêmicas constantes, que surgirão em determinadas obras do artista, compondo um sistema iconográfico coerente. Buscaremos concluir, através de uma perspectiva transdisciplinar, que o motivo do bosque recobre-se de significações de opressão: enclausuramento, flagra e violência sexual, por exemplo. Em específico, nossa atenção direcionar-se-á à obra *Tronco* (Figura 19), de 2015, e às relações que esta estabelece com os quadros *Perna* (Figura 20), de 2014, e *Unicórnio* (Figura 21), de 2011. O *cronotopo da chacina, a ocorrer num instante* ressaltar-se-á na Figura 19, conforme afirmamos.

Em termos de referentes, *Tronco* retrata um plano de conjunto²⁸⁵. Uma menina adentra a clareira de um bosque. A floresta parece maciça e sombria, todavia convidativa: conferimo-lo pelo espaço de penetração, semelhante a um arco ogival²⁸⁶, composto por duas árvores que cercam a garota. Trata-se de uma espécie de umbral. A personagem aparenta ser bastante jovem, e usa roupas que reclamam puerilidade. Numa palavra, o clima geral é de isolamento e silêncio. E também de certo repisamento: a temática do *infante sozinho na floresta* tem seus quês de clichê, e talvez, inclusive, de kitsch. Esta, contudo, é outra discussão. Voltemos à descrição.

²⁸⁴“Chamamos alegoria um texto que constitui em sua integralidade uma metáfora. São exemplos as fábulas, os apólogos, as parábolas etc”. (FIORIN, 2014, p. 35). Entendemos que a ambiência selvática signifique integralmente outra coisa, em Berliner, sob sistemas de significação semelhantes, que possam ser descritos.

²⁸⁵De acordo com a classificação de Joly sobre planos fotográficos. (JOLY, 2000, p. 151).

²⁸⁶A emolduração intra-pictórica, a partir dos ícones de folhagem, foi um recurso bastante utilizado pelos pintores do século XIX (especialmente os românticos), de Caspar David a John Constable. Deste último, lembremos que a pintura *A Catedral de Salisbury Vista do Jardim do Bispo* (1821-2) baseia-se nesse tipo de enquadramento interno: os ícones das copas das árvores frondosas coroam a agulha da catedral gótica. A mencionada obra pertence ao MASP-SP. Cf. HOSSAKA, 2008, p. 332.

As cores são esfriadas e terrosas, verossímeis, naturalistas, congruentes com a ambiência. As folhagens, de verde enegrecido, abrem-se pouco, em cinzentos; o sol é frágil, a luz é difusa e poente. Marrons de verde mortiço sugerem um musgo viçoso, à direita, úmido de sóis fracos. Rosas dessaturados perdem a vivacidade, mais ao centro. O tronco, à esquerda da caminhante, por sua vez, é um elemento dissonante, em termos colóreos. É mais amarelado, ainda que de amarelo muito gasto; é de valor mais alto, de tons mais ascendentes. Aglutinado ao branco brilhante do vestido da menina, o claro-escuro que essa tora demarca parece sugerir uma outra luz, uma luz focal²⁸⁷, que vem da direção do visionador. Uma luz mais intensa, mirada. Por essa razão, uma escópica voyeurística²⁸⁸ (aguçada pelo fato de que a observada está de costas, evidentemente) é o que se extrai dessa disposição formal. Tenhamos isto em mente.

Antes de estabelecermos novas considerações sobre *Tronco*, passemos aos outros dois óleos.

Distingue-se como ambiência de *Perna* um bosque anoitecedor, crepuscular. No primeiro plano, uma figura estranha, em forma de coxa, joelhos e canela, que parece de carne ou de plástico imitador de pele, envolve um homem amarrado, como uma placenta. Esse homem, em posição fetal, traça uma máscara que remete a um bovino, ou a um bode chifrudo. A perna-envoltório possui um rosto, uma fenda bucal semelhante a uma incisão no joelho, ou a uma cicatriz de cesárea; parecem compor-lhe o corpo, também, uma cabeçorra de menino lívido, que brota de um dos seus flancos, e um braço, que emerge do outro lado, por sobre o aprisionado.

A conotação grotesca e surrealista da tela facilmente trava numa mesma clave fundo e figura: o bosque noturno torna-se cenário metaforizador do inquietante, do bizarro, do suspeito, do incômodo. Essa potência sígnica, velhamente metafórica, deixa evidente que a composição da ambiência não é meramente um elemento acessório, mas sobretudo um cerne narrativo, adensador do estranhamento, em Eduardo Berliner. O bosque também parece funcionar como um *espaço-receptáculo*:

²⁸⁷“Luz direcional”, para Joly (2000, p. 143).

²⁸⁸A frequente aparição dos ícones vítreos na pintura de Eduardo Berliner adensa, ademais, as discussões entre voyeurismo e flagra, em sua iconografia. Tome-se como exemplo a vitrine em *História Natural* (Figura 34), de 2011; o vidro expositor em *Baleia* (Figura 64), de 2014, e *Vidro* (Figura 63), de 2016; e o vidro-escotilha (que revela algo inquietante) em *Falsa Coral* (Figura 59), de 2012. No capítulo quatro o discutiremos.

as árvores ao fundo dão a impressão de que a figura bisonha, no primeiro plano, encontra-se hermeticamente isolada de caminhos ou atalhos que lhe deem acesso. Em outras palavras, o bosque engendra o monstruoso, ou resguarda-o, no mínimo. O bosque absconso protege algo dessa natureza, dificilmente visível e encontrável: trata-se de um mal aurático²⁸⁹, portanto. Em Berliner, essa articulação entre o arvoredo e o maligno parecerá de natureza fabular-axiológica, é possível dizer²⁹⁰.

Não podemos afirmar que o eixo hermenêutico dessa malignidade advenha do velho arquétipo do mundo natural, desconhecido, bárbaro, ermo, incontrolável, em oposição ao âmbito do conforto, do lar, do território doméstico. Em Berliner, o mundo civilizado é também inquietante. De certa maneira, até mais, ao menos sob o escopo quantitativo, já que se conhecem, do artista, mais telas que tematizem ambiências com marcas de civilização do que aquelas cujo cenário possua apenas conotações de natureza virgem. Por isso, o bosque apenas metaforiza o inquietante, não sendo sua fonte necessária. O bosque tão-só dispõe e evidencia, como uma vitrine o faria, a figura surrealística e antropomorfizada, em *Perna*. O inquietante impregna sobretudo as figuras, e não os arredores, os fundos. Estes permanecem banais: lugares quaisquer.

Logo, o inquietante berlineriano está mais para um absurdo à *Metamorfose* (2000) do que à *Na colônia penal* (2001), ambos de Franz Kafka. Afinal, no pintor brasileiro, comumente, como na repisada narrativa de Gregor Samsa, o *Unheimliche*²⁹¹ emerge à contraluz de um meio banal. Em *Na colônia penal*, no entanto, o cenário é que é, em si, inquietante e absurdo, embora abrigue tipos banais e burocráticos. A banalidade das personagens, nesse processo de manutenção cínica do *equilíbrio psicológico* diante de um cenário de pesadelo demencial, torna-se, ela mesma, reiteradora do absurdo, paradoxalmente. De um absurdo banal.

Tomemos outro exemplo. Em *Unicórnio* a ambiência do arvoredo reaparecerá, só que em clave diversa da que temos em *Tronco* e *Perna*. Nestes, refrisamos, o plano de conjunto não contém marcas urbanas ou quaisquer sinais

²⁸⁹Cf. BENJAMIN, 2017, p. 17.

²⁹⁰A respeito dessa possibilidade axiológica, repitamos: Eduardo Berliner foi o ilustrador de uma edição das fábulas de Esopo, publicada pela extinta editora Cosac-Naify. Cf. ESOPPO, 2013. Evidentemente, a associação entre discursos de morigeração e o trabalho pictórico do artista é ambígua e duvidosa, no entanto.

²⁹¹Cf. FREUD, 2013, p. 295.

civilizacionais, e admite-se que o cenário sejam terrenos ermos, solidões vazias. Em *Unicórnio*, no entanto, o espaço não se isolará do mundo civilizado: a obra retrata um parque urbano. Aos fundos, notamos um corredor, em seus exercícios rotineiros. Um tronco trava-nos abruptamente o olhar, no primeiro plano²⁹².

O incômodo natural desse visionamento impedidor²⁹³ é estimulado pelo fato que ele encobre, ainda, algo estranho: um dorso masculino oculta-se atrás dele, e parece recurvar-se em direção à uma criança, num gesto de abordagem possivelmente criminosa. Fora o corredor ao fundo, longínquo e vaporoso, ambos (abordador e menino) estão a sós. As figuras, de imediato, projetam diante do visionador uma semântica de denúncia e flagra, por um lado, e de espionagem silenciosa, voyeurística, por outro. A criança também dispara, parcialmente, essas conotações: aparece de perfil, com expressão distraída ou indiferente, com um chapéu-touca (ou melhor, pedaços de esparadrapo, aparentemente, que sustentam um chifre) de unicórnio. Apesar dessa tranquilidade aparente, encontra-se numa situação sem escapatória. Será talvez vitimada. O que nos autoriza a dizê-lo é o intertexto com outras obras do artista, para além da iconografia do quadro em si. A essa tela voltaremos mais à frente, com ênfase na aporia dos azuis e na sugestão de um tempo de paralisia (sob outro viés cronotópico).

As antigas simbologias a respeito do unicórnio²⁹⁴, do mundo animal, da virgindade casta, da pureza cristã, da clausura e, conseqüentemente, dos seus opostos (do defloramento, do crime, da perversão, do mundo humano, da fuga) são facilmente, com laivos de obviedade, evocáveis aqui. Tais meandros não nos interessam, entretanto.

Interessa-nos o fato de que o ambiente arbóreo, convidativo ao isolamento (mesmo se encerrado por um contexto civilizado) é, agora, amarrado claramente a uma dinâmica da violência; existe, portanto, uma continuidade narrativa com a argumentação que tentamos desenvolver. Em Berliner, o bosque ligar-se-á sempre a veiculações negativas (o inquietante, o monstruoso, a abordagem, a possível violência, o grotesco; o bosque é, ademais, uma espécie de masmorra

²⁹²A tela *Jarro* (2012), de Berliner, apresenta o mesmo recurso.

²⁹³Um efeito similar – emanado da configuração de um tronco de árvore em primeiro plano – pode ser conferido na pintura *O Senhor Eugène Pertuiset, Caçador de Leões* (1881), de Manet. Sobre a espacialidade da obra (pertencente ao acervo do MASP-SP), leia-se Hossaka (2008, p. 246).

²⁹⁴Cf. RONNBERG [org.], 2012, p. 696.

hermeticamente fechada). Se natural ou artificial, se autêntico (uma floresta) ou vicário-simulado (um parque), não importa. Essa categoria de ambiência distancia-se do pitoresco, das amenidades e das pacificações, do cronotopo de uma natureza refugiadora, de um *locus amoenus*. A questão é que não existirá, na obra desse pintor, uma ambiência permeada por silvedos que se aclimate docemente, e conceda uma alternativa ao angustiante e ao malévolo.

Logo, parece haver um problema na ligação imediata e cabal que se possa fazer entre a ambiência florestal nos velhos e arquetípicos contos de fada e o cenário selvático, urbano e não-urbano, em Eduardo Berliner²⁹⁵. Naqueles, a dialética do espaço silvestre permeava-se de forças malélicas e benfazejas²⁹⁶, e adentrar no bosque era adentrar o desconhecido: a liberdade e o perigo, a desapareição mortífera ou a surpresa do encontro com uma prodigiosa maravilha²⁹⁷. Em Berliner, o bosque ilustra apenas as forças malfazejas, ainda que estas, como vimos, não pertençam de forma autóctone, necessariamente, a essa ambiência, sendo, tão-somente, postas por ela em melhor evidência (*bosque como masmorra* e vitrine de tortura). Essas considerações anulam qualquer perspectiva de *viagem iniciática rumo à floresta* que o ícone infantil e os ícones da ambiência poderiam suscitar, no caso de *Tronco*. Cancelam sua potência arquetípica, ainda que possam manter, nos códigos do pintor, uma ambiguidade axiológica (que remete aos contos maravilhosos), como já dissemos.

Alongado do arquetípico, o *bosque da chacina*, em Eduardo Berliner, afasta-se, de certa maneira, de todos os cronotopos folclóricos e idílicos (reenfatizemos). Por extensão, afasta-se, também, de todos aqueles cronotopos encontráveis nos ermos sombreados das novelas de cavalaria. Diz Bakhtin (1990, p.

²⁹⁵Devemos, portanto, ler com certo cuidado a afirmação de Leite Neto: “[...] um arquétipo das histórias infantis, que ele [Eduardo Berliner] decidiu materializar no quadro [...]”. (LEITE NETO, [201? a]).

²⁹⁶Na narrativa infantil-maravilhosa *Os três homenzinhos na floresta*, por exemplo, compiladas pelos irmãos Grimm, a maldade e a perfídia de duas personagens são punidas por duendes do ermo, que funcionam como uma espécie de repositores *cármico*. “A falsidade da madrasta e de sua filha foi revelada nesse dia, e elas foram levadas à floresta para serem devoradas pelos animais selvagens”. (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 80). O mundo ermo-florestal, maravilhoso, é um espelho axiológico do mundo civilizado, baseado na lei, na razão e na instituição religiosa. A diferença, no entanto, é que a justiça da natureza, enquanto prodigiosa, parece não tardar nem cometer erros.

²⁹⁷De acordo com Kappler (1994, pp. 154-5): “uma maravilha, no sentido lato do termo, é uma coisa que espanta por não pertencer ao ordinário [...]”. O maravilhoso, tão comum nas narrativas de viagem, pertence à experiência sagrada de conhecimento do mundo. “O real é o sagrado por excelência”. (KAPPLER, 1994, pp. 154-5).

269): “[No romance de cavalaria], o acaso tem o atrativo do maravilhoso e do misterioso, ele se personifica na imagem de fadas boas e más [...] à espreita nos bosques, nos castelos encantados etc”. O futuro da personagem de *Tronco*, conferimos, não depende da maravilha da sorte ou do medo do azar, no caminho da floresta. Nessa perspectiva, seu futuro já está determinado previamente por alguma força abstrusa. Poderemos dizer que esse futuro será um presente de aberração-deformação, flagrável em *Perna*; ou será o instante da abordagem pernicioso, suscetível por *Unicórnio*. De certa maneira, *Unicórnio* e *Perna* terão dois futuros semelhantes, em tempos e locais diferentes, que se abaterão sobre a menina desbravadora de *Tronco*. Berliner denuncia-o, se bem que sem nos revelar, exatamente, quais as forças engendradoras desses futuros devastadores. Por isso somos repetidamente levados à contestação essencial, já sondada a partir de *Estranha Fruta*: a poética de Berliner é de denúncia ou de contemplação voyeurística?

Em *Perna* e *Unicórnio*, o bosque é, quase, um espaço aporístico, de implícita carceragem. No caso de *Tronco*, as sensações de clausura parecem recobrir-se de ironia, devido ao fato de a floresta ser-nos, comumente, metáfora de liberdade. A menina que adentra o matagal, mais uma vez, não se direciona rumo à penumbra desconhecida, transcendente. A jovem ruma em direção ao conhecido e ao imanente, ao lento e organizado abatedouro e ao reiterado espaço da mutilação, que parece ser a tônica das repetitivas estruturas de tortura que Berliner constrói, frequentemente, em sua pintura. Sendo o bosque alegoria da prisão, esta prisão é, em si, também alegoria da violência sexual e da pulsão sexual perversa, portanto. As telas *Imóvel* (Figura 23), de 2009, e *Tubulação*, de 2012, por exemplo, figuram essas estruturas de tortura (em cronotopos diversos da *aventura no bosque* ou do *ócio no parque urbano*) cujas vítimas, para Berliner, são silhuetas infantis, sempre. Dessa maneira, o bosque é o pano de fundo mutável por trás de um motivo permanente, em seus trabalhos: a destruição inexorável e cínica da infantilidade.

Estabelecidas as conclusões principais, atentemos, finalmente, a uma nuance. Em se comparando as três obras aqui discutidas, notemos que a categoria de ambiência do bosque (civilizada na forma de um parque ou jardim, erma na forma de solidão periférica) tende ao frio, aos tons inóspitos. Logo, ocorre um distanciamento

estilístico dos lugares-comuns da natureza brasileira²⁹⁸, nos trabalhos do pintor carioca. Ao associar os ícones arbóreos a um tempo de frio, de crepúsculo, de manhã nascente e de enevoação²⁹⁹, Berliner separa sua pintura de uma narrativa sobre a brasilidade tropical. Para empreender tal distanciamento, faz-se-lhe necessário, contudo, recorrer a outros lugares-comuns: os que dizem respeito à simbologia dos arvoredos nórdico-setentrionais³⁰⁰.

Poderemos, assim, estabelecer um dialogismo iconológico entre o motivo da criança no bosque, em *Tronco*, e as figuras infantis hesitando, possivelmente maravilhadas, diante da bocarra florestal, em Edvard Bergh³⁰¹, por exemplo. Só que narrativas bastante avessas entre si advirão dessas duas perspectivas sobre os arvoredos, insistimos. O que seria, no Romantismo germânico e escandinavo, um umbral do mistério transcendental (a floresta, por extensão, é portal do sonho e de Deus), em Berliner torna-se um *contra-umbral* sisífico e banal, sem aura³⁰², realístico e abrigador da violação e do eterno retorno (a floresta será vetor de brutalidade cotidiana e atemporal, paradoxalmente). No sistema pictórico do brasileiro, a ambiência florestal é somente um aparato cênico, algo como o *campo de jogo* de uma das “muitas formas de se destruir um ser humano”, conforme pontuava Bataille (2015, p. 120) a respeito da obra sadiana. No sentido de cena irrepitível, por outro lado, *Tronco* manterá uma cronotopicidade aurática e negativa, carregada de tensão.

3.3 IMÓVEL (2009) E BALANÇO (2016): A CHACINA OCORRENDO, A CHACINA OCORRIDA

²⁹⁸À maneira de uma tradição pictórica que remonta a Taunay, por exemplo. Veja-se a *Vista da Mãe D'Água* (1850). Pode-se ler sobre a obra na Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6078/vista-da-mae-dagua>>. Acesso em: Fevereiro de 2018.

²⁹⁹Confira-se, por exemplo, o bosque no óleo sobre capa de caderno *Névoa* (2016). Trata-se da única pintura de Eduardo Berliner em que a ambiência é protagonista, sem quaisquer referentes antropozoomórficos.

³⁰⁰Berliner baseou sua exposição *Corpo em Muda* (galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2016) na obra *A desumanização*, 2014, de Walter Hugo Mãe, repita-se. A ambiência da narrativa é a Islândia rural.

³⁰¹Veja-se *Na Floresta* (1868), de Edvard Bergh. Reprodução da pintura visualizável em: <http://www.europeana.eu/portal/pt/record/2048005/Athena_Plus_ProvidedCHO_Nationalmuseum_Sweden_1805.html>. Acesso em: Julho de 2017.

³⁰²Falamos apenas de *Tronco*, aqui. A monstruosidade aurática de *Perna* está em suspensão na obra de 2015.

Figura 22 - *Balanço* (2016), de Eduardo Berliner. Óleo sobre duas placas MDF, 275 x 372 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 23 - *Imóvel* (2009), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 200 x 220 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Iniciemos com o quadro cujo cronotopo seja a *chacina ocorrida, a consumação*. A tela *Balanço* (Figura 22), um dos destaques da exposição *Corpo em Muda*, configura-se como um deslocamento paródico, grotesco, surreal, de um parquinho infantil³⁰³: num balanço, pedaços de um corpo humano (ou de um autômato), um quadril e dois antebraços, fazem as vezes dos assentos. Um cabeça decepada é cutucada por um pombo, que se aproxima, tranquilo, à frente.

Seja como for, o que predomina, evidentemente, é o foco visual no brinquedo infantil, que ocupa quase a totalidade das duas pranchas de que se compõe a tela. Logo, a obra se nos apresenta à maneira de um díptico, só que sem quebras narrativas ou diferenciações semânticas entre um lado e outro. A respeito de suas características básicas de composição, as dimensões são grandes (275 x 372 cm) e a pintura realizou-se a óleo, sobre duas pranchas de MDF. O corte, a cesura, o ponto de junção das duas placas faz-se nítido, e parece articular-se a uma semântica do pedaço, da separação, que espelha o referente principal da(s) tela(s): o corpo desmembrado e enganchado num balanço. Embora a ficha técnica do portfólio oficial não o exponha, alguns pregos cravam-se em certas partes do trabalho (mas não são visíveis à reprodução de que dispomos). Temos, nessa pintura, portanto, um elemento de assemblagem, de técnica mista.

Quanto aos eixos plásticos³⁰⁴, falemos da cor. Predominam em *Balanço* cores esfriadas, inóspitas, secas. O céu chumbado, numa exígua faixa de cinza azulado; o muro verde-enegrecido; o chão de amarelos sujos, de tons de enxofre, por si só aflitivos³⁰⁵, dessaturados, que vão pendendo ao negro e ao cinza conforme se aproximam da borda inferior da tela. As firmes barras azuis que estruturam o brinquedo tendem, igualmente, ao frio e ao escurecimento. Em geral, as cores convergem para um clima de sujeira, de resfriamento e de pouca pulsação vívida;

³⁰³A imagem do parque de diversões, na Modernidade, configura-se deslocadamente, desde que sob uma perspectiva adulta. Benjamin (2015, p. 129) ressalta o florescimento de parques de diversões em épocas de desemprego e crise do Entreguerras, antiteticamente. Em Berliner, o parquinho infantil, por sua vez, é paródico e deslocado por não ser um espaço de sonho e epifania, como o era para Walter Benjamin, em contraposição à condição humana do mundo adulto (como se confere pela descrição da criança num carrossel, em *Rua de mão única: infância berlinense - 1900*, fragmento *Criança andando de carrossel* [Cf. BENJAMIN, 2013, p. 107]. Parece que, na pintura de Berliner, o contexto absurdo do parque de diversões *adulto* se traduz em signos conotadores de violência, e o parque infantil emprenha-se de seu futuro, igualmente.

³⁰⁴Metodologia extraída de Joly (2012).

³⁰⁵"[...] a cor do enxofre, que tende ao verde, tem algo de desagradável". (GOETHE, 2008, p. 77).

estão perfeitamente integradas, portanto, ao ar mortuário, dissecado e de réstias, que emana do cadáver desconjuntado. No caso deste, os brancos e os leves rosas tendem à lividez; o vermelho das mucosas, uniforme e sem viço, sem gotejamentos ou espraiamentos sanguíneos, enfatiza um processo de empalhamento, ao que parece, já consumado; ou de, ao menos, o de uma carne já curtida, isenta de secreções ou de quaisquer marcas mais explicitamente orgânicas e viscerais.

O pombo, no canto inferior esquerdo, articula-se cromaticamente ao muro, às correntes e às hastes do balanço: o cinza-esverdeado escorre por suas penas. Quanto aos arbustos, são meras manchas, sem luminosidade, feitas de restos de negro, e amarelo poluído, esverdeado, cor de bile. Tais ícones compõem, paralelamente, as porções centrais esquerdas de cada prancha. Finalmente, as sombras que se projetam dos antebraços cortados e das hastes são claríssimas, e apontam, como setas lentas, para o muro plúmbeo ao fundo, à direção da cabeça do pombo. Tons mais escurecidos avançam, sutilmente, pelo lado direito: as cores perfazem um ar de pouco sol, assim, e solapam um tempo de ocaso; um solzinho fosco (que não podemos ver) descai à esquerda, e perde fulgores, lentamente. O frio, o vagaroso, o sujo e o lívido-exangue, reenfatize-se, visionam-se a partir da plástica das cores, na obra *Balanço*. Finalmente, gotejamentos pretos e azuis, regulares, escorrem pelas pranchas, e se ressaltam no braço direito decepado, à esquerda. Remetem aos tracejados dos canetões cirúrgicos, para orientação dos bisturis. Esta consideração, no entanto, é já de natureza formal.

Quanto às formas, são retangulares: o chão, o muro, a faixa de céu, os sintéticos e maciços antebraços, o tórax, a cabeça, o retângulo que as traves dos balanços formam, as traves em si, as correntes foscas, que são retângulos compridos; até as sombras são, em *Balanço*, retangulares e diagonais. O próprio corpo do pombo apresenta um esqueleto estrutural semelhante. Em geral, a sintaxe das formas levamos, pelo repisamento retangular, a um clima de monotonia e imobilidade. Nada balança, ironicamente, na tela. O enfraquecimento de formas arredondadas e orgânicas, ademais, contribui, de novo, para uma impressão geral da ausência de vida, e da presença de algo artificial, em que pese ser um corpo despedaçado, possivelmente orgânico, o principal referente da imagem.

Por sua vez, as correntes têm formas causadoras de estranhamento; azulegas; parecem esfiapadas, venosas, em contraposição à solidez dos ferros que mantêm o brinquedo em pé.

A composição da imagem é sufocante. Do céu tem-se pouco, bem como de espaços nos arredores ou de rotas de escape; aperta-se em faixa comprimida, enquanto o visionador é incapaz de distinguir até mesmo o eixo superior do balanço. Como é usual em Berliner, temos, aqui, uma composição claustrofóbica, à queima-roupa, em *close*. As diagonais (a sombra das traves, os triângulos das traves, a direção do pombo, a direção oposta da cabeça humana) apontam, todas elas, improficualemente ao muro, ao bloqueio das perspectivas, outrossim; e estancam-se, portanto, imóveis, no clima de monotonia geral, reforçado pela mencionada predominância de retângulos.

No caso da textura (embora a reprodução da obra, em portfólio, não o revele), cabeças e pontas de prego e de parafuso miram o visionador, agressivamente, e metaforizam o lugar-comum da *pele-tela* perfurada. Há um maciço pelote de tinta um pouco acima do arbusto esquerdo, ao redor de um risco reto. Cravam-se, aqui e ali, formas arredondadas, estranhas à platitude da tinta a óleo. Sejam, talvez, cabeças de parafuso pintadas. Os empelotamentos e o cravejar de pregos reclamam uma dimensão tátil, e não apenas visual. Projetam-se de forma presencial contra o visionador, ancorados na enormidade da tela, no grotesco de seus referentes e na composição arfante que cancela o espaço, que o ocupa demais, que o comprime.

O campo do tátil, em *Balanço*, é indispensável, assim, a uma pragmática visual: o corpo decepado, os membros recortados, com efeito, são escorados e reforçados pelos referentes tocáveis. Logo, pode-se dizer que, em linhas gerais, a presença da obra, ao que parece, exige o contexto físico, convoca solidamente o corpóreo, tanto da figura quanto daquele que a observa; é marcante, maculante, real, conclui-se, apesar de seu clima surrealístico, absurdo, onírico, disparado pelo deslocamento formal e semântico: *brinquedo do parquinho-pedaços de cadáver*. Numa palavra: os eixos plásticos da tela tentam, talvez, evocar materialmente (inclusive num sentido de toque, de aproximação ameaçadora do *corpo-tela* em

direção ao *corpo-visionador*) o paradoxo do “absurdo normal” do cotidiano. E esse processo se dá sinestesticamente.

Tal presença agressiva e pictórica, numa dimensão metalinguística, essa *penetração no espaço de amostragem* pela obra *tátil-gigante* (e esse exigir, talvez sensacionalista ou romântico, do choque perceptivo do público) diz respeito, também, à discussão da ambiência berlineriana, aberta, agora, para o espaço da galeria, para o espaço do museu, da *vernissage*. É este um outro ponto de análise a que não nos dedicaremos, neste momento.

Voltando à pintura, os eixos plásticos, por si, já logram suscitar, efetivamente, o que demonstram os signos icônicos. O frio, o escuro, a violenta paralisação monótona, e o espaço aporístico, sem meios de fuga ou alternativa, resumem-se, violentamente, a partir da sintaxe das formas. Recorrendo aos ícones, agora, chegaremos também a conclusões análogas. Ser-nos-á permitido, no entanto, estabelecer algumas intertextualidades e referências outras.

Como parece ser comum em Berliner, as cenas de violência que retrata não possuem agentes claros, sempre lembramos. O sistema político-social ou o indivíduo causador do *varal secador de trapos humanos* não é, aqui, a questão mais eloquente. Porém, as consequências do ato violento desse agente enigmático nos estão pornograficamente apresentadas pelos ícones da tela, como se fossem indícios cínicos, naturais, factuais, de uma natureza e/ou de um mundo que não possui, a fundo, nada a dizer, tirante a reiteração de sua própria monstruosidade. Isto é alegórico. Da mesma maneira, a chacina é aqui metafórica; o *trauma público-jornalístico* da chacina esvaiu-se completamente, para além de qualquer possibilidade compreensiva. O mesmo dissemos sobre *Estranha Fruta*.

É assim: o cadáver violentado no espaço lúdico (ou o autômato que simula essa violência) é um dado frio, inapelável, como as cores da obra; não há ação a ser proposta a partir dessa cena, de que as evasões estão todas muradas, ademais, como reforça a monotonia de suas formas e o pouco espaço de sua composição.

A ação é pouca; o que tinha de ser consumado, já se consumou, e agora não há nada mais a ser feito. *Desista!*, como diria Franz Kafka (2002, p. 209). As obras de Berliner ensaiam fatos frios, inapeláveis, monótonos no que tange à reação ou à mera descoberta, que seja, dos engendrados da ação violenta (se é que existem);

são fatos distantes, embora paradoxalmente imensos, maiores do que o público – como os suportes, as pranchas e telas escolhidos.

São também fatos lacônicos, mas próximos ao toque, fortemente texturizados; são fatos que se nos resvalam, pareçam paródicos, absurdos, verossímeis ou indiferentes. Os muros e os *espaços-invólucros* em Berliner terão, porventura, essa comum significação. O parquinho de horrores de *Balanço*, já que murado, é apenas destacado em seu absurdo, *que se acerca*; em Berliner, o horror (angustiante ou grotescamente engraçado, ou kitsch) é encapsulável.

Continuemos, assim, em direção ao ponto nervoso de tal subseção, relativos aos ícones da ambiência e à cronotopidade. A obra *Balanço* apresenta uma tensão imediata: o espaço jocoso, infantilizado, do parquinho é imediatamente remetido a uma esfera do terror, este anteparado numa clave madura de erotismo sádico (haja vista o corpo do ser despedaçado, cuja genitália permanece íntegra, a despeito da decapitação e da amputação dos braços). O muro, como mencionado, demarca o espaço de tortura. Logo, os ícones que catalisam a puerilidade e a brincadeira são convertidos em emanções da vida adulta e do ambiente de tortura, bruscamente, no *cronotopo da chacina consumada*.

De certa maneira, todos os elementos dessa tela (ou dessa tela dupla) estão presentes na obra *Imóvel* (Figura 23), de 2009. A sua distinção, no entanto, se dará por um cronotopo processual, da *chacina ocorrendo*. Nessa obra, temos um parque gramado em perspectiva ampla, embora os pontos de fuga convirjam, igualmente, a um muro que cerca o logradouro. Em primeiro plano, crianças mascaradas parecem debater-se e clamar diante de um grande escorregador de cobre ou madeira, que representa a efígie gigantesca de uma criança. O arcabouço do escorregador apresenta, igualmente, uma espécie de varal com ganchos, donde se penduram umas coxas, humanas ou animais, aparentemente recém esfoladas. As coxas, símbolo de fertilidade³⁰⁶, provocam, penduradas e descarnadas, uma sugestão sexual oposta: o infértil sofrimento diante da morbidez e do ferimento. Os mascarados infantes, como se diante de um altar de sacrifícios, aguçam sobremaneira uma das possíveis interpretações da tela: a destruição do universo idealizado,

³⁰⁶Em termos arquetípicos. Veja-se novamente *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. (cf. RONNBERG [org.], 2012, p. 420).

fantasioso, sacrificado diante de um *páthos* de erotismo malévol e traumatizante. Este erotismo traumatizante é uma estrutura: é um parque de horrores, temático; é um espetáculo de cruor, imbricado num entretenimento distorcido, sem rosto e sem cerne, e financiado não se sabe por quem. Em Berliner, o parquinho é alegoria do altar de sacrifícios. Resta sondarmos quem são os agentes de sua construção, e quem são os pacientes que coçam as feridas, como Jó, à sombra de seus muros.

Se existe, em Berliner, a arquitetura teórica que estamos propondo, a categoria de cenário do parque infantil deve funcionar como uma *Terra do Nunca* às avessas; intramuros, junto aos brinquedos moedores, os vultos da infantilidade são obrigados a crescer sempre, à *figado de Prometeu*, e a inserir-se pesadamente no universo *adulto-sacrificial*. No cenário do parque amadurecido, grotesco e deslocado *em si*, como apontamos através de Benjamin.

Além disso, vê-se que o ambiente do parque infantil, ou do quintal infantil, não são, nesse contexto, a única e melhor barreira contra o horror e o caos, como dizia Kant a respeito do ambiente doméstico (apud PERROT, 2009, p. 285). Na obra do brasileiro, o meio lúdico é o próprio horror, por quaisquer causas que sejam, e não um contraponto ao horrífico.

O despedaçamento físico erotizado e torturante representa, voltemos, a falência de qualquer idealização infantil, em face da constatação do perverso e da participação em seu maquinário artificial, como em uma brincadeira. Dessa maneira, os “arquétipos do jardim”, marcas dialéticas ancestrais da civilização e da selvageria (o jardim agradável que pode medrar desordenado, se abandonado), não devem funcionar como únicas claves psicologizantes de análise. Na obra de Berliner, se pressupusermos-lhe o Realismo, conforme quis Alcino Leite Neto, elementos mais contextuais e menos atemporais estarão em jogo. Os parques infantis, por exemplo, poderiam alegorizar os campos de concentração. Ou os jardins dos bangalôs dos *reality-shows*³⁰⁷.

Balanço, tela de 2016, foi pertencente à exposição *Corpo em Muda*. Já que esta (como mencionado) baseia-se no livro *A desumanização*, 2014, de Valter Hugo Mãe, é-nos lícito buscar, agora, alguns intertextos literários, e algumas justificações adicionais. A protagonista do livro é Halla, uma pequena (12-13 anos) habitante da

³⁰⁷Temos em mente, ao afirmá-lo, a obra de Viana (2013).

zona rural islandesa, que vive sem referências após a morte de sua irmã gêmea, Sigridur. Quando começa a apresentar sinais de puberdade, Halla tem um dos mamilos decepados por sua mãe, esta tomada pela loucura³⁰⁸.

A mãe de Halla evoca a esfera do trauma e da ameaça – ela também eviscera ovelhas, e espalha-as pelo campo, em estranhos rituais que a menina vê como místicos. Adulta, a figura materna representa as potências de violência-violação, e constitui o contraponto à fragilidade e à incipiência sexual da pequena, no momento inicial da narrativa. O poder da violência não se restringe à maternidade ou ao feminino, contudo: Halla será estuprada por um garoto com problemas mentais, chamado Einar; engravidará dessa violação, e desejará, todavia, que o feto se desenvolva e nasça sadio. O bebê é perdido num acidente sofrido pela garota, entretanto. Antes dessa nova experiência de luto, na cidadezinha cercada por todos os lugares comuns da paisagem islandesa – os penhascos, os fiordes, as neblinas, as nevascas, os gêiseres (uma cidadezinha *murada* pela natureza, onde uma menina vive uma *fábula* do medo) – espalha-se, à boca miúda, o boato de que o pai de Halla foi o culpado, na verdade, pelo estupro.

Sempre os elementos de conotação masculina³⁰⁹ são negativizados, por Hugo Mãe, e são sinalizadores de ameaças consumadas ou possíveis. Assim o será, na obra de Berliner, como um todo. Em *Balanço*, evidentemente, ao masculino é associada a mutilação física e o despedaçamento da vida infantil. Em *Imóvel*, tem-se o mesmo.

Em interpretação paralela, ainda ancorada em *A desumanização*, o luto expõe-se desenterrado, ademais, no primeiro quadro: a perda da infância idílica ou da vida erige simbólicos monumentos não da recordação, mas do grotesco da morte. O balanço do corpo empalhado e empalado espelha-se à *árvore de unhas e músculos* que Halla acredita estar a brotar, germinando pelo cadáver, através da tumba da

³⁰⁸“Quando acordei, a minha mãe desfizera-me um mamilo. A pele falhava. O sangue já seco escondia os cortes [...]. Arrancara-me um ovo da pele. Dizia que era o símbolo da maternidade”. (MÃE, 2014, p. 33).

³⁰⁹A religiosidade dos locais, a mesquinhez da vida doméstica e a esfera de ignorância são fatores sociais que entrincheiram o clima de ameaça e inquietação que grassa no enredo, e se abate sobre Halla, para além da dualidade do adulto e da adulta como arquétipos da brutalidade.

irmã³¹⁰. Temos, assim, a presença mortal da ausência do vivo, paradoxo de raízes barrocas, se buscarmos uma discussão mais iconológica.

Em suma, *a presença da ausência*³¹¹ é temática fértil à fisiognomia da obra berlineriana, atenta às permanências da morte enquanto insígnias visíveis: as cicatrizes, as ataduras, os cortes, a punções, os enterros, os hospitais e a infância mortífera diante do grotesco sexual são alguns dos pontos de insistência de suas exposições e de sua iconografia. O parque infantil é um espaço lúdico-trevoso que ressalta, enfim, a estética do choque. É um monumento à morte e ao pavor, ou intenta sê-lo.

Finalizando, podemos dizer que, embora completamente evocador, em termos icônicos, da obra em que se baseia, o quadro *Balanço* não pode ser reduzido a uma tentativa de tradução visual de *A desumanização* (2014), frisemos. O livro de Hugo Mãe somente emoldura pulsões berlinerianas, e agrega-se a motivos mais amplos, já presentes no pintor desde 2009, pelo menos, data do óleo *Imóvel*.

Obras análogas mas cronotopicamente divergentes nos *aspectos da chacina*, os quadros *Imóvel* e *Balanço* tocam-se nas categorias de ambiência e em sua interpretação alegórica, cujas possibilidades desenvolvemos com vistas a exemplificar nossa tese sobre o tempo, em Berliner. O ambiente lúdico infantil e sua perversão cirúrgica em trauma pode ser conferido, em linhas semelhantes às que traçamos aqui, também nas telas *Elefante* (Figura 8), de 2011, e *Sem Título* [balanço de parquinho infantil com diversas fantasmagorias], de 2016, que nos abstermos de comentar. Este estava presente à mesma exposição de *Balanço*.

3.4 A CONSUMAÇÃO APÓS A CHACINA: A TEMPORALIDADE DO HOSPITAL E ALEGORIAS DO CENÁRIO HOSPITALAR NA PINTURA DE EDUARDO BERLINER

³¹⁰“Achei que a minha irmã podia brotar numa árvore de músculos, com ramos de ossos a deitar flores de unhas. Milhares de unhas que talvez seguissem o pouco do sol. Talvez crescessem como garras afiadas”. (MÃE, 2014, p. 9). Esta é a epígrafe do texto de Priscyla Gomes e Filipe Kaiser a respeito de *Corpo em Muda*, igualmente. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/163/>>. Acesso em: Abril de 2017.

³¹¹Título, retome-se, da antiga exposição de Eduardo Berliner e do texto de Marcio Doctors sobre o pintor, que seguidamente mencionamos.

punhados de esqueletos são atirados no lixo

(PIVA, 2000, p. 75)

...

caso esteja consciente
a vítima precisa querer o socorro
precisa querer o resgate

precisa querer a tala
o colar cervical
o monitoramento dos sinais
do segundo coração

a vítima precisa decidir
se agoniza ou desencarna
já na reta da chegada
no pódio da despedida

por isso vou logo avisando:
as emergências são muitas
os recursos, escassos
fatal o desperdício

a vítima precisa querer

(WEINTRAUB, 2015, p. 28). *Emergências*.

Nesta subseção abordaremos sobretudo os ícones de ambiência hospitalar em seis pinturas de Eduardo Berliner, visando à descrição do *cronotopo da consumação* no quadro *Horário de Visitaç o* (Figura 24), de 2011. Este cronotopo será um recrudescimento, um p s-tempo, talvez, do *cronotopo da chacina*. Interessam-nos, também, os referentes pictóricos que remetem ao campo semântico desse cenário, como manequins ambulatoriais e demais aparelhamentos clínicos, para além da cronotopicidade. Buscamos, com isso, argumentar em favor da relevância narrativa do motivo do hospital na obra recente do artista, e propor sucintas sugestões iconográficas voltadas a um tema ainda pouco discutido pela crítica. Finalmente, projetamos aqui uma interpreta o também discursiva, embasada em comentários do artista a respeito de suas telas e de seu processo criativo e em excertos intertextuais.

A ambiência hospitalar faz-se presente em alguns quadros de Eduardo Berliner. Desse cenário também se deduzem figura es de certa recorrência: cirurgias, clínicas, manequins médico-anatômicos, perfuradores e instrumentos de corte, vísceras e estertores são alguns exemplos dos ícones que povoam a expressão

do carioca. Tal expressão não é apenas iconográfica, no entanto; é no discurso da memória, também, que assoma sua fertilidade:

Assim como para muitas crianças, meu primeiro contato com a morte se deu através de um animal querido. O cachorro que consid-erava [sic] meu, um grande fila brasileiro dourado, teve câncer e precisou amputar a pata traseira. A caminho do veterinário minha mãe tentou explicar o ocorrido, mas ao ver o animal tive minha primeira lição no que diz respeito ao abismo existente entre a compreensão oral de um fato e a coisa em si. Quando vi o animal enorme sem a pata de trás, não consegui acreditar nos meus olhos. Pensando com distanciamento, percebi que talvez esta tenha sido minha primeira experiência visual com a ideia de colagem. O poder da ausência e a violência do corte. Onde havia perna, restou uma área desprovida de pelo e uma cicatriz desenhada com linha cirúrgica preta. (DOCTORS, [201?], cit.).

Percebamos que, no excerto, fazem-se presentes a infância e a percepção infantil, a imagem dos pais, a possibilidade da morte, o animal *gigante* e afetivo, o choque, o clima de perplexidade onírica e inquietação, a consciência da dificuldade expressiva do chocante³¹² (dificuldade verbal, no caso), a impotência diante da *violência ocorrida*, a *presença da ausência* (a amputação, o cotoco causador de estranhamento) e, finalmente, a consumação visual, tangível e plástica do trauma (o desenho da cicatriz, a sugestão de colagem plástica, o ponto cirúrgico). Todos esses fenômenos subordinam-se à/originam-se da experiência infantil, vivenciada num ambiente clínico.

Podemos buscar esses cenários de convalescimento, a *cena-hospital*, no discurso metalinguístico de Berliner a respeito de seu processo criativo, outrossim:

Outro dia, observei uma cadeira de rodas atrás de um vaso de plantas dentro de uma agencia [sic] bancária. Perguntei ao gerente se poderia fotografar, e a resposta foi negativa, por razões de segurança. Decidi, então recriar o

³¹²Talvez não seja ocioso, aqui, lembrarmos as consequências da estética do choque para o sujeito moderno, de acordo com Walter Benjamin. A vivência do choque (condição essencial do capitalismo moderno) produz a mudez, o silêncio e a incapacidade do sujeito de fabular e co-elaborar narrativas, e, em última instância, de compartilhar experiências (Veja-se *O narrador*); produz, ademais, a perda da experiência de vida carregada de sentido [*Erfahrung*] em prol da mera vivência [*Erlebnis*] banal, de acontecimentos sem significado maior ou geração de memória profícua. A estética do choque, ainda, causa a decadência da aura poética (Veja-se *Sobre alguns temas em Baudelaire*). Veja-se Benjamin (1987, p. 198; 2015, p. 149), respectivamente. Reparemos, em contraste, que a *estética do choque* mencionada pelo crítico e curador Marcio Doctors para a categorização da obra pictórica de Berliner refere-se a um sujeito artístico contemporâneo a quem o choque produz perplexidade, dificuldade e, apesar disso, expressão poética (a pintura), e não o emudecimento. A pintura figurativa de Berliner, seria, em suma, uma narrativa que advém do choque; é, assim, uma poética ainda comunicável, embora sob o signo do estranhamento.

interior do banco no meu ateliê [...]. Quando o cenário ficou pronto, achei que eu tivesse criado algo independente, com força própria, que ao mesmo tempo me permitia fotografar e manipular o ambiente do banco, e inventar outro espaço, híbrido [nem *bancário* nem *hospitalar*]. (LEITE NETO [201?b] grifo nosso).

Para além das mencionadas hibridizações icônicas³¹³, interessa-nos, aqui, o fato de os ambientes hospitalares serem trazidos à tona a partir de elementos visuais com que não guardam relações quaisquer (o banco), ou com os quais essas relações são apenas implícitas, e não necessárias (a cadeira de rodas). Se a imagem da agência bancária é elemento visual gerador de sentidos que se deslocam, surrealisticamente, em direção à imagem do hospital, temos mais uma evidência de que esta ambientação é fértil, em termos de sentido, para a poética berlineriana.

Além disso, acrescenta-se que fragmentos do campo semântico hospitalar povoam o ateliê do artista, segundo nos informa Alcino Leite Neto: “uma camisa de força (...); um imobilizador de pernas quebradas; um manequim de dorso humano, usado em tratamento ambulatorial; tesouras cirúrgicas [...], uma cadeira de rodas para deficientes etc”. (LEITE NETO, [201?b]).

Não podemos seguir Leite Neto ([201?a]), no entanto, quando o crítico classifica como “estapafúrdios” os objetos encontrados no espaço criativo. Eles são, do contrário, perfeitamente verossímeis. Mesmo em ambientes banais, como a loja de departamentos, Moles (1975, p. 192) já nos alertava que *tudo*, efetivamente, poderia ser encontrado: de dedais a fuzis para caçar elefantes, de zíperes a línguas de mentira. O surrealismo que Leite Neto encontra no ateliê de Berliner é, basicamente, o *surrealismo* de qualquer loja de departamento da era kitsch.

Voltemos ao foco. Pelo apresentado, a *cena-hospital* se nos configura, aqui, como baliza e ponto de referência simbólico, para que tateemos interpretações de alguns motivos presentes em seis trabalhos de Berliner, e sobre seus tempos. Não

³¹³Como apontado, Berliner descreve um terceiro estado, resultado do visionamento do banco e de sua associação surreal com o ambiente hospitalar, que é mais do que a “soma de suas partes”, conforme consagra o clichê. Essas palavras vão ao encontro das do crítico Doctors ([201?]): “[o resultado visual do choque violento, por exemplo] entre uma estrutura maquínica e uma estrutura orgânica [...] é um terceiro estado em que a composição é dada pela falta de cada um dos elementos que a compõem”. Assim, por exemplo, a memória citada do cachorro fila amputado revelaria uma projeção híbrida entre carne e ponto cirúrgico, entre orgânico e inorgânico, entre presença e ausência, etc; a produção das formas híbridas, enfatize-se, é uma reação à experiência do choque.

temos qualquer pretensão, entretanto, de chegarmos à *essência* das imagens; limitamo-nos a algumas possibilidades de sua recepção plausível. Afinal, como afirma Berliner, em entrevista a Leite Neto ([201?b]), seus trabalhos “não possuem uma mensagem precisa”. Justificado nosso enfoque, passemos às obras: comecemos por *Horário de Visitação*.

Figura 24 - *Horário de visitação* (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 160 x 225 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

No campo dos eixos plásticos, *Horário de Visitação* possui certa regularidade formal. Os retângulos do armário fechado, no quarto do hospital, reclamam bastante espaço; contrastam espelhadamente com os retângulos da porta aberta, à direita. Mesmo o colchão da maca e as hastes de alumínio, mais arredondadas, assumem um espaço retangularizado. O criado-mudo é um retângulo em escorço, igualmente; as toalhas e os lençóis dobrados, também. Mesmo as formas do corpo da faxineira tornam-se, aqui, retangulares, devido à disposição dos ombros e ao desenho das luvas de borracha. Acima da porta, a luzinha apagada é um pequeno retângulo defeituoso. Ao lado da porta, vê-se uma longa sombra vertical,

retangular: talvez seja o desvão do banheiro que podemos entrever. Está apagado: ali não há ninguém, presume-se.

Na tela, formas enegrecidas são formas frágeis, que não oferecem resistência: a bisnaga de soro, de pinceladas cinzentas e confusas, à esquerda; na direita, provavelmente uma cadeira, ou um saco de lixo, está encostado na porta. Reparemos que essas pinceladas difusas, pouco delineadas, diversas do restante, são justamente referentes de coisas que pendem, balangam; de coisas soltas, ou quase soltas, e moles. Há uma ligação clara e adequada, assim, entre forma estética e significação. A pincelada frouxa ajusta-se a referentes afrouxados.

As flores, do contrário, parecem firmes, mais nítidas; logo, por causa disso, assumem uma conotação artificial. Ajustam-se, no entanto, ao todo regular.

Toda essa regularidade de formas confere ao quadro não um tempo de equilíbrio, mas antes de monotonia, suspensão, estatização, aprisionamento etc, se continuarmos nessa clave. A regularidade das formas retangulares metaforiza a regularidade do horário de trabalho: o corpo retangular da faxineira deve varrer no chão desse hospital retângulos transparentes de limpeza.

Esse clima é ressaltado, além disso, pela composição da imagem: há um excesso de disposições, de recortes, de quadrados alongados. Os referentes parecem amontoar-se, e sufocam a percepção de que, mesmo que a cena nos soterre de retângulos, só vemos uma pequena parte do retângulo da fronha: algo ainda nos falta, contraditoriamente.

Em suma, a composição dessa tela torna-a apertada, sufocante, apesar da aparência de calma e regularidade. Se o repisado excesso de retângulos denota monotonia opressiva, regularidade rítmica inalterável, o excesso de móveis, de barras, de sombras, de limites dos objetos também comprime nossa visão, por sua vez, e as margens da tela fazem com que o todo nos cerque, e não permita saídas.

A única projeção para o exterior do quarto de hospital, afinal, é interrompida pela forma maciça da funcionária, ela mesma presa à sua rotina, à labuta pela qual a vigiam, de algum lugar, enquanto o tempo do turno demora. Em suma: a composição tranca a imagem, cancela quaisquer perspectivas ou pontos de fuga, e coloca portas de armários, lençóis e rotas de saída quase no mesmo plano visual. Estamos num mundo travado. A vassoura descreve um leve movimento, mas a sensação, colocados

todos esses elementos, é a de paralisia. Uma forma azulada, não identificável (talvez o carrinho de limpeza), está logo atrás da faxineira, como uma pedra no meio do caminho.

Busquemos, agora, uma gramática da opressão, a partir da sintaxe dos eixos plásticos. O título do quadro é irônico: *Horário de Visitação*, ao passo que não há *ninguém* na cama. Não há ninguém no banheiro, ninguém a ser visitado. O morto já desocupou o seu posto de corpo presente; o quarto está sendo limpo para a próxima internação; é dia, já que as luzes estão principalmente apagadas. Essa ausência é presente, e confere clima deslocado ao título; na tela, o que se visita é o nada, o corpo já não existe mais, sequer em fragmentos, porque a faxineira padronizará, regularmente, todos os dejetos e detritos humanos, para a assepsia necessária.

E essa mesma faxineira é, em si, um símbolo de um processo de assepsia e desumanização já consumado: trabalhadora do labor, figura reificada, carteirista da base do sistema econômico, é ela, ela mesma, a presença humana e berrante nessa tela, o *rombo humano que rouba humanidade ao mundo-coisa*; apesar disso, o efeito irônico do título continua a funcionar, e o estranhamento de “não haver *ninguém* no recinto” parece ser o que mais vem à tona.

O mundo da morte oprime, pela presença do ex-vivo, que acabou de morrer; o mundo do vivo-morto oprime pelo labor da condição humana, pelo trabalho *invisível*, solitário, angustiante e consumidor de uma nulidade uniformizada que, embora viva, não *aparece*, de fato; que, embora se coloque diante da única saída possível para nossos olhos, não consegue alterar, com sua aura, o fato de que o quadro parece vazio, efetivamente. O peso da vida presente, sob o escopo da condição humana, é mais ralo do que a experiência ausente, da morte já consumada. A faxineira, nessa tela, vale menos do que o morto, pela hierarquia de seu título.

Como complemento, reparemos numa outra possibilidade de angústia e aporia: há um conflito silencioso evocado pelo seguinte contraste: a faxineira, provavelmente pobre, sobrevive na imagem; o ex-internado, de ex-situação financeira provavelmente confortável (devido ao quarto hospitalar ser, ao que parece, individual, e muito bem asseado), desaparece. A esses fatos pode ligar-se, também, a cor da pele da faxineira (sob escopo de análise social), aparentemente mestiça; uma análise semântica da cor da pele na pintura de Berliner, e uma pormenorização de

personagens mestiços, negros e brancos em seu contexto histórico fica, no entanto, mais para a frente, ao final deste capítulo.

Retomemos os eixos plásticos, e falemos das cores. Predominam os bejes esverdeados leves, os gelos, os pastéis, os marrons claros, uns azuis hospitalares. A luz parece concentrar-se na polidez do criado-mudo, muito limpo; as pinceladas, que copiam o reflexo polido, são da mesma natureza gradativa das que recheiam o rosto e a tez da faxineira. É um rosto inexpressivo, cabisbaixo, laboral. É quase um rosto hopperiano, que “não desempenha nenhum papel” (KRANZFELDER, 2006, p. 129). É anônima e some, essa faxineira, como o corpo ausente do possível morto. As cores de seu semblante, que mimetizam o polimento, fazem a personagem parecer congelada, plastificada por esses matizes; lembram-nos a luz banal, que recende a protetor solar besuntando os turistas de Fischl³¹⁴. O contexto aqui, todavia, é o oposto diametral do turismo de consumo.

Uns pontos colóreos de contraste e quebra do ritmo são as já mencionadas flores. Brilhantes, vívidas, quente-enegrecidas, parecem completamente deslocadas da harmonia funesta tecida pelos ícones claros. Símbolo de vitalidade, ainda que artificiais, tornam-se absurdas, *estapafúrdias* (agora sim) diante das cores do resto da tela; tornam-se desarmônicas por seu colorido. Símbolos-clichê de vida e efemeridade jovial, igualmente são símbolos esconsos, dado o clima de morte (mas não de luto, e sim de mecanização e higiene) do quadro, em geral.

Se vivas, são flores estranhas; se de plástico, são cafonas e decorativas, numa dimensão em que nem o trabalho nem a decoração têm nada a mais a acrescentar para além da obrigação desumana de coletar, cronometradamente, todos os detritos humanos, e fazê-los minguar para sempre.

Esse quadro, cheio de informações excessivas, quase barrocas, talvez jogue, um pouco, com aqueles que o contemplam, sob regras muito especiais: vamos buscando sentidos e possibilidades nos amontoados retilíneos, vamos buscando os pontos de dissonância e estranhamentos manchados, maculados de possíveis sentidos. Vamos buscando, como a faxineira, onde está a sujeira do sentido inquietante, para além da ascese da forma realística, cotidiana, verossímil.

³¹⁴Vejam-se novamente *Scenes from Late Paradise*. Reprodução da pintura visualizável em: <<http://www.ericfischl.com/scenes-from-late-paradise/>>. Acesso em: Agosto de 2018.

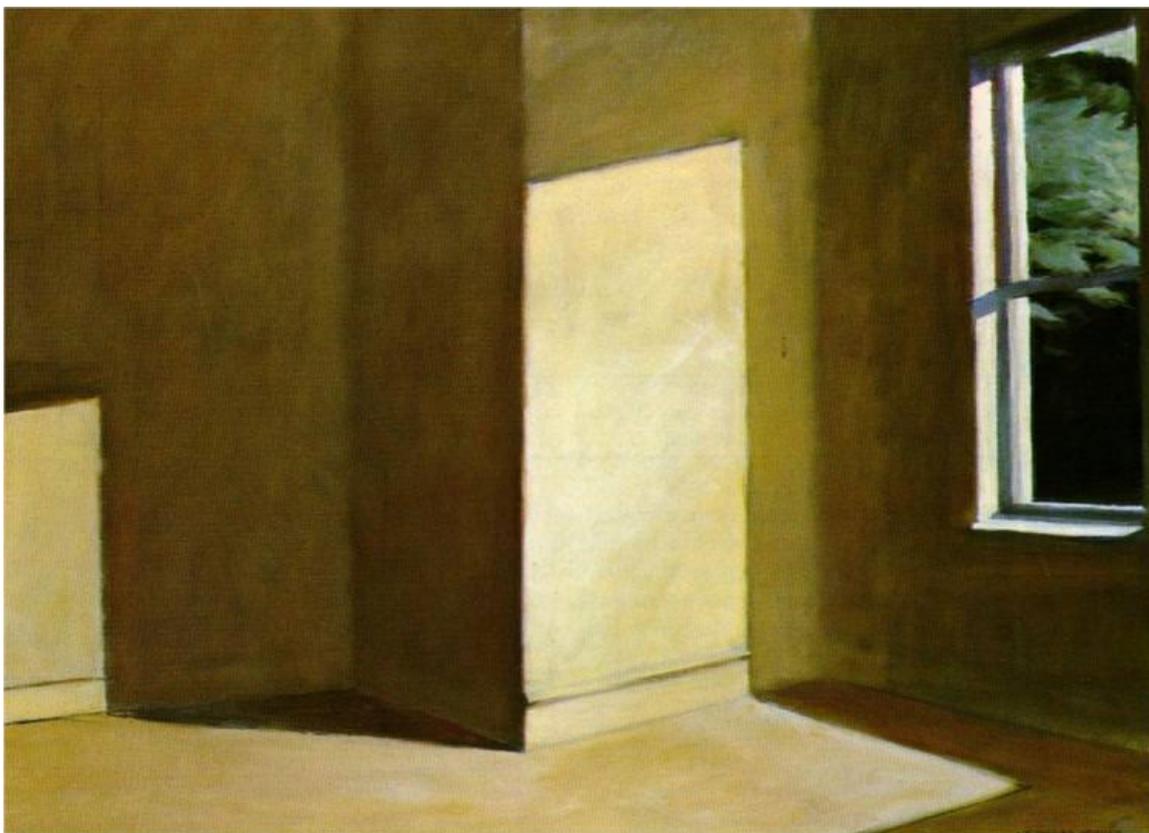
Voltemos aos outros dois pontos de contraste colóreo. Referimo-nos às formas confusas, de pinceladas molengas, que enegrecem a bisnaga de soro e a cadeira (ou o saco de lixo). Podemos acrescentar que esses objetos, por suscitarem o *líquido*, ou, pelo menos, antigos pontos de contato com o corpo do morto *removido* (a sonda intravenosa, o lixo hospitalar orgânico, a cadeira possível onde o corpo possível sentou-se no *há pouco* possível), distanciam-se do tom de *secura higiênica regular* do quadro. O seco é higiênico; a luz regular é higiênica e desalmada.

Notemos, agora, que a textura dos pigmentos, na tela, também é regular, e acopla-se à impressão da luz sem oscilações e de limpidez que vai tomando as figuras, quase que em sua totalidade. Nos pontos negros de contraste, porém, há algo de mancha vívida, repitamos.

Tal contraste, por isso, não cessa de apontar para o campo dos sentidos, em níveis variados: *sujeira viva, chorume escuro dispostos nos cantos da tela, varridos para os cantos x limpeza morta, clareza seco-desinfetante em posição central*. Vê-se que esse choque não se resfria, concluímos, apenas na dicotomia *cor escura x cor pastel*.

Horário de Visitação, basicamente, realça o vazio pelo excesso de móveis, de retângulos, de claridade; realça o desumano (a condição de trabalho) e o desumano (o morto, o inexistente) através do não-humano (os objetos, os espaço); realça a desmemória através da rotina, do cronograma de faxina, do prazo; realça a ausência de saídas pela abertura (interrompida) de uma única porta. Esses diversos fantasmas antitéticos podem, quiçá, requisitar a presença de Edward Hopper. Seus quadros, particularmente *Sun in an Empty Room* (Figura 25), parecem, não raro, transbordar de tempo vazio, paradoxalmente.

Figura 25 - *Sun in an Empty Room* (1963), de Edward Hopper. Óleo sobre tela, 73 x 100 cm.

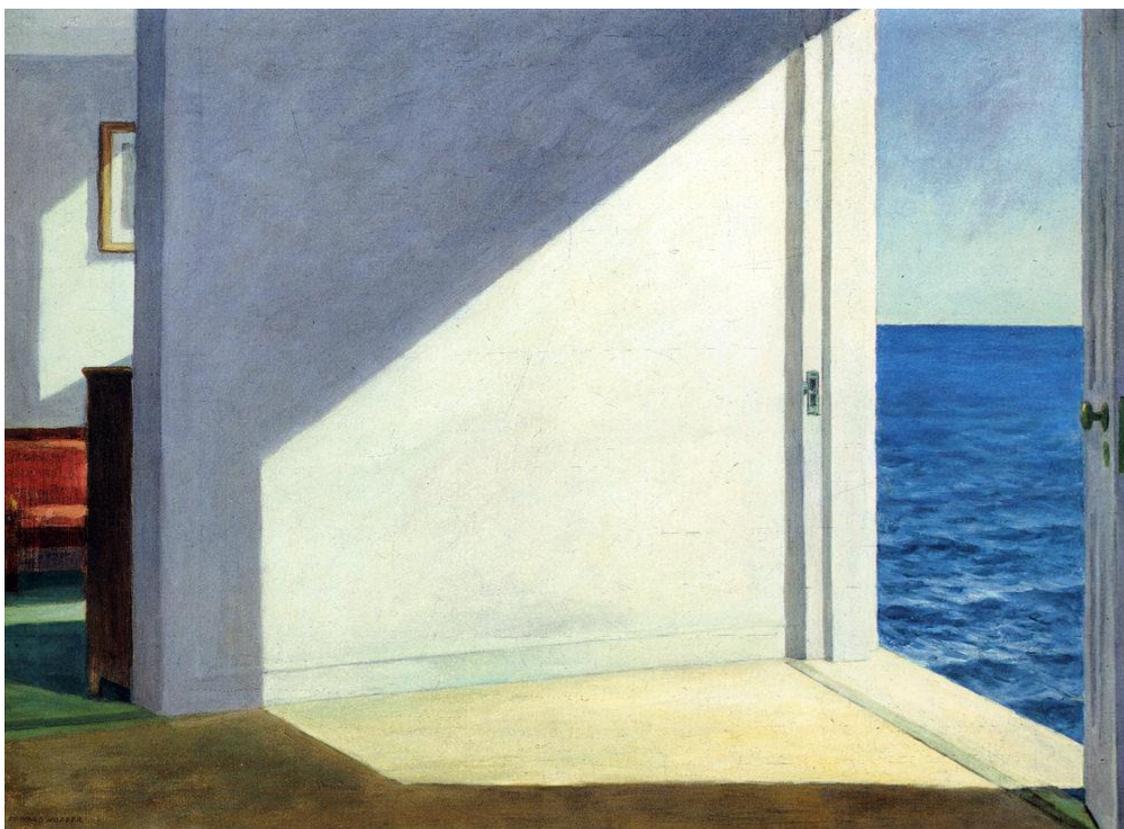


Fonte: Coleção particular. Disponível em: <<http://www.edwardhopper.net/images/paintings/sun-in-an-empty-room.jpg>>. Acesso em: Dezembro de 2016.

O choque brusco entre a ausência e a presença devem gerar, nos dois artistas, um híbrido, um mencionado terceiro elemento: uma vacuidade distinguível, tocável, fantasmagórica. Em certas telas de Hopper, esse efeito será “quase surrealista”³¹⁵, apesar de escorado na evocação de banalidade dos traços realistas. É o caso da tela *Rooms by the Sea* (Figura 26).

³¹⁵Um espaço hopperiano como motor de percepções “quase surrealistas” é abordado por Kranzfelder (2006, p. 176).

Figura 26 - *Rooms by the Sea* (1951), de Edward Hopper. Óleo sobre tela, 73,7 x 101,6 cm.



Fonte: Coleção particular. Disponível em: <<http://www.edwardhopper.net/rooms-by-the-sea.jsp>>. Acesso em: Dezembro de 2016.

Já no caso de *Horário de Visitaç o*, tal  tica surrealista, magritteana,   evidentemente mais frágil, e dificilmente afirm vel. Contudo, poderemos recorrer   associa es e deslocamentos nos demais trabalhos de Berliner com que comporemos este trecho de nosso trabalho.

Em síntese, unem-se narrativamente *Horário de Visita o*, *Sun in an Empty Room* e *Rooms by the Sea* devido   angústia latente, aprofundada que engendram; essa angústia   significado do espaço significante, seus efeitos são indissociáveis de um estranho meio causal. Mesmo que tomemos Berliner como um artista cujas capacidades expressivas sejam medíocres (Greenberg dizia o mesmo de Hopper³¹⁶), certamente não poderemos afirmar que sua poética não seja sugestiva.

O efeito inquietante provocado por suas telas descola-se, por vezes, de programas de “consumo artístico”; Berliner   um pintor extremamente discursivo, ainda que *limitado* em seus recursos, como pode ser argumentado. Lembremos que

³¹⁶De acordo com Kranzfelder (2006, p.177)

foi justamente um pintor limitado, tão distante dos clássicos Rafeéis e Da Vincis do Louvre, o mais importante pensador pictórico da modernidade, de acordo com Baudelaire (2002, p. 27), em sua análise sobre Constantin Guys. Guardadas todas as proporções, podemos enfatizar: para além da pintura, importa-nos a relação entre a pintura e o tempo presente.

Uma última palavra sobre *Horário de Visitaçào*, ainda de ordem intertextual. Se a faxineira desodoriza, coleta e descarta os resquícios do morto, do leito hospitalar à lata de lixo (a razão de existência desse leito é, grosso modo, a confluência do lixo ao sumiço), de certa forma a figura da faxineira é uma figura limiar, uma figura última, fronteira da morte, do momento em que qualquer visitaçào é inútil. De um momento recente e próximo, terminal.

Sendo figura limiar, corremos o risco de, iconologicamente, compará-la a Caronte³¹⁷, ainda que essa comparaçào possa repercutir no cômico. Caronte é a figura condutora de almas *inteiras*, mitológica; dialeticamente, a faxineira é a figura condutora de pedaços de corpos, cotidiana, banal, desprovida de *Erfahrung*, varrida pelas asas apagadoras e morosas da *Erlebnis*. Berliner, lembremos, já escolheu Caronte como tema de um de seus trabalhos (Figura 27):

Figura 27 - *Caronte* (2016), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 210 x 140 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

³¹⁷Dante Alighieri (2003, p. 67), com a figura do barqueiro Flégias, das águas lodosas do Estige, dá especial atenção à travessia: as águas podres cintilam, devido aos faróis de Dite, auraticamente.

Se compararmos o Caronte de Berliner com a conhecida versão de Joachim Patinir, possuiremos espelhamentos quase simétricos. O Caronte de Patinir é gigante, num sentido teológico, em relação a outros personagens do quadro; o Caronte de Berliner agiganta-se em relação ao visionador. Um é espiritual e de expressão anciã e perfilada; outro é carnal, esquelético, de expressão grotesca e patética. Um é Flégias, e leva as almas à danação ou salvação, acompanhando-as; o outro isola-se no retrato. Um é desnudo, livre da *vanitas*; outro está vestido formalmente, é tateante, decrépito. Um é cercado pelos arejados e belos planisférios comuns na pintura flamenga do século XVI. Outro é uma figura de 2016, sem espaço ou qualquer perspectiva, que nos encara desde um estranho claro-escuro.

Essa última oposição é especialmente válida, agora, para a faxineira-Caronte: ela *rema* a vassoura da condição humana, e abaixa a cabeça, enquanto o Caronte de Patinir antevê o horizonte do Paraíso e do Inferno, e rema dignamente sobre o Estige, rio dos mortos. O trabalho da faxineira não tem desfecho; o Caronte de Patinir é o *desfecho* alegorizado. O espaço é atabalhado e excessivo, e não permite escapes, em *Horário de Visitaçào*, em sua composição; a composição de Patinir é harmônica e ampla, e nos provê de muitos caminhos.

O espaço é espiritual em Patinir; material e aporístico, em Berliner.

Figura 28 - *El Paso de la Laguna Estigia* (Século XVI), de Joachim Patinir. Óleo sobre tela, 64 x 103 cm.



Fonte: Museo Nacional del Prado, Madrid.

Figura 29 - Detalhe do Caronte em *El Paso de la Laguna Estigia*, de Joachim Patinir.



Fonte: Museo Nacional del Prado, Madrid.

Se, de forma distinta do que fizemos, formularmos que Berliner retrata o efeito dramático de um hospital vazio, num sentido de luto, descemos um degrau: da pintura de Berliner para o raso-rasura do kitsch. Afinal, é do reino do kitsch o retrato de efeitos (e não causas) subjetivos prontos, pré-digeridos, sintetizados³¹⁸. Por essa razão, preferimos ater-nos à ideia de que não há sugestão de luto em *Horário de Visitação*, conforme mencionamos.

Passemos agora às projeções do ambiente hospitalar a partir de referentes que sugerem seu campo semântico. Para tanto, recorramos a duas telas homônimas. Chamam-se *CPR* (Figuras 30 e 31), abreviatura em inglês para *cardiopulmonary resuscitation*, e, por metonímia, para os bonecos que servem para o treinamento desse exercício de primeiros-socorros.

Figura 30 - *CPR* (2010), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm.

³¹⁸Cf. GREENBERG, 2013, pp. 38-9.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 31 - *CPR* (2010), de Eduardo Berliner. Aquarela, grafite e tinta a óleo sobre papel, 134 x 125 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Os manequins de procedimento ambulatorial apresentados nas duas imagens reclamam, para si, um campo semântico adicional ao da ambiência hospitalar: o campo do boneco em si, do ser humano artificial. Temos procurado, em nossa pesquisa, demonstrar que o autômato, o boneco, o manequim, o fantoche são narrativas centrais na produção figurativa de Berliner; o argumento aqui vale especialmente, e ata-se às temporalidades. Mantenhamo-nos portanto no tema escolhido, e subordinemos os bonecos aos tempos hospitalares que evocam, efetivamente.

Se retomarmos as palavras de Berliner a respeito da recriação do cenário da agência bancária, a partir das associações geradas pela visão da cadeira de rodas, citadas acima, ser-nos-á prudente, agora, complementá-las com mais algumas colocações do artista:

Percebi também que podia fazer outras coisas que não seriam permitidas no banco, cômico [sic] uma respiração boca a boca e uma massagem cardíaca em um boneco de testes usado por estudantes de medicina. Inseri outros elementos no cenário, inclusive um boneco desses, provavelmente por ter visto recentemente por um homem carregando no colo³¹⁹ um deles durante a noite. (LEITE NETO [201?b]).

A associação entre o ambiente bancário, asséptico, racional, produtivo, regular em sua luminosidade artificial, inalterável em sua temperatura condicionada, seguro em suas tensões e ameaças (devido ao aparelhamento da segurança) e o acidente hospitalar – o infarto do miocárdio, o boneco CPR e os “estudantes de medicina” – pode ser extremamente prolixa tanto em termos discursivos quanto iconográficos³²⁰.

Na descrição de sua experiência original, lembremos, Berliner percebe uma cadeira de rodas encostada a um canto de uma agência bancária; sem dar indicações precisas sobre exatamente que coisas o afetam, o pintor pede ao segurança (ou aos

³¹⁹Trata-se da descrição da obra *Passeio Noturno* (Figura 33), a ser abordada na sequência.

³²⁰A agência bancária, lembremos, é um dos elementos arquitetônicos determinantes da *sociedade de desempenho*, que substituiu a *sociedade de controle*, cujo paradigma foi esmiuçado por Foucault. Nas palavras de Han (2015, p. 24): “a sociedade disciplinar de Foucault, feitas de hospitais, asilos, prédios, quartéis e fábricas, não é mais a sociedade de hoje. Em seu lugar, há muito tempo, entrou uma outra sociedade, a saber, uma sociedade de academias de *fitness*, bancos, prédios de escritórios, shopping centers e laboratórios de genética. A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais sujeitos de ‘obediência’, mas sujeitos de desempenho e produção”.

seguranças) para fotografá-la. Negam-lhe a possibilidade, ao que ele recria o cenário de espanto e perplexidade (que o remetera ao ambiente hospitalar) em seu próprio ateliê. Nessa recriação, insere novos elementos icônicos, que solidificam o deslocamento de sentido na direção do campo semântico ligado à doença (o hospital, o boneco CPR, a angústia), a despeito de sua imagem geradora (o banco, o cotidiano, a normatividade).

Temos, no banco, basicamente, um espaço de capital vivo-vivaz, pulsante, e de trabalho morto. Nessa estrutura de fechamento hermético, hostil ao grande público, protegida da massa, a ausência humana *higiênica* ressalta-se decisivamente à impressão do artista, que deita os olhos sobre a cadeira de rodas vazia. Esta imagem se *tatua em suas retinas com agulha*, como canta o provérbio árabe.

A cadeira de rodas, talvez, funcione como uma espécie de bibelô, um confortável enfeite decorativo *inclusivo*, afável aos olhos dos consumidores de um ambiente paradoxalmente exclusivo e excludente. Insistamos nessa ausência que intriga Berliner: ninguém *utiliza*, de fato, a cadeira de rodas, ao menos naquele momento, naquele banco. Como se fosse uma relíquia, os guardas protegem-na da intenção fotográfica. Símbolo de cuidado, de direitos universais, a cadeira de rodas emite uma força simbólica completamente oposta ao campo-de-força desumano, gerado pela agência bancária. Temos aí um choque, que repercutirá no surreal e no híbrido.

O banco, ambiente funesto e límpido, parasita da cidade³²¹, templo do trabalho morto, repercutirá no campo semântico da doença, e do *trabalho-labuta-condição humana*. É a imagem *real* do banco que se mascara de hospital, na verossimilhança pictórica. Voltamos, então, ao leito privativo, elitizado. Voltamos à condição humana. Voltamos à faxina *post-mortem*. Voltamos à faxineira. Voltamos ao vazio. Voltamos à *Horário de Visitação*.

³²¹ Se seguirmos através dessa efabulação, a falência do espaço público é um dos fatores que se nos revela, sociologicamente falando. Berliner é um pintor de espaços privados: antessalas, vitrines, quartos, porões, jardins murados, hospitais. É mais um ponto associativo entre a configuração espacial de sua obra e a de Edward Hopper. Kranzfelder (2006, p. 191) traçará uma iconografia hopperiana que recorre seguidas vezes a Sennett, com o intuito de analisar a vitrine, o mundo laboral, a vida íntima e a decadência do espaço público em prol do privado, como efeito colateral do processo econômico.

Horário de Visitação silencia-nos com seu vazio; no primeiro *CPR* (Figura 30), da mesma maneira, não vemos ninguém ao redor do boneco. Sumiram os estudantes ou os curiosos que deveriam tocá-lo, e nele praticar seus conhecimentos. Fica apenas um boneco ocioso, cercado por paredes; está ociosa a cama do hospital em horário de visitas e as gotículas do soro restado, e as portas dos armários fecham-se entre as paredes. Não vemos médicos nem pacientes; não vemos os clientes do hospital luxuoso, conveniado.

Temos apenas o que cerca todos esses signos, sempre como gradações de elitização social: a cadeira de rodas *vaga* da memória, a maca livre no quarto disponível à internação, da pintura; e o boneco *CPR*, artigo sofisticado de estudantes sofisticados, que está inerte sobre um púlpito, como se fosse uma peça de museu, mais decorativa do que funcional. Assim, está também *vazio*.

Num país de doentes, de pouco aparelhamento, de poucas macas, de pouco soro e de rara acessibilidade, o vácuo fantasmagórico dessas cenas não deixa de ser crítico, e paradoxal, em virtude disso. Numa palavra, é *muito vazio para muita demanda de ocupação*. São muitos espaços livres, e são estranhos por estarem livres, já que tantas filas existem, intermináveis, irresolúveis.

Por conta dessas ideias, somos levados a perguntar se o *inquietante*, no *cronotopo da consumação hospitalar* não seria, efetivamente, uma abordagem *política* (agora sim), no campo pictórico, do *surrealismo* e do absurdo cotidiano brasileiro. Evidentemente, afirmá-lo seria redutor, mas julgamos válido o apontamento. Aqui cabe melhor, de fato, o repisado comentário de Alcino LEITE NETO ([201?a-]), a respeito da associação entre a narrativa pictórica de Berliner e a relevância *política*, para além da esfera metalinguística ou estética, apenas: “Berliner atribui à pintura o papel de reestabelecer um olhar forte, não distraído, sobre o mundo, as coisas e o próprio trabalho da arte”.

Finalizadas tais colocações, retornemos à plasticidade dos dois quadros *CPR*. O primeiro (Figura 30) apresenta um contraste claro: a luminosidade vaga paira pela parte superior da tela, ao passo que a inferior aglutina-se numa coloração algo semelhante a uma lona preta, que cobre o suporte³²² sobre o qual se assenta o

³²²A iconografia da capa e do lençol possuirá relevância em Berliner, que a tem como motivo. Simbolicamente, ligam-se ao motivo da máscara, mais frequente em sua obra.

boneco. Tal configuração da imagem parece conferir certo peso, certa gravidade à obra; o boneco dá a impressão de ter uma corporeidade longe do levíssimo, da borracha fácil; a escolha do negro, o contato das pinceladas negras com as bordas de baixo desse óleo agigantado impõe um ponto de gravitação, julgamos, de cima para baixo, portanto.

As cores do boneco e da sonda que sai de sua boca são carnisais, verossímeis, delicadas, miméticas; a sonda, por sua vez, é mais do que isso. Transparente-cristalina, aponta para cima, para um arejamento de cores claras, e para uma desvinculação para com a base negro-sólida. É uma seta. É uma sonda de ar, de respiração boca-a-boca. A luz do quadro é regular. Sua textura também, sem colagens, empelotamentos de tinta, gotejamentos, raspas proeminentes. O boneco busca a clareza e a areação. Busca regularizar sua respiração.

A composição engana-nos com uma perspectiva sugerida, mas logo cancelada. Não há saídas, como é comum em Berliner. São apenas nichos-desvãos na parede, à aparência de portas para o nada. Estamos, assim, novamente num ambiente fechado. A forma de uma das quinas da parede, ainda, causa-nos um certo estranhamento: parece entortar para a porção inferior da tela; parece pedir o contato com a gravidade escura do centro da imagem.

Nessa distorção, assume ares orgânicos; a *parede orgânica x o humano inorgânico*, o boneco, é um elemento que nos capta, aqui. Mas a série de filamentos anatômicos, longilíneos, os tubos de plástico venoso dão ao boneco CPR uma adicional dimensão deslocada de carne, e não de borracha. “Ovários dos manequins”, se desejarmos o surrealismo poético de Roberto Piva (2000, p. 7).

O boneco, por isso, parece requisitar o campo da cirurgia ou da dissecação; parece requisitar Clemente Susini, e sua “bela desventrada”³²³. A sonda bucal é outro elemento que ancora essa possibilidade. Fato é que a corporeidade desse boneco-treino não interessa tecnicamente a ninguém, nem à aula de anatomia alguma. Como se expõe, o boneco CPR semelha-se, antes, a uma mercadoria fetichizada, e ofusca-se enquanto *certo exercício para a salvação de vidas*.

³²³Cf. AGAMBEN, 2014, p. 115.

Dependendo de sua disposição, esse boneco-ícone, centro de uma tela de dois metros, “cara mas abaixo do que vale”³²⁴, se coloca acima de nossos olhos, ou à altura deles. Se muito acima de nosso rosto, talvez seus efeitos de estranhamento (a impossibilidade de alcance do boneco CPR, a impossibilidade subconsciente da realização do procedimento) possam ganhar em relevância: estamos diante de uma tarefa irrealizável e absurda em si, e essa tarefa reside no plano médico. Entretanto, desconhecemos, mais uma vez, o que exatamente nos inquieta.

Como já ressaltamos a respeito de *Horário de Visita*, talvez o inquietante seja meramente o campo semântico reclamado: o ambiente hospitalar. Talvez seja o básico boneco em si, fator básico-cabal de *Unheimliche*, segundo Freud (2013, p. 256). Talvez seja a dimensão política de depararmos-nos com uma evocação do hospital e da atenção médica humanizada que não ocorre, e que, verdadeiramente, é involucrada pela solidão, pelo abandono, pela disfunção, pela ausência de cuidadores, pelo desperdício das estruturas de salvação, pela posição excludente dos pronto-socorros, pela estranheza de pesadelo, enfim. Pelo fato de os hospitais se terem, desde há tempos, plasmado em bancos, e bancos de sangue em caixas eletrônicos, na *sociedade do desempenho*.

A disfunção absurda volta a aparecer na segunda imagem *CPR* (Figura 31). Tal boneco CPR é, novamente, como se coloca na pintura, um *Vistemboir*, para usarmos um termo caro a Moles e a Perret. Ou seja, é “um objeto que não cumpre nenhuma função específica” (MOLES, 1975, p. 172). Tem alguma medula kitsch, poder-se-á argumentar, então. Um totem da sociedade do inútil, de profunda alienação.

Passemos a seus eixos plásticos. É uma imagem fria, de verdes doentios e brancos contaminados. O eixo de gravitação é escuro, e acompanha a máscara do

³²⁴Uma tela de grandes dimensões de Berliner (de mais de um metro e meio por um metro e meio) aproxima-se, em valores, de setenta mil reais. Tivemos essa informação sobre a tela *Komodo* (Figura 44) (188 cm x 150 cm) e outras de dimensões semelhantes a partir de entrevista com um funcionário da Casa Triângulo, em São Paulo, envolvido com a venda, exposição e divulgação de obra do carioca. Pela informação que tivemos, telas menores (30 x 30 cm, por exemplo) padronizam-se em torno do valor de vinte mil reais: dezessete mil, mais especificamente. Os valores “estão abaixo do mercado”, segundo o funcionário, por se tratar de um “artista que já expôs na Bienal”. Não tivemos acesso ao catálogo onde as obras estavam de fato precificadas. O valor de mercado das obras de Eduardo Berliner no ano de 2016 é-nos objeto de interesse, mas de que nos esquivamos pelas lacunas que, por ora, se nos apresentam. É interessante compararmos esses dados com a máxima “a feiúra não vende”, de R. Loewy (apud MOLES, 1975, p. 155).

menino que realiza o procedimento cardíaco, decepada pela abrupta borda superior da tela, que lhe confere uma dinâmica mais intensa, de velocidade mais densa, do que a estática dormente do primeiro quadro. A textura – a tela possui irregularidades, gotas escorridas, alternância de matrizes cromáticas – contribui, também, para a metáfora rítmica do exercício cardíaco rápido. As formas esticadas, estranhas, tesas dos braços esbranquiçados do menino mascarado (e por isso, também uma espécie de boneco artificial) são outro fator de pressa, de molduras que apertam enquanto as mãos comprimem o peito de borracha. Borracha que parece frouxa, diga-se: surrealisticamente, o boneco CPR compõe-se de pano, e confunde-se com o tecido ralo de uma bolsa ou mochila que o levava.

Caímos, no entanto, novamente no absurdo, ressaltado pela pressa. Corre-se para se salvar um boneco; o boneco é uma mochila; é um menino-máscara, de rosto impassível, o *médico* da cena. O fundo esverdeado, sem espaço ou ambiência, remete aos ladrilhos de hospital e às suas cloroses, se quisermos parodiar Baudelaire. Citando Daniela Labra ([201?]), “nada funciona em seu devido lugar”³²⁵. Os tons azulados e esverdeados, em suma, parecem ser dois dos signos expressivos dessa tendência ao *onírico inquietante de cenarização hospitalar*, em Berliner. Apenas para efeito de citação e comprovação de nosso argumento relativo às cores, citemos a tela *Raio-X* (Figura 32). Nela, a clínica, o compartimento clínico se faz explícito nos níveis iconográficos e discursivos (o título), e não apenas é pressuposto ou sugerido, como nas telas *CPR*.

A hibridização zoomorfizada volta a se fazer presente, com potência surreal, por causa de um jogo de planos e profundidade, na tela abaixo. Se formulamos, a partir de *Doctors*, que a hibridização de Berliner é resultado pictórico da estética do choque, talvez tenha valor, agora, um comentário iconológico. O hibridismo é marca velha da monstruosidade, no contexto da cultura cristã. Kappler (1994, p. 186) delongar-se-á sobre toda a tipologia de híbridos: árvores que dão como fruto carneiros carnudos, cinocéfalos, minotauros etc. Se pensarmos nas famosíssimas hibridações de Bosch, por exemplo, os seres-aberrações sempre serão um sinal de pecado, de danação. Em Berliner, entretanto, não temos evidência iconográfica alguma para falarmos em pecado: do contrário, é o materialismo em si

³²⁵A crítica formula-o referindo-se à obra de Berliner.

que, segundo tentamos formular, nele parece pulsante. Só que tocado de axiologia... Mas podemos, heurísticamente, com o gancho da hibridação, abordar o perigoso quesito da *moral*. O *homem-besta*, alegoria do pecado na iconografia cristã-medieval, persiste em Berliner, iconologicamente, como alegoria da reificação e da alienação. O animal ocupa a clínica humana; o rosto animal compõe uma forma híbrida com as feições da médica veterinária; o animal de estimação, mercadoria fetichizada para Baudrillard, é vetor alienante e substituto castrado dos afetos humanos extintos. Em Berliner, o buldogue é atendido individualmente, enfim, como o é a minoria dos povos. Certos animais têm recursos de que as gentes não dispõem. É um problema?

A energia poupada à radiografia do miserável (ou do faxineiro) será, afinal, perfeitamente aplicável na clínica de estética, no laboratório de criogenia, no consultório-conceito de alta performance veterinária. Num país “sem ruas”, como entoa Weintraub, em que se processa o Sistema Único de Saúde³²⁶ para requisição de remédios de alto custo a animais de estimação; numa cidade encruzilhada socialmente, como São Paulo, em que há, apesar de tudo, mais de 4.000 pet shops (número maior do que o de padarias existentes)³²⁷; neste planisfério urbano surreal, de realidade explosiva, que ostenta, conforme algumas fontes (um pouco cômicas) “a maior taxa de problemas mentais do mundo”³²⁸, um óleo como *Raio-X* (Figura 32) assume, por muitas reentrâncias semânticas, uma conotação moral e política que o destaca de um pastiche do velho surrealismo, e o projeta, a ele também, para além de uma questão estética ou metalinguística, tão-somente.

³²⁶ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/09/1810929-familia-pede-na-justica-que-sus-de-remedio-carro-para-cadela-doente.shtml>>. Acesso em: Dezembro de 2016.

³²⁷ Disponível em: <<http://economia.uol.com.br/ultimas-noticias/redacao/2011/09/09/sao-paulo-tem-tantas-pet-shops-quanto-padarias.jhtm>>. Acesso em: Dezembro de 2016.

³²⁸ Disponível em: <<http://www.saopaulo.com.br/sao-paulo-tem-o-maior-indice-de-problemas-mentais-do-mundo/>>. Acesso em: Dezembro de 2016.

Figura 32 - *Raio X* (2010), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 110 x 145 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

A partir do visionamento da obra, talvez seja feliz recorrermos novamente a BAUDRILLARD ([1968] 2015, p. 97):

Os animais caseiros constituem uma espécie intermediária entre os seres e os objetos. Cachorros, gatos, pássaros, tartaruga ou canário, sua presença patética é o indício de um fracasso da relação humana e do recurso a um universo doméstico narcisista em que a subjetividade então se realiza na maior quietude. Observemos de passagem que tais animais não são sexuados (muitas vezes castrados para uso doméstico), [sic] são tão privados de sexo apesar de vivos, quanto os objetos; é a esse preço que eles podem ser efetivamente tranquilizadores, é ao preço de uma castração real ou simbólica que podem desempenhar junto ao proprietário o papel de regulador da angústia de castração, – papel que desempenham eminentemente também todos os objetos que nos rodeiam, pois o objeto é o animal doméstico perfeito. É o único “ser” cujas qualidades exaltam minha pessoa ao invés de a restringir.

Aproximamo-nos da conclusão com a citação da obra *Passeio Noturno* (Figura 33), a cujo processo criativo Berliner se refere, em trecho acima mencionado.

Figura 33 - *Passeio Noturno* (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 220 x 160 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Passeio Noturno é a materialização pictórica que se origina a partir da visão de um homem carregando um boneco CPR durante a noite, segundo o relato de Berliner. O que temos no quadro, no entanto, se distancia dos ícones ambulatoriais: o boneco, agora, parece mais infantilizado, e também mais absurdo. Sorri, inclusive. O que insere a cena no âmbito hospitalar é precisamente a sonda, que já aparecera no primeiro *CPR* (Figura 30).

Temos uma espécie de ser a serviço do homem, aqui: as secções e marcas de composição fabricada projetam a figura na semiologia do robô, cujo artificialismo

promove conforto psicológico, e cuja assexualidade realça o domínio do humano que o detém³²⁹. Temos, aqui, um paciente a serviço de seu médico, se quisermos. Um animal doméstico a serviço de seu dono perverso.

Parece haver uma simbiose, a partir da sonda, entre o homem e boneco; tal simbiose nos conduz, igualmente, à associação entre os ambientes paradigmáticos do banco e do hospital, já explicitados acima. Temos eixos semânticos praticamente análogos: *o terno, o mundo do trabalho, o homem versus o mundo da doença, a sonda, o boneco*.

As projeções berlinerianas, de deslocamento surreal, entre o mundo técnico e vazio do espaço bancário e seu correspondente similar (o leito hospitalar vazio de *Horário de Visitaçã*o, ou o plástico inanimado dos quadros *CPR*), estruturam-se, portanto, em larga escala, a partir deste eixo semântico, a ser repetido: *os hospitais privados dependem dos bancos; os hospitais refletem os bancos; o absurdo surreal dos bancos recalca-se no surrealismo de cenarização hospitalar, na pintura de Eduardo Berliner. O banco consoma; no hospital se reflete o tempo da consumaçã*o.

Se essas ambiências expressam reificação do humano, conflito de classes no Brasil contemporâneo, recalques infantis originários da relação com animais domésticos, metalinguagens do absurdo surreal, tentativas de expressão a partir da estética do choque, ou quiçá, ainda, versões pictográficas da falência do espaço público, não nos cabe, por ora, distinguir. Cabe-nos apenas tentar elucidar, brevemente, essas possibilidades inerentes à pintura.

Apesar disso, concluamos algo, com efeito: não deixa de ser nítido que o motivo da ambiência hospitalar, em Berliner, é recorrente e tende ao onírico, mesmo quando os referentes são realísticos e verossímeis. Esse mundo onírico é sonambúlico, finalmente, e não dormente, psicanalítico ou inconsciente: logo, o hospital, para Berliner, é vetor da crueza do real, da explosão da realidade, da “realidade do real”, “de que não há recuo possível”, para atermo-nos às expressões de *Doctors* ([201?]). Por isso, os ambientes hermeticamente fechados são usuais, teorizamos, nas obras de Eduardo Berliner. São a expressão interior de um exterior que nos aprisiona, degrada e engrada, e cuja temporalidade é mítico-inatacável.

³²⁹Cf. BAUDRILLARD, 2015, p. 129.

Numa palavra: o cenário do interior hospitalar, a *cena-hospital* é metáfora fragmentada de uma realidade exterior doentia, para a qual qualquer profilaxia é inútil, e para a qual qualquer tratamento descambará, sempre, no ceticismo e nos vazios, nos cantos vagos, na afetação incomunicável, no artificialismo atônito, no clima de desamparo e pesadelo.

Trata-se de uma realidade externa, finalmente, que quase nunca se revela delineada nas telas (já dissemos: Berliner é pintor de espaços privados), mas que se faz presente por negação, e que assombra e sustenta metafóricos ícones de salas de triagem, de salas de espera, de corpos e copos descartáveis, de secretárias-fantasmas e painéis de senhas *realíssimos*.

3.5 A CHACINA FOSSILIZADA: O TEMPO DA VITRINE E OUTROS ESPAÇOS APORÍSTICOS

3.5.1 Os invólucros azuis

O vidro azul mostra os objetos numa luz triste.
(GOETHE, 2008, p. 81).

Foi o que fizeram Scheerbarth com seu vidro e a Bauhaus com seu aço.
Criaram espaços onde era difícil deixar rastros.
(BENJAMIN, 2012, p. 89).

O vendedor de imagens fornecerá, se for solicitado, o endereço da modelo que posou para suas fotografias obscenas. [...] Nas lojas destes *imagiers*, as fotos obscenas individuais eram expostas nas vitrines, enquanto as imagens de grupo se encontravam no interior.
Adaptado de Benjamin (2009, p. 549).

Esta subseção propõe uma análise sobretudo cromática de quatro pinturas a óleo de Eduardo Berliner. Trata-se de *História Natural*, *Habitat* e *Unicórnio* (Figuras 34, 6 e 21, respectivamente), todas de 2011, e de *Portão* (Figura 35), de 2013. Ao longo do texto, buscaremos comprovar a hipótese de os eixos cromáticos (em específico, os matizes, valores e cromas azulados) ligarem-se a ícones de firme

materialidade³³⁰: o vidro³³¹, o plástico, o ferro. Paralelamente, concluiremos que as colorações frias, nessas quatro obras, assumirão forte carga sêmica, e metaforizarão o que chamamos de espaços aporísticos: ambiências de clausura, prisão e exibição-voyeurismo. O espaço aporístico pertence a um tempo de fossilização; de certa maneira, liga-se ao *cronotopo da masmorra* e ao *cronotopo da chacina e da consumação*. Ilustrando o tempo, as potencialidades simbólicas da cor, em Eduardo Berliner, são de relevância extrema, e não meramente acessória, e as fertilidades e conotações de seus ícones anteparam-se na escolha de colorações congruentes³³² com o clima de inquietação, que parece ser o coração hermenêutico de seu processo criativo. Trabalharemos, ainda que de maneira tangencial, também com certas antíteses de claro-escuro e com dessaturações, bem como com outras colorações que interfiram no (e causem o) sistema sígnico de cada tela.

Metodologicamente, os apontamentos que proporemos terão como base as considerações sobre a relação entre cor e arte propostas por John Gage, na obra *Color in art*, de 2006. Ainda que de viés mais técnico e mais ligada à semiótica e à comunicação, a obra de Luciano Guimarães, *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores* (2000), propicia-nos, ademais,

³³⁰Aqui existe uma contradição em relação às considerações de Kandinsky (apud JOLY, 2000, p. 140), que atribui ao azul intenso conotações sobrenaturais, e mesmo transcendência na evocação melancólica. Em Berliner, os ícones de variações azuis serão, como veremos, materiais e imanentes. Entretanto, se recorrermos ao texto *Do espiritual na arte*, encontraremos também uma definição que importa sobremaneira às cores e aos referentes de materiais na obra de Berliner: cores como o “verde-cobalto e o azul-verde (óxido) parecem sempre duras e secas, mesmo quando saem dos tubos” (KANDINSKY, 2008, p. 131). No caso do quadro *Portão* (Figura 35), em que o ferro representar-se-á em azul acobaltado, e no caso do quadro *Unicórnio* (Figura 31), em que será azul-verde, a dureza (e a secura maciça) das cores serão evocadas através representação pictórica do metal. Os azuis em Berliner, já concluímos de antemão, se afastarão de uma perspectiva de liquidez, a que são constantemente associados os valores-tons mais claros. Ainda sobre esse assunto, Guimarães (2000, p. 97) trará a atenção para o fato de que, historicamente, as cores assumirão uma dimensão de sentido simbólico paradoxal e binário (no caso dos azuis mencionados acima, a antítese entre liquidez e secura, entre eterizações e concretudes demonstra-o). O fato de o azul suscitar fenômenos de percepção que se destacam do terreno (“o desprendimento do terreno”) é mencionado também pela pesquisa arquetípica de base jungiana. Veja-se *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*, de Ronnberg ([org.] 2012, p. 650).

³³¹Os vidros em Berliner figuram, pode-se dizer, como um motivo categórico. Pode-se conferi-lo em obras como *Baleia* (Figura 64), de 2014, *Verde* (Figura 66), de 2016 e *Vidro* (Figura 63), de 2016. Quanto a estas, nos abstermos de comentá-las agora. O faremos na análise sobre os *cronotopos das materialidades* (capítulo quatro). O motivo do vidro será sempre acompanhado de matizes e tons frios (azuis esverdeados e azuis cinzentos, em Berliner), e abaixo procuraremos estabelecer relações entre ícone e cor no caso do quadro em que o vidro transluz: *História Natural* (Figura 34).

³³²Adaptamos o termo *congruente*. Em Joly (2000, p. 169), este diz respeito à relação harmônica/verossímil entre a cor e os referentes pictóricos.

uma panorâmica sobre o fenômeno cromático, desde o campo fisiológico às classificações qualitativas e gradativas que aqui adotamos (matiz, valor e croma); desde a taxionomia das cores a seus usos simbólicos, históricos e culturais.

Em termos específicos de análise pictórica das quatro obras, recorreremos à Martine Joly (*A imagem e os signos*, de 2000), com uma especificidade: primeiro descreveremos as obras de Berliner no que tange aos eixos plásticos³³³ da forma, da composição e da textura, e depois procederemos ao eixo plástico da cor. Não buscamos, através dessa separação, a uma categorização artificial, como se as potências crômicas de uma obra fossem separáveis de suas formas e demais carnalidades e presenças. Essa separação, aliás, nem é possível, grosso modo. No entanto, passamos à cor após uma descrição dos referentes da imagem e dos demais eixos plásticos justamente para hierarquizar o nosso tema principal (as relações dos azulados com os ícones e tempos de clausura) e para que nossas conclusões, ao longo deste trecho, se vão tornando mais nítidas e organizadas, e também mais vultosas e específicas.

Há, naturalmente, outras obras relevantes, que nos possibilitaram um olhar principalmente a respeito do azul. São elas *O tratado das cores*, do velho Goethe, *Do espiritual na arte*, de Kandinsky e *Arte e percepção visual*, de Arnheim. Tomamos a precaução, no entanto, de não nos referirmos a esses autores com dogmatismos excessivos, já que pertencem a épocas muito diversas e pontuais, e com eles incorreríamos (principalmente no caso de Goethe e Kandinsky) num certo anacronismo científico iluminista e/ou numa descrição fenomenológica excessivamente sinestésica e místico-vanguardista. Outra ferramenta metodológica que utilizamos com o distanciamento foram as considerações arquetípicas sobre a cor. Embora indiscutíveis em termos de interesse e sincretismo, é necessária certa cautela³³⁴, como nos lembra John Gage, e cuidado especial para com as incursões

³³³De acordo com a proposta de Joly (2000, p. 139). Cor, forma, composição e textura são signos plásticos não específicos, evidentemente, das artes visuais. A autora classifica como signos plásticos específicos o fora-do-quadro (ou seja, o contexto de exibição da imagem artística), a moldura, o enquadramento, a pose dos modelos etc. Não damos atenção, agora, a estes, acautelando-nos contra o risco de incorrerem em digressões e distanciarmos-nos do colóreo.

³³⁴John Gage (2006, p. 147) ressalta que o simbolismo das cores é inescapavelmente local e contextual, apesar das tentativas de universalização propostas, por exemplo, por vieses arquetípicos.

eurocêntricas (paradoxalmente, apesar do sincretismo) que fundamentam a escola jungiana, como nos alerta Carlo Ginzburg³³⁵.

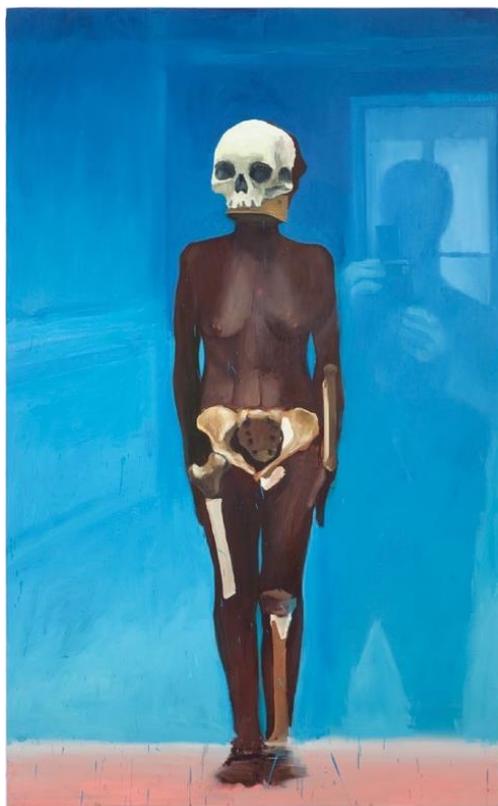
Uma última palavra. Embora figurativo e de nítidas influências surrealistas, justificamos a atualidade de Berliner (e, conseqüentemente, da proposta desta subseção) por considerarmos que sua obra fale ao tempo do agora de maneira incontornável. Buscamos, também, ampliar a bibliografia a respeito dos valores cromáticos na obra de um jovem artista brasileiro. Em suma, ressaltando as interações entre cromaticidades específicas em contextos específicos (os espaços aporísticos) e em representações de materiais particulares (o vidro, o plástico, o ferro³³⁶, repita-se), tentaremos esboçar, concretamente, algumas induções que apontem para campos de debate exteriores aos processos de criação e à metalinguagem artística e à reflexão sobre o tempo visível.

3.5.2 *História Natural* (2011): a vitrine, o azul, o claro-escuro, a dessaturação, o rosáceo

³³⁵Cf. GINZBURG, (1989, p. 216), mais uma vez.

³³⁶A respeito do ferro, veremos que Berliner o retratará de forma enegrecida, em variações de verde e azul (atenuação descendente) em *Portão* (Figura 35) e *Unicórnio* (Figura 21), que analisaremos à frente. A aparência será maciça, densa, plúmbea. Ressalta Guimarães (2000, p. 59) a tendência do rebaixamento de valores do azul e do verde de causar uma impressão mais sólida do que fluídica.

Figura 34 - *História Natural* (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 215 x 134 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

A obra pictórica de Eduardo Berliner apresenta amiúde tempos de clausura, de encerramento e de pouco espaço ao redor dos corpos retratados. Em específico, podem-se dizer frequentes, em suas telas, as ambiências de alambrados, jaulas, vidros e vitrines, muros, gavetas, aquários, cercas, delimitações variadas e quinas, entre outros. Na análise que a seguir proporemos, chamaremos a essa constância, por algumas vezes já mencionada, de *espaço aporístico*³³⁷. Sendo algumas dinâmicas da cor na pintura de Eduardo Berliner a preocupação maior do momento, procuremo-las relacionar, em primeiro lugar, a esse motivo. Para tanto, começaremos pela *vitrine*. Buscaremos explicitar de que maneira o eixo plástico das cores, sobretudo, constrói potencialidades de cronotopia para ícones que figurem o vidro como instrumento de

³³⁷O espaço aporístico sempre se apresenta delimitado. É, de certa maneira, semioticamente, um campo de jogo. O conceito de campo de jogo, lembremos, estará fortemente ligado a um caráter sígnico da cor. Ressalta Harry Pross (apud GUIMARÃES, 2000, p. 95): “o espaço marcado por quatro lados se chama campo. O campo adquire um significado central para a autoconfirmação humana no campo da lavoura, campo de batalha, campo de jogo. Sempre se trata de afirmar o campo, quer dizer, de manifestar a presença neste espaço limitado frente a outros”. Luciano Guimarães, à sequência, discutirá o campo de jogo como especialmente congruente com formas do retângulo e com a cor verde. No caso de Berliner, as configurações retangulares terão papel expressivo central na diegese dos espaços aporísticos, ainda que neles, à primeira impressão, reste pouco de lúdico.

exposição/amostragem de algo *inerte*. Logo, importa-nos a tela *História Natural* (Figura 34), de 2011. Antes de passarmos a uma discussão mais detalhada a respeito de sua coloração, desejamos descrevê-la, brevemente, em termos de referente, forma, composição e textura.

Temos, nessa imagem, uma boneca de pele negra, provavelmente a réplica de um hominídeo pré-histórico, exibido em uma vitrine. O meio parece ser didático (um museu de História Natural, talvez) devido às ossaturas e aberturas anatômico-ilustrativas, que interrompem a continuidade da pele do ser à mostra, principalmente na região da pelve. O vulto de um homem, fosco atrás dos vidros de exibição, fotografa as costas do manequim. A vitrine azul se localiza num espaço interno, haja vista a presença de uma janela e uma porta, atrás do cliente do pressuposto museu.

Quanto às formas, o quadro as apresenta mimeticamente, realísticas, embora predominem linhas retas, pouco orgânicas. Ainda sobre as formas, a boneca é pequena diante do vulto, daí a indução de tratar-se do molde de um hominídeo, pré-humano. As formas, ademais, compositoras de uma proporção realística, permitem um espaço realístico, igualmente: há a possibilidade de perspectiva em três planos (o plano da boneca dentro da vitrine, o plano do homem-vulto, o plano da janela ao fundo). As linhas são nítidas, no geral, e compartimentam as cores e as seções do corpo; perdem enfoque no primeiro plano, todavia, e os tornozelos da boneca apresentam uma dissolução esfumada de contornos.

A composição da imagem, por sua vez, é monótona, estática. O retângulo azul da vitrine; o retângulo que forma a postura rígida da boneca (mesmo os seios têm uma feição retangular); as formas paralelamente quadradas do crânio do manequim e da cabeça do cliente; a faixa retangular rosácea do chão entre-vidros; o retângulo das janelas ao fundo; o retângulo do celular-câmera; os quadrados das mãos do cliente. O marasmo paralisado dos retângulos e quadrados é, entretanto, um pouco quebrado por dois triângulos: o triângulo da pelve da boneca, que aponta para baixo, e o triângulo formado no vazio entre as coxas do cliente, que aponta para cima, noutra eixo paralelístico, oposto aos pontos da cabeça. Essas configurações inserem um resquício de movimento incipiente a uma tela de composição retangular, repita-se, e eminentemente congelada, dura. A composição, além disso, assumirá um peso e um congelamento particulares, se pensarmos nas proporções agigantadas da tela,

e no fato de que nela se retrata um *still* (o momento congelado em que se tira uma foto, naquele segundo).

Em termos de textura, não se conferem muitos granulados ou empelotamentos.

Naturalmente, são presentes em Berliner, e as pinceladas viscosas demonstram seus rastros; numa reprodução das imagens (e isso vale para todas desta subseção) a textura perde, no entanto, decisivamente seu efeito. Busquemos, já que é assim, as gotas escorridas azuis vazando para a parte inferior da tela, que penetram na faixa rosa horizontal, aos pés da boneca. Esses vazamentos ainda se inserem no campo da textura. No entanto, tais fragmentos de tinta não chegam a quebrar o aspecto de lisura geral, à vista da reprodução. Lisura esta congruente com ícones vítreos, que dominam quase a tela inteira, em três níveis: a vitrine, a tela do celular, a janela ao fundo. Três envidraçamentos que requerem, harmonicamente, uma texturização plana, suscitadora de brilho e polidez.

Falemos finalmente da cor, que reputamos, nesta parte, como nosso objeto essencial. *História Natural* articula, em primeiro lugar, um contraste entre o matiz saturado da vitrine azul e os matizes dessaturados do corpo da boneca. A vitrine, em sua corporeidade, rebrilha em valores ascendentes mais ao chão, e em valores descendentes, mais sombreados, mais ao teto, o que sugere uma iluminação de baixo para cima. A boneca, paralelamente, apresenta cores gastas, acinzentadas à altura do esterno e do tórax, e dos pés; os marrons avermelhados das coxas e dos ombros, o branco amarelento das ossaturas à mostra apresentam variantes já descoloridas. A cor, portanto, causa a primeira interferência de sentido: o material através do qual se realiza a exibição e o voyeurismo (o vidro) revela-se, coloridamente, em máxima força; o material exibido (a boneca, seja de cera, plástico, borracha ou matéria orgânica) fraqueja, e parece tímido, no interior de seu invólucro. O invólucro de azuis potentes, indevassáveis, diante dos marrons gastos, tropeçantes, do hominídeo parece contribuir para uma sensação de que o espaço de clausura (a vitrine) anula o enclausurado (o manequim), ao contrário de o ressaltar.

Num segundo nível, há outro contraste. O jogo do claro dos ossos contra a pele negra atrai o olhar para a organicidade simulada da boneca, para a caveira, púbis e canelas. Esse claro-escuro suscita um mundo intra-vitrines mais variado do que o

mundo extra-vitrines, homogêneo em valores de luz azul acianada, ainda que ilusoriamente. No mundo interior às vitrines, existe uma divisão do ser em duas partes, ainda que ambas sejam sintéticas e simulem o biológico: a pele e o osso, o dentro e o fora.

O mundo exterior, o mundo do cliente que fotografa as nádegas da boneca é o museu (a câmera do celular está inclinada para baixo; o contexto, então, talvez não seja didático, mas cômico-grotesco; o tipo não é uma criança entediada num museu escolar, mas um adulto em algo que *parece* um museu). Este museu é aparentemente um espaço amnésico, bloqueado, retilíneo; tudo são as mesmas luzes e vultos, e identidades ocultas. Assim, a identidade mais carnal da boneca, sua caveira e as reentrâncias ósseas, contradizem um exterior etéreo e azul, através de signos anatômicos.

Num terceiro nível, tons de azul-vitrine arrebetam (e vazam em direção a) o joelho esquerdo da boneca e seu pé esquerdo; pincelam-se em sua barriga, borrifam-se em seu pescoço. Materialmente, isso se deve ao fato de Berliner pintar suas telas sobre uma cor-base, pré-aplicada; no caso de *História Natural*, trata-se esta cor evidentemente do azul.

Discursivamente, todavia, essas lacunas azuis no interior dos contornos da pele levam-nos a uma promiscuidade especial entre as dinâmicas do dentro e do fora. O organismo sintético da boneca é atravessado por fissuras e choques azuis; essa é mais uma evidência do que dissemos anteriormente: o espaço involucrado domina e submete o ser exibido, e não o destaca ou o torna único, não o protege, não blinda, mas antes o penetra e desgasta³³⁸. Os pés da boneca, que se enevoam em pinceladas impressionistas, esfumadas, dessaturadas, são (repetimos) outras evidências de sua falta de solidez, de seu caráter frágil e pouco durável.

Nessa pintura o vulto sombrio e os reflexos do cliente é que são sólidos, paradoxalmente, e o azul potente do vidro é o que lhes incute uma força e uma espessura. Corpos são abstratos (e são conceitos biológicos), sombras são concretas. O vidro azul da vitrine corta, em buracos de luz, os joelhos da boneca, como os cortes

³³⁸Para esse efeito de penetração na imagem central (a boneca), cercada pelo azul, contribui o fato de os azulados revelarem, fenomenologicamente, certa motricidade concêntrica. Guimarães (2000, p.82) reforça-o citando Kandinsky: "O azul, ao contrário, é animado de um movimento concêntrico que se pode comparar ao de um caracol".

reais que exibem seus ossos. Não precisamos recorrer a uma chave psicanalítica (a projeção fálica da câmera do celular do voyeur-cliente do museu *versus* a passividade da boneca, cujos tutanos e medulas se demonstram) para desenvolvermos o raciocínio de que esse manequim, mais do que visto e exibido, é dominado e consumido por quem o visiona. As próprias cores o comprovam: os azuis esmagam os amarronzados. Mais do que o vidro, é o azul a cerca temporal dessa obra.

Devemos, ainda, uma palavra sobre os valores elevados, tendendo ao branco, da faixa rosa que antepara os pés da boneca. Os valores do rosáceo não têm, aqui, nada de quente; imiscuem-se com os azuis, ganham luz fria, e de sua aparência pouco sanguínea advém outra a insistência dessa tela: a organicidade inexistente, vicária, simulada. Na boneca, de que temos todos os detalhes fisiológicos, esta organicidade é construída por referentes sintéticos e industriais (como dito, a cera ou a borracha); no caso do cliente, sequer lhe vemos o rosto, e seu decalque orgânico é fugidio, por ser uma sombra espelhada, paralelamente. O azul, mais uma vez predominantemente, e a faixa horizontal de rosa-pálido são congruentes, outrossim, com certas dinâmicas de sentido de *História Natural*. Além disso, os compositores do espaço-vitrine nessa obra (o azul tendendo ao ciano e o rosa³³⁹ esbranquiçado) são cores raras na natureza³⁴⁰, e por isso respaldam a perspectiva de um clima antinatural, sem vivacidade, até desumano, se incorremos em possíveis axiologias. Se Berliner optasse por ícones de luz amarelada e por um solo terroso, no interior da vitrine, certamente sua tela embasar-se-ia menos no estranhamento, e mais na descrição banal do cotidiano de um museu qualquer. Contudo, o artista compõe seu quadro agigantado de modo que tudo, em *História Natural*, seja artificial e reclame, certamente, uma chave inquietante e onírica. São colorações, numa palavra, incongruentes com o verossímil, e congruentes com uma atmosfera que tenta suscitar o perturbador. Buscaremos, agora, mais algumas explanações a respeito do uso do azul na recente obra pictórica de Eduardo Berliner. Para tanto, procedamos às telas *Habitat* (Figura 6), de 2011, e *Portão* (Figura 35), de 2013. Quanto à Figura 6, já a mencionamos sob outros vieses. Nesta subseção, sejamos concordes com o

³³⁹A boneca parece repousar sobre um chão almofadado. Goethe (2008, p. 81) diz: “a laca vermelha parece fofa e macia”. A projeção voyeurística sobre a boneca abre-se, portanto, para o estímulo do tato. As referências sêmicas com o campo do feminino tornam-se óbvias, também.

³⁴⁰O azul, “para além do mar e do céu é a cor mais rara da natureza”. (ROONBERG, 2012, p. 650).

empreendido anteriormente: trabalharemos com os referentes, com a forma, composição e textura, para, em seguida prosseguirmos aos eixos plásticos da cor. Seremos, neste momento, um pouco mais breves do que em relação à *História Natural*, contudo.

3.5.3 Sobre *Habitat* (2011), a piscina e a temporalidade da *frincha* adimensional

Habitat (Figura 6) retrata uma piscina pequena, redonda, já seca, no que parece ser um quintal abandonado. Ao centro da piscina e ao centro do quadro, uma espécie de boneco masculino, híbrido de homem e de ganso tricéfalo, confere à tela conotações surreais. O boneco é dormente e inexpressivo na parte do corpo antropomórfica; na parte zoomórfica, as cabeças de ganso parecem despertas, acordadas, ainda que limitadas pela imobilidade do torso que arrastam. Parecem procurar gramíneas, para ciscar; o bico de uma das cabeças-cisne se acerca, como que em posição de bote, em direção a um minúsculo objeto, parecido com uma casinha, que jaz no chão. Sentado à beira da piscina, um homem de feições idosas contempla a figura bizarra serenamente. Ao que parece, uma de suas mãos toca seus genitais, sobre a bermuda.

Quanto à forma, a pintura baseia-se na linha curva, devido à piscina; diferentemente de *História Natural*, nessa imagem predominam, ademais, diversas linhas irregulares, que compõem, grosso modo, os referentes dos chumaços de grama e das ervas daninhas do quintal arruinado. As formas dos ladrilhos, praticamente verticalizadas na porção inferior, quebram um pouco a verossimilhança mimética da tela, e perturbam-lhe a perspectiva. Há, aqui, uma certa vertigem e um certo movimento do olhar para baixo, apesar de visionarmos a cena de cima, como se espiássemos de um muro.

A composição oscila, portanto, paradoxalmente entre o repouso do velho e da parte humana do boneco, e o movimento ativo mas limitado das cabeças do ganso e dos ladrilhos inferiores, que parecem vazar para baixo, sugados. A grande forma arredondada da piscina seca, central, comprime igualmente a disposição do espaço

dentro da pintura; podemos dizer, por isso, que a composição é mais estática do que dinâmica; seja como for, é oriunda de uma tensão entre dinamismo e paralisia.

O quadro, de proporções agigantadas (como o próximo que analisaremos, *Portão*, e como *História Natural*), coaduna-se com uma perspectiva de peso e imobilidade. O próprio título nos imputa uma impressão de fixidez, de permanência de tempo sedentário.

Nessa pintura, há pouco a dizer sobre a textura, que não apresenta grandes irregularidades ao longo de sua carnalidade. Gotejamentos (talvez metalinguísticos, ilustradores do processo de produção) texturizam discretamente a porção inferior da tela, como os havia no primeiro quadro analisado aqui, mas não conferem à obra uma dimensão tátil relevante (ao menos no que diz respeito à sua reprodução virtual). Apenas escorrem em ritmo diverso ao das outras pinceladas, e atraem atenção para a plástica dos tons de óleo, e não para a formulação dos ícones. Já adiantamos que a textura de *Portão* será bastante uniforme, e não requisitará, necessariamente, a sinestesia da carne em junção com o olhar.

Quanto às cores, predominam em *Habitat*, igualmente, os matizes e tons frios, e mais uma vez o azul é o eixo centralizador da mirada. Toda a borda da piscina de plástico traça um espaço de cerca, de mureta em cianos, que repercute nos chinelos, na bermuda e na camisa azul-escuro do idoso contemplativo. Embora inquietante, o quadro descreve uma congruência entre a preguiça observadora do sujeito e o sono do boneco humano; o lugar-comum dos tons frios enquanto catalisadores de calma³⁴¹ faz todo o sentido, no contexto específico desse trabalho.

Os esverdeados, os amarronzados, os cinzentos que compõem os arredores do quintal terroso e da piscina vazia têm valores rebaixados e matizes dessaturados. Essa escolha da cor terrosa para o cenário dá à pintura (ainda que as formas não sejam sempre nítidas e exatas, sobretudo no que tange ao quintal) um ar descritivo e verossímil, fotográfico, e pouco onírico. Toda a carga onírica é, nada obstante, concentrada no boneco grotesco, num demarcado paradoxo.

A escolha das cores insere a tela, ademais, numa espécie de suscitação do frio e do fresco. A luz (aparentemente natural) que se difunde pelos ícones parece

³⁴¹“À medida que se torna mais claro, o azul perde a sonoridade até tornar-se um repouso silencioso”. (Kandinsky apud JOLY, 2000, p. 140).

ser a de um final de tarde, do início de uma manhã, ou de algum inverno; no entanto, as bermudas do idoso exigem uma sensação mais de temperança climática do que de esfriamento. Aqui os matizes e tons frios, sem vivacidade, não esfriam, mas aglutinam-se a uma amenidade, mais uma vez paralela à expressão e à postura do velho. Tudo tende ao equilíbrio. E esse equilíbrio é o dispositivo-oxímoro do inquietante, já que o quadro assume uma conotação perversa.

Finalmente, o uso do branco acinzentado aproximará o boné do idoso dos pescoços dos gansos. A ligação colórea entre o ventre do boneco (pois os gansos ocupam-lhe o baixo ventre) e a cabeça do idoso (talvez o dono do boneco) é, portanto, absolutamente expressiva. Enfim, a única inconstância entre os matizes frios e terrosos e o único contraponto ao predomínio do azul como eixo colóreo principal são os bicos das aves, avermelhados. Sua dessaturação e rebaixamento rumo ao negro, entretanto, tingem-lhes a agudeza e a vivacidade, e os embota de lentidão, de sonolência contaminadora. Passemos, agora, à outra imagem.

Figura 35 - *Portão* (2013), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 170 x 200 cm.



Fonte: Daros Latin America Collection.

No caso de *Portão*, já pontuamos constâncias a respeito de suas dimensões e de sua textura. Os referentes reduzem-se, praticamente, a um grande portão retangular, de ferro ou latão, regularmente pintado de azul rebaixado, enegrecido. Numa pequena faixa horizontal, abaixo, veem-se dois cães, um negro e um cor de palha. Esta é uma faixa comprimida, sobre a qual pesa todo o férreo azul, e que nos cancela a vista: nada se vê a não ser os cachorros, em aproximadamente um quinto do quadro, numa frincha. Um está adormecendo, moroso; o outro, à esquerda, fareja algo distraidamente. A forma do quadro é regular, baseada, evidentemente, em linhas retilíneas; mesmo o cachorro cor de palha configura-se num bloco quadrado, paralelo ao ícone do portão. O cachorro negro surge em configuração triangular, o que nos traz um ponto de dissonância em relação ao restante da imagem. Essa dissonância é congruente com as formas e as pinceladas que tracejam seu crânio: são difusas e esfumaçadas, ao contrário do outro cachorro, mais detalhado e exato, compacto. Nem mesmo os olhos do cachorro negro aparecem; suas formas, assim, são mais infantilizadas e estranhas.

A composição da imagem é exígua; praticamente tudo permanece no mesmo plano, e diluem-se as perspectivas que situam exterior e interior, embora o exterior, espera-se, seja o ponto de vista do visionador. Praticamente todos os espaços vazios são ocupados por formas maciças e retangulares, e o que contém um pouco de ar livre situa-se rente ao chão, espremidamente. O tempo *não passa*, nesta obra.

As cores são frias, novamente. O azul enegrecido apresenta certa saturação, no entanto; o portão se impõe, torna-se presente como a vitrine em *História Natural*, torna-se uma espécie de protagonista da visualidade, devido a seu brilho azulego, a seu negror sutil, às suas sombras nuançadas (que lhe dão volume e compactação) e a seu tamanho desproporcional, relativo à tela. Essa obra é o retrato de um invólucro, mais do que uma figuração kitsch de dois cachorros confinados e sonolentos. *História Natural*, da mesma maneira (devido ao protagonismo da vitrine azul), é mais eloquente enquanto estranho espaço aporístico do que enquanto ambiente expositor de um boneco.

Semelhantemente a *Habitat*, os azuis-clausura tudo dimensionam numa amenidade pouco reativa; o sono do cachorro e o sono do humano-ganso, o farejar

modorrento do cachorro negro e o ciscar a esmo das cabeças de ganso, paralelamente. O portão azul imóvel; o imóvel homem de azul. Todas essas visualidades são coerentemente aproximáveis, e o eixo plástico que mais condiciona essa aproximação diz respeito às semânticas do azul como elemento demarcador do espaço de clausura, em *Habitat* e *Portão*, num cronotopo amortecido.

No que tange, ainda, às cores de *Portão*, o mesmo efeito de esburacamento, ou melhor dizendo, de contaminação da figura pelo fundo (que observamos, por exemplo, no joelho da boneca de *História Natural*), pode ser conferível em ambos os cachorros. As patas traseiras do cachorro negro apresentam pinceladas que reproduzem os azuis do portão; o verde-cinza dessaturado e terroso do chão avança solidamente pela bochecha esquerda do cachorro cor de palha. Se os fundos e a ambiência penetram os ícones das figuras, poderíamos aventar a hipótese de que, em certas obras de Eduardo Berliner, ocorre uma espécie de determinismo mesológico, espacial, expresso sobretudo pelo código das colorações: o meio penetra nos seres, dentro de seus corpos, azula-os, enfim, e anula seu tempo de reação e revolta.

Por isso as cores das duas obras analisadas nesta seção nos permitem ainda uma última comparação. Da mesma maneira que os bicos dos gansos eram de vermelho acinzentado e enfraquecido, em *Habitat*, o focinho do cachorro cor de palha é de um rosa amarronzado, pouco expressivo. As cores de matizes quentes das regiões bucais-frontais dos gansos e do cachorro, quando se esfriam em dessaturações, de certa maneira reduzem-lhes efetivamente a dinâmica agressiva ou reativa, como já dito. Mesmo que não se possa comprovar que esse seja um efeito desejado e/ou planejado pelo artista, a tessitura visual e a comparação entre as duas telas dimensiona-nos, aqui, essa possibilidade.

O espaço compartimentador da piscina seca e da frincha, como o da vitrine, serão retomados mais à frente. Em termos de descrição e breves interpretações, já dissemos o que tínhamos de dizer. Não obstante, para chegarmos a algumas conclusões mais holísticas, principalmente no que diz respeito aos azuis e às dessaturações nos espaços-invólucros conduzidos por um *não-tempo*, conforme nos propusemos no início desta parte, analisemos uma última obra sob essas perspectivas. Trata-se do mencionado *Unicórnio* (Figura 21), de 2011, cuja

narratividade temporal observa-se também, dinamicamente, no *cronotopo da violência para ocorrer*.

3.5.4 O parque (novamente) e os azuis cerceadores em *Unicórnio* (2011)

Nas três telas com que trabalhamos logo acima, os matizes e tons de azuis e cianos acabam por assumir uma importância central, como vimos. Em *Portão* e *História Natural*, ocupam quase a totalidade das telas e, em *Habitat*, a piscina central puxa para si o olhar do espectador; nessa obra, além disso, os azuis confluem em direção a uma diversidade de detalhes pictóricos laterais. O caso de *Unicórnio*, no entanto, é diverso. Nela, o emprego dos azuis é mais sutil; é possível, de qualquer maneira, estabelecermos uma certa continuidade lógica com o que vimos argumentando até aqui. Se o azul em *Berliner*, mesmo numa obra em que aparece de forma tênue, funciona semanticamente à maneira de *História Natural*, *Portão* e *Habitat*, talvez seja possível apontarmos para o fato de que existe uma categoria sêmica dos tons frios-azulados dentro de sua pintura. É o que buscaremos incitar à sequência.

Passemos uma vez mais à descrição da tela. Em termos referenciais, *Unicórnio* descreve um parque invernal, com mesinhas para recreação e pistas para caminhada. Trata-se, talvez, de um dia semanal, já que o parque parece vazio. Aos fundos, próximo à faixa das árvores, um tipo solitário trota, em seu saudável exercício cotidiano. Mas o tipo é praticamente um vulto, à distância. No primeiro plano da imagem, em pressão e proximidade de sua borda esquerda, interrompe-nos bruscamente a corporeidade abrupta de um tronco de árvore, que revela (e esconde) algo estranho: estamos bem próximos da cena, e o olhar voyeurístico, aqui, situa-se à mesma altura do objeto observado (não estamos um pouco elevados, como acima de um muro ou de um palanque, como em *Habitat*). Tudo se vê, na cena tudo se contempla: e que paradoxo não se sustenta na contradição entre nosso visionamento (excessivo) e a indiferença rotineira do corredor ao fundo, que se exercita.

O que entendemos, aqui, por estranheza e por *flagra* do visionador (e indiferença do corredor aos fundos), é a presença do menino careca, de uns quatro ou cinco anos, que está sentado num banquinho; chama a atenção o fato de que ostenta à cabeça um chapéu postiço, uma espécie de chifre de unicórnio preso ao cocoruto por ataduras e esparadrapos. Temos aqui um efeito similar ao de *Habitat*, especificamente: um quadro descritivo, de aparência realística, desloca-se estranhamente para o campo do inquietante, devido a um detalhe ligado sobremaneira a um corpo frágil ou submisso (o corpo infantil em *Unicórnio*, o boneco em *Habitat*).

Outro detalhe que contribui para essa aclimatação inquietante é o fato de que vemos esse menino-unicórnio num momento específico: o momento da abordagem. Um corpo adulto, de que só vemos parte das costas e pernas (o resto está oculto pelo tronco da árvore), inclina-se em sua direção. Ninguém mais figura no plano. O passante ao longe corre na pista de cooper; uma casa de janelas negras fecha a porção superior direita, esvaziada, feito uma guarita inútil pelo fato de o parque ser, talvez, tranquilo demais. Há uma espécie de escavação na borda do tronco ao primeiro plano, na qual repousa, como uma estátua num oratório, uma garrafa de cerveja vazia. Na clareira com mesinhas e árvores frondosas, a abordagem do menino careca por um tipo que não se revela devassa, decisivamente, a perspectiva do lazer, da normalidade, da infantilidade, da segurança etc.

Os tipos usam roupas inverniais; a luz do quadro é fraca e parece matinal (a luz projeta longas sombras nas árvores, ascendendo da direita inferior ao centro); o cenário não parece calcado em lugares-comuns da paisagem brasileira.

Quanto às formas, predominam na tela as referências verossímeis. Numa clave que remete a certo Impressionismo (a Renoir, por exemplo), a nitidez no primeiro plano é mais compacta do que em direção aos pontos de fuga: o rosto fantasmático do homem que corre ao longe sequer aparece, embora houvesse distância física para vermos, com efeito, ao menos a mancha de seus olhos e boca. No primeiro plano, entretanto, até o rótulo da garrafa de cerveja é visível. Ainda sobre as formas, há uma contraposição entre três grandes retângulos verticais (os troncos), o quadrado da casa aos fundos, o bloco quadrado e vertical do corpo do menino e das cadeiras versus diagonais dinâmicas: o meio-fio da calçada, as sombras que rasgam verticalidades, os galhos das árvores. As diagonais das sombras *atacam*, dinamicamente, o corpo do

menino, que é rígido em sua postura e verticalidade, e senta-se como se tivesse recebido uma ordem de correção postural.

A composição da tela, portanto, é baseada em dinâmica e tensão, novamente, só que de uma maneira mais intensa do que ocorre em *Habitat*. Percorre o quadro a visão de uma pista de corrida; as diagonais dos galhos suscitam movimento e ventania, embora vejamos pouco de suas copas. O corredor ao fundo, esfumado e vaporoso, dá paradoxalmente a sensação da permanência do *still* (gênero caro a Berliner) e de fugacidade esvoaçante, de ecos, como mencionado, impressionistas. Ainda nesse raciocínio, o choque da verticalidade absoluta (do tronco e da postura do menino) com as diagonais pujantes das sombras é mais dimensionada, mais amarrada, mais potente. Aqui, a dinâmica compositiva ilustra, de forma tão enérgica, um princípio de ação e reação (a abordagem de um ser dominável por um estranho).

Outro ponto que pode ser destacado, igualmente, é o excesso de informações visuais que puncionam os planos da tela. Toda ação se concentra, praticamente, na compressão da faixa entre o tronco e a borda da imagem. Logo, ilustra-se nisto um sufocamento, uma ausência de saídas, uma espacialidade que se vai, podemos dizer, rarefazendo. As dimensões, mais uma vez agigantadas da imagem dão-lhe, como tem sido comum, mais peso e massa: a madeira das toras, o banco de ferro em que se senta o menino, tudo aqui parece recalcar raízes no solo, e dificultar o avanço. O parque é espaço de liberdade; mas na composição de Berliner, entre troncos, mesas e demais impedimentos, o parque se torna, no primeiro plano, um espaço aporístico. Delimitado, inclusive, como uma arena ou um campo de jogo: as *molduras* da clareira, o limite do calçamento emoldurando todo o espaço, e articulando-se com o eixo voyeurístico ao projetar, simbolicamente, a conotação *arquibancada versus tipos contemplados*.

Quanto à textura, é regular, alisada, realística e menos relevante do que os demais eixos plásticos.

Passemos, agora, ao nosso ponto principal de interesse. Nessa obra, os azuis são mais sutis e mais mesclados a outros matizes e tons do que nos quadros anteriormente analisados, em que eram puros e delimitadores, fronteiriços. Porém, se argumentarmos que o azul é a coloração axial, neste momento teremos como exemplificá-lo.

O banco em que o menino se senta é de um azul férreo, escurecido, denso e metálico. As calças do menino são negro-azuladas, bem como as roupas do homem que o cerca. O chifre do menino é de um branco que se ensombra de azul; reparemos em que a casa aos fundos, acima de sua cabeça, tolda-lhe o espaço, se falsearmos a impressão perspectiva. É fato: todos os ícones que cercam o menino encurralado (se é que podemos dizê-lo assim) são nutridos por óleos azuis. Mesmo o rosto do menino é arroxeadado, de espectro doentio. Os troncos, por sua vez, têm algo de azul com certo verdor sombrio; as calçadas e as cadeiras também. O verde das copas, acima, natural, repercute em paralelismo no verde da garrafa, abaixo, artificial, em simetria estrita. O tipo que corre no extremo direito superior é um vulto azul e cinzento. Lembra-nos dos *joggers* sonambúlicos de Baudrillard (1986, p. 28): o *cooper* é um sinal do apocalipse. Paralelamente, o tom de rosa acinzentado, dessaturado, esmaecido e esbranquecido compõe todo o chão arenoso da clareira. O verde sombrio das copas é a outra aresta do quadrado de cores que provoca a ambiência dessa imagem: azuis, rosas dessaturados, verdes, cinzas. Cores esfriadas, invernais como a temática da pintura; cores suscitadoras da tranquilidade, do repouso e do lazer, congruentes com a temática do parque como espaço de lazer e ócio.

O que quebrará o clima cotidiano e pacífico, no entanto, é algo além do chapéu bizarro da criança e da má impressão (o lugar-comum da abordagem pelo *estranho*, se é que se trata de um estranho): o menino possui um cachecol de vermelho sanguíneo e enegrecido, e tingiduras vermelhas em seus cadarços. O branco de suas vestes e de suas ataduras requisita a atenção do olhar, cintila como em código e brilho. O vermelho e o branco brilhante, em forte contraste, são dissonantes em face dos matizes e tons esmaecidos e esfriados do resto da tela. Se essa imagem fosse um mapa de calor, o foco da ação, da movimentação e da palpitação coincidiria justamente na sua porção que revela o que parece ser o foco do crime: a criança aliciada pelo vulto sem rosto. Logo, conclua-se que o deslocamento da *normalidade kitsch* desse parque, e sua subversão em *inquietação-perversão-crime* não se deve somente ao ícone do chapéu bizarro, mas também ao choque do branco e do vermelho concentrado que interrompem, ao canto direito, as levezas colóreas da obra como um todo, de azul aprisionador.

Tendo encerrado nossas considerações a respeito da cor, principalmente, nos espaços aporísticos evidentes (*a vitrine, a piscina, a frincha*) e no espaço aporístico paradoxal (o parque, convidativo à liberdade, mas que se configura, em *Unicórnio*, como espaço de clausura, encurralamento e abordagem), é necessário que arisquemos algumas conclusões sobre a potência sêmica da coloração para a construção diegética dessas quatro visualidades.

3.5.5 Conclusões sobre as cores e temporalidades nos espaços aporísticos

Embora distintos, os matizes, tons e cromas de luz-pigmento empregados em *História Natural, Habitat, Portão* e *Unicórnio*) convergem sobretudo em direção a espectros de azul, ciano, cinzentos e azul-esverdeado, como se viu, em diferentes gradações. Efetivamente, trata-se de eixos cromáticos associados a impressões frias. Nos quatro quadros com que trabalhamos nesta subseção, devemos ressaltar que o domínio do azul carrega-se de um componente especial: o de ilustrar a materialidade da fronteira, a composição efetiva do espaço aporístico, e de seu tempo fossilizado. O vidro brilhante, em *História Natural*; o plástico duro, em *Habitat*; o ferro pesado e resistente, em *Portão*; a corporeidade férrea maciça, igualmente, do banco, em *Unicórnio*. Berliner cerca seus personagens, logo, não apenas com cores frias, aleatoriamente; escolhe cores frias para desenvolver potencialidades sêmicas de ícones ligados à clausura, à resistência, ao amuralhamento. Suas questões, assim, se baseiam nas concretudes da condição humana, e não em espiritualizações etéreas (e místico-idealizantes) dos azuis frios. Os azuis de Berliner, portanto, estão mais para a *fase azul*³⁴² de Picasso do que para os azuis teológicos-teleológicos de Kandinsky.

Em Picasso, os ícones ligados aos azuis e matizes e tons frios eram os cortiços, cabarés, prostitutas, mendigos, a *bohème*, as refeições dos cegos e a vida noturna; em Berliner, são ícones certamente diferentes, de outra natureza e de outros

³⁴²A *Fase Azul* de Picasso tem início em 1901. A tendência do pintor pelas monocromias e variações azulegas, e pelas temáticas de cunho social-expressionista duram até meados de 1904. Cf. WARNCKE, p. 32, 2007.

campos semânticos; aproximam-se os autores, todavia, sob o viés da ameaça, da angústia e do existencialismo cotidiano, material, imanente e cansado, decerto.

Sob esse ponto de vista, a escolha pelos tons frios, em Berliner, é absolutamente coerente: ícones de clausura e espaços fechados (repita-se: o *vidro*, o *plástico*, o *ferro*) graduam-se com mais intensidade se argamassados por colorações a que se costuma atribuir sensação de fechamento, de repouso, de tendências concêntricas. Numa palavra, os azuis sufocam um pouco mais a espacialidade da boneca entre os vidros, do boneco entre o plástico circular da piscina, dos cães bocejantes soterrados sob o peso azul do portão, do menino-unicórnio comprimido entre o banco azulego e o tronco azul-esverdeado, e o homem que para ele se reclinava. Se de fato, cognitiva e fenomenologicamente, os tons frios podem-se ligar a uma retração do espaço, a uma sensação de pouca projeção para exteriores, a uma paralisação da movimentação, em suma, a escolha do azul para a representação simbólica das barreiras materiais, por Berliner – seja essa escolha consciente ou não, não nos interessa aqui – é fortemente expressiva, e confere à sua forma e conteúdo severa harmonia. O azul é índice, por fim, da destruição de um tempo-devir, cronotopicamente, por esses raciocínios.

Como já ressaltamos acima, essa harmonia ícone-cor é de tanta importância quanto os ícones esboçados. A dimensão crômica não logra apenas ser um acessório, um colorido especial sobre uma representação, a gosto do artista; é, antes, a causa e consequência visual-sêmica da representação da cadeia e da restrição do espaço.

Os azuis esfriados – e suas variantes – contribuem, ademais, com outros níveis de análise simbólica. Como seguidamente apontamos, todas as telas possuem figuras em exibição voyeurística (imóveis, como a boneca; semi-imóveis, como o boneco-ganso ou sonolentos/de mobilidade limitada, como os cães e o menino acuado). A imobilidade total ou parcial dessas figuras naturalmente as projeta numa dinâmica de pouca energia, de pouca reação ao que seja, de tendência, a fundo, à passividade. Logo, os azuis das quatro telas as encurralam numa dimensão lenta, e de pouca possibilidade de ruptura, o que ressalta o seu caráter inofensivo.

Em última análise, os azuis nos espaços aporísticos estimulam, de fato, uma escópica da tranquilidade, da calma, da sonolência, do apaziguamento: essas

serenidades são, no entanto e paradoxalmente, mórbidas, já que a sua aura azul-amena se alastra sobre figuras à mercê de seus observadores, detentores, abordadores (o fotógrafo-vulto do museu, o velho que observa o boneco à beira da piscina, o torso adulto que se inclina em direção ao menino unicórnio).

Cabem-nos, ainda, algumas palavras a respeito das potencialidades dos eixos plásticos frios em sua relação plurissignificante com os ícones das barreiras. Se temos ressaltado a concentricidade do azul, busquemos agora o contrário, e vejamos se as possibilidades de sentido ainda continuam manipuláveis.

Como o azul, à percepção humana, tende a distanciar-se³⁴³, esse distanciamento será eloquentemente significativo se se analisarem as simbologias das telas. Afinal, os vidros vetam o acesso à boneca de cera, em *História Natural*; distanciam-na dos visionadores da tela (e do próprio homem-vulto que a fotografa). As cabeças e tóraxes dos dois cachorros, em *Portão*, estão, obviamente, isoladas em seus limites, de férreo azul chumbado; o azul homogêneo do portão coaduna-se com a separação entre os cachorros mansos e o possível sujeito que deles se aproxime, hipoteticamente. Em *Habitat*, o distanciamento propulsionado pelos azuis opera num nível diverso (que será similar ao da tela *Unicórnio*): o absurdo inquietante das cenas distancia-as do cotidiano, recobre-as de conotações oníricas, cujos códigos segredam a si mesmos balbucios em frequências que jamais acessaremos. Frequências azuis: cenas estranhas, personagens estranhos cercados por azuis de percepção de constante aparte. É em direção à inacessibilidade do sentido, do coração lógico desses absurdos, é em direção a esse veto lógico e interpretativo, e à nossa resignação voyeurística, que os azuis de Eduardo Berliner parecem empurrar-nos.

Ainda, os azuis esmaecidos ligam-se a quadros cuja diegese é a de temperaturas frias. O que melhor o ressalta são os casacos e o sol frágil em *Unicórnio*, mas mesmo em *Habitat*, como vimos, o calor da ambiência não encontrará, nas telas, representação; é no máximo uma amenidade, e uma amenidade puxada para baixo pelos ícones tingidos de azul, cinza, tons terrosos dessaturados e brancos. Há decerto uma poética do frio na pintura desse artista, e os signos frios são apresentados ao visionador não apenas pela coloração, como também pelos ícones, em interação e reforço. E esta dita poética do frio pode expandir-se em campos análogos: os espaços

³⁴³“As cores quentes são salientes, as frias afastam-se”. (ARNHEIM, 2017, p. 361).

de Berliner não deixam de ser, também, aparatos frios e estranhos, artificiais, vazios de “calor humano”: ainda que com essa impressão nos arrisquemos a descambar no kitsch, aqui ela nos é necessária.

Porque são desumanizadas as vitrines ósseas e as nádegas diante de vultos estranhos, bem como as demais construções simbólicas dessa tela; essa desumanização se mantém, efetivamente, em relação com as demais obras do pintor, que não chegamos, neste instante, a abordar. É desumanizada a estranha piscina seca, onde só se passam, agora, festas estranhas; desumanizado o ferro que tranca, os cães que não se tocam nem latem; desumanizado o parque frio em que se aborda alguém, ao redor da indiferença fugidia do tipo (azulado, repita-se) que, ao longe, segue com seu exercício matinal ou vespertino. Há desumanização, enfim, congruente com as ambiências criadas em telas denotadoras de temperaturas frias.

Não à toa, os espaços involucrados de Berliner, desumanizados em azul, são compostos, iconicamente, por referências a materiais artificiais, nas quatro telas sobre as quais nos debruçamos. Se o vidro, o plástico e o ferro tecem e retecem os sonhos de nossa espécie, dialeticamente também os cancelam, e demarcam as barreiras do que se pode e do que não se pode, do resto público e do basto privado em todos os lugares e não-lugares do presente.

Em vias conclusivas, falta apenas que retomemos outras semânticas crômicas. Vimos que a dessaturação em Eduardo Berliner é altamente significativa, em *Habitat* e *Portão*. Os bicos dos gansos em vermelho sujo e acinzentado, pouco vivazes, e o focinho de um dos cachorros e tons ascendentes e em croma tendendo a um cinzento reduzem-lhes, metaforicamente, a possibilidade de reação ou agressão. Semelham a animais pacatos, podemos dizer, devido ao apagamento/acinzentamento de cores em suas regiões de ataque (o bico e a mandíbula, refri-se).

Logo, as dessaturações serão essenciais, também, para uma congruência de coloração com a lentidão, morosidade, sonolência e passividade que as telas determinam para os seres exibidos/trancafiados no interior dos espaços aporísticos. Sobre as variações do vermelho, o rosáceo de valores altos (o chão da vitrine em *História Natural*) propicia, como notamos, uma ótica de artificialidade, e, noutro nível, de realce do feminino (e de um trancafiamento do feminino, em se pensando no velho motivo da boneca à vitrine). O cachecol vermelho-cardíaco do menino-unicórnio

confere a um quadro esfriado uma ilha de calor e violência possível; é o vermelho do tecido que espalha a sensação (como boatos entre os arvoredos do bosque) de que *algo está para acontecer*.

Há, evidentemente, uma possibilidade maior de abordagem da cor na obra pictórica recente de Eduardo Berliner. Embora tenhamos, nesta subseção, nos detido sobretudo no que respeita a questão dos azuis em espaços cercados, não se poderá subestimar o fato de que os contrastes em claro-escuro são fundamentais para um adensamento do clima voyeurístico. A pele negra da boneca, em *História Natural*, em oposição ao azul clareado da vitrine ao redor faz-nos reter o olhar no ser exibido, num jogo hierárquico de figura e fundo, em que a figura se destaca demasiadamente. Da mesma maneira, como notamos, o claro-escuro opera num outro nível: os ossos brancos em contraposição à pele negra hierarquizam-se como polo duro do olhar, coração central do voyeurismo (tanto do vulto que fotografa quanto do visionador do espaço de amostragem, o público do fora-do-quadro). Se a pele negra é uma espécie de fundo, os fêmures, órbitas e recortes da pelve são o destaque dentro do destaque, *en abyme*.

Deslocando-nos do quesito claro-escuro, embora mantendo-nos na dimensão do branco destacado, frise-se que o menino abordado (em *Unicórnio*) e o boneco dominado (em *Habitat*) descolam-se de seus meios, por uma perspectiva cromática (já que o branco luminoso que vaza de seus contornos dá a impressão de aproximação em relação ao visionador, destacado dos fundos terrosos).

Além de estarem em ícones centrais, os brancos mais ou menos intensos que ostentam submetem-nos o olhar em direção a duas figuras que têm algo de vítima (o menino) e joguete (o boneco). Por essa razão, as profusões de raízes alvacentas acabam por assumir, nessas duas telas, uma conotação paradoxal, em última análise: deglutem e trazem para si a atenção do visionador e sedimentam-lhe a clivagem de voyeur, ao mesmo tempo em que instigam uma espécie de flagra, uma espécie de denúncia sobre um *still* inquietante, de cronotopicidade possivelmente agressiva.

3.6 O CRONOTOPO DA MASMORRA: O COTIDIANO GESTADOR DO AUTÔMATO NO PORÃO

Diante de uma vidraça enegrecida, que nada revela (porventura uma porta automática ou corredeira), *Homenzinho* (Figura 36), de 2010, é um tórax acéfalo. Os membros desse manequim, desse boneco de pebolim (o título da obra sugere-lhe, obviamente, uma dimensão pequena, o que torna o cenário uma maquete, possivelmente) conotam marcha, dinâmica; todavia, a barra branca que o atravessa (fura-o, ao que parece, rente à pele e à camisa, como um espeto), escorada não se sabe onde (as dimensões da tela terminam antes do visionamento completo do plano), cancela, de abrupto, essa conotação. Como ocorre em *Estranha Fruta*, a figura está presa num sistema, ao qual foi *encaixada*, é possível dizer. Em *Homenzinho*, igualmente, haverá a mesma lógica do decepamento, da amputação, que agora se liga à degola³⁴⁴. A ausência de rosto torna o conjunto bem menos expressivo, apesar disso. Fato é que o cano horizontal, que lhe serve, ao boneco, de coluna vertebral e pelouro, o desloca para uma perspectiva evidente: a do controle por um terceiro, por um agente de movimentação, esteja ou não revelado pela pintura. Em Berliner, o corpo controlável e a descrição das alavancas de controle aparecerão com bastante frequência, tanto na forma evidente de bonecos quanto na de tipos humanoides de aspecto mais ambíguo. O cronotopo do autômato à disposição de um senhor, num ambiente privado, se insinua, portanto. É o *cronotopo da masmorra, do porão*.

³⁴⁴A degola assumirá diversas facetas inquietantes. Pode ser uma escavação do rosto, uma introjeção craniana: assim será na escultura *Siamesas*, de Monica Piloni, visível na exposição *O Inquietante* (Verve Galeria, 2018). Uma das figuras era levemente açucarada, melada com glíter, às bordas da fissura facial, num oxímoro imagético bastante poderoso. Reprodução da obra visualizável no Instagram. Disponível em: <<http://gramha.com/explore-hashtag/monicapiloni>>. Acesso em: Agosto de 2018. Essa remoção da “casca facial”, como uma pele repuxada ou película de ovo, vê-se-a em Waliszewska: veja-se *Preview* [201?]. Reprodução da pintura visualizável na Culture.pl do Instituto Adam Mickiewicz. Disponível em: <<https://culture.pl/en/artist/aleksandra-waliszewska>>. Acesso em: Agosto de 2018. Fischl será evocável, também: veja-se o torso feminino sem cabeça, mas sem sinais de decapitação, em *Untitled* (1998). Reprodução da pintura visualizável em *Eric Fischl: Early Interiors (1979-1998)*. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/early-interiors-1/>>. Acesso em: Agosto de 2018. Por fim, De Fren (2009, p. 413) comenta a fetichização da remoção do rosto para a revelação da estrutura maquinica da mulher-boneca. Acrescentamos a seguinte questão: os 1990 sonharam com o photoshop (a era em que o rosto não importa, é mudável, é uma fantasmagoria) através de algumas pontuações visíveis na cultura de massas: o *facemaker* do jogo eletrônico *Mission: impossible* (distribuído pela Nintendo) estrondou em sucesso comercial, e fantasmaticamente antecipou (metaforicamente) a orgia de cirurgias faciais e de montagens e adaptações do semblante, no *cronotopo da web*. As distopias desfacializadas de Azis+Cucher vêm à tona, aqui. Se o inquietante é gerado pelo rosto escalavrado, é-o também pelos rostos de pedra e borracha polida, sem buracos nem identidades, dos criadores. O mundo tornou-se avatares; é natural que as artes visuais se ocupem dos avatares do inframundo, dos avatares do inferno.

Figura 36 - *Homenzinho* (2010), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 61 x 80 cm.



Fonte: Prêmio PIPA.

Exemplifiquemos mais casos deste cronotopo. Vê-se uma figura ambígua na aquarela *Mais um Gole* (Figura 37), de 2013. Sob um toldo ou um grande guarda-sol, um jovem dá de beber a um personagem mais idoso, de cabelos brancos. Apesar de este segurar um pequeno peixe às mãos, sem volume e feito apenas de contornos de nanquim, o velho parece não dispor de seu próprio corpo plenamente, e assenhorar-se de seus próprios movimentos. Conduz catatonicamente os lábios à xícara que o jovem – um jovem fantasmagórico, sem olhos – põe diante de sua boca. A outra mão do “alimentador” ampara ao ancião em gesto de presumível ternura, tocando-lhe as costas como para lhe guiar a ação de ingerir o líquido que se lhe oferta. A cena parece se situar num balneário esbranquiçado, em tempo de veraneio, e num ambiente externo: há um poste de rua, vê-se um trecho do calçadão, e do mar.

O clima de amenidade, de idílio e a possibilidade de que a imagem diga respeito a um filho terno, cuidador, diante de seu pai – ou de um ente querido com visíveis dificuldades motoras – dispara certa inquietação, entretanto, por um pormenor: grades perfurantes, como arames farpados agigantados, encerram os personagens num recinto talvez privado, e com acesso privativo ao mar. A cena de gentileza entre o sujeito jovem e seu paciente já passa a suscitar violência, segregação espacial, perfuração. Nessa perspectiva de controle e clausura, o idoso passa, portanto, a adquirir a significação de um autômato dominável, e não de um homem entrevado, ainda que sejam essas apenas possibilidades de análise.

Figura 37 - *Mais um Gole* (2013), de Eduardo Berliner. Nanquim e aquarela sobre papel, 24.6 x 25.8 cm.



Fonte: Daros Latin America Collection.

Figura 38 - *Alagamento* (2014), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 240.5 x 200 x 7.4 cm.



Fonte: Daros Latin America Collection.

O pequeno pássaro que observa a cena é um contraponto metafórico. É livre e se utiliza das grades como poleiro, podendo voar a qualquer momento. O homem alimentado, com suas roupas turísticas – que por essa descrição assumem ar irônico – está lacrado em seu corpo e portanto à disposição do indivíduo que o dá de beber o café, ou que talvez lhe ministre a triaga, a medicação. O fármaco. A abertura entre as grades e entre os vasos (o espaço é externo, mas escondido) termina no oceano. O horizonte ergue-se como muro e como ponto espacial fechado à escapatória, assim. O título, por essa perspectiva, passa a funcionar não como pedido, mas como palavra de ordem, é de se sondar.

No óleo *Alagamento* (Figura 38), de 2014, o cenário é penumbroso como o de *Homenzinho*. Mas se no caso desta imagem a cenarização era confusa, e de dimensões incertas (tendo algo, ao mesmo tempo, de maquete e beco, de brinquedo

miniaturizado e *angiportum*³⁴⁵), naquela a espacialidade decerto é privada, até ctônica. Tem algo de porão, de masmorra, de calabouço. Por essa razão, é contraposição ao balneário fantasmático³⁴⁶ de *Mais um Gole*. Preso a um eixo, um boneco bicéfalo, sem mãos, com rosto de homem sem olhos e cabeça de pato a eclodir-lhe do peito, tem um quê de *coisa instalada*. E de coisa-chafariz: um pênis e dois orifícios, à jaqueta e à traseira, vão aos poucos preenchendo e inundando o local. Uma das paredes parece ser um espelho, o que lhe confere escópica voyeurística. Deve controlar toda a engrenagem uma sombra que abre a porta calmamente. Embora, visualmente, não possamos afirmá-lo com a devida segurança, entre a porta iluminada (onde se situa o vulto) e o boneco antropomórfico e maneta talvez haja mais uma folha vítrea, ou melhor, mais uma barra de vidro.

Teríamos, então, o acompanhamento por um sujeito oculto do enchimento de um aquário, cuja capacidade aos poucos vai-se perfazendo. O grotesco e a aclimatação de loucura bem se insinuam, também, pelas formas esguias, de coloração carnal, quase completamente afundadas, abaixo do corpo do homem-pato, que apenas despontam. Dão a impressão de que há um corpo imerso na película de água, para além do mero reflexo. E que a sensação de mortandade é contígua ao autômato retratado.

A água-forte *Alagamento* (Figura 39), de 2014, retoma esse motivo, mas seus detalhes não abrangem tanto. O suporte empalador, nessa imagem, torna-se pés-de-pato. O corpo-chafariz conota, agora, fisiologia: não se vê um tanque sendo abastecido pelo escorrimento do pênis, mas uma poça de urina aos pés da figura.

³⁴⁵O beco e a maquete miniaturizada compõem um cronotopo do *maze*. Do velho jogo da bolinha-grão prateada que desliza por um labirinto de capinha de celular, a versão atualizada dos mecânicos minigames de água dos anos 1990. Disponível em: <<http://www.foks.com.br/capa-para-iphone-5-5s-case-jogos-retro-amazing-vermelho-e-azul-60091pg.html>>. Acesso em: Agosto de 2018. Sobre o *angiportum*, o meandro e a atuação cênica e obscênica, veja-se Beare (1950).

³⁴⁶Em Bolaño (2010b, p. 28), “mundo enfermo y agotado”, o balneário insere-se no tempo do trauma. Alienação e violência histórica são seus eixos constituintes. Por isso os personagens (mesmo os figurantes) dos balneários do escritor chileno são descritos como fantasmagorias sonambúlicas. Os principais também: veja-se a figura de Quemado no livro *El tercer reich* (2010b). Cronotopicamente, os balneários de Bolaño são o oposto do veraneio do europeu emancipado e meditativo, gestando sua vida sexual, como se confere nos lindos filmes (ainda que alienantes, de certa forma) do diretor Éric Rohmer, como *Pauline na Praia* (*Pauline à la Plage*, 1983). O balneário de Rohmer não se localiza no tempo histórico: é um parêntesis, um vazio, como o cronotopo do *país estrangeiro num tempo de aventuras*, de Bakhtin (1990, p. 217). Fischl retoma o balneário como grotesco e fantasmagoria (sua alegoria é o turista veraneador, o obeso, o turista sexual masturbador, o banhista nu e pelancudo etc) na série *Late Paradise* (2006-2007). Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/scenes-from-late-paradise/>>. Acesso em: Agosto de 2018.

Esse espantalho de porão tem feições bem mais pueris aqui, na água-forte, do que acolá, no óleo. Para além dos detalhes, a constância essencial: um observador surge à porta, aos fundos, e inspeciona a cena. O ar de conferência e de fiscalização sobre a máquina humana (que permanece oculta, soterrada num ambiente doméstico, privado e escuro) é a narrativa central, de novo. Diferentemente do velho em *Mais um Gole*, obviamente os tipos humanoides de ambas as imagens *Alagamento* (Figuras 38 e 39) não têm nada de ambíguo: são presumivelmente autômatos controlados por um senhor, ou ao menos bonecos; e aparecem justamente numa função automática: numa função de bica, de escorredores de líquidos, de máquina biológica excretora. Pervertem assim o ar idílico, de eterno “final de semana”, do cronotopo de Galateia.

O tipo “livre”, que inspeciona a máquina humana à porta da masmorra será ironicamente convertido na imagem de um burro, de um jumentinho à manjedoura, em *Mosca* (Figura 40), de 2013. Este óleo de aparência aquarelada possuirá diversas relações com as pinturas anteriormente mencionadas. Uma delas é a cegueira da figura central, a venda a seus olhos. É cega como os bonecos de porão. Compartilhará com estes e com o velho de *Mais um Gole* a incapacidade, ou a quase incapacidade de andar com as próprias pernas. É um ser todo protésico, que parece recém-saído da sala cirúrgica, cujos pés são cotocos decepados à metade; diversos braços (como sacolas estranhas) pendem-lhe de um dos ombros, enquanto o cotovelo esquerdo é um misto de bengala e prótese, que toca, cautelosamente, uma mosca que deve ser brinquedo, devido ao seu tamanho desproporcional. Não se sabe se esse boneco possui uma dificultosa movimentação automática, ou se foi apenas deixado ali, inerte, para uso posterior de outrem. As gavetas de um pequeno armário estão todas abertas, atrás do garoto; nada revelam em seu anterior, entretanto. A significação de busca e

de sondagem dos substratos psicológicos não acessíveis pela razão prática, sugerível pelo ícone da gaveta³⁴⁷, do armário e do baú³⁴⁸ ganha força, aqui.

Figura 39 - *Alagamento* (2014), de Eduardo Berliner. Água-forte, 34.6 x 24.7 cm.



Fonte: Daros Latin America Collection.

³⁴⁷A gaveta retoma a cave, a adega, por sinédoque. Aqui serão de relevância as palavras: “[...] a cave possui associações muito mais cruas com o submundo do que ser o espaço de armazenamento para cereais. Nos primeiros tempos, vítimas humanas, por vezes meramente inconscientes por embriaguez, eram emparedadas na fundação de um edifício para assegurar boa sorte para seus ocupantes. O aspecto sombrio da cave associa-se a todo tipo de degradação: prisioneiro e calabouço, abuso sexual, pornografia infantil, rapto, tortura, assassinio e violência. Entre as condutas da fornalha e os tubos da caldeira de aspecto visceral, as caves têm abrigado as provas de terríveis impulsos guardados e arsenais secretos de armas e bombas [...]. A cave atesta a correspondência entre mais baixo e mais alto, nos sonhos como quando estamos acordados, o que bate na cave poderá necessitar de investigação, ou exigir luta, ou prisão”. (RONNBERG [org.], 2012, p. 574).

³⁴⁸A relação é óbvia com Dalí. Cf. a pintura *Girafa em Chamas*, de 1937, em Yamasaki (2007, p. 60).

Figura 40 - *Mosca* (2013), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 220.5 x 170 cm.



Fonte: Daros Latin America Collection.

No entanto, esses compartimentos devassados nada revelam em seu interior. Essas ditas tentativas de busca foram em vão – se é que as houve, por alguém – podemos pensar. De busca do que quer que seja: de um acesso do inconsciente pela racionalidade, em nível hermenêutico; ou de encontro de um objeto valioso, em nível iconográfico. Os móveis abertos de dado *intérieur, largados assim*, projetam, também, uma perspectiva de violência, de vasculhar apressado, desleixado, obtuso. *O cronotopo da casa revirada*. O menino amputado – cujos pés são engonços e encaixes e cujo braço é muleta e cajado – ressurge em *Partes* (Figura 41), de 2013, ladeado por um boneco similar ao de *Alagamento* (Figura 39). Membros de bonecos, próteses avulsas (um bracinho e uma perna vestida com meiões antiquados e sapato escolar) estão jogados ao lado. O cenário é indistinto. Uma superfície vermelha (talvez seja uma umbrela de guarda-chuva, ou uma espécie de abóboda) quase envolve as

figuras, sonambúlicas; o soalho cinza sobre o qual repousam é adimensional. Pode ser o piso de um cômodo ou um recanto de prateleira.

Em *Partes*, o burrinho de manjedoura dá lugar a um cachorro cheio de marcas sanguíneas. As marcas de intervenção cirúrgica são, portanto, evocadas pelo cão-esparadrapo. Incapaz de guiar ao menino cego³⁴⁹, ao menino tornado boneco (devido às contusões), ambos parecem presas fáceis que espreitam predadores; mantém-se o clima de aguardo por terceiros, e da intervenção de agentes aqui não revelados, e da supervisão de tudo: o *cronotopo da câmera de vigilância*, na qual estoura, na filmagem esverdeada e granulada, a aura destruidora da violência inescapável. Voltando: devemos notar que o cão é retratado de maneira híbrida: suas orelhas parecem ser cotovelos, axilas decepadas. Em *Menino e seu Cão* (2013) a coluna vertebral do canídeo seguirá os contornos de um tubo de ensaio, cuja rolha é uma cabeça humana. Este tubo de ensaio, tampado por uma cabecinha monstruosa, reaparecerá na aquarela também intitulada *Mosca* (Figura 42), de 2013. Nela, um inseto gigantesco aproxima-se de uma indefesa cabeça de bebê, e parece comê-la ou lambê-la; todo o corpo segmentado do inseto é uma casca envolvendo membros inertes, talvez devorados – ou melhor, regurgitados – pelo bicho. Se iconograficamente essa imagem nos remete a uma relação de predação³⁵⁰, o mesmo ocorre cronotopicamente, pois o motivo do corpo indefeso, imóvel e paciente à espera (imediate ou mais delongada) do desfrute carnívoro³⁵¹ de um determinado agente aqui se repete, à guisa de mote. Carniça e apodrecimento obviamente se ligam à aparição do moscardo, da varejeira. Não será verossímil atribuir à mutuca, todavia, a arquitetura racional de toda a cenarização, de toda a simulação do repasto. Seu caráter bestial é uma evidência de que há quem a controle, igualmente, como a um

³⁴⁹Autômatos e cegueira: a venda confere ao menino boneco uma temporalidade autônoma muito menor do que a do cego expressionista, cansado e emponbrecido no quadro *A Refeição do Cego* (1903), de Picasso. Reprodução da pintura visualizável no The Met Museum. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488596>>. Acesso em: Outubro de 2017.

³⁵⁰Aqui é necessário retomar a obra *Cães*, de 2013, e sua relação iconográfica muito próxima com o trabalho de Waliszewska: vejam-se os canídeos em *Monsters* (Figura 57), de [201?]. Em *Cães*, no entanto, a vítima devorada parece ser capaz de reagir, diferentemente do que ocorre na obra da polonesa, porque numa das pernas roídas pelos cachorros há uma cabeça de serpente. Uma curiosidade: formalmente, a composição de cães, os contornos dos escanifres são extremamente próximos de um detalhe contendo cães roedores de Andrea di Bonaiuto (veja-se a imagem em Kappler [1998, p. 196]).

³⁵¹Veja-se a relação com *Komodo* (Figura 44), de 2012, e o *cronotopo da jaula de alimentação do carnívoro* em obra *Sem título* (Figura 43) de Waliszewska. A teia de aranha, a água pantanosa e outras ambiências comuns à obra da artista são análogos a esse *cronotopo do covil*.

ção de caça. Como em *Komodo* (Figura 44)³⁵², em *Mosca* também existe um quê de picadeiro. De um público invisível que assiste à alimentação de seu animal doméstico³⁵³, e também se delicia ao observá-lo avidamente a deglutir o alimento. O tempo é o tempo da rotina, a conduzir, plasticamente, uma narrativa cuja temática é a tortura, essencialmente. Nessa quotidianização da dor se equipara à “higiene luxuriosa” de Pigmalião, obviamente não inteiramente retratada por Testard.

Contudo, essa tortura é oposta àquele *está ocorrendo*, ou *ocorreu e esses são os resultados sangrentos, expostos como esquartejamentos pornográficos* (veja-se a Figura 22) que analisamos na seção sobre o *cronotopo da chacina*. Neste, o paciente/torturado estava para morrer, morrendo ou já morto, há muito ou pouco tempo. Logo, a aclimação de morte era-lhe, desse cronotopo, a principal característica, independentemente da qualidade dessa mesma morte, fosse ela futura, “em tempo real” ou pretérita. No *cronotopo do porão*, da prateleira onde jaz um ser imobilizado para usufruto de terceiros, é a aclimação de sobrevivência e manutenção da máquina biológica do torturado o que se faz mais presente, contudo. É o cativo. É o tempo de “maturação da pêra”³⁵⁴ antes da degustação da fruta, pelo sujeito que esbanja a posse do aparato torturador. O cronotopo do porão resguarda um *tempo-resumo*³⁵⁵, de uma logística e de uma higiene, comuníssimo em literatura, solidificado pictoriamente, aqui³⁵⁶.

³⁵²O picadeiro é também a arena de caça em na pintura *Hunting* [201?] e o corpo feminino diante dos oficiais nazistas de sobretudo de couro e vazios faciais na obra *Sem Título* (nº 6), ambas de de Waliszewska. Reproduções visualizáveis na Culture.pl. Disponível em: <<https://culture.pl/en/artist/aleksandra-waliszewska>>. Acesso em: Agosto de 2018). Um detalhe: embora as forças entre abatedores e bestas sejam desiguais, no caso da primeira tela, seu cronotopo de arena é também o cronotopo do campo de batalha, presente na pintura a óleo *La Lucha Contra la Muerte y el Tiempo* (século XVII) citada anteriormente.

³⁵³Veja-se a pintura *Maçã*, de 2017, e cf. RONNBERG ([org.] 2012, pp. 184-5). A carne é relacionável à fruta, e ao degustar do moscão. Agente torturador, autômatos pacientes (o homem-maçã e o homem-caramujo), bem como a besta-instrumento de tortura, o cão policial (a mosca) se fazem presentes. Trata-se de um sistema cronotópico completo, com todos os personagens a representarem a *estrutura da dor*. No caso das simbologias da mosca e do caramujo: *Maçã* congrega um símbolo de mortalidade e *vanitas* (a mosca) e um símbolo de continuidade da vida (ainda que mortificamente): o caramujo.

³⁵⁴Veja-se o *cronotopo da gratinação da violência* (usamos a imagem, ainda que grotesca, porque o paladar assume significação central em Sade): “Seja como for esse acontecimento lhe valeu a isenção da pena que receberia em caso contrário, por ter desagradado a Curval. Queriam deixar a pêra amadurecer, uma mulher grávida os divertia, e o que isto prometia para o futuro divertia ainda bem mais lascivamente sua pérfida imaginação”. (SADE, 2006, p. 106).

³⁵⁵Veja-se a análise de Llosa (2015, p. 198) sobre o tempo circular/repetitivo do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

³⁵⁶A alimentação da besta, na plastificação da imagem e narrativas kitsch (mas habilidosas), é bem conferível à sequência do bovino suspenso que, por um elevador-suspensório, é ofertado à

Figura 41 - *Partes* (2013), de Eduardo Berliner. Nanquim e aquarela sobre papel, 30.3 x 37.5 cm.



Fonte: Daros Latin America Collection.

Figura 42 - *Mosca* (2013), de Eduardo Berliner. Nanquim e aquarela sobre papel. 19.2 x 20.2 cm.



Fonte: Daros Latin America Collection.

predação, *intra-matagal* silencioso, no filme *Jurassic Park: Parque dos Dinossauros* (*Jurassic Park*, 1993), de Steven Spielberg. Essa cena possui uma cronotopicidade mais próxima à do *cronotopo do porão*; a captura e o esfaqueamento dinâmicos nas bocarras dos grandes répteis já são de outra natureza. A figura “apanhada nos pés de Satã” cristaliza, no relevo em pedra do painel de Autun, analisado por Link (1998, p. 134), uma temporalidade parecida, em perspectiva anacrônica.

Figura 43 - *Sem Título* (2012-2014), de Aleksandra Waliszewska. Guache sobre papel, 25 x 35 cm.



Fonte: Culture.pl.

Figura 44 - *Komodo* (2012), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 188 x 150 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

No *cronotopo do porão* ressalta-se a vida (ou a sobrevida): daí os lentos autômatos, daí os bonecos cambaleantes que parecem há pouco liberados da sala cirúrgica. Se o *cronotopo da chacina* prefere um plano de conjunto em termos de ambiência (a cidade murada, o parque murado, o bosque indevassável), o *cronotopo do porão* dá preferência a um plano fechado. Notemos, em suma, que a predominância da sensação de sobrevida, de “brincadeira” *a continuar porque a vítima sobrevive* não diz respeito somente ao paciente, como em *Mais um Gole*. Porque a mosca que deglute a vítima é uma espécie de paciente de segundo nível, podemos afirmá-lo. Tem diante de si a comida que lhe foi disposta por um “detentor” remoto de seu corpo de inseto carnívoro, de varejão que se açula diante da carne aberta; o papel de predador levado a cabo pelo moscão não é equivalente à sua liberdade de deixar o palco, possivelmente.

Lento, perlongado, imperfeito é o tempo aspectual do *cronotopo do porão*. Eis uma temporalidade de líquido amniótico³⁵⁷, de flutuante e abafadiça gestação da violência. Já o *cronotopo da chacina* baseia-se numa temporalidade simbolicamente mais veloz (*vai ocorrer agora* [veja-se a Figura 19], *está ocorrendo agora* [veja-se a Figura 23], ou completamente congelada, em termos temporais [veja-se a Figura 34, novamente])³⁵⁸.

O *cronotopo do porão*, por fim, conta necessariamente com autômatos imobilizados ou com dificuldades motoras (pacientes); podem ser-lhe, a esse cronotopo, personagens acessórios autômatos ou animais agressores e devoradores, outrossim. Estes últimos são pacientes de segundo nível porque, embora figurem numa encenação sádico/ativa, parecem ter sido soltos de suas correntes e focinheiras, brandidas por alguém. O pedaço de carne é a sua recompensa; a mosca é um tipo de mascote, de animal doméstico, a quem se sacrificam os autômatos, os ditos pacientes de primeiro nível. Quanto ao agente ativo e maquinador da estrutura de tortura, este às vezes até é identificável em corporalidade humanoide³⁵⁹, no

³⁵⁷Cf. BOLAÑO, 2004, p. 81.

³⁵⁸Mesclam-se aqui as temporalidades indiciais e narrativas (caracterização de um personagem ou de uma atmosfera pictórica e a descrição de uma ação, respectivamente). Veja-se tal procedimento heurístico aplicado por Ivan Teixeira à narrativa alencariana em Alencar (2012, p. 26). Noutras palavras, o *cronotopo do porão* é indicial (semântico) e o *cronotopo da chacina* narrativo (sintático).

³⁵⁹No conto *O travesseiro de plumas*, de Quiroga (2010, p. 69), o porão transfere-se, em metáfora temporal, para o leito da enferma Alicia, cujas têmporas são sugadas pelo parasita no travesseiro, um aracnídeo oblongo, gigantesco, oculto e peludo. É um conto inquietante. O marido Jordán é a

cronotopo do porão. Mas geralmente é um vulto misterioso (como a sombra à porta, no óleo *Alagamento*) ou se nos apresenta em traços grosseiros (como o rapaz em trajes turísticos que dá de beber, em *Mais um Gole*). A ocultação dos agentes principais violentos³⁶⁰ é um ponto de comunhão entre o *cronotopo do porão* e o *cronotopo da chacina*.

Não é apenas a amputação de membros que envolve os corpos (principalmente infantis), figurados por Eduardo Berliner, numa perspectiva de imobilidade, de lentidão, de objetificação – no sentido de as figuras, imóveis, serem nos mostradas como enfeites, como bibelôs guardáveis. O óleo sobre tela *Cabide* (Figura 45), de 2013, demonstra-o. O corpo de um homúnculo chato (adimensional como o segundo plano da tela) é retratado de forma “integral”, sob o padrão *membros-e-tronco*. No entanto, os membros do humanoide se desenham sem articulações. Mãos sem dedos e ausência de pés contribuem para uma sensação de fuga impossível. Os olhos fechados, cujas pálpebras cerradas simulam um serrilhado debuxado pelas mãos de uma criança, idem. O *cabelo tigelinha* dá ao todo uma aparência pueril, ao mesmo tempo cômica e grotesco-inquietante. Uma *criança-cabide*: a roupa amarelenta se assemelha, um pouco, a um macacão de recém-nascido. Da mesma forma, o jogo de quadrados na região do ventre e da barriga passa um ar de aberturas para as fraldas, como as havia em antigos e estereotipados enxovais. Em Berliner, o bebê e o recém-nascido são motivos dessa insistência na imobilidade de um tipo paciente. Mas são também detalhes anacrônicos, como os meiões escolares. Estamos aqui bem longínquos do tempo-enxoval em Miami (ou em Portugal), no que tange à moda e à estética brasileiras, fantasmagoricamente.

Embora não consigamos ver o gancho onde cabide se dependura, o amarronzado dos fundos e os riscos negros, verticais, caracterizam uma ambiência repetitiva: o fundo de armário, o gavetão, o maleiro. Trata-se também de espaços aporísticos, claustrofóbicos, sufocantes, que recobrem as figuras incapacitadas

alegoria do carcereiro: por isso é visto como um humanoide – nos delírios da esposa doente – que se apoia sobre os dedos da mão, de cabeça para baixo.

³⁶⁰Na pintura *Jacaré* (2013), em mãos anônimas encontra-se um crânio de jacaré, como uma castanhola. É uma boa síntese visual do agente oculto (o manipulador) e do paciente de segundo nível (a besta predatória), a ser açulada contra algum paciente inerte, de primeiro nível, se interpretarmos esta ilustração à luz das outras disponíveis no sítio Daros. O paciente de primeiro nível (o autômato, o objeto cirúrgico) não se revela aqui, vê-se. Disponível em: <<https://www.daros-latinamerica.net/artwork/jacar%C3%A9>>. Acesso em: Agosto de 2018.

(talvez aleijadas por terceiros) de sucessivas temporalidades de aprisionamento. E também de espaços à sombra, segredados.

Ademais, o boneco tem algo de uma pichação sobre cabine, de um grafite ou de traçado de canetão numa divisória de aposento qualquer, num biombo. Mais do que isso, será ocioso sondar sua ambientação.

Finalmente, o item humano, em *Cabide*, constrói-se através de uma reiteração de orifícios abertos, que estabelecem contrapeso aos olhos serrilhados: um buraco à altura do abdômen; a boca entreaberta, as narinas de caveira. O orifício bucal apresenta uma fileira de dentição, sob os lábios superiores. Essa mescla de demarcações corpóreas da fisiologia adulta com aquelas do bebê de colo ocasiona um visionamento surreal, embasado em deslocamentos semânticos. Por fim, um detalhe. No rosto do humanoide de cabideiro, jogos de máculas são fundamentais para a interpretação da obra.

Ao redor dos lábios, queimaduras, pontilhações de contágio, feridas: manchas orgânicas, bastante parecidas com aquelas em que Berliner insistiu, em *Herpes* (Figura 55) e *Herpes Hibernante*, ambas de 2013 (na segunda, a doença contagiosa é ladeada por um rosto infantil, garatujado em esboço). Há manchas de aparência artificial, também. Círculos arredondados na bochecha seriam vestígios de uma estranha maquiagem, que nos auxilia na direção em que vimos insistindo: o ser objetificado foi preparado, maquilado, asseado por alguém, que polvilhou seu rosto de contornos e tinturas, ao passo que seus próprios braços não são capazes de alcançar as maxilas, a mandíbula, ainda que não estejam algemados, mas rijo-travados.

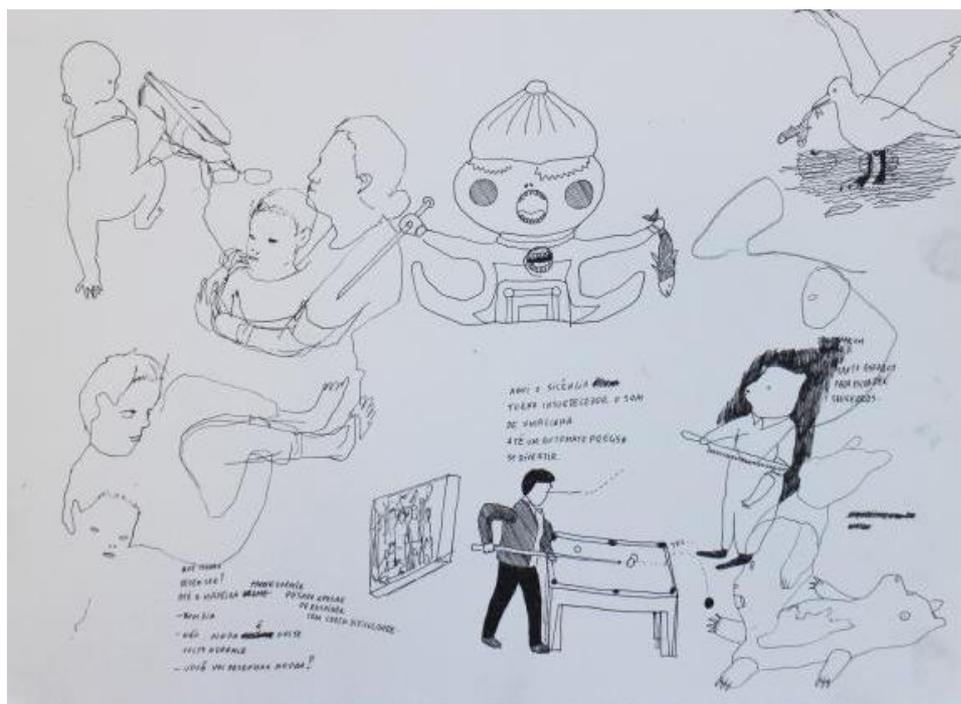
Todo esse jogo de oposições reiteradas (orifícios abertos e fechados, manchas orgânicas, fisiológicas ou químico-industriais) nos demonstram, numa palavra, bastante significância. Apresente essa pintura um cabide de alumínio e plástico, um ser vivente e fantástico ou um ícone metalinguístico (uma pintura a óleo sobre um rabisco numa porta ou num cabine de banheiro, ou ainda uma mescla das três coisas), tais contradições e tais deslocamentos repisam uma narrativa de “passividade do mais fraco”. Os caninos sutis talvez sugiram, por outro lado, que essa passividade não é de todo completa, e que alguma potencialidade de reação (violenta) manteve-se em estado de latência.

Figura 45 - *Cabide* (2013), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.



Fonte: Daros Latin America Collection.

Figura 46 - *Desenho noturno* (2013), de Eduardo Berliner. Nanquim sobre papel, 28.8 x 39 cm.



Fonte: Daros Latin America Collection.

Essa possibilidade de dentição é melhor observável em *Desenho Noturno* (Figura 46), de 2013. Numa gravura a nanquim, vemos em preto e branco praticamente a mesma figura em cores de *Cabide*, junto a outros esboços e passagens textuais. Talvez aqui resida a primeira versão do óleo sobre tela. Seja como for, não importa, a fundo, qual das duas imagens é anterior. O cabide humano, em *Desenho Noturno*, mostra ambos os orifícios com dentições amoladas. Os dentes são bem agudos, grosseiros, ameaçadores, também. Revela-se uma língua na larga fissura umbilical. Há outros signos de perfuração: um longo prego (mais extenso do que o corpo do *cabide-coisa*) encaixado em sua mão de boneco, redonda e sem dedos, é-lhe farpa e munição; à esquerda, um peixe é suspenso. O peixe parece ter parado de estrebuchar. Certamente esse cabide-autômato já não revela uma docilidade tão inabalável. O autômato transfere ao peixe a sua presumível docilidade, ao passo que aumenta sua ameaça, sua própria inquietação, proporcionalmente.

Assemelhando-se a um brasão heráldico ou a uma figura de chaveiro com entalhaduras simbólicas, é notadamente agressivo e mordedor seu esgar, enquanto a feição de *Cabide* era mortífera e aquietada. No desenho a nanquim, os borrões de contágio ao redor da boca sumiram; os pômulos de maquiagem estão mais para orifícios tampados, hachurados, e para tampões removíveis/encaixáveis, do que para circunferências estetizantes, vivificadas por pincel e por *blush*. A ausência de maquiagem também é um elemento que desfaz qualquer sensação de passividade.

Mas há um fator importantíssimo, novo, e ainda mais determinante, nesse caso: o texto abaixo do ícone central de *Desenho Noturno* (de cujos filamentos a nanquim, semelhando uma enumeração caótica, talvez se desenlace a metáfora do tênue fio dos sonhos: é um esboço, sim! Não uma obra sem término...) parece caracterizar muito melhor essa energização do autômato, esse aumento em seu *metabolismo*, esse acréscimo em sua taxa de atividade: “Aqui o silêncio torna insurdecador [sic] o som de uma linha. Até um automato [sic] precisa se divertir”. Mas em qual sentido o afirmamos?

O prego e o peixe às mãos do *humanoide-gancho*, afetados e adulterados por essa escritura, passam a conotar quês de agulha de costura, ou de ponto cirúrgico. O texto central deve remeter, é lógico dizê-lo, ao ícone central. Uma discursividade a respeito do autômato, logo, é controlada conscientemente pela poética de Eduardo

Berliner: as duas linhas no-lo revelam. Ainda nesse raciocínio, a agulha de costura adjunta-se formalmente ao taco de sinuca, retratado logo abaixo. Tudo passa a assumir, no eixo longitudinal da imagem, uma feição lúdica, quando os olhos, contemplando-a, pendem para sua porção inferior. E tal caráter lúdico retoma o texto, reciprocamente, em movimento continuado. E eis que o texto nos revela um autômato ativo-ativado, que se *diverte*...

Jogo, aclimatação lúdica, diversão do autômato (?). Temos uma fórmula, ainda que soe ridículo, talvez, afirmá-la. Residiria tal conotação de diversão no fato de que o autômato de *Desenho Noturno* tem mais capacidade gestual, reativa, e mais capacitação de ataque e bote de chofre do que o humanoide-cabide possui, na versão a cores e em tamanho maior? O jogo, se assim for, só será divertido na medida em que se *puder manipular a violência ativamente*. Tudo, portanto, se torna Sade, tudo se apenumbra com o elemento lúdico dos serões narrativos, que antecedem as sessões de horror, em eterno retorno. Em *Desenho Noturno*, o autômato veste a máscara de carrasco.

Voltando ao nosso assunto principal, pontuemos: o corpo imóvel ou tornado imóvel encontrará sua figuração metonímica ao redor do orifício bucal novamente em *Irmão* (Figura 47), aquarela de 2013. Um menino de olhos cruéis e vazados, auxiliado por um tipo adulto, cujos olhos não vemos, mas cujos lábios parecem esboçar um sorriso, recebe uma espécie de chave-de-braço de seus agressores. As mãos do sujeito adulto (não é possível distinguir com precisão se se trata de um homem ou de uma mulher) têm algo de garra; os dedos alongam-se em úngulas afiladas. Justaposta ao lado direito, como se houvesse, na pintura, uma progressão temporal, uma carranca cadavérica, pálida e fantasmagórica, permite que uma mulher lhe belisque as bochechas. Qualquer capacidade de reação é ausente, à vítima. Trata-se sem dúvida de um gracejo mórbido, de uma *cosquinha agônica*. Esse ar de carnavalização bem pode ser contradito (ou reafirmado grotescamente), no entanto, pelo gesto da manipuladora: firme, compenetrado, como se conferisse ou ajustasse algo nas maçãs do rosto de seu menino-boneco, tateando-o com atenção, e apalpando-lhe um sorriso de rasgão como se em busca de algo³⁶¹.

³⁶¹Um efeito similarmente grotesco pode ser conferido na pintura *Nariz Vermelho* (2017).

Finalmente, as possibilidades de análise dos quadros de Eduardo Berliner a partir da temporalidade do *tipo entrevado sobre o qual se projetam ações várias e violentas* será extremamente ampla. O *cronotopo do porão*, vamos concluindo, não encontra apenas em autômatos de feições verossímeis (como se vê em *Homenzinho* ou *Partes*) uma forma pedagógica de explicar quem é a vítima, nesse sistema pictórico, e as maneiras pelas quais o sofrimento se lhes incute. Vimos também que amputação não é o único recurso iconográfico para a expressão da incapacidade de contra-ataque: *Cabide* ilustra-o bem, através do enrijecimento adimensional com que formalmente se retratam os braços e pernas do humanoide.

Há outras maneiras de simbolização da passividade, que, na pintura de Berliner, assumirão o caráter de motivos frequentes. O corpo molenga, pelancoso, o *corpo balão-inflável*, inerte e vazio, é um desses meios descritivos. *Corpo Estranho* (Figura 48), de 2012, é uma bexiga carnal, em cujas placas de gordura insufláveis se veem bocarras dentuças, feiosas, e uma espécie de ventosa, ou um orifício que arremata um apêndice de pele oblonga. Esta bexiga obesa e emurchecida é protética: possui pernas de madeira que terminam em sapatilhas infantis e começam numa cômica bermudinha. Mas sobretudo a figura-balão possui o seguinte: como se fosse um pneu, nela vemos um bico de enchimento. Um bico de calibragem: um canal unificador de duas corporalidades distintas, a do mestre da marionete, agente de sopro, e do fantoche bizarro, paciente em que se assopra. O mesmo recurso iconográfico pode ser constatado na gravura *Frasco* (2013)³⁶². Uma cabeça-balão de criança sorridente tem como vértebra um toco de pau, uma espécie muleta (ou cassetete), e como pedestal um boião de vidro. Um pássaro feminino, antropomorfizado, apoleira-se, quietinho, numa saliência da muleta-coluna. Há um laço ao redor do pescoço, para segurar o inchaço, o gás cerebral³⁶³, da figura sorridente. Como uma torneira de soro, que goteja pingos intravenosos não de acordo com a paciência do paciente, mas conforme a vazão coordenada pelos enfermeiros.

Esse bico de enchimento, de calibração, se faz presente na jugular do homem-bexiga, ou melhor, em seu pomo-de-adão. Quem o terá enchido, afinal, com

³⁶²Reprodução visualizável na Galeria Daros Latin America Collection. Disponível em: <<https://www.daros-latinamerica.net/artwork/frasco>>. Acesso em: Agosto de 2018.

³⁶³Veja-se a obra *Basement Bunker: Painting Queens in the Red Carpet Hall 3* (2003), de Paul McCarthy. Disponível em: <<http://pictify.saatchigallery.com/622030/paul-mccarthy-foto-basement-bunker-painting-queens-in-the-red-carpet-hall-3>>. Acesso em: Agosto de 2018.

o fôlego basto dos pulmões? Em que momento será conveniente esvaziá-lo, e para quem será conveniente? Talvez não sejam, efetivamente, tão ociosos tais questionamentos, já que o bico de calibragem assumirá, nos quadros cujos personagens são autômatos imobilizados, uma metaforização quase umbilical, parenteral. Em *Passeio Noturno* (Figura 33), de 2011, que já mencionamos, um indivíduo que leva um boneco aos braços parece respirar a partir de uma mangueira de borracha, de um duto plástico, venoso, que ata seu orifício bucal ao pescoço de um autômato, passivamente adormecido em seus braços. Relembremos *CPR* (Figura 30), de 2010: esse bico de calibração/mangueira invasiva também se retratará de maneira central, enfiada à garganta do boneco hospitalar. O canal de intercâmbio de fluidos corporais, o microtúnel que perfaz trocas gasosas e fluídicas entre dois sistemas corpóreos distintos vai assumindo, visualmente, conotações de parasitismo e de mineração de uma fisiologia cativa por outra, que a mantém em anestesia e estoque de recursos viscerais, de *organismo-gaveta*, de bolsa de capital fisiológico, de reserva exploratória, de colônia³⁶⁴. O corpo-colônia³⁶⁵. O *cronotopo do porão* está intrinsecamente ligado ao corpo colonizável³⁶⁶.

³⁶⁴“Ele, seus intermediários e seus sócios turcos, incluindo o cirurgião de transplantes Yusuf Ercin Sonmez (conhecido entre os vendedores de rins como ‘Dr. Urubu’, ofereciam aos pacientes e seus familiares por US\$ 150.000 um pacote que incluía vôos de primeira classe, hospedagem em hotel de luxo, um passeio turístico por Istambul para os acompanhantes e seu cirurgião particular, o próprio Zaki Shapira, para supervisionar e garantir a segurança da operação de transplante. Uma enfermeira israelense, formada em psicologia, acompanhava os grupos para dar assistência a qualquer paciente acometido de um ataque da ansiedade pré-operatória”. Nancy Scheper-Hughes in LUDEMIR (2008, p. 17). Trata-se de jornalismo de qualidade, não de ficção.

³⁶⁵“Uma das notícias mais macabras sobre esse comércio refere-se à Universidade Livre de Barranquilla, onde um grupo de dirigentes e de contínuos havia organizado um sistema de tráfico de cadáveres e de órgãos humanos. Foi notificado que essa quadrilha assassinou pelo menos 50 mendigos e vagabundos que viviam nas ruas da cidade. Eles eram levados durante a noite para locais próximos à universidade, assassinados antes do amanhecer e depois vendidos: inteiros, ou também em lotes diferenciados por órgãos. O desonesto negócio foi descoberto porque um mendigo, tido como morto, acordou ferido, sobre um monte de cadáveres fugiu e foi até a polícia, que entrou em contato com a Universidade e descobriu a quadrilha em flagrante”. (BERLINGUER; GARRAFA, 1996, pp. 90-1). Veja-se o artigo *El carnaval de la muerte*, publicado na revista *Semana*. Disponível em: <<https://www.semana.com/nacion/articulo/el-carnaval-muerte/17157-3>>. Acesso em: Novembro de 2018. Veja-se ainda a pintura *Membros* (2013), de Eduardo Berliner, em uma reprodução visualizável na galeria Daros Latin America Collection. Disponível em: <<https://www.daros-latinamerica.net/artwork/membros>>. Acesso em: Agosto de 2018. Sobre o assassinato criminoso de mendigos mesclado a um *cronotopo do álbum sádico*, veja-se o conto *Mapa assimétrico accidental*, de Mariano (2018, p. 42).

³⁶⁶Para Virilio, os games eletrônicos são substituidores fantasmagóricos da colonização territorial e da expansão militarística. A esse respeito, veja-se o documentário *Paul Virilio: Penser la Vitesse* (2008), dirigido por Stéphane Paoli. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-zbdIFqbTnw>>. Acesso em: Agosto de 2018.

Figura 47 - *Irmão* (2013), de Eduardo Berliner. Nanquim e aquarela sobre papel, 17.7 x 29.5 cm.



Fonte: Daros Latin America Collection.

Figura 48 - *Corpo Estranho* (2012), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 150 x 120 cm.



Fonte: Prêmio PIPA.

A conotação sexual associada a ícones de uma infância destrutível; o elemento animalesco às rédeas de uma força sádica; o plano fechado, e não o plano de conjunto; a besta carnívora, a presa-autômato, cirúrgica, machucada, protésica. A imobilidade do paciente sendo descrita compulsivamente, apesar de tantos elementos (como o espaço das telas) serem confusos, alfombrados, pouco nítidos. Uma temporalidade lenta – o recipiente sendo enchido, o balão a ser enchido, o lento avanço da borra de herpes – temporalidade essa de administração de certas rotinas e logísticas torturantes enxertadas num tempo de voyeurismo, de passatempo, de espetáculo tedioso para sujeitos espúrios³⁶⁷. Três níveis de personagens: os agentes, os pacientes a que se ordena atividade e os pacientes a que se impõe passividade. Três papéis nítidos, que só surpreendentemente admitirão quaisquer ambiguidades (uma dessas ambiguidades é a capacidade de perfuração conferida ao autômato em *Desenho Noturno*, como vimos).

Esses são os aspectos principais do *cronotopo do porão-masmorra*, que se demarca *do cronotopo da chacina*, ainda que mantenha suas fundações de sentido no campo inquietante, em termos de impressão geral, e no referente do autômato, no campo iconográfico, e na pornografia, no campo da estetização do choque.

3.7 ALEKSANDRA WALISZEWSKA E EDUARDO BERLINER: DEMAIS RELAÇÕES FORMAIS

Todos esses elementos aproximam sobremaneira – tanto formalmente e iconograficamente, quanto cronotopicamente – a obra de Eduardo Berliner à da artista polonesa Aleksandra Waliszewska (1976), como brevemente demonstramos. A moça tateada à genitália por uma espécie de híbrido de porco, macaco e chacal, numa selva torva e adimensional; a ausência de expressividade, a lividez da pele, a genitalização do autômato e a automatização genital: tudo isso se vê, por exemplo, no citado guache

³⁶⁷ “[Cotrim mandava] com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue”. (ASSIS, 2004, p. 225). Veja-se o artigo *Nota sobre o calabouço: Brás Cubas e os castigos aos escravos no Rio*, de Thomson-Deveux, publicado na revista Piauí da Folha de São Paulo em maio de 2018. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/nota-sobre-o-calabouco/>>. Acesso em: Novembro de 2018.

Alf ([201?])³⁶⁸. *Filhote* (2012)³⁶⁹ e *Escuro* (Figura 58), de 2013, por sua vez, compartilham com o também mencionado *Monsters* (Figura 57), de [201?], tanta semelhança de composição e descrição de ações das personagens que se torna difícil falarmos em coincidência, sobretudo em se considerando a temporalidade da internet. Há outras assonâncias bem visíveis, que figuram à sequência, e que dispensam comentários mais aprofundados, mas exigem realce quanto à forma e ao assunto. Por exemplo: a erupção cutânea que toma todo o corpo em *Before* (s. d.) e *Caranguejos* (2015) – e, nesse processo, remete ao *cronotopo do campo aberto*, ao corpo pornograficamente exposto – são latências que parecem estalar nesses dois artífices do estranhamento. Notamo-lo nas imagens imediatamente subsequentes, em dois corpos-emblemas bastante associáveis ao *Terminus*, de Alciato.

Figura 49 - *Caranguejos* (2015), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 216 x 79 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

³⁶⁸ Reprodução da pintura visualizável na Culture.pl. Disponível em: <<https://culture.pl/en/artist/aleksandra-waliszewska>>. Acesso em: Agosto de 2018.

³⁶⁹ Tal obra é também intitulada *Chick*. Reprodução visualizável no Prêmio PIPA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eduardo-berliner/>>. Acesso em: Agosto de 2018.

Figura 50 - *Before* ([201?]), de Aleksandra Waliszewska.



Fonte: Culture.pl.

Figura 51 - *Sir* ([201?]), de Aleksandra Waliszewska.



Fonte: Culture.pl.

Figura 52 - *Colo* (2012), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 200 x 150 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 53 - *Radiolarium Bloody Eruption Effect* ([201?]), de Aleksandra Waliszewska.



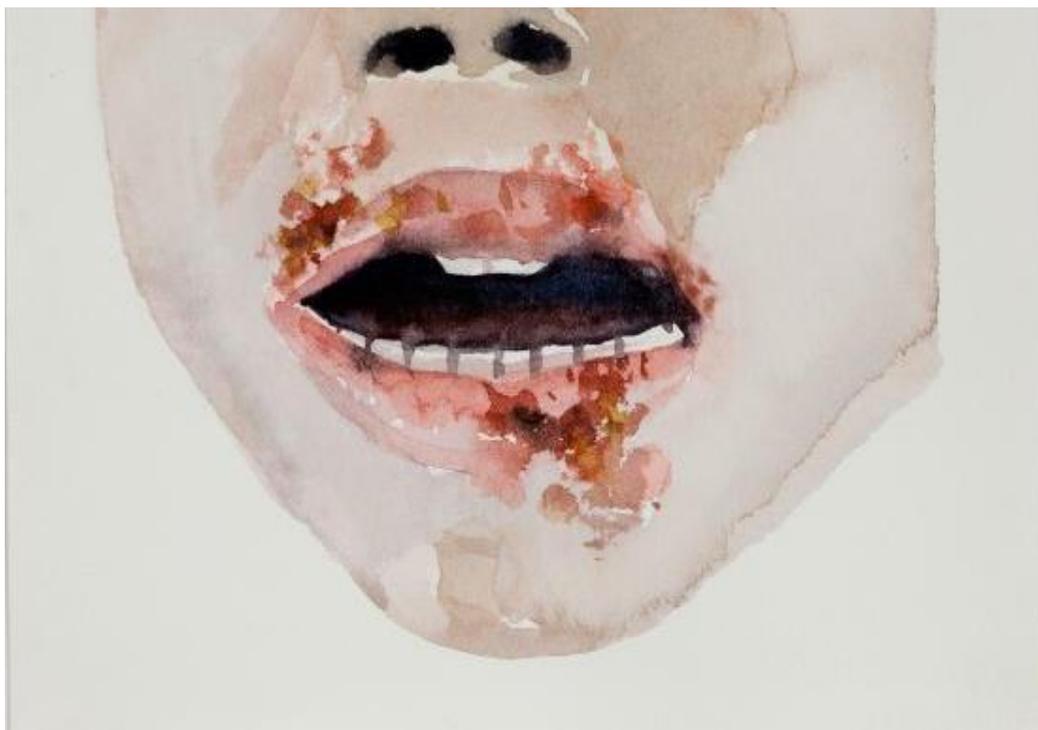
Fonte: Culture.pl.

Figura 54 - Ilustração para *Struwwelpeter* (1845), de Heinrich Hoffmann.



Fonte: Disponível em: <http://www.gasl.org/refbib/Hoffmann_Struwwelpeter.pdf>.

Figura 55 - *Herpes* (2013), de Eduardo Berliner. Aquarela sobre papel, 12.2 x 15.3 cm.



Fonte: Daros Latin America Collection.

Figura 56 - *Torture* ([201?]), de Aleksandra Waliszewska.



Fonte: Culture.pl.

Figura 57 - *Monsters* ([201?]), de Aleksandra Waliszewska.



Fonte: Culture.pl.

Figura 58 - *Escuro* (2013), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 220 x 220 cm.



Fonte: Prêmio PIPA.

3.8 O QUINTAL DOS FUNDOS COMO ALEGORIA DO PORÃO: O CASO DE VARAL

Em *Varal* (Figura 2), de 2012, um corpo masculino agachado, nu, traja uma máscara à nuca. Sua postura é inofensiva. No quintal onde se passa a cena, um enfermeiro (um tipo que parece uniformizado, todo de branco, com galochas de borracha, para limpeza pesada) esguicha-lhe água sobre as costas. O sujeito acaçapado provavelmente defecou em si mesmo. Rodeado por plantas, enquanto o cuidador lhe faz a ablução (regando-o), somos levados a crer em que o personagem central se encontra em estado vegetativo, ou sem o controle de suas funções fisiológicas, permanentemente. A tartaruga à esquerda, incapaz de se mover, virada de costas, ilustra a essa possibilidade de interpretação. O título da obra o faz, da

mesma maneira: remetendo à lavagem de roupas, talvez o que tenhamos, no que tange ao personagem principal, seja apenas a *roupagem* de um ser humano. Um corpo, basicamente, que *dá trabalho* (como consagra o jargão brasileiro, fazendo-se mais notável em tempos neoliberais), inconsciente de suas ações, incapaz de agir por si próprio, ou de controlar suas funções intestinais e a expansão de sua consciência. Um corpo, portanto, mais limitado do que um *autômato* ou um *animal doméstico*, em certo sentido, reduzido à sua função de *casca* biológica, de sistema corpóreo pulsante, mas não cerebral-cognitivo. Uma *casca viva*, em suma (o que aduz, mais uma vez, ao signo da tartaruga imobilizada). A calça limpa dependurada talvez seja sua vestimenta, lavada constantemente, após cada evacuação *indevida*. Da mesma maneira, os panos brancos no varal lado talvez lhe sejam fraldões, ou instrumentos de limpeza. Ainda que pareça desprovido de razão ou autonomia, a postura do mascarado parece encolher-se, defensivamente, contra o jorro esfriado. Quem o limpa também o agride.

Ainda sobre as relações entre o título e a imagem, uma nuance: a ênfase no *Varal* facilmente se ligará à semântica do fio, da cerca. Restrito a um quintal, aprisionado num mundo de limitações, o ser humano *vicário* (daí o signo da máscara, à nuca) não poderá atravessar, jamais, o perímetro demarcado pelos varais frouxos; não transcenderá o tracejado de suas dificuldades. O varal se torna, assim, *arame farpado* em quintal escondido, labiríntico. Toda a imagem é contrária ao assujeitamento, nesse raciocínio, e à ação impetuosa, protagonista. Enfatizam-se os glúteos, a nuca do *homem sem capacidades*, não seu rosto, por essa razão. E o jabuti estrebucha, de costas. Veem-se mais as costas do enfermeiro/cuidador do que seu tórax, seu peito, seu rosto, da mesma forma; veem-se os fundos da residência, não a fachada. As costas e os fundos ligam-se semanticamente, concluimos. Mesmo a máscara está ao contrário. Para Berliner, as funduras e traseiras (dos espaços e dos seres) parecem revelar-nos mais do que as frontarias, em termos interpretativos.

A tartaruga; o homem incapaz, dependente; o ânus, a máscara trajada à nuca; o enfermeiro com o esguicho; as roupas estendidas (e os fragmentos de perna e braço fantasmagóricos revelados junto às roupas: um antebraço negro [um *prendedor fantasmático*] que segura um pano-lenço, à direita, e talvez um tornozelo negro, também sem corporeidade, que emerge de uma das barras da calça) e o

quintalzinho dos fundos: a todos esses elementos constitutivos da tela já os mencionamos ou mencionaremos, através de ícones análogos de outras pinturas, aqui e ali. Antes de prosseguirmos, no entanto, faremos um breve comentário a respeito da plasticidade de *Varal*.

O plano de semiconjunto nos transmite poucas informações sobre o ambiente pictórico: o espaço retratado (um quintal dos fundos, assumam-se) é exíguo. Podemos, no entanto, alargar as dimensões dessa obra, ainda que virtualmente. Em primeiro lugar, somos remetidos a um ambiente *doméstico*, não profissional (apesar da figura do enfermeiro). As roupas cotidianas, as calças jeans e os panos pendurados à esquerda, secando, contribuem com essa conotação. A casa onde se localiza esse quintal parece ser pequena, já que os vasos de planta amontoam-se por toda a porção direita do quadro. Certamente não se trata de um ambiente minimalista, de vazios arejados, racionalizados, amplos. Antes, o quintal que visionamos é um lugar que evoca a frincha, o nicho. As plantas medram, abafam-nos, e o espaço diminui, por isso. Mesmo o varal parece ser o prolongamento natural dos talos dos singônios, ao centro. Emaranham-se o varal e os finos caules.

Os pequenos móveis de ferro branco, ao chão, também sugerem entrelaçamento com as samambaias e com a mangueira de borracha. As toalhas alvejadas (ou panos de chão: há um fiapo esgarçado, no canto superior esquerdo) dependuram-se, à esquerda, como folhagens preguiçosas, bloqueando a nesga de corredor que nos levaria, talvez, à figuração de uma possível saída. Essa descrição através de filigranas e do atulhamento de detalhes acaba por consumir e sombrear completamente o local, num estufamento vegetal e serpenteante. Até os rejantes entre os ladrilhos evocam essa saturação de raízes, de ramificações. O quintal se converte, assim, em *jardim-labirinto-aramé farpado*. Converte-se em *curral*. Ao centro, a mencionada figura grotesca, de cócoras, aguça essa possibilidade: a possibilidade do ser monstruoso, residindo num meio labiríntico, como um totem, vem-nos à tona. Sua monstruosidade *mascarada* é paralela à (e não causada por) sua incapacidade motora e/ou cognitiva.

Além de doméstico, o espaço parece envelhecido. O soalho de ladrilhos vermelhos, quadrados, passa-nos um ar de construção antiga. O velho tempo dessa habitação é, ademais, um tempo diurno. A luz se distribui igualmente pelo

quintalzinho, difusa. Quanto à aclimatação, esta parece ser branda, esfriada, matinal. Os verdes das folhas, a dessaturação dos ladrilhos de barro, a palidez dos corpos, as roupas brancas e azuladas. Tudo perde, em *Varal*, vigor e pulsação. O esguicho gelado e cinzento que jorra, compactamente, sobre a coluna vertebral do ser agachado reforça essa sensação, ademais. A composição, como já dito, é confusa, claustrofóbica, embaraçada. Além dos signos de bloqueio ao redor (roupas, vegetação, ferro, varal), o tipo mascarado é apertado por um arco muito nítido: a tartaruga desemborcada, a calça, os singônios e o corpo do enfermeiro, com a mangueira em riste, enquadrando-no, deteriorando ainda mais a capacidade de respiração/arejamento (e conseqüentemente, de evasão) dessa área delimitada. Outro fator que agudiza essa perda de espacialidade é a insuficiência das bordas. O crânio do enfermeiro, seccionado à altura do cocoruto pelo enquadramento da tela, dispara uma sensação desarmônica, pouco dinâmica e pressurizadora do espaço. Tais elementos, conferimos, são notadamente congruentes com um caráter central de imobilidade e semiparalisia, evocáveis através do ser *higienizado* pelo *enfermeiro-jardineiro*. É sua incapacidade de autonomia que dispara o olhar à interpretação do quadro, decerto; se o título se centra no signo do varal, deslocando as hierarquias de sentido, é em direção à metáfora (sobretudo da cerca, do arame farpado) que o faz, como dissemos, e à ironia, possivelmente.

Quanto às formas, o arredondamento (plantas, carne humana, tartaruga, mangueira, varalzinho curvado) contrasta com as linhas retilíneas do piso de ladrilho. Estas se distorcem, confere-se, ao redor dos pés dos personagens, do casco da tartaruga. Tornam-se de abrupto excessivamente diagonais, principalmente sob as botas de borracha e sob as nádegas do acorçado. Por causa dessas alterações bruscas do tracejado e do ritmo do chão, a pintura assume, em sua porção inferior, mais peso, mais gravitação. Logo, nosso olhar se demora e se detém sobretudo nas nádegas sujas do personagem – que está sendo lavado desde as omoplatas, estranhamente. Detém-se também na tartaruga imobilizada, vulnerável. Finalmente, a textura da tela é alterada, da mesma maneira, principalmente em sua porção inferior. As pinceladas escorridas gotejam nos ladrilhos mais abaixo, acompanhando a distorção das linhas retas. As fezes esguichadas, por essa razão, respingam, de chofre. O uniforme asséptico do enfermeiro mancha-se de marrom, à altura de seu

joelho direito. As pinceladas borrifadas é que reclamam, principalmente, o tátil e o grotesco, já que as fezes em si não aparecem claramente delineadas. O que se tem é apenas um borrão, uma mancha de sujeira ao redor do cóccix. Numa palavra, a textura respingada retoma o signo do esguicho de borracha, em articulação sinestésica.

Ainda uma palavra sobre as nádegas: há uma paronomásia icônico-verbal composta pelo traçado do ânus, dos dejetos e pela figura do enfermeiro. *Rego* (enquanto gíria para *ânus*, no português coloquial) aglutina-se ao *regó*, *regar*, *regador* (ou seja, à atitude do enfermeiro). E essa paronomásia não é apenas um trocadilho; antes, possui relevante nutrição de sentido. Afinal, o ânus emporcalhado do *paciente* (no sentido de passividade, de recepção da ação, e no sentido médico) animaliza-o, e lhe corrói a perspectiva de controle sobre si mesmo, como dito. O enfermeiro, por sua vez, também é animalizado, embora surja como *agente*. Lava ao paciente como a uma coisa, como a um veículo numa garagem; não o toca, não o limpa, e dele não cuida, portanto, essencialmente; banha-o com um jato de mangueira, numa atitude impessoal, que remete à bomba de água policial, ao hidrante que controlava rebeliões em manicômios, e continua a fazê-lo nas prisões e nas ruas. Essa impessoalidade imiscui-se, igualmente, no ambiente do quintal. É no quintal, *onde os cachorros tomam banho*, que o incapaz deve ser atendido pelo funcionário encarregado de lidar com os excrementos de seu paciente (e de sua vítima). Como se o interior doméstico, por alguma razão, devesse ser preservado, em sua assepsia higiênica, dos dejetos e resquícios humanos. Por esses motivos, há uma separação essencial entre o ambiente doméstico interno e o quintalzinho externo, nessa obra. E pela forma desumanizada em que se dá a relação entre *funcionário* e *paciente* (o *contratante*, aqui, não se revela), é verossímil que pensemos, inclusive, que o tipo mascarado-acocado não habita o espaço doméstico interior; sua morada deve dar-se, provavelmente, na *jaula-jardim* que, mais do que abrigá-lo, esconde-o de maneira separada, alienada, distanciada e objetificada.

3.9 ESCRAVIDÃO, FANTASMAGORIA

3.9.1 Temporalidades de *Falsa Coral* (2012)

O *domicílio-masmorra* pode funcionar como alegoria do processo histórico.

Na tela *Falsa Coral* (Figura 59), de 2012, tem-se uma mulher negra, de meia idade, atrás de uma tábua de passar roupa. Usa um lenço à cabeça, que combina com seu vestido azul; vê-se que está descalça. Não nos atinge seu olhar, concentrado em suas mãos, no ritmo de seu afazer; este, no entanto, é de conotação surreal, e não diz respeito ao asseio ou engomação das vestimentas: a mulher, com a mão direita, manipula, como uma marionete, uma cobrinha enrolada em seu antebraço, cujo pescoço está travado por seus dedos.

Com a mão esquerda, a personagem segura um lagarto, cuja cauda parece recém-decepada, preenchendo a mandíbula da cobra. O ferro e a roupa de passar deslocam-se, assim, para a figuração da cadeia alimentar, do bestialismo; outro fator realçador desse deslocamento reside na própria relação de predação da cobra pelo lagarto. Esta não é espontânea, natural, mas assistida e controlada pelo elemento humano.

Figura 59 - *Falsa Coral* (2012), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 210 x 170 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

A serenidade das expressões da mulher, de seu rosto atento, apesar do absurdo do que segura às mãos, levam-nos a duas principais potencialidades de sentido. Qual a temporalidade dessa cena? Trata-se de um evento surreal, único no tempo, em que sadicamente se disponibiliza, com lentidão e interesse, a presa para o predador, e se controlam e limitam as possibilidades de fuga da vítima (a lagartixa que destaca a própria cauda, ao ser ameaçada, é evocável aqui)? Ou se trata de uma cena de cerne pacato e rotineiro, de teor repetitivo, ainda que surreal, mais uma vez? Se tomarmos como verdadeiro este último caso, poder-se-á dizer que *Falsa Coral* apresenta-nos, sobretudo, uma cena de alimentação banalizada de um animal doméstico. A expressão do menino deitado, indiferente e entediada, argumenta em favor desse ponto de vista. Tal hipótese mais à frente a discutiremos, com mais propriedade.

O menino branco, deitado ao chão, surge em escorço, a partir do tórax. Seus olhos morosos fixam o visionador, em contraposição com os olhos da mulher. Alguns níveis de contraste estabelecer-se-ão a partir desses elementos. O menino branco e a mulher negra; o mundo do ócio infantil, e o contexto de trabalho doméstico, num *intérieur* berlineriano. A pouca idade preguiçosa, o meio corpo figurado, e o corpo inteiro, maciço, da trabalhadora de meia idade. As roupas escuras da adulta, as roupas claras do menino. O plano horizontal da labuta, da tábua de passar, e a linha do taco, vertical, do chão de lazer repousante. A mulher atrás da tábua de passar, absorta em seu trabalho, que suas mãos seguram, firmes; o menino sob a tábua de passar, como se entre as hastes de um trepa-trepa, com descaso, distração e soltura.

Em certos níveis, a possibilidade de contraste revelará certas nuances. O pé descalço da trabalhadora, num contexto de trabalho doméstico, reforça a sêmica de seu labor; a nuca do menino, que agora está soerguida para a contemplação de algo que lhe chamou a atenção, estava, antes, repousada sobre o pé direito da passageira, podemos imaginar. No travesseiro do peito de seu pé, ou, no mínimo, entre seus pés. Nessa clave, o pé que se nos revela é metonímia do mundo do trabalho, da servilidade³⁷⁰; o pé que não se nos revela é, por sua vez, envolto pelo

³⁷⁰Enquanto o pé descalço se associava à escravidão, no século XIX, “a nudez de seus pés atesta a escravidão”, diz Denis (apud SELA, 2007, p. 237) sobre uma escrava que passeava, indolentemente, pela rua da Alfândega, no Rio de Janeiro. A fetichização social do pé, e, por extensão, do calçado da mulher branca eram faces do mesmo processo. “O pé pequeno, fino e de boa curvatura, era

mundo do lazer, por extensão de raciocínio, por ser contíguo ao corpo do moleque – que presentifica a indolência, assumindo sua carga.

Por fim, não se revelam muitos detalhes sobre o ambiente doméstico em que a cena decorre. Um quarto ou corredor sombrio surge, em frincha exígua, à esquerda da tela. O pedaço de uma janelinha, ou de uma depressão à parede, à direita. O que mais chama a atenção, entretanto, é o espelho ovalado, aos fundos do quarto, que se entrevê às costas da passadeira. O espelho reflete parte das costas e da nuca da trabalhadora; acena, ademais, para a dimensão do quadro que não enxergamos.

À frente, na realidade que escapa ao visionador (para onde olha o menino), o espaço parece ser aberto; trechos de verde se mostram; a saída da cena, logo, é uma pequena sugestão na parede, no espelho que apenas promete o mundo exterior, como uma escotilha. A imagem espelhada, no entanto, é confusa e pouco eloquente, com seus possíveis caminhos para um jardim externo insinuados.

Mais eloquente será, seja como for, o vulto fantasmático de maior nitidez, paradoxalmente, da imagem. Não reside este no espelho, mas no braço esquerdo da passadeira. O membro apresenta um prolongamento vaporoso, o fantasma de um movimento rápido. Se seguirmos a direção lógica que propõe, teremos, na verdade, a inversão de uma aparência inicial: a alimentação da cobra pelo lagarto não se deu por um gesto paciente, mas antes, brusco; só que a aproximação do rabo da presa à boca da vítima manteve, de qualquer forma, sua precisão de linha de montagem. É com exatidão que a cauda do lagarto foi arrancada, com o traço de corte exatamente à metade.

O braço fantasmático, de vulto veloz, parece, assim, deslocado do corpo da trabalhadora doméstica, que é estático, maciço, afirmado. A precisão de seu gesto, o de alimentar o animal de estimação, repercute na destreza que a cena retrata; como numa foto imperfeita, o *still* é congelado, e o efeito tremido fica contido apenas no fóssil de rapidez do braço, e não contamina as mãos da passadeira ou as mandíbulas da cobra.

modelado pela vida de ócio; era emblema de 'uma raça', expressão anatômica do sangue puro, sem mancha de raça infecta, como se dizia no século XVIII". (PRIORE, 2013, p. 203).

Essa pintura, em seu alcance para além do mimético, da conotação fotográfica do mimético, não capta apenas o choque instantâneo do presente, mas o relance efêmero-fossilizado do passado, do braço evaporado. Tem-se, pelo vulto desse braço, mais do que a descrição de um instante de trabalho: tem-se a descrição da energia, da habilidade e do treinamento que possibilita, com precisão, a satisfação dos apetites da cobra, sem riscos para as mãos. Logo, o vulto é vetor para a compreensão de um contexto, de uma *logística* de ações da mulher negra, a fundo, que a tela parece descrever. O virtuosismo da passadeira, senhora de um disparo de mãos habilidoso, executado com um mister que fronteiriza com a tranquilidade de suas feições, é um desses elementos descritivos mais cruciais, no que diz respeito à interpretação da imagem.

Por essas razões, em *Falsa Coral*, poderemos dizer, o tempo também se fertilizará do choque dos paradoxos. O instante recente e a fotografia presente; a concentração rotineira da postura da mulher e da morosidade do menino e o congelamento fotográfico de uma fração dessa rotina; a sonolência e a distração do ocioso e da trabalhadora, e a punção acelerada do braço, de estouro mecânico. Um membro de temporalidade fugaz num quadro de corporeidade sólida, em suma.

3.9.2 Sobre *Falsa Coral* (2012): eixos plásticos

Estabelecidas as descrições dos referentes básicos da tela, ressaltemos-lhe, rapidamente, os eixos plásticos. Predominam os azulados: o vestido, o soalho, a touca. As paredes brancas e as roupas do menino apresentarão, igualmente, confluências azuis e cinzento-azuladas. O predomínio de cores mais esfriadas e penumbrosas será coerente com a iluminação mais branda que a tela evoca.

Difusa, a luz parece ser matinal; traz-nos, assim, o clima do início de uma jornada de trabalho, mais do que de seu fim. O momento em que o menino dispõe de seu tempo, frouxamente, o momento em que o animal *doméstico* delicia-se com seu repasto, são alguns indicadores de que, para além da brandura climática, o quadro evoca o tempo da manhã, e não o de um fim de tarde. Porventura se poderá dizer,

inclusive, que o tempo é o da manhãzinha: o quarto sombrio à nossa esquerda, ou a frincha revelada de um corredor, suscitam a ideia de que nem todas as janelas do *intérieur* foram abertas, e as lidas do dia estão apenas começando, como os apetites.

Quanto às linhas e formas, predominarão as retilíneas, estáticas. A tábua, o chão em eixos horizontais, as diagonais angulosas das hastes de armar da tábua, os cortes verticais dos batentes das portas, das quinas da parede. Tem-se um entrelaçamento de linhas retas que parecem reduzir, de forma decisiva, qualquer sensação de movimento. A composição axial (centralizada no menino branco e na mulher negra verticalizados, sobre a base horizontal do chão e da tábua, e na simetria dos retângulos que os ladeiam) contribui, também, para a sensação de redução do movimento. Outro fator que o enfatiza é a forma piramidal da composição como um todo: do vértice (o lenço à cabeça) às bases (as armações triangulares da tábua de passar), a impressão é a de raízes calcadas, afirmadas.

Mesmo as formas da serpente, que se oporiam ao todo retilíneo e pouco ondulante da tela, parecem ecoar-lhe o engessamento, e se captam de maneira óssea e angulosa, como que traçadas à régua. Mas o verdadeiro ponto de dissonância, em termos de linhas e formas, é o espelho, naturalmente. Sua ovalação é especialmente expressiva, não somente em atributos formais, mas interpretativos: o mesmo objeto que estabelece um contraponto formal aos contornos retilíneos, ao que parece, também denota um espaço de saída, de evasão, um meio exterior sugestível pelos trechos de jardim que reflete: um contraponto temático, outrossim. Dessa maneira, o espelho torna-se, em *Falsa Coral*, um detalhe de alta concentração sêmica, baseado em diferenciações formais e relativas à apresentação do espaço, e à intersecção polissêmica de *significante-significado*.

Ainda sobre a espacialidade interna, a sensação é de espaço exíguo, apertado. O exterior prometido no espelho rarefaz-se, vimos, em sua virtualidade. Da porta à esquerda, temos uma nesga; a passagem atrás da mulher é estranhamente estreita, e tal impressão de perspectiva falha a faz um pouco maior, somente, que a envergadura da passadeira. À direita, a metade de uma janela; abaixo, a metade escorçada do corpo do garoto.

Todos esses cortes, essas metades (que ecoam na cauda do lagarto, cortada pela metade) incidindo sobre dispositivos de conotação de passagem e de

aumento de espaço (portas e janelas), cancelam-lhes o arejamento, e, em clave irônica, argamassam a sensação de aporia, de claustrofobia. A disposição das bordas do quadro, ademais, parece igualmente insuficiente: a tábua de passar é interrompida, à direita, como se a visão do todo da cena não fosse, aqui, possível, e a montagem do acessório de trabalho fosse desconfortável, de certa maneira sufocante.

Essas insuficiências de captação da totalidade da cena pela compressão das bordas da tela, essas constantes metades, junto ao mencionado excesso de retas entrelaçadas em quinas, batentes, armações e rodapés recriam, por assim dizer, uma dinâmica (ou *falta de dinâmica*) que metaforiza um *quartinho de empregada*. Não podemos dizer que o semiconjunto evocado pela tela permita a descrição desse espaço doméstico específico, sintoma “arquitetônico” típico e clássico das relações sociais e de trabalho brasileiras (ainda que, nos últimos tempos, a *área gourmet* tenha substituído o “apartamento da caseira” nos anúncios, discursos e sonhos coletivos do mundo imobiliário). No entanto, o meio obviamente doméstico, descrito pela obra, ainda que de maneira lacônica (em termos de detalhamento do espaço), e a carga sêmica dos demais signos visuais autoriza-nos a mencioná-lo, mesmo que de passagem.

Finalmente, a textura da obra favorecerá a distinção das pinceladas. Escorrimentos notam-se principalmente nos joelhos, no braço direito da mulher, no chão. Seu cotovelo esquerdo tem um apêndice de derretimento viscoso. Como sempre, em Berliner, a corporificação das pinceladas requererá, obviamente, um visionamento metapictórico. Esse visionamento atenua, por assim dizer, o mencionado clima de *still* fotográfico presente na imagem, e reforça-lhe uma diegese opaca, com os rastros criativos e artificiais da mão do artista.

No final das contas, essa marca e reivindicação do artificialismo criativo, no que tange ao ato de pintura, será coirmã das constantes temáticas surrealísticas de Eduardo Berliner³⁷¹: ambos os processos demarcam-se claramente da realidade.

³⁷¹Reforcemos outra vez: segundo Alcino Leite Neto ([201?a]), Berliner não se interessa pelo surrealismo, e nega sua influência. Essa posição do artista é bastante estranha, até espúria, haja vista que o grosso de suas obras baseia-se em deslocamentos. Talvez o receio do pintor, também fotógrafo, em afirmá-lo, se deva à famosa crítica de Sontag à dita vanguarda, no livro *Sobre fotografia*: “o resultado foi que o surrealismo na pintura reduziu em pouco mais do que o sumário de um mundo de sonhos mal sortido: umas poucas fantasias espirituosas e sobretudo sonhos eróticos e pesadelos agorafóbicos”. (SONTAG, 2004, p. 66); “o surrealismo só consegue oferecer um juízo reacionário; só consegue obter da história um acúmulo de singularidades, uma piada, uma

Surrealismo e metalinguagem cavam suas trincheiras no mundo da crítica de arte e no campo de ruptura discursiva fundamentado no onírico, no pesadelo.

Voltemos novamente às possibilidades de sentido da tela, e de suas repercussões intertextuais, tendo sido realizadas as considerações a respeito dos eixos plásticos principais.

3.9.3 Ferro de passar roupas, veneno e mandíbula: relações icônico-linguísticas

Podem-se explorar mais camadas sêmicas oriundas da interação icônica com os níveis linguístico e institucional. Começemos pelo título. *Falsa Coral* pressupõe uma positividade associada à falsidade: a ausência de veneno, obviamente. A cobrinha tracejada que a trabalhadora aprisiona em sua mão é fator de tranquilidade, de inexistência da possibilidade de letalidade. Talvez, por esse motivo, a mulher concentre seus olhos no lagarto, como se a manipulação da cobra, o predador, fosse-lhe indiferente. A serenidade de seu rosto semiperfilado é coerente com o pouco risco da atividade que exerce, repetimos, nesse momento específico. Vale refrisar que o semblante do menino, em frontalidade preguiçosa, alienada do devorar do animal pela vítima, envernizam o clima de rotina e de repetitividade que emana da cena.

Logo, a hipótese de que se trata de uma cena de alimentação de um animal banalizado, de estimação doméstica (com laivos de sadismo, só que rotineiros), faz mais sentido do que um pontual exercício sádico, como argumentamos acima. *A falsa coral* não é, portanto, um animal invasor que, num dado momento, tenha sido capturado e dominado. É um ser inofensivo, tratado com carinho; um réptil de cuja mansidão se tenha consciência indiferente. À mulher, à controladora dos estranhos fantoches, a atenção retida na cauda decepada do lagarto interessa mais do que a mirada à mandíbula e à deglutição da cobra.

paixão pela morte”. (SONTAG, 2016, p. 90). Que a dimensão da pintura berlineriana é onírica e hiper-visível é absolutamente redundante. Só não é agorafóbica, mas antes, claustrofóbica.

O elemento de falsidade não se projeta, no entanto, apenas em relação à serpente, ao referente que, de fato, a palavra qualifica. A aclimatação surrealística da tela é mais um nível de argumentação de falsidade, que já mencionamos. Mas há uma nuance. Voltemos ao braço esquerdo. Seu reflexo, que pressupunha uma captação de imitação fotográfica, da velocidade fantasmática de um gesto hábil, deixa-nos também um rastro, por outro lado, de algo vicário, de uma arapuca inverossímil.

Não é um gesto coerente, afinal, com a ação de alimentar a serpente. Esta se daria pela aproximação cuidadosa do lagarto à boca faminta; o que tivemos, no entanto, foi um gesto explosivo, brusco e veloz do braço da mulher negra, um choque do lagarto contra a serpente, ainda que este choque tenha sido acurado, conforme pontuou-se.

Há um problema: a dinâmica da ação rápida, causada pelo reflexo do braço, torna impossível – ou, no mínimo, inverossímil e incoerente – a precisão cirúrgica, a decepção de exatamente meia cauda, repita-se; torna impossível manterem-se intactas as mãos da mulher, sem acidentes de mordiscos, principalmente; torna impossível a segurança de bisturi do ato como um todo, sem tremores. Aí está um laqueamento de falsidade, admitido pela projeção do título, e talvez vívido, em termos de intencionalidade do pintor.

Se se argumentar que o fantasma do braço não possui relação, a fundo, com as mãos que seguram a cobra e o lagarto; se dissermos que esse fantasma se trata de um resquício de outra disposição pictórica, que não foi apagado, deveremos observar a imagem com redobrada atenção, e rever alguns de seus pontos.

No reflexo do braço, as pinceladas que retratam o vulto da mão esquerda apresentam certo espraiamento; o reflexo do lagarto ali, sob as mãos, se pode insinuar, também, o que sugere uma continuidade, uma contiguidade no decurso do tempo. É mais um argumento para excluirmos a interpretação de que o vulto do braço é um elemento semanticamente solto, e sem relação imediata com o que, em seu instantâneo, *Falsa Coral* nos descreve: que o lagartinho estava, há alguns segundos, íntegro; repentinamente, sua cauda foi abocanhada, ao ser, num átimo, aproximada da cobra.

Assim, o *falsa* é, por um lado, um adjetivo de normalização, de tranquilização e de consciência da ausência de uma ameaça, cansativa como o ato

de passar roupa, banal como despejar a ração na tigela do animalzinho que conosco habita. Por outro lado, o *falsa* é mais uma pista para a consciência de um absurdo, de algo profundamente antinatural, fantasmático, em termos de descrição mimética da realidade: o bote não adveio da serpente a ser alimentada diante de sua presa, mas do braço que alimenta a serpente.

Não é um bote que captura, mas que disponibiliza o já capturado. Não é um bote animal, mas humano. O deslocamento do bote da serpente para o bote braçal é um truque do pintor que, controlado ou não, contribui para o nível vicário que as plurissignificações de *falsa* comportarão.

Passemos a outros focos discursivos. Em *Falsa Coral*, as significações domésticas, rotineiras, morosas e meticulosas (a realística condição humana, sintetizada pelo ato de passar roupa) são surrealisticamente transfiguradas em direção ao bestial, à predação, à decepação, ao bote de chofre, ao absurdo. Dessa maneira, a praticidade da servilidade doméstica é automaticamente subvertida em direção ao irônico, ao cômico, ao inútil e ao sub-repticiamente ameaçador.

O ready-made *Cadeau* (Figura 60), de 1921, de Man Ray, também calcava raízes no ato de passar roupa como ponto de metáfora para a subversão do cotidiano. O ferro de passar roupas cravejado de pregos, surrealístico, inútil para exercício em sua função primordial, apresenta em potência uma agressividade e contundência que revelam, em si, a violência simbólica da sujeição do indivíduo ao trabalho doméstico, à servilidade fordista, entre outras projeções hermenêuticas. A insígnia do serviçal, em nível realístico, torna-se arma subversiva, em seu surrealismo de ready-made, na velha obra de Man-Ray. Filtrada pelo vanguardismo, a realidade dominada se torna percepção irônica, e contestação contextual.

Figura 60 - *Cadeau* (1921 [réplica de 1972]), de Man Ray. Objeto de ferro e pregos, 178 x 94 x 126 mm.



Fonte: Tate Gallery, Londres.

Da mesma maneira, o caráter inofensivo de *Falsa Coral*, ancorado semanticamente também no ato de passar roupa, deve levar-nos para a projeção de seu oposto, do teor irônico que imagem, discurso e instituição projetam conjuntamente. Na tela de Berliner, o ferro de passar também é subvertido, em deslocamento, para o agudo, para o contundente, o perfuro-cortante, o decepador. Os pregos sobre a lisura da chapa de ferro tornam-se, na obra do brasileiro, as dentições aguçadas, caninas da serpente, ainda decepadoras, ainda que sem veneno. Por essa razão, a falsidade positiva (o caráter inofensivo, a ausência de veneno) também é falsidade. Existe, em *Falsa Coral*, uma ameaça pressuposta.

E, obviamente, essa violência virtual e possível não diz respeito aos ícones centrais, à cobra e o lagarto: o título nos dá uma pista falsa, ainda que facilmente descartável: porque é no âmbito das relações sociais que, claramente, se nutrem os discursos de *Falsa Coral*. Será que se diz, nessa tela, que a relação *empregada doméstica-empregador* (o *patrão* é metaforizado pela figura da criança) envenena-se, essencialmente, devido a distorções econômicas, sociais e históricas, oriundas do escravismo?

A babá negra e a criança branca, a casa-grande e a senzala, o reflexo do passado recente; a relação de escravidão, predatória, que terminou de chofre, virtualmente, e que prossegue, apesar disso, não apenas fantasmaticamente. O ócio do branco e o trabalho do negro; o branco infantilizado, o negro envelhecido. A relação patriarcal (*patrão* homem, mulher submissa).

Num compromisso empregatício aparentemente inofensivo, de teor até ameno (a criança branca cuidada e zelada pela figura repositora do papel da mucama; a criança cuja nuca repousa no travesseiro do pé esquerdo de sua cuidadora, preguiçosamente, enquanto o pé direito, negro e descalço, recoloca-nos à vista o imediato reconhecimento do sujeito cuja liberdade se combate, como a herança social e metafórica da pele negra), repousa intensa carga de embrutecimento, veneno e violência simbólica, sub-reptícia.

A mulher, que alimenta o réptil com outro réptil, é ela própria vítima e alimentadora de uma relação de predação: o lazer do menino, sob as hastes da tábua de passar, é-lhe predatório, em termos sociais, podemos dizer. O fantasma brusco de seu braço, o reflexo rápido de que temos indício, é, como já apontado, fator adensador dessa percepção, já que petrifica a empregada doméstica no campo metafórico do objeto automático, de velha mais-valia da vívida vampirização.

A mulher negra, na tela, é *falsa coral*, é ser definido pela sua vicariedade, pelo seu caráter de máquina e mercadoria, sob o ponto de vista da dominação. É fator maquinal. É mulher máquina de gesto mecanizado, para retomarmos a expressão de Antônio Cândido sobre Bertoleza, a escrava de *O cortiço*³⁷².

E, ainda nesse raciocínio, a trabalhadora é *falsa coral* no sentido de ser percebida, pelo anônimo sujeito da dominação (seria o visionador? O sujeito é

³⁷²Cf. CANDIDO, 1993, p. 130.

metaforizado, todavia, pela criança) como inofensiva, contemporizada; de opções tolhidas pela dinâmica social, de impossibilidade, a fundo, de trânsito laboral e de emancipação; a falsidade também pode se referir à sua consciência a respeito da dominação; a um processo de alienação da vítima social em relação ao trabalho precário, numa palavra. Ou, inclusive, à própria alienação do empregador, ao próprio *não-dizer* do patronato, à distância desse dizer. São algumas possibilidades de sentido.

Concluimos, assim, que os espraimentos sêmicos de *falsa* são fundamentais para as interações plástico-icônicas e discursivas da tela; também é o caso da palavra *coral*, que duplamente remete ao espécimen réptil e, naturalmente, ao campo semântico da coloração, da cor de pele, e da segregação, por extensão de sentido (a divisão entre perigo e ausência de perigo). *Falsa* e *coral* tecem, com mais ou menos profundidade e polissemia, relevâncias hermenêuticas atadas ao sistema plástico do quadro, dessa maneira.

A predação da cobra pelo lagarto; o absurdo do trabalho explorado; a bestialização do explorado pelo explorador; a dominação dos animais e sua manipulação sádica como metáfora fabular e proverbial das relações humanas; a vítima social (a mulher negra) e o agente de agressão social (a criança branca), que se dispõem na arena híbrida – e ideologicamente amenizadora – *doméstico-profissional*, ainda que ambos os sujeitos de nada tenham consciência, aparentemente, e se absorvam em seu ócio tedioso e seu trabalho absurdo; o fantasma da força de trabalho (o reflexo do braço); a subversão do banal cotidiano (o ato de passar roupa) em contestação irônica, surreal, do cotidiano (o gesto de passar deslocado para a manipulação de répteis, em gradação, até os ícones das mãos); as polissemias possíveis de *falsa* e de *coral*. Esses são os elementos interpretativos principais que tentamos deslindar acima. Mas cabem, ainda, algumas palavras sobre outros vetores de certa fertilidade, nesse óleo sobre tela, já mencionados plasticamente: *o espelho, as sombras, a porta e a janela, o jardim externo*.

3.9.4 O espelho, as sombras, a porta e a janela e o jardim externo em *Falsa Coral*

O espelho rebate as costas da mulher, e o acesso ao ambiente externo. Iconograficamente, compõe uma imagem de seu corpo a que, naquele instante, a trabalhadora não acessa, obviamente. Nesse raciocínio, a imagem das costas pode se visionada não apenas como o velho motivo de *o que está por trás* da consciência; mas também das iconografias que remetem ao passado instantâneo ou remoto, ao *background*, às *costas do presente*, sobretudo num quadro que tematiza o escravismo, mesmo que em sua forma atualizada.

O passado instantâneo tem seu núcleo significador no já discutido vulto do braço, que dá o bote maquinal; já o passado profundo e social encontra sua nutrição no reflexo do espelho, que recompõe a casa grande, o ambiente doméstico e torna-se, assim, microcosmo e alegoria das relações sociais da contemporaneidade, que emulam e duplicam, tautológica e angustiosamente, o passado.

Se puséssemos nossos olhos na perspectiva da passadeira, veríamos a porta aberta, a saída, a fundo, da casa-grande; entre a porta aberta para a varanda e o corpo trabalhador está a forma gradeada, enjauladora, das hastes da tábua de passar, entretanto. Entre a mulher e a emancipação, numa palavra, interpõe-se-lhe o mundo do trabalho. A disposição doméstica, nessa tela de Berliner, reflete dinâmicas de classe, e a pirâmide social de atualizados servilismos, de um repositório de distorções. Consciente ou não, por parte do pintor, a já mencionada disposição piramidal da passadeira, por detrás da tábua, pode coadunar-se com essas reflexões, devido à impressão que passa de imobilidade e aporia, enfim.

Da mesma maneira que tem o mundo externo à sua frente, os olhos da empregada não se voltam para seu alcance, para seu ponto-de-fuga (que só conhecemos virtualmente, pelo espelho), mas concentram-se na tábua, no mundo raso-planificado do trabalho. A tábua, o balcão: em Debret e seus escravos, mãos e tábuas resultavam no quociente da espera e do trabalho, iconologicamente. Também nas cenas urbanas de Debret – não nos retratos – os olhos dos escravos não se voltavam ao visionador, amiúde.

Voltando à protagonista de *Falsa Coral*, é a imagem de suas costas, ademais, que ocupa o espaço exterior, na ilusão espelhada. Por extensão de raciocínio, a trabalhadora está de costas para a saída da casa-grande, ainda que esta esteja à sua frente; está de costas para a saída porque esta lhe é socialmente inalcançável. É apenas imagem e devaneio, vulto no espelho.

Se as costas da mulher habitam o mundo do jardim, da varanda e dos caminhos que se insinuam à frente da casa, podemos dizer que essas presenças, esses verdes e essas saídas são *fantasmagorias de espelho*. Foge-lhe, da empregada, em sua realidade, a evasão, a possibilidade de fuga, sob um ponto de vista conotativo. A liberdade está-lhe às costas, não ao contato dos pés e das mãos. Por isso seus olhos não se dirigem à saída, e não alcançam os do público visionador. O menino branco, por sua vez, tem acesso livre à porta aberta. Seu olhar a ela se direciona convictamente, por isso, enquanto brinca e se espreguiça. Ele tem tanto acesso à saída que pode descartá-la, entre a negligência e a indiferença. Pode brincar sob as grades da tábua de passar, à revelia de sua simbologia, como um turista no campo de concentração.

O espelho representa, em suma, o futuro virtual, a imagem de saída às costas da mulher, que ela não vê, e que se trata, portanto, de fantasmagoria; ao mesmo tempo, o espelho, que totaliza a imagem de seu corpo, captando-lhe as costas, é metáfora, igualmente, do passado, entendido aqui como vetor de considerações sociais, ligadas às relações de escravidão. Guarda-se no espelho uma memória diabólica e venenosa, portanto: a exploração cínica do homem pelo homem.

Dessa maneira, segue-se em *Falsa Coral* uma velha tradição da pintura alegórica de *vanitas*: o espelho como olhar para o passado e presente (retrato dos vícios e dos pecados) e para o futuro (a danação, a morte no espelho, o demônio no espelho, o demônio que segura o espelho³⁷³). No caso de *Falsa Coral*, o espelho demonstra um contexto, o passado escravista e suas consequências presentes; paralelamente, aponta também para a danação do futuro: a falta de acesso à

³⁷³Sobre o óleo *Tabla de los Siete Pecados Capitales* (século XVI), de Bosch, presente no Museu do Prado, escreve Bosing (2010, p; 25): “A Soberba é representada pela estima excessiva da própria senhora que admira seu próprio chapéu ao espelho sem notar que um demônio de boné extravagante lhe segura o espelho”.

emancipação, representada, na tela, pela porta de saída do ambiente doméstico, da casa-grande, e pelo jardim que se insinua lá fora.

O espelho simula o mundo; sua *similitudo* é maldita, culturalmente³⁷⁴. A passadeira simula a escrava, em relação de submissão ao trabalho, de maldição histórica. Sua liberdade dá de cara com o vidro, que é *catraca*. Por isso o espelho é elemento fulcral, em termos sêmicos, aqui. É poço de muitos afluentes de sentido. *Falsa Coral*, logo, é um quadro de simulações. De (não-)liberdades futuras, de incômodos passados, de absurdos presentes. Nessas simulações, o tempo de hoje e do ontem se confundem, e o ressaibo é o do ranço: *mau presságio*.

Ainda, a imagem do mundo externo (significador de emancipação para a mulher negra e de indiferença e *livre trânsito* para a criança branca, “cidadã do mundo”), além de vicária, é exígua; o espelho ovalado parece pequeno, e é limitada a figuração que oferece, de lá de fora. Por essa razão, liga-se formalmente ao trecho (talvez) de janela que temos no canto superior direito de *Falsa Coral*. Se se trata de um trecho de janela, é uma janela estranha, interna, que dá para o cômodo, ou para o corredor, onde se passam roupas. Também é, nesse sentido, uma janela tautológica, redundante.

Uma janela interrompida, uma abertura limitada, também interrompida pelas bordas da imagem: tais ícones são possivelmente nivelados e líveis como sinais de aprisionamento em certa tradição iconográfica: a nesga de janela-escotilha na pintura *A Bebedora de Absinto* (1901), de Picasso; a abertura gradeada na parede em *Aguardente de Cereja* (1877), de Manet, são, por exemplo, denotadores do sufocamento, na sensação de ausência de perspectivas, de poucas evasões, em duas telas que enfatizam a solidão e, possivelmente, o alcoolismo, apenas para citarmos dois exemplos.

Paradoxalmente, são ícones de abertura que não fazem ampliar a sensação de amplitude; ampliam, antes, a clausura do espaço interno: o cabaré ou o bordel em Picasso e Manet, a casa onde se explora o trabalho, em Berliner. O espelho

³⁷⁴ “[...] nas concepções eclesiásticas a ideia da máscara como meio de dissimulação é secundária. Ela é condenável pelo que mostra, é uma *imago*, uma *figura*; mais exatamente, [é um signo] que remete a outro que não o do portador da máscara; é uma *similitudo*, uma *species*, está no campo do espelho [...]. No Ocidente medieval, o diabo é a metáfora da máscara”. (SCHMITT, 2014, p. 195). Por extensão, o diabo é a metáfora do espelho, igualmente. Sobre o diabo e o poder das imagens, veja-se Boureau (2016, p. 74).

interrompido, pequeno, a janela interna; um espelho às costas, uma janela para dentro. Os mencionados ícones conseguem ser os corrimãos, talvez, para os degraus da clausura.

O verde exterior que o espelho de sala reflete, podemos acrescentar, em *Falsa Coral*, é da natureza dos verdes escuros que o pedaço de janela redonda vaza, em *A Bebedora de Absinto*: verdes que sinalizam que a passagem não está livre, faróis da falta de acesso. Não à toa, em *A Bebedora de Absinto* os mesmos verdes, em análogos tons, se encontram noutra abertura enclausuradora: no interior do copo de absinto, que trinca os olhos da mulher travada.

As imagens exíguas geradas pela janela interrompida ligam-se provavelmente, enfim, à estranha porta estreita atrás da mulher. Diferentemente do espelho, que capta algo de fora, ei-nos aqui a porta que dá acesso ao interior doméstico, para além de uma alcova ou antessala; como dissemos mais acima, parece não ser muito maior do que a largura dos ombros da empregada.

Metaforicamente, os acessos ao ambiente interno são estreitos à trabalhadora. Se suas perspectivas de evasão são ilusórias, para um lado, suas perspectivas em direção ao cerne, ao interior de seu mundo de trabalho são-lhe, também, limitadas. Para a passadeira, a casa é um ambiente sombrio, também esguio e exíguo; a frincha de porta à esquerda da tela conota um corredor escuro, pouco convidativo, obtuso. Pois os ícones das sombras e dos espaços comprimidos atam-se à projeção de um passado, de um presente e futuro repressores, e predatórios, de possibilidades esparsas, se não inexistentes.

Diferentemente da famosa cena³⁷⁵ de *O Som ao Redor* (2012)³⁷⁶, dirigido por Kleber Mendonça Filho, em que o fantasma, alegoria da escravidão, aparece num estouro rápido e chocante entre os corredores domésticos, seguido por um corte brusco que leva à perplexidade e à necessidade do espectador de recobrar-se do susto, em *Falsa Coral* o mau agouro é corpóreo, e congelável como uma natureza-morta em que tudo parece empalhado, com exceção da serpente, talvez.

³⁷⁵Fonte da ficha técnica sobre o filme disponível em: <<http://academiabrasileiradecinema.com.br/som-ao-redor/>>. Acesso em: Outubro de 2017.

³⁷⁶“Mas o sobrenatural [em *O Som ao Redor*] se avizinha principalmente na “aparição” recorrente de um menino de rua, negro, descalço e vestindo apenas uma bermuda branca, que se esgueira pelas árvores e pelas casas sem ter contato com os outros personagens”.(CANEPA, 2013). Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>>. Acesso em: Outubro de 2017.

Procuremos, agora, outras telas de Eduardo Berliner em que imagens da negritude figurem, para que consolidemos alguns argumentos, se possível, em favor dos apontamentos que fazemos e em complemento das conclusões que dispusemos, sobre *Falsa Coral*.

3.9.5 Negritudes, o museu e o altar de sacrifício em *Coelho* (2014)

As telas *Coelho* (Figura 61), de 2014, e *Cadarço* (Figura 62), de 2016, trazem-nos personagens negros como centro de referência pictórica, apesar de os títulos contradizerem-no, e enfatizarem o mundo animal e objetual. Retrata a Figura 61 um homem adulto num espaço estranho, que remete a uma galeria de arte. O sujeito possui, de perfil, uma expressão concentrada, meditativa; a mão cruzada sobre o peito e apoiada suavemente entre o queixo e o ombro sugere um caráter pensativo, absorto. Atrás, paredes branco-azuladas, de que nada inferimos. O homem está entre três estátuas agigantadas, que são efígies de bode; contempla profundamente uma delas, como se a analisasse metafisicamente. Sua outra mão segura, sem muita força, um coelhinho branco, que parece estar vivo e se debater (embora esteja preso, absurdamente, pelas orelhas).

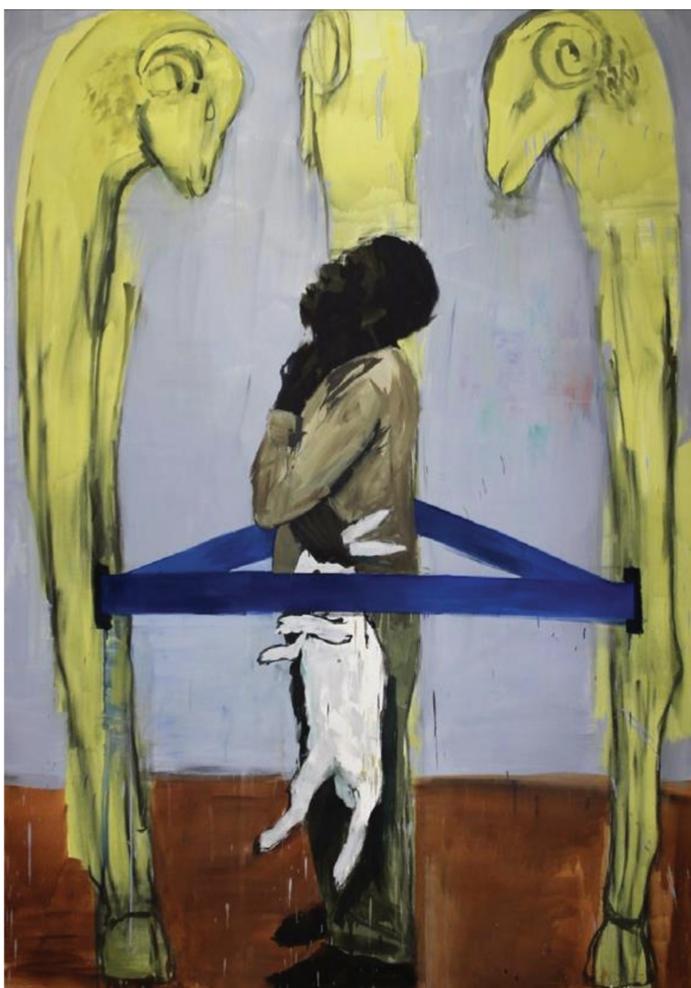
Apesar da tranquilidade extraível das expressões faciais e dos gestos, é fato que a tela sugere um aprisionamento do elemento humano: uma faixa sintética azul, dessas que isolam mercadorias e obras de arte, demarca-lhe um perímetro. Claramente, é o homem, e não o coelho, que parece ser algo exposto para contemplação, ao sabor do olhar de duas estátuas bestiais (a outra vê-se de costas).

Em seu pequeno triângulo, o sujeito habita uma espécie de espaço de amostragem, uma vitrine sem vidros. O deslocamento se dá, evidentemente, por esse fator: o corpo humano como peça de amostragem e o elemento sem vida, artificial, fabricado, bestial (os totens-bodes) como clientela espectadora e consumidora da mostra, além do público visionador, invisível. O interior lacônico, museológico e a exibição de um corpo negro como mercadoria terá completa relação com a

ambientação de *História Natural*, tela analisada na seção sobre os invólucros azuis e o *cronotopo da pós-chacina*.

As estátuas que cercam o homem comprimem-lhe o espaço já demarcado pela tira sintética azul; curvadamente, projetam-se diante dele, aduncas e impassíveis. O animal vivo, que se debate nas mãos do sujeito, em contraste com as estátuas zoomorfizadas diante das quais ele silencia, em criterioso ato de respeito, dão ao todo um ar geral de *altar de sacrifícios*.

Figura 61 - *Coelho* (2014), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 270 x 190 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Essa conotação espacial, essa ambiência pictórica comum na obra de Eduardo Berliner (haja vista as telas *Balanço* [Figura 22], de 2016, e *Imóvel* [Figura 23], de 2009), assume, em *Coelho*, novas nuances – já que a negritude figurada confere a essa pintura um caráter menos genérico para uma discussão histórica e

social. Numa palavra, o personagem parece ter, às mãos, o *coelho-oferta*; como o sujeito encontra-se num espaço de amostragem, diante das estátuas, o tom voyeurístico se projeta sobre ele, e o objetifica; ele próprio passa a ser crivado, portanto, de uma conotação de objeto a ser ofertado, talvez sacrificado, diante de dourados/amarelentos deuses-bodes.

Remeter ao bode obviamente enfatiza o caráter demoníaco da tela, num sentido axiológico (como o espelho em *Falsa Coral*); a inocência ingênua, fofa e maciamente carnal do coelhinho branco choca-se com a dureza metálica e o ranço impassível e diabólico dos cabrões. Suas formas curvas, longilíneas sussurram, ademais, o arcabouço de uma garra, ou de uma grade; uma espécie de dispositivo que envolve e captura o homem pensativo, como este apreende ao coelhinho. Ironicamente, as máquinas caça-níquel, de posto de gasolina ou de supermercado, que propõem a captura de bichinhos de pelúcia por manoplas mecânicas, controladas através do vidro, são evocáveis, aqui.

Ainda sobre as figuras animais, o coelhinho preso pelas orelhas possibilita outra variação temática, bastante esperável: o motivo do *coelho sacado da cartola*. A paródia do espetáculo de magia, dessa maneira, dá alguns contornos para as possibilidades de interpretação dessa pintura.

O coelho ofertado ao público no espetáculo mágico, o coelho a ser ofertado aos deuses-bodes no ritual descrito em Berliner; mais do que o mero assassinato, é no caráter de *ofertório de um ser vivo a uma entidade* que o título da obra parece centralizar-se. Embora os espetáculos de mágica sejam a quintessência do kitsch, na contemporaneidade, e o motivo imagético do *altar de sacrifícios* seja um pouco gasto, enfatizemos, devemos lembrar que, numa tradição iconográfico-axiológica, o animal sacado do cesto ou da cartola para o espanto do público era associado ao mal, ao engodo, à ilusão, ao pecado, bem como a figura do mago.

Por isso o velho Bosch representa, em *O Prestidigitador*³⁷⁷, o animal escondido no cesto do bruxo como uma coruja, antiga alegoria do mau-agouro e do maligno³⁷⁸. Mesmo no contexto cômico dessa pintura, com a evocação dos

³⁷⁷Sobre a tela, veja-se Bosing (2010, pp. 20-1).

³⁷⁸“O mocho é companhia frequente de bruxas e de seu mundo de magia [...]”; “Na Alemanha e na Europa do Leste, um mocho que pousa numa habitação ou num celeiro é considerado um presságio de morte iminente”. (RONNBERG [org.], 2012, p. 254).

espetáculos de mágica em geral, sua iconografia, pode-se dizer, se calca num odor de mal-estar, de perigo, de pressentimento angustioso.

No caso da tela de Berliner, o espetáculo não é exatamente de magia, mas de religiosidade; uma religiosidade cruel, ao que parece, em negativo, em que o animal ofertado é a véspera do homem ofertado, que ocupa, repetimos, uma posição reificada de objeto amostrado, e que também está *agarrado* pelas estátuas-bodes, que se parecem com dedões-seringas rasgadores. Se algo acontecerá com o personagem ou se o homem domina o cenário, e dele têm consciência e por ele transita tranquilamente, não importa, a fundo, porque não se poderá demonstrá-lo.

O que importa para a interpretação, e se demonstra mormente, é o fato de que temos, em *Coelho*, uma galeria de arte como um altar de sacrifício; no centro dessa galeria, retratado como um objeto cercado, está o homem. Por essa razão, a negritude do homem e a brancura do coelhinho parecem não contrastar, mas imiscuir-se de certa irmandade: a dos sacrificados ou sacrificáveis, que se inserem no interior de um estranho dispositivo ritual-sacrificial, cujas bordas e fronteiras estão traçadas e de que não se pode escapar. O espaço é religioso, é performático, é museológico; seja o que for, é estranho, e nele o bestial predomina sobre o humano. O espaço é uma mão mecânica.

Em diálogo com demais obras de Berliner, principalmente com *Imóvel* (2009), repita-se, de todas essas possibilidades se deduzem uma ambiência: a da máquina de tortura, a do experimento sádico, mais uma vez, engendrada no ambiente interno, privado, doméstico, no porão, ou noutra parte. Como o elemento humano é o ícone central, em termos sêmicos, de *Coelho*, o seu discurso sobre a negritude enquanto elemento sacrificado/sacrificável por poderes dominantes e animais, e/ou reduzida de subjetividade a objeto voyeurístico no espaço do museu, da vitrine (metáforas das relações de poder sociais e de discursividades artísticas de público, produtor e consumidor) talvez seja uma das principais linhas-mestras dessa obra, se não a principal.

Antes de discutirmos *Cadarço*, busquemos algumas relações extra-pictóricas que debatam negritude, sacrifício, tortura e bestialização.

3.9.6 Sadismo, zoomorfização e negritude em fins do século XIX e fins do século XX: Brasil e África do Sul

São-nos válidos, para tanto, alguns intertextos. O velho motivo das cobaias decepadas, esquartejadas ou assassinadas (ou a serem esquartejadas), sob qualquer argumento, como oráculo óbvio e factível da crueldade e sadismo entre os homens, encontra bastante vitalidade na obra machadiana.

O mais conhecido exemplo é a narrativa *A causa secreta* (1896)³⁷⁹, em que Fortunato, “capitalista”³⁸⁰, rentista e ocioso de profissão, decepa com uma tesoura, em seu gabinete, pata por pata e o focinho de um rato que capturara³⁸¹, e se delicia com o ato de aproximar os cotocos da vítima a uma chama acesa.

Quem contempla a cena, horrorizado, é o médico Garcia, que abriu uma casa de saúde sob o patrocínio de Fortunato. Este, no local de trabalho, vivia à proximidade dos doentes, com diletância e dedicação, como se fosse um criado, um dos “fâmulos”³⁸². No momento em que Garcia flagra Fortunato a vingar-se do rato doméstico – o animal tinha lhe roído um importante papel, anteriormente, e por isso era especialmente perseguido – o que se nota é que a expressão do sádico não possuía “nem raiva, nem ódio”³⁸³; o que tomava seu semblante era apenas um fruir “estético”, de violência digerida e metafísica (“algo parecido com a pura sensação estética”³⁸⁴) diante do rato que se debatia, como se Fortunato contemplasse uma obra de arte, ouvisse uma sonata ou observasse, com êxtase, uma “estátua divina”³⁸⁵.

O sadismo³⁸⁶ como discurso aproximativo da experiência estética é implícito em *Coelho* (Figura 61) (o museu, a galeria de arte como ambiência) e explícito no conto *A causa secreta*, logo. Mas voltemos.

³⁷⁹Cf. ASSIS, 2016, p. 119.

³⁸⁰Ibid., p. 121.

³⁸¹Fortunato, anteriormente, passava nas horas ocupando-se em “rasgar e envenenar gatos e cães”. Ibid., p. 126.

³⁸²Ibid., p. 125.

³⁸³Ibid., p. 127.

³⁸⁴Ibid., p. 127.

³⁸⁵Ibid., p. 127.

³⁸⁶Usamos o termo, aqui, em sentido freudiano. “[...] o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender [...] antes, ele incluiu,] em seus dotes instintuais, também um forte quinhão de agressividade. Em consequência disso, para ele o próximo não constitui apenas um possível colaborador e objeto sexual, mas também uma tentação para satisfazer a tendência à

O médico Garcia, cujo senso moral exige-lhe a repulsa pela cena, mas que, ao mesmo tempo, *não se lhe faz senso tão intenso* a ponto de impedir-lhe sua contemplação, chega a este veredicto, sobre seu conhecido: “‘Castiga sem raiva’³⁸⁷, pensou o médico, ‘pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem’”. Percebe, além disso, que o sujeito é um “Calígula”³⁸⁸.

É a negritude, entretanto, nosso foco. O conto não insinua a escravidão apenas pelo fato de o gosto pela dor, de Fortunato, fazer com que seu comportamento se pareça com o de um criado que manipula bacias, bisturis e acessórios cirúrgicos, como um barbeiro-enfermeiro, um escravo do Segundo Império. Fortunato age como um “preto”, no linguajar da época, ou seja: como um criado, que auxilie com os ritos de enfermagem, para que seu contato com os pacientes, com suas excreções e cauterizações, seja o mais tocável possível, é sabido.

A escravidão em *A causa secreta* mais se insinua, antes, pelo fato de Fortunato torturar animais, vivisseccioná-los corriqueiramente, e às ocultas: naturalmente, essas descrições possibilitam a interpretação de que o rentista faz o mesmo (ou deseja fazê-lo) com seres humanos então bestificados³⁸⁹, reificados como força animalasca de trabalho: os escravos a que deve ter tido acesso, nos idos de 1860. Essa ocorrência, entretanto, a narrativa apenas sugestiona, denote-se³⁹⁰.

No caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis (2004, p. 195), o personagem Damasceno, no capítulo *Um homem extraordinário*, é-nos colocado como um entusiasta do “desenvolvimento do tráfico

agressão, para explorar seu trabalho sem recompensá-lo, para dele se utilizar sexualmente contra sua vontade, para usurpar seu patrimônio, para humilhá-lo, para infligir-lhe a dor, para torturá-lo e matá-lo. *Homo homini lupus* [...]. (FREUD, 2012, p. 57). “Quem, depois de tudo o que aprendeu com a vida a história, tem coragem de discutir essa frase?”.

³⁸⁷ASSIS, 2016, p. 128.

³⁸⁸“Uma redução de Calígula”. (Ibid., p. 128).

³⁸⁹O sadismo como essência temática do conto é apontado pelo comentarista crítico, em análise que se segue à narrativa. “Agora, num momento crucial de ‘A causa secreta’, em que a monstruosidade de Fortunato se revela definitivamente, o narrador machadiano, fino como sempre, não encena a tortura de um escravo, mas de um rato [...]”. (Ibid., pp. 133-4).

³⁹⁰Paulo César de Souza (cf. NIETZSCHE, 2015, p. 161), em seu posfácio à tradução de *Genealogia da moral*, ao estabelecer uma comparação entre o texto nietzscheano e o freudiano, remete a *A causa secreta*, que chama de “o melhor estudo sobre o sadismo que há na literatura mundial”. Parece-nos exagerada a afirmação do autor, eivada de certo bairrismo. Talvez os melhores estudos sobre o sadismo ainda remetam à obra de Sade. Seja como for, é relevante refletirmos, como propõe o autor, sobre o fato de Machado e Freud serem coevos, e debruçarem-se a respeito do sadismo em contextos completamente diversos: o coração da Europa e a periferia do capitalismo.

dos africanos”. O explícito de sua violência, projetada para além de suas opiniões “econômicas” em relação aos escravos, encontrará paralelo, no entanto, em seu amor pelas rinhas de galo³⁹¹, de que era frequente espectador. Claramente, nesse caso, o amor à violência entre bestas alegoriza, quase explicitamente, o implícito amor ao sadismo entre homens.

Outro exemplo tem-se à vista no capítulo *Os cães*. Nele, vemos que a contemplação atenta do sofrimento de dois cães que se estraçalham por um pedaço de osso é exaltado pelo sádico Quincas Borba, que, ao lado de Brás Cubas, assiste à luta no meio da rua (ASSIS, 2004, p. 236). A cena não é alegórica, já que seu significado último é verbalizado e esvaziado de aura narrativa por Quincas: se a rinha se der entre homens, o show será ainda maior, dados os atrativos adicionais: a razão superior, os artefatos técnicos, os requintes de crueldade. Os *efeitos especiais* que laquearão a arena da violência, em suma. Trata-se, quase, de um pré-Futurismo. Sendo as principais causas desses efeitos de violência a fome, a carência, a limitação e a penúria – *gostosamente* inspecionadas pelo estudioso olhar do possível turista de desastre, ou do tipo que se sente superior, com deboche e presunção, diante do ser humano enfraquecido³⁹².

Igualmente, no soneto machadiano *Suave mari magno*, o estrebuchamento, na via pública, de um cão envenenado é um espetáculo excitante, e regozijante, apesar do grotesco, para os transeuntes. Na verdade, não *apesar* do grotesco, mas *por causa* dele; é, afinal de contas, o grotesco que torna a dor mais cômica e mais consumível para quem deseja observá-la. É o grotesco o verniz da dor para público que deseja dela se apropriar, distanciadamente; o grotesco é seu cosmético, como o óleo sobre a pele dos atores em filmes *de favela*, que os encalacra sob a ótica do atacado e do varejo, no contexto do mercado de arte atual.

³⁹¹“A briga de galos era uma de suas paixões”. (ASSIS, 2004, p. 222).

³⁹²Para Nietzsche (2015, p. 103), o tipo humano frágil, empobrecido e enfraquecido era a verdadeira “ameaça”. O argumento evoca, aqui e ali, Quincas Borba e capítulo *Os cães*. Segue: “Os *doentios* são o grande perigo do homem, não os maus, não os animais de rapina. Aqueles já de início desgraçados, vencidos, destruídos – são eles, são os mais fracos, os que mais corrompem a vida entre os homens, os que mais perigosamente envenenam e questionam nossa confiança na vida, no homem, em nós”.

Para o público transeunte de *Suave mari magno*³⁹³, a morte e o sofrimento do animal é, no máximo, um espetáculo curioso, um pequeno choque que desintegra, momentaneamente, o tédio de suas rotinas. É a carniça baudelaireana. O *chegaste quase a desmaiar*³⁹⁴. A mocinha que contempla o cadáver putrefacto no poema de Baudelaire, como o médico Garcia, sem dúvida reage à carcaça purulenta com repúdio. Mas não desmaia, e segue-a contemplando. Em poucos instantes, repúdio converte-se em estudo, em reação imediata em demora analítica, e violência ou cruor em prazer voyeurístico.

Não desmaiam nem fogem, ambos, a mocinha e Garcia! O interesse pela contemplação e pelo horror acaba, de certa forma, predominando sobre a vontade de evasão, de fechar os olhos. Sua resistência transcende negativamente o kitsch imediato, o empalidecimento forçado, o moralismo *para inglês ver*, diante do *gore*. Sua resistência sussurra-lhes a possibilidade do sadismo, da impassibilidade diante da explosão do real. São, a sua maneira, fotógrafos da miséria, fotógrafos que aparecem na literatura do século XIX, cujo tipo social se consagraria com as *fotografias de guerra e de tragédia* do século posterior.

Ainda no raciocínio de que a mutilação animal é a gasta alegoria para a mutilação humana, é necessário lembrar, no entanto, que Machado não opera somente no nível da evidência alegórica, no nível fabular do animal destroçado manipulado por interessadas mãos humanas, e bebido por olhares gulosos mas impassíveis. O personagem Cotrim, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), é o paradigmático caso do homem liberal, de cultura refinada, confortavelmente alienado de moralidades³⁹⁵, quando conveniente, que manda açoitar e recortar não

³⁹³O poema, publicado originalmente em janeiro de 1880, versa sobre o *suave mari magno* [grande e suave mar], forma irônica com que os latinos designavam a sensação de prazer sentida diante do sofrimento alheio, enquanto o sujeito que o sente se sabe a salvo. Diz o poema: “Lembra-me, que em certo dia/ sob o sol de verão/ envenenado morria/ um pobre cão./ Arfava, espumava e ria/ de um riso espúrio e bufão/ ventre e pernas sacudia/ na convulsão./ Nenhum, nenhum curioso/ passava, sem se deter/ silencioso,/ junto ao cão que ia morrer/ como se lhe desse gozo/ ver padecer” (ASSIS, 2009, p. 239, grifo nosso).

³⁹⁴Na tradução de Ivan Junqueira, “chegaste quase a sucumbir”. *Vous crûtes vous évanouir*. Cf. BAUDELAIRE, 2004, p. 172-3.

³⁹⁵“[Cotrim mandava] com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue”. (ASSIS, 2004, p. 225).

animaizinhos, mas homens e mulheres. É um tipo antecipador, evidentemente, da teoria da banalidade do mal³⁹⁶, do mal não aurático, sob contextos muito distintos.

Em seu tempo livre, os porões da cidade do Rio de Janeiro convidam-no a ser espectador da tortura de escravos. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 2004, p. 169), a tortura explícita de um ser humano exsurte tanto no espaço privado (os porões, o *calabouço*, acessíveis por Cotrim, um gentil-homem) quanto em via pública (o pelouro onde o personagem Prudêncio, escravo livre, espanca, agora, um cativo negro³⁹⁷). A tortura do ser humano animalizado (o escravo) coexiste com – e é – a outra faceta do prazer sentido diante do sofrimento animal, parábola do sadismo humano.

Por essas razões, Machado de Assis não é apenas um teórico do sadismo, da crueldade e da exploração do homem pelo homem, em termos proverbiais-atemporais. Em sua obra, a mancomunação entre prazer e violência convive arraigadamente com a reflexão sobre a escravidão brasileira, como temos visto. Afirmá-lo, no entanto, se aproxima do truísmo.

Essa convergência entre sadismo (caráter aparentemente essencial, de natureza humana) e escravidão (caráter contextual do processo histórico) é cifrada em certos casos, como na alegoria das rinhas do personagem Damasceno e como em *A causa secreta*³⁹⁸: nestes, o binômio *sadismo-escravidão* é alegórico, é fábula que envolve o animal. Noutros casos, o mesmo binômio é alegorizado por animais que ocasionam uma parábola explicada, racionalizada, esvaziada de cifra. É o caso do discurso de Quincas Borba no capítulo *Os cães*; noutros casos, ainda, o entrelaçamento de *sadismo-escravidão* como denotação nua e crua é *fotografia*, é

³⁹⁶Veja-se Arendt (1999), de que Berliner é leitor. Silvia Viana (2013), refrisemos, trabalha centralmente com a teoria arendtiana para a análise das ambiências dos *reality-shows* televisivos enquanto espaços de exposição do sofrimento e do sacrifício; sob esse ponto de vista, sua obra é bastante elucidativa para a confrontação com os espaços de amostragem na pintura de Berliner, como se faz presente na obra *Coelho* (Figura 61) (o espaço museológico, a galeria).

³⁹⁷Cf. ASSIS, 2004, p. 169.

³⁹⁸Ainda sobre *A causa secreta*, cumpre memorar que a palavra *escravo* não aparece, e o criado negro é referido apenas de passagem, como personagem insípido, mero figurante, em termos literários. No conto, porém, o estouro da ação sádica é alavancado por uma necessidade fingida de punição, a punição do erro do rato, ao ter roído um papel importante, lembremos; a personificação da ação do roedor, e de seu julgamento personificado, esclarecem decisivamente uma possível alegoria machadiana, a respeito do escravismo e do castigo injusto do escravo. *A causa secreta* não traz ao leitor apenas o absurdo da punição e do sadismo como um *meio para*; coloca-lhe sadismo e punição como *fins em si mesmos*, antes. O julgamento é mera desculpa e ritual para a celebração e o cultivo da dor alheia. “Fui contratado para espancar, por isso espanco”, como diria Kafka.

registro, haja vista os *hobbies* de Cotrim e a menção aos porões-masmorras (a cadeia urbana do Calabouço).

Voltando ao pictórico, numa pintura como *Coelho*, em que o sujeito aparece objetificado; em que as estátuas votivas apresentam conotação culturalmente diabólica; em que o título do quadro remete ao animal que será sacrificado; em que a centralidade do quadro (o homem negro) parece conotar uma vítima no altar de sacrifício, numa armadilha; em que os animais alegorizam a violência social que encontra suas raízes, pode-se dizer, no escravismo; em que há remissão ao engano e à mentira, ao vicário (o espetáculo de magia, o coelho na cartola); em que o espaço interior, privado, de caracterização cultural (a galeria, o ambiente interno que remete ao museu) funciona, na verdade, como um dispositivo de triagem, exibição e extermínio, e abatedouro, como é comum em Berliner; pela enumeração de tais pontos, numa pintura como *Coelho* tem-se, ao que parece, um posicionamento insistente do artista, um pintor branco, diga-se, a respeito da violência histórica sobre as negritudes, no Brasil. O voyeurismo associado ao sadismo é, ademais, ponto de apoio comum em Berliner e Machado (*Coelho* e *Suave mari magno*, por exemplo), e compõe, igualmente, tais reflexões.

Outros meandros, decerto, se revelam. A galeria-museu como metáfora da exibição de um problema social, com raízes no segregacionismo e na escravidão; o fetichismo relativo à abordagem do negro por artistas e teóricos paradoxalmente distanciados das negritudes (será o caso de Berliner?); o museu como sinônimo de uma casca civilizacional de fachada, que cifra uma relação de violência, de exploração, um *documento de barbárie*, são algumas dessas vias paralelas. Neste último caso, acrescentemos que o museu escolar de *História Natural* (Figura 34), a possível galeria de *Coelho* e os hábitos de etiqueta elitista do letrado Cotrim separaram-nos, a sujeitos e objetos, da violência bruta e do sadismo profundo apenas por uma tirinha tênue, como a fita azul que isola o homem em exibição do público, na tela de Berliner que aqui analisamos. Não lhes trazem distanciamento, portanto, de suas atitudes e do sofrê-las, a não ser virtualmente. A cultura torna-se-lhes, meramente, um anúncio da destruição.

Outra intertextualidade que parece ser crucial para a análise, à contraluz, das confluências entre imagens da *negritude/ exploração da negritude* e *sadismo/*

alegorias do sadismo embasadas em personagens zoomórficos e espaços privados e internos como ambientações da crueldade/ discussões sobre traumas históricos, de consequência presente a partir de esmiuçamentos de conflitos raciais e socioeconômicos pode ser extraída da obra do Nobel sul-africano J. M. Coetzee (2005).

Em seu livro *Desonra* [*Disgrace*, 1999], a última cena do romance comporta uma descrição de um processo de extermínio e incineração de animais que viviam numa espécie de abrigo veterinário. Gatos e cachorros coxos e íntegros, velhos e filhotes são letalizados numa prática clinicamente descrita como *caridosa* por parte dos agentes, que se veem como benevolentes, ou assim o fingem. A palavra alemã *Lösung*³⁹⁹ [traduzida como *solução, dissolução*] contempla a conotação religiosa (a dissolução da matéria, a libertação do espírito) e a retórica financeira (o extermínio dos gastos de manutenção do abrigo de animais a partir do assassinato e cremação dos bichos abandonados). Ecoa, evidentemente, também no campo semântico relacionado ao nazismo [*solução final, Endlösung*], no *cronotopo do Shoah*.

Tal passagem apresentará forte viés de alegoria, em nível fabular. O enredo principal do livro gira em torno de uma constelação da violência. O protagonista, professor de meia-idade, branco, estupra uma aluna, com quem tinha um caso; refugia-se na fazenda de sua filha (branca) no interior do país. É espancado e tem fogo atado ao corpo por personagens negros que viviam nos arredores da propriedade rural; sua filha é estuprada, igualmente, por um personagem negro. Engravidada devido à violação, e deseja o nascimento da criança. Apesar dessas linhas gerais, é a passagem do extermínio dos animais, no entanto, em clave associada a um campo de concentração, que constitui a descrição mais banalizada, menos aurática, da violência, nessa obra.

E por essa razão, também se torna, a um tempo, talvez a mais assoladora, e a mais intensa, em termos de estranheza e absurdo. Nesse raciocínio, o poder de reconstituição do *apartheid* e de suas conseqüentes e contemporâneas tensões sociais, na África do Sul dos anos 1990, a partir de uma metáfora zoomórfica, de alegoria fabular, é bastante bem conduzida pelo autor.

³⁹⁹Cf. COETZEE, 2005, p. 245.

A herança histórica e recalcada do massacre do negro pelo branco é uma aproximação óbvia e repisada, mas sempre necessária, entre Brasil e África do Sul, e esses intertextos recuperam-se contextualmente na ficção de fins de século XIX de Machado de Assis e na de fins de século XX de Coetzee. Em ambas, a crueldade sofrida pela besta, ao relento ou em dispositivos sofisticados de tortura, em vias públicas ou porões privados, delinea a faceta humana mais histórica possível.

Nos poucos quadros de Berliner em que imagens da negritude explicitamente figurem, o expressionismo dos referentes bestiais são, concluímos, vetores de significado em direção ao trauma histórico, com repercussões iconológicas mais ou menos duvidosas. Antes de voltarmos à obra *Falsa Coral*, e reobservarmos-la à luz de *Coelho* e *Cadarço*, comentemos brevemente esta última, ainda associada a uma *cronotopicidade histórico-crítica*.

3.9.7 *Cadarço* (2016); mãos-instrumentos, mãos bestiais

Cadarço (Figura 62) retrata um bebê. O corpo apresenta certa movimentação; pernas e pés parecem balançar, enquanto, à face, se distingue uma expressão serena, tranquila. Os olhos estão fechados. Os braços dessa criança conterão o já recorrente elemento zoomórfico: parecem ter sido substituídos por dois longos chifres de touro. Ou, no mínimo, parecem repousar, como que encaixados, na concavidade desses dois chifres.

Através desse deslocamento, de braços para chifres, a tela calca-se no surreal, no violento, na tentativa de ser inquietante. À maneira da passadeira (pelas relações de trabalho que remetem à escravidão), e do homem (exibido como um objeto em montra), o bebê assumirá, em *Cadarço*, um pendor objetificado: o fato de seus braços serem chifres hermeticamente encaixados nos úmeros possibilitam visionar a figura humana como um boneco, como uma coisa fabricada. O mesmo se dará no que tange à boneca, em *História Natural*.

Figura 62 - *Cadarço* (2016), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 140 x 110 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Outra recorrência chama-nos a atenção. Os olhos do menino não aparecem. Estão fechados, dormentes. Como os olhos da passadeira, que se direcionavam para o ofício, para a tábua. Os olhos do homem no museu, em *Coelho*, são ocultos pelas pinceladas. Em *História Natural*, são vazios olhos de caveira, globos

oculares inexpressivos. Haverá uma convergência, um planejamento para essas constâncias?

Aqui não podemos comprová-lo, mas, seja como for, são fatores de análise que atam, visualmente, as quatro telas. Poder-se-á dizer que o fato de não apresentarem olhares ou olhos vívidos ressalta o caráter pouco humanizado, mortiço, objetificado das figuras; seu aspecto de pacientes de um voyeurismo, e não de agentes escópicos, é, portanto, aguçado. Esse viés sêmico é coerente com a arquitetura discursiva dos quadros, como temos visto.

Quando a negritude surge como discurso histórico, na pintura de Eduardo Berliner, o contraste com o branco pictórico é, automaticamente, elemento de composição visual. A roupinha do bebê, branco-azulada, com pontículos rosáceos, antipatiza com o marrom-esverdeado, sólido e amadeirado, de sua pele. Os chifres graduam-se do branco cinzento ao negro. O fundo rosa, o soalho escurecido: as cores antitéticas, em seu choque, já sugerem uma discursividade do contraste, em termos interpretativos.

Há, ainda, outro fator de aproximação em relação à obra *Coelho. Cadarço* também remete, em termos de campo semântico, ao mundo da exposição, da metalinguagem poética, pictórica, do fazer artístico. Se o ambiente ao redor do sujeito sugeria uma espécie de altar, configurado, ainda que com poucos detalhes, à maneira de galeria-museu, o bebê recosta-se, em *Cadarço*, sobre o verso de telas de pintura. O que significa, em Eduardo Berliner, a sua atenção especial pelo avesso? O avesso de uma tela, *o avesso do banner*, estamos, em *Cadarço*, numa espécie de estúdio, de ateliê surreal, diante de um boneco montado para uma expressão surrealista, para um velho linguajar vanguardista?

Estamos, justamente por essa razão, diante de um quadro verossímil, factível, e portanto, pouco surrealístico? Ou, na verdade, podemos afirmar que a conotação do neném é sobretudo a de um ser vivente, e que portanto os níveis psicológicos, oníricos e alegóricos dessa pintura devem ser textualizados, a despeito de uma mera fotografia do cotidiano, que retrate um canto qualquer do local de trabalho do artista surreal? Se se opta, como o fazemos, pela segunda pergunta, é no nível alegórico que o verso das telas e cavaletes devem ressoar, como as ambiências,

as máscaras, os animais. Seriam, como avesso do mundo ficcional da arte, uma cifra da consciência da realidade?

Ou funcionariam como uma metáfora de que os problemas histórico-sociais latentes, incontornáveis, como a relação social *negro-branco*, *branco-negro*, no Brasil, estão alijados do universo artístico, que lhes vira as costas, a não ser enquanto discurso fetichizado, como tipologia de slogan e consumo ou como tautologia do absurdo surreal (*um boneco*, *um bebê com mãos de chifre*)? Essas inferências são possíveis, mas devem cessar, aqui, para que não se tornem ociosas.

Enfatizemos, apenas, que, em *Coelho* e *Cadarço*, os elementos que remetem ao meio expositor (o museu e o ateliê, respectivamente) declinam-se como *inversões* deslocadas. Em *Coelho*, como visto, o público (o homem) é que é contemplado e analisado pelas estátuas; em *Cadarço*, as telas estão ao contrário. São ambientes metalinguísticos e invertidos, assim. No contraste da inversão, abraçam o contraste já reclamado pelos tons negros e tons brancos. O bote das mãos é humano, não animal, em *Falsa Coral*, temo-lo como mais um exemplo. Outra dessas inversões se dá no fato do título de *Cadarço* referir-se a um objeto secundário (o sapato) e não a seu referente central (o bebê). O mesmo vale, uma vez mais, para *Falsa Coral* e *Coelho*. Poéticas do avesso.

Os grandes fatores de análise de *Cadarço* são, no entanto, os ícones das mãos, paralelamente ao título. Mais uma vez, as mãos são ícones ocupados, mesclados a signos bestiais. A cobra e o lagarto, o coelho, os chifres de boi: trata-se de mãos que manipulam animais ou que se converteram em pedaços zoomorfizados, em intrínseca associação.

Em *Cadarço*, ainda, o título, o âmbito linguístico, arranja o quadro numa dimensão de jogo irônico, de ação que é sugerida e que não se concluirá. O absurdo emerge da associação óbvia: os cadarços do sapatinho à frente do bebê jamais serão amarrados por suas mãos feitas de chifres, ou presas em chifres. O pé descalço nunca será calçado; o sujeito, no início de sua vida, está maniatado, tem sido maniatado. O aprendizado de um ato simples de emancipação (o de amarrar os sapatos) foi-lhe vetado, pelo agente que lhe decepou ou adulterou os braços. Agente este novamente invisível, conforme temos insistido. A descrição surreal das mãos e pés é, também, relevante para chegarmos e essas conclusões.

Seguindo essas linhas argumentativas, é possível dizermos que, na obra do carioca Eduardo Berliner, o visionamento do processo da escravidão parece requisitar, a partir do que temos argumentado, maiores relações iconológicas e páticas com a figuração de pés e mãos de negros em contexto de escravidão, em pinturas e gravuras históricas conhecidas, e faturadas no Brasil e no estrangeiro. Essa perspectiva pode servir, ainda, como estímulo para a exploração de mais algumas possibilidades políticas de sua pintura (notadamente apolítica, acreditamos). Propomos esta questão, no entanto, como possibilidade de futuros estudos.

Escravidão, voyeurismo, objetificação, negritude, *fantoches* (a cobra, o coelho, o bebê aparentemente boneco). É pela análise das *mãos-ícones* que poderíamos escavar mais algumas aberturas de sentido. Unem-se muitos discursos nessas específicas iconografias. Afinal, as mãos dos personagens negros de Berliner, sempre ocupadas, ou associadas a outros signos (bestiais), parecem centralizar os corações hermenêuticos das pinturas, como acenos mais ou menos esperáveis. Os olhos sempre invisíveis, por outro lado, dizem respeito a um constante desaparecimento de identidades, no *cronotopo das cidades-catástrofes* brasileiras, alegoricamente.

CAPÍTULO 4: OS CRONOTOPOS DAS MATERIALIDADES

4.1 VIDRO (2016) E VANITAS

Um dos materiais mais caros para a poética de Eduardo Berliner será o vidro. Uma caveira, de crânio fatiado, está alojada numa gaveta cristalina, em *Vidro* (Figura 63), de 2016. Os tons são negros e verdes, artificiais, assépticos, inorgânicos. Os tradicionais elementos morredouros e efêmeros da pintura de gênero *vanitas* (a borboleta, a flor, a fruta) são reduzidos à factuidade eterna do vidro, que não se degrada, não se decompõe. É higiênico, não deixa vestígios corpóreos, secreções, humores, sinais de desgaste do tempo, réstias de mucos. Dentro de seu invólucro vítreo, o crânio remete a um produto silencioso e limpíssimo no útero de uma embalagem, um item de colecionador, um produto blindado de qualquer contágio após três camadas de plastificação⁴⁰⁰. O cocoruto seccionado já não é índice remanescente de uma cabeça humana *desaparecida*; parece um brinquedo, algo de plástico, dentro do qual nunca houve cérebro, nervuras, olhos e medula. A gaveta sem dúvida ressalta-o. O rasgo fantasmagórico, quase verde-neônico, que a tinta a óleo concentra no corte craniano enverniza essa sensação de objeto não ósseo, mas *sintético*. Por isso a obra *Vidro* não diz respeito a uma fugacidade carnal, como os ícones da caveira; na verdade, as eternidades da técnica e a da matéria antinatural vêm mais aos olhos, aqui.

A retórica do vidro é vazia, silente. Por essa razão a caveira vidro-involucrada associa-se a uma retórica da morte, mas em dicção oposta à da pintura de *vanitas*, com suas pétalas e pomos maduros, como dissemos. Nos quadros barrocos de *vanitas*, era a lembrança da carne – e por extensão do passado passageiro e ilusório, para além do prenúncio futuro – que a caveira costumava⁴⁰¹

⁴⁰⁰O fetiche pela involucração em plástico, em nível quase demencial, é bem ilustrado por Stephen Laconte em uma matéria publicada no BuzzFeed. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/stephenlaconte/stop-plastic-waste-please?utm_term=.rhn43YJom#.heaOXMD0v>. Acesso em: Agosto de 2018.

⁴⁰¹O peso dos livros abertos e do estudo excessivo (“enfado para a carne” [*Eclesiastes*, 12, 12]) é bem expresso pelo do São Jerônimo de Dürer (século XVI), do Museu de Arte Antiga de Lisboa. O indicador de sua mão esquerda toca contundentemente as têmperas do crânio-alegoria; a mão direita é encosto para suas próprias têmperas. Disponível em:

evocar⁴⁰². *A vida é sonho e o mundo é teatro*⁴⁰³. A caveira no vidro (ou de vidro), presente na exposição *Corpo em Muda*, no entanto, expõe-nos uma existência sem fim, ainda que carente de pulsações, de vida⁴⁰⁴. É como um autômato, um clone. A *vanitas* de Berliner é o negativo da *vanitas* barroca, em conclusão. Esta é moral, propende ao espírito, à memória; admoesta a respeito da carnalidade esfarelável devido ao tempo terreno, em prol de um tempo transcendente, cristão. Aquela é amoral, propende à matéria e ao esquecimento; não arenga ou argumenta a respeito de nada, porque o vidro é o não-discurso, “não deixa rastros”⁴⁰⁵. É imanente e factual. “O homem pode escavar a rocha, mas só encontrará o rochoso”. Sua temporalidade constitui-se a despeito da transcendência. Por isso é eterna, no sentido sisífico⁴⁰⁶. Toda a organicidade, na obra *Vidro*, desapareceu para sempre; qualquer resquício já terá desaparecido de antemão. Na dimensão inorgânica com que nos deparamos, nessa obra, mesmo os restos de cabelos parecem tesouros irrecuperáveis, filamentos de uma carnalidade irrastrável, abstrata, remota.

<<http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-europeia/sao-jeronimo>>. Acesso em: Agosto de 2018.

⁴⁰²As cenas de *vanitas* no *cronotopo do bordel* terão temporalidade especialmente paradoxal. Veja-se *Mulheres na Lapa* ([s. d.]) óleo sobre madeira de Pedro Correia de Araújo. Num lado, a caveira à janela, desde fora, observa as garotas nuas; no interior do quarto, desde dentro, uma boneca pende, mortíca, da prateleira.

⁴⁰³“A espaçosa praça do grande teatro do mundo”, de acordo com Calderón (2007, p. 70).

⁴⁰⁴Cf. *Tumbas etruscas*, de CORTÁZAR (2008, p. 100).

⁴⁰⁵Cf. BENJAMIN (2012, p. 89).

⁴⁰⁶Cf. BENJAMIN (1999, p. 19).

Figura 63 - *Vidro* (2016), de Eduardo Berliner. Óleo sobre fórmica, 121 x 100 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 64 - *Baleia* (2014), de Eduardo Berliner. Óleo sobre vidro, 81 x 125 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 65 - *Nascimento* (2011), de Eduardo Berliner. Espuma, para-brisa, ferro, persiana e molde dentário 145 x 107 x 56 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 66 - *Verde* (2016), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 32 x 42 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

O vidro, em geral, como retórica, como potência pictórica: na pintura de Berliner, o para-brisa assumirá uma frequência especial dentro desse campo semântico. Em *Nascimento* (Figura 65), de 2011, será matéria de escultura: um ser de espuma de estofado, que nos remete a um esqueleto (uma prótese dentária faz-lhe as vezes de região bucal), é trespassado por uma diversidade de ferros, esmagadoramente, e por tiras de persianas quebradas. A este estranho *feto* involucram-no uma placenta de vidro e estilhaço: um para-brisa compressor. O museu do acidente de Virilio, reclamado por Doctors ([201?]), é evocável aqui, outra vez. Não temos a morte de um feto, mas antes uma gestação da morte, perene: vê-se-o na placenta de vidro, no furo umbilical sugerível pela marca de munição, cravejada na superfície lisíssima, polida; vê-se-o no cadáver acidentado, reduzido a pedaços de corpos, também num *cronotopo da consumação*⁴⁰⁷.

Toda a violência em que a escultura tenta insistir, visualmente, aguça-se de uma dose cavalgar de ironia, diante do título da obra, por esse raciocínio. Ei-nos em *Nascimento* também um *memento mori*, uma mumificação sem cheiros, sem odores, sem explosão de vísceras, sem extração do suco das fressuras. A obra *Nascimento* constrói uma temporalidade mortuária em precisa oposição aos estouros viscerais de Hermann Nitsch, a suas bombas de sangue, a sua orgia de tripas⁴⁰⁸. O ferro frio, o vidro gélido, a persiana dobrável: o instante da “nascença” e o instante da morte acidental e violenta são congelados por Berliner num *still* esquemático, pasteurizado, que tem algo da abstração dos projetos, da assepsia e da ascese das próteses, dos lacres de segurança higiênicos, dos almoxarifados de hospital. De modelos matemáticos para alojamento de cadáveres⁴⁰⁹; de plantas topográficas de cemitérios e abatedouros. Outros vieses são possíveis, é evidente. Por exemplo: talvez a questão dessa escultura seja o fetiche da mercadoria. A alma humanoide, autômata, do

⁴⁰⁷Veja-se a obra *Tempo Suspenso de um Estado Provisório* (1979), de Marcelo Cidade, do MASP. Aqui, o vidro desfaz os vestígios carnis, ao passo que, paradoxalmente, a lembrança do trauma permanece congelada, fantasmal. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/tempo-suspenso-de-um-estado-provisorio>>. Acesso em: Agosto de 2018.

⁴⁰⁸Na kitschizante seção *Shop* do site oficial de Hermann Nitsch apareceu-nos, em agosto de 2018, o seguinte e talvez alegórico escrito, quando tentamos o acesso a esse sítio “misterioso”: *Fatal error: Call to undefined function random_demo() in /srv/www/htdocs/www.nitsch.org/php/formservice.php on line 537*. Disponível em: <<http://www.nitsch.org/index-en.html>>. Acesso em: Agosto de 2018. Os *cronotopos dos “erros fatais”* de ecrã de windows sempre nos pareceram misteriosos e profundos, como os sinais de autoestrada *Right lane must exit* para Baudrillard (1987, p. 47).

⁴⁰⁹Vejam-se as descrições sobre as câmeras de gás cujos nomes eram racionalizações toponímicas e aberrantes, em Didi-Huberman (2017, p. 35): *KANADA*, por exemplo.

veículo, ela só assume feições espectralmente humanas nos farrapos de estofado, nas lascas do vidro dianteiro, nos ganchos de guidões e destroços de ferragens em moldes perfurocortantes, que se esmigalharam. Não seria esta uma contundente metáfora? Sejam quais sejam os vieses, a medula discursiva do vidro será evidente em quaisquer pontos de vista que se adotem. E o aspecto involucral, de embalagem, de receptáculo ⁴¹⁰ que o material sempre evoca também apontará para tal centralidade. Vejamos mais alguns exemplos da abordagem plástica do vidro em si.

Em *Baleia* (Figura 64), de 2014, o para-brisa é alçado à condição de suporte, de *canvas*. Desenha-se uma orca à borda inferior direita. Todo o resto da tela vítrea é chapiscada por uma tinta a óleo esbranquiçada. O efeito geral é o de um aquário em suspensão, nevado, congelado, de vida cristalizada por dentro, e enfim inexistente. Parece ser impossível se lhe inocular o calor outra vez. O pesado para-brisa se antepara em dois calços de madeira. Vemos quase o mesmo num óleo sobre tela chamado *Verde* (Figura 67), de 2012. Neste, há dois para-brisas atravessados por um eixo invisível: a marca de balaço, de tiro, que em *Nascimento* remetia ao umbigo, ao orifício da vida, aqui é laço fantasmagórico, cordão aéreo. O silêncio de *Verde* é notadamente maior, na medida em que é mais intenso o desaparecimento que nessa obra se presume. A caveira de espuma, o resto corporal humano simplesmente esvaiu-se, nesse óleo. Bem como o elemento animal: o cetáceo. Desapareceu a corporeidade, como desaparecem, limpidamente, os personagens mortos e abatidos nos jogos de tiro⁴¹¹. Permaneceu apenas a lasca, a casca, o casulo do acidente. *O campo de jogo do acidente*.

De mesmo título, *Verde* (Figura 66), de 2016, é uma tela de dimensões bem menores. Novamente é fria, em termos colóreos, e opaca, pouco reveladora.

⁴¹⁰Veja-se *Sem Título* [flautista mascarado preso num boião de vidro], aquarela de Eduardo Berliner. Fonte: Casa Triângulo.

⁴¹¹No jogo de tiro *Ultimate Doom* (1995), da idSoftware/GT Interactive, o início da imagética 3D era acompanhado por uma explosão de sangue, ainda que abstrata e pixelar, a cada demônio baleado, morto. Os *dungeons* intestinais dessa franquia recobriam-se, muitas vezes, de excrecências de maceração; sua grande fórmula pática (física e relativa à ambiência), sua influência formal era a certamente a cenarização de *Alien* (1979), de Ridley Scott. Dois anos depois, *007 GoldenEye*, desenvolvido pela Rare e distribuído pela Nintendo, diluiu esse *cronotopo gore*, essa *sangria-gêiser*, numa solução eufemística: os tiros que os personagens inimigos (soldados e guardas russos) recebiam causavam apenas manchas de luz vermelha e descorada, nos tóraxes e nas cabeças, sem ejeção venosa ou de massas encefálicas. Os personagens mortos simplesmente sumiam, lentamente, em abstração alegórica, após serem abatidos. Decerto a pornografia de gênero *POV* bebeu dessas *fontes-fantasmas* antes de massificar-se como gênero de fetiche e consumo, na primeira década dos anos 2000, e portanto, como fantasmagoria.

Misteriosa, há uma grande janela por detrás dos personagens cômicos e absurdos: um menino cabisbaixo e seu colega, que traça uma máscara de coelho. O jogo sêmico da máscara une fundo e figura: a máscara oculta o rosto, é inquietante; a vidraça verde é fosca, e segreda o que deve haver por detrás da vidraça. O visionamento dessas obras suscita uma sobrevivência bem hopperiana. Berliner captou sua insistência melancólica nos ícones de janelões, é possível dizer. No brasileiro sobreviveu algo do *Unheimliche* de Edward Hopper, tão metaforizado pelo vidro e pelas superfícies vidro, e pela janela ultra-expositora⁴¹², mas nem sempre reveladora. “As janelas de Hopper nem sempre oferecem vistas para qualquer coisa”, diz Kranzfelder (2006, p. 73)⁴¹³.

O vidro como suporte pictórico; o vidro como referente pictórico; o vidro como objeto escultórico; o vidro como metáfora da placenta, do aquário, da prisão, *do espaço involucral*. O vidro como elemento de ocultação, não de revelação, por outro lado; o vidro como apagador. As obras que comentamos levam-nos a essas constatações. Numa palavra, a poética do vidro é sempre uma poética da inquietação, para Eduardo Berliner.

4.2 HIPER-VISIBILIDADE E “ISOLAMENTO NA TRANSPARÊNCIA”

O vidro como elemento de mal-estar e inquietação: profícuos serão, desde os fins do século XIX, os discursos ao redor desse ícone da metrópole, desse ouro quebradiço industrial, dessa aquável lâmina, cortante e cristalina, desse sonho ao mesmo tempo desejável e angustiante, desse material de construção luminoso e incólume à vida, artificial e cintilante, revelador de coisas à distância, separador de pessoas. Em Hopper, esse arcabouço de percepções se faz referência pictórica, em larga escala. Ao comentar a “gaiola de vidro” da famosa pintura *Aves da Noite*

⁴¹²Veja-se também *Automat* (1927), de Hopper, em Renner (2003, p. 64).

⁴¹³Renner (2003, p. 66) faz comentários relevantes que atam o vidro à perspectiva falsa, fantasmal em *Automat* (1927), de Hopper. Há uma *estrada fantasma* pontilhada pelas luzes no janelão negro, mostra-nos a tela.

[*Nighthawks*, 1942], e, um pouco mais à frente, o diurno *Escritório em Nova Iorque*, (1962), ambos de Hopper, diz Kranzfelder (2006, p. 150):

A estrutura de *Escritório em Nova Iorque* [...] é comparável [a *Nighthawks*], sobretudo a oposição entre o escritório vidrado que permite o olhar indiscreto e as janelas anónimas e sombrias do prédio em frente. O espaço público também morre, diz Sennett, porque se torna opticamente transparente, mas, por outro lado, há, como dantes, uma barreira sempre lá; Sennett chama a este fenómeno o “paradoxo do isolamento na transparência”. A intimidade ou o anonimato, é [sic] simbolizado pelas janelas do edifício; a esfera pública transparente encontra-se em frente dele, iluminada do exterior como do interior, enquanto que o prédio permanece na obscuridade.

Além de propiciador central do declínio do espaço e do homem público (e de qualquer resquício do *cronotopo da ágora*⁴¹⁴, por extensão de raciocínio), o vidro como elemento de vigilância totalitária será também abordado por Kranzfelder, em outra referência a Sennett⁴¹⁵. O enfoque, doravante, já é associável ao de Foucault (2014, p. 190):

Citemos novamente Sennett: “o conceito de ‘parede transparente’ é utilizado pelos arquitectos não apenas em relação à estrutura exterior das construções como também no que respeita ao interior. Todo o andar se torna num espaço único ou num espaço central rodeado por pequenas divisões. O desaparecimento das paredes aumenta a eficácia dos empregados, pois as pessoas que trabalham sob o olhar dos outros tendem a concentrar-se mais nas tarefas que efectuam. Quando alguém se sente vigiado, a sociabilidade diminui porque o silêncio surge como o único meio de nos protegemos.”⁴¹⁶

Em Benjamin, o recrudescimento do emprego do vidro como material de construção é diretamente inimigo da aura, e por extensão, de qualquer possibilidade de experiência do sagrado. No ensaio *Experiência e pobreza* (1933), ao comentar o romance *Lesabéndio: um romance-asteroide* (1933), de Paul Scheerbarth, assim argumenta o filósofo:

⁴¹⁴O *cronotopo da ágora* como supra-espaço público, como a totalidade da civilidade: veja-se Bakhtin (1990, p. 251).

⁴¹⁵Uma intervenção urbana que trata discussões sobre panoptismo, morte do espaço público, cidade e vigilância é *Detector de Ausências* (1994), de Rubens Mano. Veja-se a análise em Kuster e Pechmann (2014, p. 145) sobre a obra.

⁴¹⁶Para mais informações sobre relações entre o vidro e o espaço da rua como espaço morto, veja-se Sennett (2001, p. 26).

Mas Scheerbart – para voltar a este exemplo – faz questão de alojar [seus personagens] em casas ajustadas à sua nova condição: em casas de vidro, deslocáveis e amovíveis, como as que, entretanto, já Loos e Le Corbusier construíram. Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, a que nada se fixa. É também frio e sóbrio. Os objetos de vidro não têm “aura”. O vidro é inimigo por excelência dos segredos. E também o inimigo da propriedade. O grande escritor André Gide disse uma vez: todas as coisas que quero possuir se me tornam opacas. Será que pessoas como Scheerbart sonham com edifícios de vidro porque professam uma nova forma de pobreza [de experiências de vida transmissíveis]? Talvez uma comparação nos ajude, mais do que a teoria, a dar uma resposta. Quando entramos na sala de uma casa burguesa dos anos [1880], apesar de todo o conforto que nela se possa sentir, a impressão mais forte é: “esse não é o lugar para ti”. E não é lugar para ti porque nele não existe um único cantinho em que o seu habitante não tenha já deixado sua marca: os *bibelots* nas prateleiras, os *naperons* de crochê nos sofás, os papéis transparentes nas janelas, o quebra-fogo diante da lareira. Há uma bela linha de Brecht que nos ajuda, e muito: “Apaga os vestígios!”, diz o refrão do primeiro poema do *Manual para os Habitantes das Cidades*. Aqui, nas salas da burguesia, foi o comportamento oposto⁴¹⁷ que se tornou hábito. Por seu lado, o *intérieur* obriga o seu habitante a adquirir o máximo possível de rotinas, mais ajustadas ao *intérieur* em que vive do que a ele próprio. Disso se apercebe qualquer um que ainda conheça o estado de nervosismo absurdo em que caíam os habitantes desses aposentos de pelúcia quando se partia algum objeto. Até a maneira de se irritarem – uma emoção em vias de extinção, e que eles sabiam representar com grande virtuosismo – era acima de tudo a reação de alguém a quem tivessem apagado “o rastro dos trabalhos e dos dias”, [como diria Fausto, de Goethe, em sua última fala]. Foi o que fizeram Scheerbart com seu vidro e a Bauhaus com seu aço: criaram espaços nos quais é difícil deixar rastros. “Depois do que se disse”, esclarece Scheerbart há já vinte anos, “bem podemos falar de uma ‘cultura do vidro’. Os novos ambientes de vidro transformarão totalmente as pessoas. Seria desejável que essa nova cultura do vidro não encontrasse demasiados opositores”. (BENJAMIN (2012, p. 88-9).

Pulverização da vida pública, escópica panóptico-repressiva e perda da aura. Eis algumas das consequências da “cultura do vidro”, sob um viés majoritariamente negativo. Para Scheerbart, a transformação social e pessoal que o material alavancava matizava-se, positivamente⁴¹⁸, de ares revolucionários, por outro lado.

⁴¹⁷Uma ode (com falsos ares de criticidade social) à burguesia do vidro e à “quintessência” do espaço modernista pode ser conferida no filme *O Reino da Beleza (Le Règne de la Beauté)*, 2014), do diretor canadense Denys Arcand. A exaltação às mansões cristalinas isoladas entre rincões e bolsões paisagísticos parece recalcar o sonho da biboca, da favela, da *cidade meandro*, do *Quarto Mundo dos desaparecidos*, como diria Baudrillard.

⁴¹⁸“Evita-se o ferro nas construções residenciais, mas é utilizado em passagens, pavilhões de exposição, estações de trem – construções que serviam para fins transitórios. Simultaneamente amplia-se o campo arquitetônico da aplicação do vidro [outro material de construção artificial]. As condições sociais de utilização em larga escala como material de construção, porém, surgirão apenas um século mais tarde. Ainda na *Glasarchitektur [Arquitetura do Vidro]* (1914), de Scheerbart, o vidro aparece em um quadro utópico”, diz Benjamin (2009, p. 40) em *Paris, capital do século XIX* (1935).

Se, voltando a Kranzfelder, um quadro como *Nighthawks* “não intriga, transpõe apenas uma situação, um instantâneo” (KRANZFELDER, 2006, p. 150) banal, enquanto “temos a impressão de estar a olhar para um aquário ou uma montra” (KRANZFELDER, 2006, p. 147), é pela sensação de frieza e melancolia, laqueada na superfície-vitrine, que a relação com a obra de Berliner se fará relevante. No entanto, é necessário insistirmos numa contradição. A poética de Berliner até explora certo potencial translúcido ou reflexivo do vidro, ainda que limitado, haja vista *História Natural*, de 2011. Só que em sua obra o vidro talvez mais oculte do que revele, como mencionamos acima. Existe uma dimensão *fumê* que acompanha, por exemplo, sua reiteração de ícones de para-brisas: o fumê do vidro congelado, vaporizado; a coloração acortinadora, encapadora, na tela *Verde* (Figura 66), de 2016, acima referida. Ao ofuscar a potência translúcida do vidro, engastando um irônico mistério, uma estranha capa de proteção justamente por sobre o material que mais deveria, em tese, propiciar a revelação de tudo, de todos, Berliner parece reclamar *aura*, segredo e invólucro às superfícies vítreas. Uma cepa de tapeçaria por sobre a sílica transparente: só assim a aura renascerá, para o bem e para o mal.

Podemos afirmá-lo ao menos em relação a *Baleia* e ao segundo *Verde* (Figura 66). Na linha de frente da escópica totalitária, justamente na solidificação material da perda da aura (a superfície cristalina), aí é que Berliner tenta retomar terreno ao âmbito do mistério, da enevoação, do ocultamento, do ritual⁴¹⁹. Para essa retomada, há que se manchar o vidro, sempre. Há que se trincar o para-brisa, até que as rachaduras esbranquiçadas impeçam totalmente a visão do que *quer que seja que se oculte* lá dentro, como a geada granizando sobre um quadro largado ao relento. Seja terrível ou benévolo o que se oculte, será *maravilhoso*, no sentido de experiência aurática. De mal aurático ou de bem aurático, irrepetível. Seria o cinismo, o objeto de ocultação?

Da mesma maneira que Baudelaire deseja uma janela semicerrada, desde que revele algo do interior (o vulto iluminado de lá de dentro), Berliner deseja que o vidro funcione como muro, amiúde. Não como revelador, mas como filtrador, ocultador de visões, além de preservador de sua qualidade de separador, que lhe é inerente. É um paradoxo. A janela é mais causadora de introspecção, a quem lhe vê desde a rua,

⁴¹⁹Veja-se a pintura *Narval* (2011), de Eduardo Berliner, por exemplo. Fonte: Casa Triângulo.

justamente quando permite que se entreveja quase nada do interior: apenas o fantasma da luz. O vidro é mais introspectivo ao observador se paradoxalmente nada revela, ou revela pouco, laconicamente, em paralelo. O cristal em Berliner é muro, repita-se: muro blindado. Sendo muro, é campo avançado do inquietante, e não tem nada de “pouco intrigante”. Nessa direção, para que as comparações com a janela sejam explanadas mais propriamente, citemos Baudelaire:

Aquele que olha de fora através de uma janela aberta não vê nunca tantas coisas quanto aquele que olha uma janela fechada. Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais radiante do que uma janela iluminada por uma candeia. O que se pode ver à luz do sol é sempre menos interessante que o que se passa por detrás de uma vidraça. Neste buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida. Para além do ondular dos telhados, avisto uma mulher madura, já com rugas, pobre, sempre debruçada sobre alguma coisa, e que nunca sai. Com seu rosto, com sua roupa, com seu gesto, com quase nada refiz a história dessa mulher, ou melhor, sua lenda, e por vezes a conto a mim mesmo chorando. Tivesse sido um pobre velho homem, teria refeito a sua com igual facilidade. E me deito, feliz por ter vivido em outros que não eu mesmo. Vocês talvez me digam: “Tem certeza de que esta lenda é verdadeira?” Que importa o que possa ser a realidade situada fora de mim, se me ajudou a viver, a sentir que sou e o que sou?⁴²⁰. (BAUDELAIRE, 2007, pp. 190-1).

Para Baudelaire, a janela fechada é motivadora do mistério, e por extensão, da possibilidade narrativa. A narrativa assume, para ele, uma função essencial, deslocada para além da necessidade de verossimilhança ou de mera fruição estética: a capacidade de transportar os afetos do narrador para a sensação dos personagens narrativizados. Sofrer as vivências alheias como forma de transcender – não recalcar – as experiências pessoais. Não podemos confundir, todavia, esse *método terapêutico* de Baudelaire com as panaceias de teor kitsch do *supermercado de crenças e modos de vida*, sintomas, para Benjamin, da perda da capacidade narrativa, da experiência

⁴²⁰Trecho original: “Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n’est pas d’objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu’une fenêtre éclairée d’une chandelle. Ce qu’on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie. Par-delà des vagues de toits, j’aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j’ai refait l’histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant. Si c’eût été un pauvre vieux homme, j’aurais refait la sienne tout aussi aisément. Et je me couche, fier d’avoir vécu et souffert dans d’autres que moi-même. Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu’importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m’a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?”.

[*Erfahrung*]⁴²¹. A transcendência do ego pressupõe a imaginação de algo terrorífico a abater-se sobre alguém, dentro dos recintos invisíveis, *intra-gelosias*, para o poeta francês. O fascínio de uma janela fechada, a quem a vê de fora e figura mentalmente o que se passa no *intérieur*, está intrinsecamente ligado ao pático. “Sofre a vida”. Ao erótico e ao brutal, quiçá. Não há uma ligação interpretativa com um idílio “light”, com um cenário de “lua-de-mel”, com uma interioridade (doméstica e psicológica) enfeitada de conforto, apaziguamento, *coziness*, portanto.

A janela fechada, a vidraça apagada, alumiada parcamente, é o útero do sonho, para Baudelaire. E para que este sonho seja efetivamente catártico e o liberte das contingências egoicas, sua aclimação será a do pesadelo, logo. O combate baudelairiano à claridade, à escópica do translúcido, ao *cronotopo da vitrine*, não quebra as vidraças: recobre-as, tampa-as, cerra-as. Borrifa-as com sangue, congela-as. O interior recoberto, não descoberto, é aurático e pavoroso, ainda que (e por isso) esteticamente agradável. Por essa razão o erotismo é o mais assíduo cliente do temor. Da hesitação do sujeito diante da soleira da masmorra, que lhe revelará o impensável, talvez até o mortífero. Em *Senhorita Bisturi* teremos uma boa revelação da maneira como anteparam-se o erótico, o aurático, o violento e o inquietante, em um quartinho privado, na obra de Baudelaire⁴²². E mais do que isso: o alegórico. Daí sua relação calcável com a pintura de Berliner, leitor de Benjamin, leitor de Baudelaire.

Em *Senhorita Bisturi*, teremos um viés de o que se passa dentro da vidraça bruxuleante, escurecida. Grosso modo, neste pequeno poema em prosa, nos depararemos com uma teatral cenarização do Inquietante⁴²³. Como em Balthus⁴²⁴, como em muitas obras de Berliner, como em Fischl⁴²⁵. O fascinante da citação de

⁴²¹“Esse gigantesco desenvolvimento da técnica levou a que se abatesse sobre as pessoas uma forma de pobreza totalmente nova. E o reverso dessa pobreza é a angustiante riqueza de ideias que se difundiu – melhor, se abateu – sobre as pessoas, com o regresso da astrologia e do ioga, da *Christian Science* e da quiromancia, do vegetarianismo e da gnose, da escolástica e do espiritismo. O que nisso se mostra não é, de fato, um autêntico renascimento, mas uma galvanização”. (BENJAMIN, 2012, p. 86).

⁴²²Há aqui um *cronotopo da soleira*. Só que para *dentro*. Trata-se do cliente hesitante, que não sabe se entra. Cf. BAUDELAIRE, 2007, p. 121.

⁴²³A citada exposição *O inquietante*, ocorrida à Verve Galeria (São Paulo, 2018) dispunha obras participantes de acordo com um mapeamento de porões, de uma planta do *intérieur*, em evidente jogo com o racional e com o absurdo. Disponível em: <<http://dasartes.com/agenda/o-inquietante-verve-galeria/>>. Acesso em: Agosto de 2018. Mas a pergunta é: há um kitsch do inquietante?

⁴²⁴Veja-se a pintura *Nude With a Cat* (1950), de Balthus, em análise de Neret (2003, p. 37).

⁴²⁵Vejam-se *Time for Bed* (1980), sobre o boneco-ídolo, ou *Birthday Boy* (1983), sobre pornografia e masturbação. Deste, a megacidade, acesa à janela noturna, em contraste com a borra de tinta do

Baudelaire a respeito das janelas é que ela preserva a sentimentalidade imediatamente anterior a essa revelação, a esse *still* do *Unheimliche*. Uma sensação de atração por esse sentimento, ainda não anunciado, ainda bloqueado pela janela fechada, mas já latente. A temporalidade de *Senhorita Bisturi*, como dissemos, seria sua continuação natural. Seria a descrição de uma experiência inquietante numa espécie de “tempo real”, de *hic et nunc*, e clímax lacônico.

O olhar de esgueira, o olho mágico, a frincha que muito revela à imaginação, mostrando pouco aos olhos⁴²⁶: para que esse tipo de voyeurismo alcance potência poética máxima, em Berliner, muitas vezes, e sempre em Baudelaire, o potencial de transparência deve ser esconjurado ao vidro. Narrativa e pintura auráticas dependem desse tipo de exorcismo. E o horror e o inquietante que se extraem desse imaginário precedem, engendram e semeiam o interesse estético por essa nova superfície, híbrida de sujeira e limpeza. Na pintura de Berliner, a folhagem densa, o bosque inacessível ao redor da clareira (veja-se *Perna* [Figura 20], de 2014), o quintal dos fundos sombreado, oculto, cheio de meandros e corredorzinhos de uma casa (vejam-se *Jardinagem* e *Varal* [Figura 2], ambos de 2012) ou a capa de lona aos poucos ganhando terreno sobre a superfície vítrea (*Coberta*, de 2012) são ambiências aliadas, também, dessa tentativa simbólica de destruição dos processos de observação plena. A câmera de filmagem não há de captar a passagem secreta, o meandro, a parede falsa. Fechadas as pálpebras e desestimulada a “visão perfeita”, em alta resolução, a miragem absurda e inquietante se formará aos poucos, e se “gravará como agulha nas retinas”⁴²⁷, conforme prediz o provérbio árabe.

Mas não esqueçamos: quando referentes técnicos, artificiais, assépticos e translúcidos predominarem sobre o orgânico e o aurático, e sobre o que se esconde – como em *Vidro* (Figura 63), tela que primeiro comentamos nesta seção – esse mesmo fator inquietante cederá espaço a uma sensação de angústia reiterada. A

pequeno quadro acima da mulher e do menino mereceria análise cronotópica à parte. Ambos os quadros de Fischl podem ser conferidos em sua página. Disponível em: <<http://www.ericfischl.com/early-interiors-1/>>. Acesso em: Agosto de 2018.

⁴²⁶Novas relações aqui são possíveis com o *cronotopo do olho mágico*. Confira-se o buraco observatório em Sade (2006, p. 285).

⁴²⁷Borges (2007, p. 21) menciona o “vago rosa trêmulo que se vê com os olhos fechados”; esta impressão-vestígio teria uma correspondência substantiva, nominal, numa língua desconhecida. Seu resgate linguístico, o resgate desse fantasma, é da ordem da razão e da expressão, e não pertence ao campo dos sonhos, como os desenhos pós-retina de Berliner.

potencialidade da narrativa de *horror* se faz emudecida, diante da caveira trepanada, colorida como por luz negra. Não é a morte, mas sim a *não-vida* que faz com que o vidro rebrilhe com todo o fulgor da transparência. *Vidro*, assim, conta-nos uma história diferente das típicas narrativas berlinerianas que fundeiam no material vítreo as suas bases de sentido e introspecção.

4.3 O VELUDO E UMAS FANTASMAGORIAS DOS VESTÍGIOS

Dialeticamente, a atenção ao vidro exige de Eduardo Berliner um contraponto. Se, como vimos, existe nesse pintor uma *retórica sobre o/do vidro*, nele haverá, como compensação, uma obsessão pelo veludo. Em Berliner, o veludo será sobretudo suporte. Será assemblagem e ícone pictórico. Se o vidro não deixa vestígios, tudo se agrega ao veludo, à pelúcia. Tudo, em sua textura, deixa máculas, réstias e substâncias. Se o vidro hibridiza exterioridade e interioridade, o veludo sempre se projetará como recheio, como estofamento, como revestimento do *intérieur*, e como cortinado, alcatifa, biombo, pálpebra de pano, franjas do segredo e do sussurro. *O veludo, a pelúcia, o tapete*: estes são promíscuos às substâncias e secreções, embebem-se nelas, ao passo que o vidro delas se demarca. Não à toa, o veludo reiteradamente aparecerá, na obra de Berliner, justamente numa exposição que tematiza um *intérieur* inquietante⁴²⁸, com mobílias, pratarias, lustres opulentos, bibelôs, toalhas de mesa, molduras e brocados que remetem ao *fin-de-siècle*, e ao mundo uterino do *homem-estorço*.

O artista terá consciência dessa promiscuidade, desse contágio, dessas pegadas, e jogará com elas. Ao trabalhar sobre o suporte aveludado, utilizar-se-á de um material de gravação, de uma tintura que habite o campo da limpeza, da “extração de vida”: o cloro, a água sanitária. Ilustram-no bem o bode⁴²⁹ e o garoto descoloridos em *Veludo 1* (Figura 68), de 2015, por exemplo. Se Berliner deseja *sujar o vidro*, não será absurdo dizer que deseja, paralelamente, *limpar o veludo*, em contradireção

⁴²⁸ Trata-se da exposição *A Presença da Ausência* (2015), ocorrida à fundação Eva Klabin (RJ).

⁴²⁹ Sobre o bode enquanto elemento de destruição, veja-se Cirlot (2001, p. 80).

paralelística. Utilizando-se do para-brisa como tela, a obra pictórica dava-se através de uma ação somatória: a aplicação da camada de tinta. Utilizando-se do veludo, por outro lado, o ato de pintar será eminentemente subtrativo: o derretimento da cor original através da cloração.

Veludo 1 e *Veludo 2* assemelham-se a lembranças, a reminiscências, a mensagens na garrafa. A fósseis cuja aparição é repentina e inexplicável. Fósseis-holografias. As figuras-fósseis que se revelam nos panos aveludados surgem com qualidades bem distintas daquelas presentes na iconografia dos autômatos, em Berliner. Estão alojadas numa dimensão espiritual, de assombração, numa dimensão orgânica: o espírito sempre advém da carne. Com os manequins e bonecos de plástico, esses panos só terão em comum o esgar mascarado. O uso do veludo dispara um possível *cronotopo da revelação*, do *sudário*, do ícone religioso: no ambiente restrito (a caverna, o *intérieur*), uma cifra aos poucos vai-se fazendo visível. Sua temporalidade é lenta. Se o *cronotopo da chacina* estabelecia-se na dimensão do instante, do *click*⁴³⁰, numa movimentação de fora para dentro, o *cronotopo da revelação* nos vem aos olhos em lenta efervescência, calcinação, descolorimento, num ambiente associável à privacidade.

Para que melhor se compreendam as associações entre *intérieur* (ambiência da exposição *A Presença da Ausência*), o veludo, a pelúcia e a logística de ações e projeções afetivas do homem-estojó, do colecionador, voltemos a Benjamin (2015, p. 49):

Desde Louis Phillippe, a burguesia empenha-se em encontrar uma compensação para o desaparecimento dos vestígios da vida privada. E ela o faz entre as suas quatro paredes. É como se fosse para ela uma questão de honra não deixar desaparecer no turbilhão do tempo, se não o rasto “dos trabalhos e dos dias” neste mundo, pelo menos o do seus artigos de consumo e dos seus acessórios. Sem descanso, tira o molde de uma série de objetos; procura capas e estojos para pantufas e relógios de algibeira, para termômetros e suportes para ovos cozidos⁴³¹, para talheres e guarda-chuvas. Tem preferência por móveis forrados de veludo e pelúcia, que guardam a impressão de todos os contatos. Para o estilo Makart – o estilo do final do Segundo Império – a casa transforma-se numa espécie de concha. Entende-a como invólucro do ser humano e deposita-o nele com todos os seus pertences, preservando assim os seus vestígios tal como a natureza conserva no granito uma fauna extinta.

⁴³⁰Cf. HAN, 2017, p. 33.

⁴³¹Sobre o gadget, veja-se Baudrillard (2015, p. 121).

Figura 67 - *Verde* (2012), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 68 - *Veludo 1* (2015), de Eduardo Berliner. Água sanitária sobre veludo, 202 x 150 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 69 - *Cadeiras Vermelhas* (2015), de Eduardo Berliner. Água sanitária sobre tecido, 112 x 45 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

O interior doméstico como concha fossilizadora, incubadora de vestígios. Não é apenas o desaparecimento da vida doméstica o fantasma desse desejo obsessivo que o colecionador tem não só pelos objetos, mas pelas superfícies com que estes possam ter entrado em contato, e onde estes deixaram marcas, como em cadeiras felpudas e tapetes fofos. Há um outro fantasma, de dimensões maiores, e de espectro ainda mais marcante: nas grandes cidades, no mundo externo e “real” as pessoas é que desaparecem. E esse desaparecimento é um zero de bordas bem tocáveis, de bordas de piscina. Refere-se a cadáveres, e não ao *mero* “desaparecimento da vida pública”, da cidadania etc⁴³².

O título de uma exposição em que o veludo, o vestígio e a reminiscência puncionam o mesmo nervo (a desapareção da vida) diz-nos bastante, igualmente, sobre a *presença da ausência*. No entanto, há uma diferença entre o *intérieur* de exposição, espaço de galeria, em Eduardo Berliner, e a descrição do *intérieur* “autêntico”, servo da moda do Segundo Império, por Benjamin. Neste, sem dúvida ressaltavam-se os objetos e seus espectros fetichizados. Em Berliner, do contrário, o *ranço humano*⁴³³ chama mais a atenção do que os bibelôs orientais, do que as estatuetas persas ou do que os vestidos plissados, pendurados em guarda-roupas e em cristaleiras. Tudo evoca o corpo humano fantasma e o mundo espiritual, no espaço discursivo da fundação Eva Klabin. As gravuras a cloro sobre as almofadas das cadeiras parecem narrativas pictóricas em alto ou baixo relevo; mais do que isso, têm algo de sangue espreado, de mobiliário manchado após algum acidente. Narrativas da cena de crime⁴³⁴.

Vejam-se, por exemplo, *Cadeiras Vermelhas* (Figura 69) ou *Cadeira Verde*, todas de 2015. Não a presença de corpos, mas sim sua ausência, por paradoxal que pareça, assume, nessa montagem, um ar de fetiche. A casa é uma grande ruína para receber visitas. O absurdo dos jantares suntuosos de Sade (uma ceia luxuosa para

⁴³²“A perda de vestígios provocada pelo desaparecimento de pessoas na massa de grandes cidades”. (BENJAMIN, 2015, p. 49).

⁴³³Esse ranço, esse muco vestigial é verificável no quadro *Banho* (2015), de Eduardo Berliner, por exemplo. Uma menina tenta, num cenário pantanoso, alvejar seu vestígio, em que se identifica um rosto-sudário, uma impressão tingida de mortalha. Um pequeno espírito acororado, a seu lado, parece ter sofrido diretamente no coração os efeitos dessa lavagem, dessa expulsão.

⁴³⁴Sobre Atget e fotos como índices de crimes, confira-se Benjamin (2017, p. 23). Vejam-se os filmes *Blow-Up – Depois Daquele Beijo* (*Blow-Up*, 1966), de Michelangelo Antonioni, e *Um Tiro na Noite* (*Blow out*, 1981), de Brian de Palma.

torturadores e corpos objetificados e automatizados, em que o digestivo se bebe na saleta de tortura) são invocáveis, um pouco, aqui. Só que o são num tempo em que todos já se foram. Se o *intérieur phillipard* suspendia a passagem do tempo ao menos no que tocava à vida privada e ao sistema simbólico dos objetos⁴³⁵, no *intérieur* de Berliner há, por outro lado, a decomposição dos objetos (as cadeiras rasgadas) e os vultos fantasmagóricos das pessoas ausentes, há muito já rarefeitas. O primeiro interior era concha; o segundo, por sua vez, é espaço de razia, putrefação e raspagem. O primeiro era o sonho do útero: *de utero translatus ad tumulum*⁴³⁶. O segundo é a palavra de ordem sepulcral, como ouvida pela “bela tenebrosa” de Baudelaire (2004, p. 183). É a pá de cal. É um deboche e uma gula.

Se no ambiente vítreo (em *Vidro*) a vida fazia-se ausente, e a caveira engavetada não remetia à temporalidade humana, nem ao devir nem à memória, mas à tautológica e higiênica materialidade, a caveira que habitará o ambiente aveludado será bastante distinta. Guardará restos de carne, cabelos, dentes, talvez, com uma sobra de sopro vivente. O senhor do *intérieur* de *A Presença da Ausência* não tem nada de frio; lembra-nos um boneco de plástico incinerado ou corpos em fase de putrefação, pelancosos e pregnantos de vermes pululantes, das típicas *Danças macabras* do fim da Idade Média⁴³⁷. Nada mais propício a um universo aveludado do que a dificuldade de remoção das escórias da vida, das saburras, dos fedores e das memórias: referimo-nos, aqui, à escultura *Baralho* (Figura 70), de 2014, alocada sobre

⁴³⁵Vejam-se as interações entre o objeto kitsch gadgetizado e o display, segundo Moles (1975, p. 202; 206). A atualização histórica do interior francês do século XIX é a casa “inteligente” do pós-guerra, com isqueiros em abajures e línguas de borracha regadas com água, para o umedecimento dos dedos dos leitores, à escrivania. Esses objetos surreais embutidos no tempo, em interação com ambiências práticas (como nos supermercados onde se compramovelos de lã e balaços de fuzil para a caça de elefantes) são descritas por Moles em sua grande obra. O século XXI agregou a essas hiper-realidades absurdas “a internet das coisas”, a “promessa de futuro”. O *chip-pen drive* implantando no punho, é, como o *piercing*, um *sonho do estilhaço*, da experiência histórica do século XX, sombriamente recalcada, e desrecalcável através de práticas econômicas estético-eróticas (o *piercing* no clitóris, no pênis) ou mitológico-positivistas (o ser humano com implantes “cibernéticos”, o Super Homem etc).

⁴³⁶Jó, 10, 19.

⁴³⁷A dança macabra no imaginário baudelairiano permite algumas comparações com a constituição de *Estranha Fruta*, que aqui retomamos. Passemos às palavras de Benjamin (1999, p. 275, grifo nosso): “Baudelaire’s great dissatisfaction with the frontispiece designed by Bracquemond according to specifications provided by the poet who had conceived this idea while perusing Hyacinthe Langlois’ *Histoire de danse macabre*. Baudelaire’s instructions : “**A skeleton turning into a tree, with legs and ribs forming the trunk**, the arms stretched out to make a cross and bursting into leaves and buds, sheltering several rows of poisonous plants in little pots, lined up as if in a gardener’s hothouse”.

uma mesa de quina, e disposta num local de passagem, ao lado de uma vitrine alumiada, em ponto de grande evidência. Uma encruzilhada, mais especificamente.

Essa obra, bem como sua versão em pintura (*Castelo de Cartas* [Figura 72], de 2014), dirá respeito a uma nova percepção cronotópica: a do *jogo de azar*. A mera nomeação desta categoria de análise mais uma vez aproximará as possibilidades de interpretação da obra de Berliner à discursividade de Walter Benjamin, sobretudo. Se a ambos são caras as projeções simbólicas do vidro e do veludo, como vimos, a ambos será igualmente especial, ao que parece, um pensamento a respeito do jogo, e do tipo de temporalidade que este irradia sobre a condição humana. A caveira em *Vidro* está muito mais distante do gênero *vanitas* do que o cadáver no cenário aveludado, em *Baralho*. E essa desafinidade eletiva tem direta relação com o fato de a figura representada em putrefação ser-nos mostrada como *jogadora*. A caveira-jogadora não é parasita-bastarda de um mundo fofo e alcatifado: é, pelo contrário, seu descendente direto. Passemos à obra, e vejamos por quê.

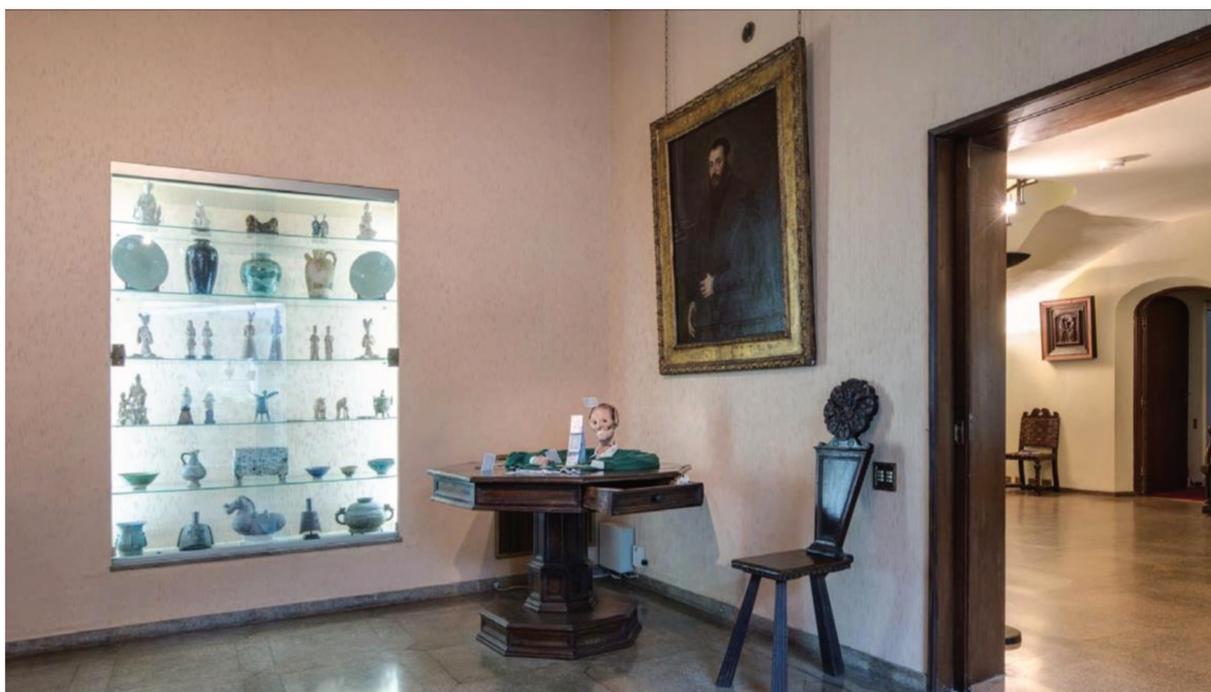
4.4 O CRONOTOPO DO JOGO DE AZAR: FANTASMAGORIA E INTÉRIEUR

Figura 70 - *Baralho* (2014), de Eduardo Berliner. Técnica mista de dimensões variadas.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 71 - Vista da exposição *A Presença da Ausência* (2015), de Eduardo Berliner.



Fonte: Casa Triângulo.

Figura 72 - *Castelo de Cartas* (2014), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 150 x 120 cm.



Fonte: Casa Triângulo.

A figura que joga cartas, solitária, em *Baralho* (Figura 70), de 2014, esparrama-se pela mesa de madeira, seu suporte escultórico, como uma vela derretida. A aparência dessa múmia também tem algo de ceroso, não apenas pela coloração: a viscosidade é sugerida pela carta grudada em sua cabeça, na calva onde sobraram uns cabelos. A orelha agigantada faz sugerir um tipo que, antes de morrer, havia avançado em idade; o sorriso esburacado nas bochechas, ao lado da dentadura, é obviamente irônico, e as órbitas vazias já não podem enxergar o valete negro de espadas roçagando o cotovelo direito, nem a dama vermelha de ouros que lhes vira as costas, ao colocar-se como sustentáculo para uma das torrezinhas do castelo. Esse boneco mortuário, empalhado não de modo a simular a vivacidade hiper-real do autômato, mas de uma maneira que preserve o instante de sua decomposição⁴³⁸ faz-se mais absurdo, e cômico, devido às roupas que usa: golas de camisa engomada, abotoada; um colete de lã verde; esgueirando-se desde as abotoaduras, a mão

⁴³⁸Cf. POE, 2016, p. 27.

esquerda parece ser feita com fibra treliçada daquelas cadeiras de vime, e esconde uma carta entre os dedos. Logo, a parte mais descarnada – e óssea – desse boneco é justamente a parte do resíduo corporal onde mais se torna nítido o blefe, a carta na mesa, *a pulsação ativa do jogo*.

A figura, porém, integra-se a uma temporalidade extinta. Exposta sobre a mesa de madeira fina e ladeada pelos bibelôs envidraçados, o velho mumificado, o jogador eterno é, ele próprio, uma peça decorativa, em que Berliner tenta concentrar morbidez e palhaçada bufa. A logomarca comuníssima do maço de cartas, virada em direção ao visionador contribui para esta impressão. O blefador derretido, macerado, fulminado está mais para uma figura banal do que para uma representação assustadora. Sejam quais forem os efeitos que cause, no entanto, faz-se notável que seu meio, o *intérieur* burguês, *fin-de-siècle*, em decomposição, é um cenário infernal. Mesmo que não nos convença totalmente, é infernal. Nesse espaço, sem dúvida, os objetos sobreviveram à vida, como o suéter ao esterno, ao peito e à medula. E a temporalidade que conduz essa percepção espacial, para além do inquietante e do grotesco das imagens expostas nesse âmbito doméstico, ser-lhe-á correspondente. Será um tempo paradoxal: sempre igual, sem passado e sem futuro, congelado no presente, a sugerir uma repetição eterna, que nada gera ou preserva. Embora Benjamin não se utilize do termo *cronotopo*, o *cronotopo do jogo de azar* – e do tempo da mercadoria – são discutidos por ele com fôlego, tanto no trabalho das *Passagens* quanto no *A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire*:

O jogo de azar só entrou na vida burguesa no século XIX; no século XIX só a nobreza jogava. O jogo popularizou-se através dos exércitos napoleônicos e passou a fazer parte dos “espetáculos da vida mundana” e dos “milhares de existências desregradas que se alojam nos subterrâneos de uma grande cidade” – aquele espetáculo no qual Baudelaire pretendia ver o heroico, do modo como nossa época o vive. Se quisermos considerar o jogo mais do ponto de vista psicológico do que técnico, então a concepção de Baudelaire se torna ainda mais significativa. O jogador tem em vista o ganho, isso é evidente. Mas sua ambição de ganhar, de fazer dinheiro, não é um desejo no verdadeiro sentido do termo. Talvez o que, no íntimo, o realize seja a avidez, talvez uma obscura determinação. Seja como for, o jogador encontra-se num estado de espírito no qual não pode dar à experiência a devida importância. Já o desejo pertence à categoria da experiência. “Aquilo que desejamos na juventude recebemo-lo em abundância na idade madura”, disse Goethe. Na vida, quanto mais cedo formulamos um desejo, tantas mais possibilidades ele terá de se realizar. Quanto mais longe um desejo se projeta no tempo, tanto mais se pode esperar sua realização. Mas o que se projeta para trás, no tempo, é a experiência que o preenche e estrutura. Por isso, o desejo

realizado é a coroa destinada à experiência. No simbolismo dos povos, a distância no espaço pode assumir o papel de distância no tempo; daí que a estrela cadente, que se projeta na distância infinita do espaço, tenha se tornado símbolo do desejo realizado. A bolinha de marfim que rola para a *próxima casa*, a *próxima carta*, que fica por cima das outras, são a verdadeira antítese da estrela cadente. O tempo contido no instante em que a luz da estrela cadente cintila para uma pessoa é da mesma matéria daquele tempo que Joubert, com a segurança que lhe é própria, definiu do seguinte modo: “O tempo – escreve – também se encontra na eternidade; mas não é o tempo terreno, deste mundo... Esse tempo não destrói, só aperfeiçoa e consoma”. É o oposto do tempo infernal em que decorre a existência daqueles que nunca consomem aquilo a que deitaram mãos. A má fama do jogo de azar vem-lhe, de fato, de ser o próprio jogador a dar as cartas (um cliente incorrigível da loteria não está sujeito à mesma condenação do jogador em sentido estrito). A ideia regulativa do jogo (tal como do trabalho assalariado) é o recomeçar sempre. (BENJAMIN, 2015, pp. 132-3).

O recomeçar sempre. Essa temporalidade repetitiva e infernal é fracionada no congelamento da escultura e da pintura. Se um meio não dinâmico, como o pictórico e o escultórico, não é capaz de reproduzir efetivamente a repetição sisífica, de eterno retorno do sempre igual, o congelamento da decomposição cadavérica, de um *instante-síntese*, fará as vezes da pregação moral no corpo do personagem que joga. O boneco, que é captado no instante de seu apodrecimento, metaforiza a eternidade angustiante de um tempo infernal, nesse raciocínio.

Além disso, Berliner parece observar o jogo de azar, a ocorrer não no cassino sempre-noturno – mas no aveludado interior burguês, na morada do homem-estoujo – com a comicidade da morigeração. Esta morigeração decerto não convence muito aos visionadores: não reside, logo, no campo do *ridendo castigat mores*, mas do “se recitares mal o teu papel, dormirei ou cairei no riso”⁴³⁹, como queria Horácio (s. d., p. 70). Seja como for, esses efeitos e tentativas de humor não decorrem somente da ironia do velho *riso do morto*, ou da aparência tola, de zumbi ou múmia, que o boneco jogador ostenta. Não decorrem somente do sarcasmo natural da *vanitas* e das *Danças macabras* – em que os nacos de carne balangando, os peritônios verminosos e a confusão de vermes e intestinos mais causavam crítica à vaidade, e pregação moral junto ao público, quando enquadrados no momento do apodrecimento físico, num *durante eterno*. Quanto mais bailava a caveira, mais se convidava o

⁴³⁹ *De arte poetica*, 104: *male si mandata loqueris, aut dormitabo aut ridebo*.

visionador, no passado, para a solidão muda do catre, e à oração paralisada e resignada, no claustro, através desses gêneros.

Não: em *Baralho* o humor decorre também de uma insistência noutros paradoxos. O velho jogador de cera ou borracha, cujo tórax agasalhado tem a forma de um aro, sobre a mesa de fórmica, está abarrotado de passado. As fantasmagorias de parede, as imagens de pinturas inquietantes espalhadas por todo o *intérieur*; os bibelôs de séculos caídos ou de distantes longitudes não têm nada de experiência. São apenas fetiche e fantasmagoria, e aí é que residem as contradições.

No arquipélago do passado, na coleção estocada no ambiente burguês, nenhum passado existe, nenhuma experiência, nenhuma transmissão narrativa. Talvez por isso o idoso putrefato – ou melhor, *putrefazente*, em eterno estado de putrefação, como o filho fetal de Augusto dos Anjos⁴⁴⁰ – não volte seu semblante em direção aos bibelôs, mas ao vazio. As órbitas que nada enxergam não têm a autoridade dos séculos evocadas pelas órbitas vazias das *vanitae* e da pintura de São Jerónimo, com seus crânios sisudos, vizinhos aos livros, aos calhamaços⁴⁴¹. As órbitas vazias em *Baralho* não remiram tradição alguma, justamente porque entre os ossos nodosos dos dedos repousa uma carta, a *próxima* carta, que aprisiona a atenção do boneco – se é que esta existe, de fato. A vida desprovida de passado não pode, sob hipótese alguma, ligar-se à transcendência do passado: o desejo antigo realizado num presente encantador. Da mesma maneira, a vida sem passado não pode ocasionar a transcendência em projeção futura: a previsão, a profecia, a se comprovar num dado presente, num devir espantoso e fulminante. Da mesma maneira, por fim, o *intérieur* do boneco desgastado perdeu quaisquer dimensões de aconchego familiar. Se o truço, num poema de Jorge Luis Borges, era “mitologia doméstica”, era companhia e sensação de abrigo, *Baralho* de Berliner é incomunicabilidade e solidão, num não-lugar. Mesmo o *intérieur* da exposição em que

⁴⁴⁰O *cronotopo do feto padre*, em Augusto dos Anjos, apodrece eternamente, sem devir; nisso se assemelha à imanência; o apodrecimento de Valdemar é instantâneo e diluidor, por outro lado. Nisso se assemelha à transcendência, ainda que grotescamente. Já no caso de Valdemar, sem devir era a suspensão do apodrecimento, de fato. Se a alegoria do personagem de Poe é a sociedade burguesa, seu caráter constatável de carniça será catártico, rápido e quase indolor, quando ocorrer. E quase cômico: tudo acabará num “gozo de peido silencioso”, como Sade escreveu em certa parte da obra *Os 120 dias de Sodoma*.

⁴⁴¹Reprodução visualizável no Museu de Arte Antiga. Disponível em: <<http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-europeia/sao-jeronimo>>. Acesso em: Agosto de 2018.

aparece tem algo de vicário e angustiosamente ultra-iluminado, como num shopping, ou numa loja de móveis planejados chineses, ampla e sem paredes, secretamente vigilante, falsamente protetora.

O tempo do *chorume humano*, do boneco jogador, é o tempo não de profecia, mas de futuro esvaziado. Mesmo que blefe bem (não corre mais o risco, ao menos, de ser traído por seus olhos ou por um tique, por uma expressão imprevista, ante o fantasma que joga com ele), é-lhe eternamente indiferente o que há de lhe advir, no futuro próximo ou distante. Qual será o valor da próxima carta, em suma, já não importa. Nada fará com que o jogo deixe de girar no vazio; e nada de memorável será acrescentado a seu tempo cíclico. “Estou vazio como um peido”, diz um personagem do filme *Twin Peaks* (1992), de David Lynch. A frase é válida para a fundição silenciosa do personagem que descrevemos. Talvez por isso a maneira como seu corpo derreta seja circular: tudo se compacta numa espécie de giro lento, peguenhento, imanente e agônico, em retorno sem fim⁴⁴².

“Seriam os baralhos das cartomantes anteriores àqueles com os quais se joga? Representaria o jogo de cartas uma deterioração da técnica divinatória? Afinal, saber o futuro é também decisivo no jogo de cartas”, diz BENJAMIN (2009, p. 554) na seção *Prostituição, jogo, das Passagens*. Esse caráter decisivo é falsamente redentor, porque está para sempre fadado ao recomeço e à esperança do próximo embaralhamento.

O *cronotopo do jogo de azar*, em *Baralho*, é o de um futuro deteriorado num presente de eterno retorno do sempre igual. De *próxima* carta, de bolinha de marfim à roleta, em oposição à estrela cadente. O espaço conduzido por essa temporalidade é um *intérieur* aveludado e atulhado de iguarias fantasmagóricas, e de itens fetichizados, dispostos estaticamente, como objetos de taxidermia. Ao ser convocado por lahweh no livro de Jó⁴⁴³, Satã girava pelo mundo, dava voltas num amplo espaço, em constante movimento de errância. Quão superior, mais amplo e mais respirável, parece ser esse giro no vazio, pelas imensidões do Velho Testamento, diante do boneco jogador de *Baralho*, paralisado numa poça de borracha circular, eternamente

⁴⁴²Conceito diverso, em termos de valoração positiva, do de Nietzsche. Cf. ABBAGNANO, 2007, p. 136.

⁴⁴³Jó, 1, 7. Cit.

aprisionado entre quatro paredes de passado fantasmagórico, para sempre a esconder uma ínfima ou surpreendente *carta na manga!*

Finalmente, lembremos que o kitsch preserva nos castelos de areia, nos castelos de cartas etc as velhas metáforas barrocas sobre a fugacidade da vida. Em *Baralho*, no entanto, esse castelo não parece ser nada efêmero, não ter nada de “sombra à luz do dia”. A carta grudada à cabeça do personagem é tão sólida, tão imóvel e fincada ao couro cabeludo quanto as raízes mais profundas penetram o chão pedregoso. A mensagem desta solidez é bem mais opressiva, apesar do ar bufo, do que a presente num mero *memento mori*: diz-nos que o instante atual é eterno, porque não há futuro enquanto redenção, mas somente enquanto repetição *ad infinitum*⁴⁴⁴.

“Um valete e uma dama, em sinistra jogada/ vão lembrando entre si seus defuntos amores”. As cartas-emblemas de *Baralho*, coincidentemente, permitem a comparação com o poema *Spleen*, de BAUDELAIRE (2004, pp. 290-1). Na versão pictórica da escultura (*Castelo de Cartas*), essa coincidência deixa de existir. Um ar de sopro e vendaval também parece incutir certa dinâmica ao óleo. Mas a sinistra jogada, o flerte entre o valete e a dama, os amores defuntos, somente serão perfeitamente reconstituíveis na escultura central de *A presença da ausência*. Quão felizes os seres de cartolina parecem ser por jogarem um com o outro. O velho blefa diante do nada, desamparado.

Se o *cronotopo do jogo de azar*, de tempo infernal, no *intérieur* fantasmagórico, é uma temporalidade de absoluta solidão, o valete e a dama, como fantoches manipuláveis e agora vingativos, talvez se tenham apercebido do abandono inexorável de seu mestre de marionetes, e pisquem um para o outro como para provocá-lo, num deboche apenas sussurrado.

⁴⁴⁴É curioso notar que a mitologia do século XXI encontrou na alma performática, habilidosa, resiliente (slogans neoliberais) do pôquer *Texas Hold'em* uma maneira de expurgar a angústia do acaso absoluto gerada por antigas modalidades de jogo de baralho, como o bacará. Nos filmes e séries contemporâneos, o vencedor é sempre o “jogador mais habilidoso”. Lembra-nos Arbiser (2015, p. 52) que a versão de 2006 de *007: Casino Royale (Casino Royale)* substituiu o bacará por pôquer. A essa mudança cultural mundial, o entusiasta da teorização sobre o jogo atribui uma pequena relevância: “coisas do cinema”. Não percebe que justamente nessa alegórica substituição nos deparamos com um índice do fetiche e da mitologização do século *ni-ni*. Sagrados são a habilidade, o esforço e o mérito pessoal num mundo sem emprego. O acaso, por isso, deve ser esconjurado. De certa maneira, o freelancer desempregado é a versão fantasmática do *gamer* ocioso que joga ao vivo, conectado, no *pokerstars.net*, numa madrugada cotidiana.

CAPÍTULO 5: O CRONOTOPO DA ESTRADA FANTASMA

5.1 TIGRE (2011) E A CARONA BALDIA

O posto de gasolina e a autoestrada sugerem-se fantasmagoricamente em *Tigre* (Figura 73), óleo sobre tela de 2011. Num terreno descampado, ermo, um homem e uma menina estão voltados para a borda direita do quadro. Parecem esperar por uma carona, ou pela chegada de um ônibus fretado. O sujeito tem a seu lado uma mala de carrinho, e a jovem, em uniforme escolar estereotipado e anacrônico (camisa branca, saia, meias esticadas), carrega uma pasta-portfolio, aos ombros. São figuras fantasmagóricas: não possuem semblantes delineados; a face é-lhes uma careta cinza, borrada. As pernas da menina são cor de cinzeiro e esqueléticas. O local onde esperam gera, ademais, algumas inquietações. Parece devoluto, abandonado. Parece um fundo de posto de gasolina devastado, e não um estacionamento, um local de parada funcional, onde comumente se toma o transporte. A torre com a logomarca, como o rosto dos que aguardam, é um borrão manchado, igualmente. O banner de neon e vidro parece ter sido arrancado, ou ter-se descolado há tempos. Ao lado, o outdoor vermelho sugere decadência⁴⁴⁵ e esquecimento em duas direções distintas: está “morto”, nada propagandeia⁴⁴⁶. Restou apenas seu arcabouço ósseo, estrutural; o matagal o abafa desde o lado de baixo, também. Atrás do homem e da garota uma estátua de tigre amarelo, que evidentemente parodia o mascote do posto Esso, soergue-se.

A impressão que temos não é a de estátua publicitária ativada, funcionando, mas sim de um boneco agigantado largado num cemitério de monumentos⁴⁴⁷, em perpétuo esquecimento. Os braços do tigre-humanoide pendem

⁴⁴⁵Veja-se o outdoor devastado em *Urubu* (Figura 74), de 2011.

⁴⁴⁶Veja-se *Banner* (2010), óleo de Eduardo Berliner. A falência da propaganda e o vazio publicitário face ao inquietante, aos substratos psicológicos, nele se revelam. Fonte: Casa Triângulo.

⁴⁴⁷Diz Perdiz (2018, pp. 227-8): “os monumentos são zoológicos do medo/ violentas cortinas rasgam a noite/ preciso de distinção nos dentes/ instantâneos que não mordem/ o jardim de apuros/ onde nossas garras desaprendem o espaço” (*Migalhas*); onde as ruínas virarem atlas/ enchentes antidomésticas/ brumas insuportavelmente belas/ cicatrizes silvestres/ do instantâneo ao eterno” (*Presságio*). O *cronotopo da ruína antecipada*, para além do âmbito poético, é bastante conferível no texto *Ruínas do descaso*, de Ana Ottoni; a pós-modernidade como produtora de ruínas é a questão geral, e a específica o desabamento do prédio do largo Paissandu, em São Paulo, em

para baixo, como em sinal de alerta, de cansaço, de desistência; tem uma das patas espalmadas (voltada para o homem) e na outra o indicador aponta ameaçadoramente para a menina, que talvez dele não se aperceba, ou simplesmente o desconsidere. Essa gravitação descambada, esses braços que pendem ao chão são retomados formalmente pelo holofote, à frente. Suas lâminas refletoras estão voltadas também para baixo, à direção dos caronistas, e não para a torre publicitária do posto fantasma. Do poste um fio elétrico dependura-se, solto e desligado, como uma artéria. Em suma, uma ambiência que poderia sugerir certa evasão, certa aura de liberdade (a estrada⁴⁴⁸, a partida) ironiza-se através de uma perspectiva de cerceamento e solidão. As colinas ao fundo, enclausuradoras do horizonte; o mato alto, o tigre atrás e o holofote à frente (compondo os limites de uma espécie de arena, de área de observação); o céu de azul calado, de mormaço bocejante, indiferente. O arquétipo da viagem⁴⁴⁹, o *cronotopo da estrada*, a força dinâmica e transformadora que evocam, os encontros e a alteridade que resguardam se emudecem, em *Tigre*, e passam a

primeiro de maio de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/06/predio-que-desabou-em-sao-paulo-simboliza-ruinas-do-modernismo.shtml>>. Acesso em: Agosto de 2018.

⁴⁴⁸Ou um direcionamento a um símbolo de transcendência (Cf. JUNG, [1998], p. 151), ainda que falso, como os cartazes turísticos, como o crepúsculo tropical em *La Isla Bonita*, videoclipe de Madonna (1986), em que o *amante latino* tocava viola num sofá jogado à rua, anteparado por latas de lixo abarrotadas; como o crepúsculo na ilha oriental e tropical fantasmagorizado por uma emolduração gráfica de mesquita, por um contorno abobadado, da marca de cigarros *Bali Hai*, flavorizados com sintetizações de baunilha ou canela; como alguns cenários-arenas de luta da série de fliperamas e jogos para consoles domésticos *Street Fighter*, da CAPCOM, sucesso mundial, constituídos a partir de um sonho colorido e fantasmal de transcendência turística: a Jamaica-resort, a Cidade do México como um fascinante mercado a céu aberto, a Tailândia como um mundo outro, religiosamente galáctico, o interior de um cassino em Las Vegas, com prostitutas inocentes sorrindo aos jogadores, no fundo da tela, sobre um chão quadriculado de luz, vestindo cartolas e cachecóis de pele pixelar. A cada luta, um pequeno avião conectava, no jogo, os avatares dos personagens combatentes, lembremos. O sucesso foi estrondoso; sua influência imagética sobre a geração *ni-ni*, gigantesca. No Brasil, chegou a circular um álbum de figurinhas, chamado *Super Street Fighter II*, publicado pela Multi Editora. O *cronotopo do álbum*, o cronotopo das ligações telefônicas às centrais editoriais para a requisição de figurinhas faltantes à coleção, (cada pedido custava cinco centavos de real, mais a taxa de atendimento de R\$ 2,00), insere-se numa temporalidade muito distinta da de hoje: um tempo pré-web. Como o tele-sexo ou o disque-amizade, imagens hegemônicas dos classificados jornalísticos até os inícios dos anos 1990, em termos publicitários. Ainda sobre os símbolos arquetípicos de transcendência, é importante notarmos que a década de noventa resgata o mito da *viagem espacial transtemporal*, justamente no tempo em que a corrida aeroespacial termina para sempre, com o fim da União Soviética. Regurgitam o mito do espaço futurístico (e com marcas místicas de civilizações espiritualizantes, como pirâmides egípcias, sacerdotidas e umbrais), alguns ícones da cultura de massa, como o filme-fantasmagoria *Stargate, a Chave para o Futuro da Humanidade* (1994), de Roland Emmerich (deste, havia uma franquia homônima de jogo eletrônico, distribuída pela Nintendo) ou o videoclipe *There is a Star*, de Pharaoh, também de 1994, em plena era musical do tempo infinito e da “casa que nunca fecha” (cf. AB’SÁBER, 2012, p. 35).

⁴⁴⁹Sobre o *cronotopo da estrada* como *cronotopo do encontro*, leia-se Bakhtin (1990, p. 222).

compor uma sensação de incomunicabilidade⁴⁵⁰ num não-lugar⁴⁵¹, de paralisia e de espera sem devir. De não-viagem.

Figura 73 - *Tigre* (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 300 x 240 cm.



Fonte: Prêmio PIPA.

⁴⁵⁰No filme *A Noite* (*La Notte*, 1961), de Michelangelo Antonioni, a viralização dos grandes blocos de apartamentos da Itália do pós-guerra são o contra-sonho da ruína. A cena do apartamento inundado em *A Doce Vida* (*La Dolce Vita*, 1960), de Federico Fellini, é uma boa ilustração ao que argumentamos.

⁴⁵¹Diz Augé (2017, p. 73): “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece, onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados [...]).”

Figura 74 - *Urubu* (2011), de Eduardo Berliner. Óleo sobre tela, 102 x 114 cm.



Fonte: Prêmio PIPA.

Solidão, postos de gasolina, abandono, céus inquietantes, logomarcas bruxuleantes como miragens de deuses neonatos, ou de demônios há muito ultrapassados: tudo aqui evoca Hopper⁴⁵², e em especial a obsessão do artista americano com o cenário de *gas station*. Por mais realista e cabal que possa parecer essa cenarização, não se deve esquecer que a impressão que causa em pintores e escritores é sobretudo de conotação surrealística⁴⁵³:

⁴⁵²“Para Ruscha, representante da Pop Art, o tema principal dos seus quadros era a tipografia e a palavra [das logomarcas dos postos]. Após Hopper, motivos considerados até então triviais, como as garagens, surgiram na pintura”. (KRANZFELDER, 2006, p. 70).

⁴⁵³Apesar das propostas estéticas e políticas totalmente diferentes, Futurismo e Surrealismo apresentam alguns pontos em comum. No *Manifesto Futurista* (1909), de Marinetti, o culto à máquina e ao movimento é também expresso por associações que antecipam as metáforas surrealísticas: “Nós cantaremos as grandes multidões excitadas pelo trabalho, pelo prazer, e pelo tumulto; nós cantaremos a canção das marés de revolução, multicoloridas e polifônicas nas modernas capitais; nós cantaremos o vibrante fervor noturno de arsenais e estaleiros em chamas com violentas luas elétricas; estações de trem cobiçosas que devoram serpentes emplumadas de fumaça; fábricas pendem em nuvens por linhas tortas de suas fumaças; pontes que transpõem rios, como ginastas gigantes, lampejando no sol com um brilho de facas; navios a vapor aventureiros que fungam o horizonte; locomotivas de peito largo cujas rodas atravessam os trilhos como o casco de enormes cavalos de aço freados por tubulações; e o vôo macio de aviões cujos propulsores tagarelam no vento como faixas e parecem aplaudir como um público entusiasmado”. Disponível em: <<http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1909-Marinetti-manifestofuturista.pdf>>.

Hopper foi um dos primeiros a dar relevo à estação de serviço usando-a como motivo pictórico e foram os artistas da *Pop Art* quem primeiro chamaram a atenção sobre esse ponto. Em 1926 foi editado um livro do escritor Louis Aragon, *O camponês de Paris*. O título revela uma contradição que, na época, constituía o cerne do pensamento surrealista, a saber, o antagonismo entre cultura e natureza. O desejo desta corrente era criar uma nova mitologia, uma mitologia da técnica e do progresso. Aragon filtrou essa veneração quase religiosa pelo progresso numa forma literária meio irônica meio séria sem esquecer as estações de serviço. “São grandes deuses vermelhos, grandes deuses amarelos, grandes deuses verdes especados à beira das pistas especulativas que o espírito toma de um sentimento a outro, de uma ideia à sua consequência, na sua ânsia de realização. Uma estatuária estranha preside ao nascimento destas simulações. Quase nunca os homens se tinham comprazido perante um espetáculo tão bárbaro do destino e da força. Os escultores sem nome que ergueram estes fantasmas metálicos ignoravam submeter-se a uma tradição tão viva como aquela que traçava as igrejas em cruz. Há entre esses ídolos [as bombas de gasolina] uma afinidade que os torna temíveis. Enfeitados com palavras inglesas e palavras de nova criação, um único braço flexível e longo, uma cabeça luminosa sem rosto, um só pé e o ventre com uma roda numerada, os distribuidores de gasolina parecem, por vezes, divindades do Egito, ou de povos antropófagos, adoradores da guerra. Ó Texaco Motor Oil, Eco, Shell, grandes inscrições do potencial humano! Em breve faremos o sinal da cruz diante de vossas fontes e os mais jovens entre nós perecerão por ter mirado as ninfas a banhar-se na nafta”. (KRANZFELDER, 2006, pp. 73-4)

Em *Tigre*, os aguardadores esperam num posto baldio, tomado pela erva daninha. Talvez não haja estrada à frente, para onde olham; se houver, certamente se tratará de uma estrada em ruínas, também abandonada⁴⁵⁴. Esse cenário não exatamente urbano é análogo à pintura *Periferia* (1921-2), de Mario Sironi⁴⁵⁵, em que um tipo fantasmagórico espera um bonde esconso, num cenário urbano desolado, diante de fachadas de arranha-céus com janelões arruinados, esvaziados. Jim

Acesso em: Julho de 2018. Os surrealistas filtram esse entusiasmo através da melancolia, da inquietação, da perturbação, da angústia e da negação do progresso. Como visto, Hopper segue as influências desta última escola, ao figurar os postos de gasolina como ambiência-motivo.

⁴⁵⁴Como comparação, *As mil e uma noites* fazem menção às estradas desérticas do mundo mesopotâmico, após a invasão mongol de 1258, de Hulagu Khan. *O cronotopo da estrada fantasma* é bastante conferível também nas descrições de Marozzi (2014, p. 161). A população sobrevivente nos esgotos e nos dutos de chuva subterrâneos compõe a aclimação dessa *via fantasma*, *ctônica*, *inframundana* e *transmundana*. Essa temporalidade da estrada subterrânea é bastante distinta do *tempo da cidade ctônica* encontrável nos versos de Sarah Valle (2014, p. 30): “sobre as cidades/ subterrâneas da Anatólia/ neva novamente”. Se há fantasmagoria aqui, esta é erótica, encantadora, vívida, histórica e epifânica, e não arruinada ou emudecedora. Noutras palavras, o deserto subterrâneo de Sarah Valle é místico, como o deserto islâmico. A estrada fantasma de Eduardo Berliner é erodida e monótona, solitariamente sublunar, como dizia Baudrillard (1987, p. 59) sobre o deserto australiano.

⁴⁵⁵Reprodução da pintura visualizável no Museu Bellas Artes. Disponível em: <<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8502>>. Acesso em: Agosto de 2018.

Jamursch, muitas décadas depois, bem soube retratar essa cidade-ruína, esse subúrbio-baldio ubíquo, essa falência civilizacional no filme *Férias Permanentes* (*Permanent Vacation*, 1980)⁴⁵⁶. Os versos pop também preservaram essa imagética: “nas ruas, jaz o lixo/ protegido por um milhão de moscas/ as baratas tão grandes, elas têm ossos, você sabe/ elas se mudaram para cá e fizeram um cortiço”⁴⁵⁷ (tradução nossa).

Por todo o século XX, do modernismo ao pós-modernismo, da cultura pop⁴⁵⁸ à cultura erudita, o espaço urbano é o espaço da mutação, da ruína, do vestígio, da cidade-fantasma. O espaço da desapareição. Essa fenomenologia da percepção urbana evidentemente tem muitas motivações, sobretudo sociais⁴⁵⁹. Só

⁴⁵⁶Veja-se *Férias Permanentes* (*Permanent Vacation*, 1980), de Jim Jamursch, e a cenarização urbana após o misterioso “ataque chinês”.

⁴⁵⁷Trecho original: “*The roaches so big you know that they got bones/ They moved in and made a tenement home*”. A canção é a velha *Nice Boys*, de Guns and Roses.

⁴⁵⁸No jogo de Arcade *Crude Buster* (1991), o homem-lagosta e monstros análogos, boschianos, eram índices vestigiais da explosão atômica. O Mar Podre da animação *Nausicaã do Vale do Vento* (*Kaze no tani no Naushika*, 1984), de Hayao Miyazaki, e seus filtradores, os tanques-crustáceos gigantes, ilustram-no também. A ruína é a angústia diante do neoliberalismo, do crack, da AIDS, da ideologia do “Fim da História”; por outro lado, é também a nostalgia pela tensão da autodestruição, a evocação permanente da Terceira Guerra Mundial antes do deus do aquecimento global gravitar ao redor das multidões com olhos vingativos, para parodiarmos Baudelaire.

⁴⁵⁹E muitas vezes ela se projeta de uma forma panorâmica, através de uma escópica de sobrevoos. Diz Benjamin (2015, p. 87): “Cem anos depois de Raumer, Léon Daudet lança também um olhar sobre Paris a partir do Sacré-Coeur, outro lugar elevado da cidade. Nos seus olhos reflete-se, numa contração aterradora, a história da ‘modernidade’ até o momento presente: ‘Olhando lá de cima para essa concentração de palácios, monumentos, casas e barracas, temos a sensação de que eles estão destinados a sofrer uma catástrofe, ou várias – meteorológicas ou sociais... Passei horas olhando Lyon do alto de Fourvières, Marselha do cimo de Notre-Dame de la Garde, Paris da colina do Sacré-Coeur... o que se torna mais evidente a partir desses lugares elevados é a ameaça. Os aglomerados humanos são ameaçadores; as pessoas precisam de trabalho, mas também têm outras necessidades. Entre elas a do suicídio, que se esconde nelas próprias e na sociedade que as forma e é mais forte que o seu instinto de sobrevivência. E é por isso que, quando olhamos do alto de Fourvières, de Notre-Dame de la Garde ou do Sacré-Coeur, nos admiramos de Paris, Lyon e Marselha ainda existirem’. É esse o rosto que a *passion moderne*, que Baudelaire descobriu no suicídio, assumiu no nosso século”. Ainda que em clave cômica, a escópica da cidade paralisada e sonambúlica, e a festa dos “despertos” desde o alto da torre no curta *Paris Adormecida* (*Paris Qui Dort*, 1925), de René Clair, guarda em si certo ranço de angústia. O cronotopo das ruínas sobrevoadas será bastante verificável na obra de Mariana Sissia, ademais. Uma poética baseada nas “ruínas ao reverso”, diz Weskott ([2017]) seria a primeira tendência pictórica das estranhas gravuras a grafite do trabalho *Sistema de defesa de mí misma* (2009-11). Figuram nesta série canteiros de obras devolutos, em que tobogãs sem sentido descambam em fossas pelo chão; skateparks cujos hemisférios calcados na terra lembram esvaziadas e longínquas crateras lunares; fendas, frinchas, rachaduras, fronteiras ao redor das quais o nada ladeia com o nada; andaimes bambos e êxuis; piscinas de plástico recém-instaladas sobre ícones de pedras e solos flutuantes, seccionados pela lateral, como uma hibridização absurda (de feição quase surrealística) entre um mapa da crosta terrestre e um manual industrial automático para a construção de parques de diversões fantasmagóricos; trepa-trepas e gangorras como vestígios arcaicos e fossilizados de um mundo abandonado há muito, ou após uma recente (e ao mesmo tempo antiga) hecatombe inexplicável. No entanto, em nenhuma das imagens se vê alguém, nunca, em qualquer lugar. A

que existe uma associação especial entre a desapareição do espaço e o anúncio, o outdoor, o letreiro e a torre de propaganda, de fundamento sobretudo arquitetônico. Ao comentar o corredor comercial de Las Vegas, a cidade espalhada em faixas esparsas e longínquas, unificadas por pontuações de luminosos, a se perderem no planisfério desértico, Venturi (2003, p. 40) ressalta que as referências urbanas, ali, se transferem dos prédios para os símbolos. Os primeiros, por isso, “somem”; o olhar passa a tracejar uma constelação no espaço simbólico-semiótico da publicidade, contra o pano de fundo do crepúsculo árido⁴⁶⁰; numa palavra, o espaço em Las Vegas

obsessão a que convergem todos esses *sistemas estranhos* parece ser a da escavação de *fronteiras-trincheiras*, a demarcação de um dentro e um fora, de um dispositivo de segurança para um espectro, de um *bunker de vidro*, a céu aberto, num cenário de decadência urbana filmado por um drone esconso, por um módulo lunar em aterrissagem.

⁴⁶⁰ *O cronotopo do farol ao longe, no crepúsculo desértico*, mescla ao longínquo a proximidade aurática da visão, do coração palpitante. Diz Imru Al-Qays (apud MUSSA, 2006, p. 30) sobre a amada, à sua frente: “a luz do dia já ilumina os grãos do almíscar espalhados pelo coxim;/ e ela, condescendente, ainda não cingiu o cinto;/ e toca tão suavemente, os dedos lisos como vermes brancos, como galhos finos; e brilha quando a noite cai, como o farol de um eremitério de monges”. Esse cronotopo tem o tempo emocionante de “uma labareda súbita, como a da lanterna do monge quando o azeite se derrama sobre a trança da mecha”. (ibidem, p. 34). Proximidade e distância espacial unem-se, frisemos, no *cronotopo do farol ao crepúsculo*; a cenarização ampla pode, em zoom, tornar-se meandrosa, cavernosa, só que ainda manterá seu brilho ocular, distanciando, aurático, encantador: “as bochechas são um pergaminho da Síria, os lábios, uma/ pele do lêmén, curtida com folhas de acácia, e não raspada. Os olhos são espelhos ocultos numa gruta [...]” (ibidem, p. 59). A fascinação das montanhas com lagos e “olhos”, que Nietzsche (2015, p. 91) descreveu para atacar a hipocrisia dos ideais de ascese, insere-se numa espécie de *cronotopo do farol ao crepúsculo*. Este cronotopo está ligado a uma empolgação repentina, à *cronotopidade da estrela cadente*. Não está presente apenas nas ambientações ermas, desérticas, embora melhor se ressalte, à contraluz, nelas. Quando Calvino (2003, p. 11) descreve Diomira, por exemplo, constatamos uma atmosferização da chegada feliz, excitante, mesmo no meio urbano e concentrado. É o mesmo *cronotopo do farol ao crepúsculo*, só que múltiplo, fragmentar, fractal, e não totêmico como o do deserto: “Mas a peculiaridade [desta cidade] é que quem chega numa noite de setembro, quando os dias se tornam mais curtos e as lâmpadas multicoloridas se acendem juntas nas portas das tabernas, e de um terraço ouve-se a voz de uma mulher que grita uh! é levado a invejar aqueles que imaginam ter vivido uma noite igual a esta e que na ocasião se sentiram felizes”. Ei-nos *o cronotopo de farol* multiplicável pela escópica urbana: no poema *Romance*, de Rimbaud, a massa de luzes citadinas vistas ao longe, pulsantes, equivale à escópica unificada, presente originalmente nas cintilações pelas montanhas ou pelas vastidões das estepes devolutas, mas vivíssimas. *O cronotopo do farol ao crepúsculo* vê-se-o, também, na alegria que o sentinela sente, do posto de observação, ao enxergar, noite em breu, o retorno das tropas gregas: esse retorno equivale ao fim de seu cativo-guarda. Embora esteja o sentinela imóvel, alojado na ameia ou na seteira, é como se por isso avançasse, por essa alegria, semelhantemente à caravana que, nos vales arenosos, guiava-se através do longínquo bruxuleio. Diz Ésquilo (2007, p. 23): “Que a sorte benfazeja anule a pena! O mensageiro bom inflama o breu! Ó lâmpada noturna, luz diurna à luz! O vento logo se traduz/ na profusão de coros dançarinos”. No entanto, nem todo farol ao longe catalisava essa súbita maravilhação: o farol no monte anoitecedor pode ser sinal para a partida ao congelamento eterno do mundo dos mortos, como se vê na sequência do soldado caminhante, em no filme *Sonhos* (*Yume*, 1990) de Akira Kurosawa. Nesse farol dos mortos, a cidade (“puta velha e solitária”) ou a luz longínqua e erma torna-se ctônica, nevável, abandonada, arruinada: “ponte submersa”. (GIANETTI, 2018, p. 47). Quando a tristeza enevoa o farol, e a condução sentimental se fere de abandono e desistência, e todos os espaços se tornam artificiais, absurdos, fictícios e fantasmagóricos, como a Moscou na descrição de Oswald

(e nos modelos urbanos que a plasman) se torna principalmente uma abstração sígnica, e enquanto abstração sígnica, está mais para o âmbito onírico-imaterial (ou do hiper-realismo, se pensarmos em Baudrillard) do que para o terreno da experiência concreta, da *pólis* e da vida pública.

Guardadas as proporções, aí reside parte de sua simbologia surreal. Essa ótica voltada aos letreiros, sólidos e maciços, a despeito de um cenário urbano errante, difuso, oleoso, impressionista, fantasmal e fugidio parece ter sobrevivido, em *Tigre*. Neste quadro, no entanto, o sustentáculo dos símbolos, o esqueleto da linguagem é que é corpulento: a torre elétrica de logomarca, o arcabouço esquelético do painel de anúncios. Os símbolos, no entanto, estão borrados ou já inexistem⁴⁶¹, como vimos. Portanto a sensação de devastação é ainda maior. A desapareição do espaço não se ressalta pela conexão do olhar com a flutuação inalcançável dos logos, logo, em Berliner. Porque nele os sistemas de comunicação (publicitária e linguística) já são avisos apagadiços de um *undiscovered country*⁴⁶², de um mundo que, tanto no campo da experimentação concreta quanto no da levitação abstrata, nada mais tem a comunicar, para além da reiteração de sua distância, estranheza e espúria inacessibilidade. Para salientar o que aqui tentamos argumentar, passemos à mencionada citação de Venturi (2003, p. 40):

O letreiro é mais importante do que a arquitetura. Isso se reflete no orçamento do proprietário. O letreiro na frente é uma extravagância vulgar, o prédio nos fundos, uma necessidade modesta. O que é barato aqui é a arquitetura. Às vezes, a própria construção é o anúncio. A avícola em forma de pato,

Spengler (2014, p. 268): “Não havia [na Idade Média] nenhuma cidade russa. Moscou era um forte – o Kremlin – cingido por uma feira gigantesca. A cidade fictícia [...]”. Quão aversos são estes brilhos ao longe, larvais, cadavéricos, de uma pontilhação luminosa e feliz! Na cultura visual dos anos 1990, num seriado de massas como *Friends* (1994-2004), os constantes *zoom-outs* e planos de conjunto captando Nova Iorque (especialmente na sexta à noite) compunham, sempre, um reclamado e insistente retorno ao cronotopo estimulante do brilho ao longe, crepuscular. Este brilho vigoroso dos jogos de câmera do seriado (encontrável no logo da Miramax, e em muitas outras cristalizações visuais) é uma fluorescência da *Heimlichkeit*, por fim. Talvez sua mais bela preservação literária resida no livro *Bucólicas*, de Virgílio (2008, pp. 34-5): “Podes contudo sobre verdes folhas/ cá pernoitar. Macios pomos temos/ em cópia requeijões, castanhas moles./ E ao longe dos casais fumando os cumes/ dos altos caem já maiores sombras”. A chaminé fumegante faz, aqui, as vezes de farol, vê-se, em contraste com as trevas descendentes, realçadoras do conforto e da felicidade que o convite de abrigo proporciona, paradoxalmente.

⁴⁶¹ O fato de *Tigre* ser ambientado numa temporalidade diurna ressalta essa inexistência da logomarca, que além de borrada, é incapaz de rebrilhar contra a noite.

⁴⁶² “But that the dread of something after death/ The undiscover'd country from whose bourn/No traveller returns, puzzles the will/And makes us rather bear those ills we have/Than fly to others that we know not of?”. (*Hamlet* (séc. XVII)). Disponível em: <<http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>>. Acesso em: Agosto de 2018.

chamada “O patinho de Long Island”, é símbolo escultural e abrigo arquitetônico. Antes do movimento moderno, era frequente a contradição entre o interior e o exterior na arquitetura, em particular na arquitetura urbana e monumental. Os domos barrocos⁴⁶³ eram símbolos, além de construções espaciais, e eles são maiores em escala e mais altos por fora do que por dentro, a fim de dominar o cenário urbano e comunicar sua mensagem simbólica. O mesmo ocorria com as fachadas falsas das lojas do Oeste⁴⁶⁴: eram maiores e mais altas do que o interior para comunicar a importância da loja e realçar a qualidade e unidade da rua. Mas fachadas falsas são da ordem e da escala da Main Street. Com a cidade construída no deserto, à beira da rodovia do Oeste de hoje, podemos aprender novas e vívidas lições sobre uma arquitetura impura da comunicação. As construções pequenas e baixas, cinza-amarronzadas como o deserto, afastam-se da rua que é agora a rodovia, suas fachadas falsas estão separadas e postas na perpendicular da estrada, na forma de letreiros grandes e altos. Se tirarmos os letreiros, não existe o lugar. A cidade no deserto é comunicação intensificada ao longo da estrada.

Por retratarem a falência da comunicação ao longo da estrada, ao passo que, marcadamente, também mostram o desaparecimento do espaço – fantasmagorizado pelas ruínas das estruturas de comunicação – as lições que Berliner nos transmite, em *Tigre*, ressaltam um problema maior que o de Venturi: o fato de a própria estrada e a própria linguagem serem uma fantasmagoria, uma assombração entre um megalítico povo pré-histórico e o holografia de clones e fantasmas, uma bizarrice que habite um tempo absurdo, visível na estátua-propaganda, nessa intersecção entre uma megafauna extinta e um mascotão gigantesco de parque temático.

Toda a transitividade reclamada pela rodovia, portanto, ilha-se e se aglutina numa espera de tempo infernal, para os personagens da tela. Não há anoitecer nem chegada para os passageiros que nela se resignam; o clima é o da espera vã de K. por Klamm, no livro *O castelo*, de Kafka ([1922] 2000, p. 162); faróis ou neons jamais romperão a tarde morosa e perpetuamente cansativa. São almas penadas que cômica e absurdamente esperam o bonde⁴⁶⁵, como a Moça Fantasma⁴⁶⁶ de Carlos Drummond de Andrade. Por isso os personagens vaporizados não poderão atravessar

⁴⁶³Sobre a visão do domo barroco à distância perspectiva, veja-se Panofsky (1955, p. 184).

⁴⁶⁴Vejam-se alguns exemplares (cópias ou originais, quem sabe?) à venda no Ebay. Disponível em: <<https://www.ebay.com/bhp/cigar-store-indian>>. Acesso em: Novembro de 2018

⁴⁶⁵No filme *Ghost World: Aprendendo a Viver* (*Ghost World*, 2001), de Terry Zwigoff, a espera pelo ônibus-fantasma é catártica. Como o trem fantasma que vai pelo oceano raso na animação *A Viagem de Chihiro* (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*, 2003), do estúdio Ghibli. Nessa catarse se diferenciam da espera de *Tigre*, cronotopicamente.

⁴⁶⁶Cf. DRUMMOND, 2012, p. 17.

o deserto branco que devem ter à frente. Luzes ao longe tampouco os guiarão através das eternas periferias da Grande Prostituta⁴⁶⁷.

Enfim, os aguardadores de *Tigre* habitam um tempo de evacuação populacional permanente e fantasmática: “um estado de derrota sem que tenha havido guerra”, diz Virilio (1984, pp. 100; 108), ao comentar sobre os mega-subúrbios e mitologizações de abrigos atômicos e bunkerizados propagandeadas por Ronald Reagan, nos anos 1980.

As esperas dos fantasmas berlinerianos têm muito do desânimo do óleo sobre tela *A Desolada*, de Weingärtner⁴⁶⁸, com a diferença de que, neste, o abandono é um choque no passado, uma saudade e um desespero que se desgasta no tempo, e se desfaz aos poucos, em ondas desconcêntricas de dor e apagamento; a personagem, cuja vida foi arruinada – vê-se-o pelo choro ajoelhado diante da ruína – vagarosamente se distanciaria da angústia, no entanto, “como se separam duas naves espaciais com singraduras divergentes” (BOLAÑO, 2002, p. 82). Isto supomos; em *Tigre*, por outro lado, a desolação semelha fantasmagorizar todo o futuro, em *nox perpetua*, numa inércia paralítica.

⁴⁶⁷“O orgulho capitalista transsexual dos mutantes dá um toque mágico a essa cidade [Salt Lake City] que é o contraponto de Las Vegas, a grande puta do outro lado do deserto”. (BAUDRILLARD, 1987, p. 8, tradução nossa).

⁴⁶⁸Reprodução da obra visualizável no MASP. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/a-desolada>>. Acesso em: Agosto de 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando perscrutados em sua medula cronotópica, os trabalhos de Eduardo Berliner se embutirão em categorias-gêneros não excessivamente variadas. Por outro lado, essas possíveis categorias não são estanques, decerto. Porque qualquer análise pictórica ou literária empreendida sob uma ótica, sob um eixo de condução temporal, sempre será ramificável, expansiva, e não restrita a uma rigidez inócua, e tipologicamente estéril. Nesse raciocínio, a tentativa de captura do cronotopo, na imagem e no texto, é um fenômeno polifônico; e é precisamente nessa pluralidade perspectiva que residirá uma das facetas mais atraentes desse exercício intelectual. Tal fascinação vem do seguinte: a descrição multifacetada dos tempos das obras de arte sempre terá seu quê de resistência contra a temporalidade homogeneizada, totalitária, 24/7 da contemporaneidade, do *cronotopo da web*, do sistema cultural do século XXI. Ainda que se trate de uma resistência metafórica (talvez metafísica), ela também “brilha quando a noite cai”, amplamente.

Nesta dissertação, englobamos as obras analisadas em cinco cronotopos, em cinco motivos temporais, em cinco emblemas narrativos. O *cronotopo do campo aberto*, ou o *cronotopo do corpo-troféu*⁴⁶⁹, foi o primeiro deles. *Estranha Fruta* (2012) exemplificou-o. Nesta obra, há algo de crucificação, só que isenta de teleologia ou de escatologia. Fantasmagoricamente, podemos acrescentar que na ambiência e na cristalização do tempo ao redor da boneca mutilada vê-se o oposto do *cronotopo do farol ao crepúsculo* (veja-se nota 460), descrito longamente em nota de rodapé, no capítulo cinco. A mencionada oposição se dá sob muitos pontos de vista: sob o escopo da referência espacial, da orientação no terreno, bem como da carga sentimental: *Estranha Fruta* é assolada por um tempo do eterno retorno e da distopia, ao passo que o *farol ao crepúsculo* é sobretudo um visionamento esperançoso, e promessa de devir.

Ademais, a muitos outros cronotopos paralelos mencionamo-los em notas de rodapé, sondando-lhes fundamentos literários e iconológicos. Quanto às notas, as

⁴⁶⁹ Seriam possíveis relações cronotópicas entre o corpo-troféu a-histórico, de *Estranha Fruta*, e sínteses históricas baseadas nos ícones de membros de corpos-troféus, como as cenas de canibalismo de Theodor de Bry, por exemplo. Cf. CHICANGANA-BAYONA, 2017, p. 179.

sabemos excessivas. Temos acreditado, no entanto, em sua necessidade: considerações desse tipo (a confrontação entre o *cronotopo do campo aberto* e o *cronotopo do farol*), relativas ao *tempo-imagem*, poderão ser melhor exploradas em futuros estudos, esperamos, se vierem a apresentar alguma relevância, alguma consistência, algum engenho, algo que insinue o novo.

Ou seja: confrontações, equipolências, similitudes e divergências entre cronotopos principais e secundários, entre cronotopos pictóricos e literários, entre cronotopos intra-artísticos (diegéticos) e extra-artísticos (o mencionado *cronotopo da web*, ou o *cronotopo do processo criativo, dos caderninhos de esboços, do ateliê*, por exemplo) vão-nos direcionar a possíveis abordagens e discussões. Dos resultados apresentados nesta pesquisa, o desejo desse direcionamento é também um efeito, e talvez não apenas um defeito, que agora resta às nossas mãos, como vestígio. E se a esses direcionamentos poderemos empreendê-los, no futuro, não nos cabe aqui especular. Certamente, no entanto, esses vestígios nos são cintilantes, ao menos neste momento.

A materialização da violência sobre o corpo-boneco, sobre o corpo sonâmbulo, sobre o corpo pornografizado parece ser essencial à narrativa e à macro-narrativa que Eduardo Berliner vem, ao que parece, tentando construir em suas pinturas, embora o artista requeira a noção de descontinuidade à sua produção, e lhe reclame a fragmentação, e não a sequenciação linear, coesa. A essa figuração da violência acreditamos tê-la explorado em gradação, com uma ótica a respeito do tempo e da imagem análoga a de certos padrões verbais. Nesse sentido, vimos que o *cronotopo da chacina* tem pendor imediatamente futuro em *Tronco* (2015); em *Imóvel* (2009), possui imperfeição aspectual, continuidade ampla de ação durativa e prolongada no tempo (o processamento do massacre das vítimas mascaradas, o processamento da carne); é fato consumado, de qualidade temporal *perfecta*, em *Balanço* (2016) – sendo a percepção do tempo e a aclimatação desta obra análogas às de *Estranha Fruta*; o quintal murado e o campo aberto ocasionam-lhes frequências temporais distintas, contudo.

Por fim, o *cronotopo da chacina* ecoa uma evocação *mais-que-perfeita*, anti-vestigial no *tempo do hospital*, conforme argumentamos a partir do quadro *Horário de Visitação* (2011). O tempo do hospital é também relacionável ao tempo do *espaço*

aporístico, ainda que se orientem por vetores opostos. No espaço *aporístico* o corpo não é *presença da ausência*, mas é fósil, é fantasmagoria de endurecimento milenar, geológico; é ruína, é empalhamento, vestígio. Ao dispor muitos de seus personagens como rolhas de garrafas de vinho em cristais de vidro, como se faz nos interiores burgueses contemporâneos, Berliner insistentemente procura por uma imagem da *pós-chacina*. Procura, portanto, pela radiografia do corpo fetichizado e pênsil no invólucro vítreo, como se observa em *História Natural* (2011). No *cronotopo da chacina* o tempo é altamente concentrado; nessa concentração extrema a sensação é a de que o ar rotineiro se desvanece, e a própria semântica do boneco e o choque da pornografia parecem dissipar-se em prol da aura (ou da paródia de aura) temporal que se capta nessas imagens, nesses ícones do *próximo segundo* ou referentes a uma extinção muito antiga de toda vivacidade e liberdade dos corpos coisificados. O tempo da *chacina* é um templo de “primeiro plano”; sua relevância é central.

Como visto, o terceiro grande *cronotopo* é o *cronotopo do porão, da masmorra*. Em algumas ocasiões utilizamo-nos perifrasticamente de expressões como *cronotopo da brincadeira com o autômato, em tempo de rotina, num espaço privado*, para caracterizá-lo. Distintamente do *cronotopo da chacina*, no *cronotopo da masmorra* o tempo pictográfico rarefaz-se, perde concentração, torna-se índice cotidiano e rotineiro, quase que se dilui num “segundo plano”, mascaradamente; por outro lado, encorpam-se os relevos pornográficos (a genitalização em *Alagamento* [2014]), por exemplo) e os índices de submissão a terceiros (veja-se a incapacidade motora do idoso em *Mais um Gole* [2013]) das figuras retratadas. Relembremos também que o *cronotopo da masmorra* é mais metafórico do que o *cronotopo da chacina*: aparições de uma temporalidade histórica (como a da herança escravista) dele advêm, ainda que fantasmagoricamente, e laconicamente.

O *cronotopo da masmorra* enlaçará, ainda, um feixe de possibilidades comparativas com o tempo do *boudoir, do prostíbulo, do patíbulo, da arena, da rinha, do olho mágico*, tão presentes na obra de Sade. Futuros comentários poderiam começar a tracejar essas afinidades eletivas. Da mesma maneira, seria nosso desejo, num outro momento, aprofundar as discussões entre as citações de Fischl e Walizsewska por Berliner, efetivamente. A escópica pornográfica em função do *cronotopo do jogo de cena* (por exemplo, o agente de cenarização e de palavra de

ordem, o contracenador ativo mais o contracenador passivo, conforme se vê em *Escuro* [2013]) abarca, igualmente, a artista polonesa, o americano e o brasileiro numa mesma faixa, numa mesma sincronia composicional. Sem mais, uma série de outros temas e recorrências simbólicas (como o tempo da cirurgia, do enxerto, da miniaturização, da maquete, do balneário, da estação invernal etc) mereceriam atenção e reflexão pormenorizada; o mesmo se pode dizer a respeito da tópica *Berliner leitor e espectador* (as projeções de Bergman, Benjamin, Hugo Mãe, Ken Loach (veja-se *Kes* [2013]⁴⁷⁰): embora, a esta tópica, tenhamos-la abordado, ela suscita meandros sugestivos que o tempo não nos permitiu esmiuçar.

O quarto grande bloco cronotópico, que diz respeito aos *cronotopos das materialidades* (do vidro, do veludo, por exemplo) parece-nos preñado de intertextualidades; *jogo, eterno retorno, vanitas barroca, intérieur*. Já o *cronotopo da estrada fantasma* desfechou nossa argumentação. Ao anular uma perspectiva arquetípica (da *estrada transcendente*) e ao colocar-se na contra-direção do *cronotopo da estrada e do encontro* bakhtinianos, o espectro sentimental transmissível por essa encarnação temporal faz-se uma versão, em escala reduzida, de um tipo de presságio que Berliner talvez tente transmitir sobre a contemporaneidade.

⁴⁷⁰Reprodução visualizável na galeria Daros. Disponível em: <<https://www.daros-latinamerica.net/artwork/kes>>. Acesso em: Agosto de 2018.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AB'SÁBER, T. **A música do tempo infinito**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- AGAMBEN, G. **Ninfas**. Belo Horizonte: Hedra, 2012.
- _____. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- ALENCAR, J. **Til**. Campinas: Ateliê Editorial, 2012.
- ALIGHIERI, D. **A divina comédia: Inferno**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ANDERSON, A.; GORGULHO, G. [ed.]. **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2016.
- ANJOS, A. **Eu**. São Paulo: Hedra, 2012.
- ANTONOVA, C. **Fleshing out the chronotope**. Burlington: Ashgate, 2010.
- ARBISER, A. **O jogador científico**. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2015.
- ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2017.
- ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **Poesia completa: edição anotada**. São Paulo: Edusp, 2009.
- _____. **Várias histórias**. Campinas: Ateliê Editorial, 2016.
- AUGÉ, M. **Não lugares – introdução a uma antropologia de supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 2012.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARRENTO, J. [org.]. **Expressionismo alemão: antologia poética**. Lisboa: Ática, 1976.

BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

_____. **A morte do autor**. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, G. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. **Pequenos poemas em prosa**. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BAUDRILLARD, J. **América**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. **A transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos**. Campinas: Papyrus, 2006

_____. **L'America**. Feltrinelli, 1987.

_____. **Las estratégias fatales**. Barcelona: Anagrama: 2000

_____. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Transparency of evil: essays on extreme phenomena**. London/NY: Verso, 1993.

BEARE, W. **The roman stage**. London: Methuen, 1950.

BECKETT, S. **Fim de partida**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BELLAFANTE, G. **We need to talk about Balthus**. The New York Times, [S. l.], 8 dec. 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/12/08/nyregion/we-need-to-talk-about-balthus.html>>. Acesso em agosto de 2018.

BEMONG, N.; BORGHART, P. et al. [org.] **Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Estética e sociologia da arte.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. **O anjo da história.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens.** Belo Horizonte/São Paulo: Imprensa Oficial/ed. UFMG, 2009.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2014.

_____. **Rua de mão única: infância berlinense - 1900.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **The Arcades Project.** Harvard University Press: London, 1999.

BERLINGUER, G.; GARRAFA, V. **O mercado humano: estudo bioético de compra e venda de partes do corpo.** Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

BEST, J. **The chronotope and the generation of meaning in novels and paintings.** In: Criticism n. 36 (spring, 1994). Wayne State University Press, 1994.

BOLAÑO, R. **2666.** Barcelona: Anagrama, 2004.

_____. **2666.** São Paulo: Cia. das Letras, 2010a.

_____. **El tercer reich.** Barcelona: Anagrama, 2010b.

_____. **Estrela distante.** São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

_____. **La pista de hielo.** Santiago: Anagrama, 2002.

_____. **Putas assassinas.** São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin.** São Paulo: Edusp, 2000.

BORGES, J. L. **Ficções.** São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

BOSING, W. **Hieronymus Bosch: entre o céu o e o inferno**. Köln: Taschen, 2010.

BOUREAU, A. **Satã herético: o nascimento da demonologia na Europa Medieval**. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

CALDERÓN. **A vida é sonho**. São Paulo: Hedra, 2007.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANEPA, L. **Terror incidental?** Disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>. (2013). Acesso em: Outubro de 2017.

CATÁLOGO. Produzido por Helena Lara Resende. Ideia original de Marcos Ribeiro. [S. l.]: Canal Brasil, 2010, 10 min. son. color. Trecho de programa. In: PRÊMIO PIPA. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eduardo-berliner/>. Acesso em: Julho de 2018

CAUDET, F. **Las cenizas de la fénix: cultura española en los años 30**. Madrid: Editora de la Torre, 1993.

CAVALCANTI, C. [org.] **Expressionismo alemão: uma antologia**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHICANGANA-BAYONA, Y. A. **Imagens de canibais e selvagens do novo mundo**. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2017.

CIRLOT, J. **A dictionary of symbols**. London: Routledge, 2001.

COETZEE, J. M. **Desonra**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

COLUCCI, M. **"Senza lasciare un segno sul campo...": dalla cronaca al cronotopo in tre film di Michelangelo Antonioni**. Italica, Vol. 92, No. 4 (WINTER 2015). American Association of Teachers of Italian, 2015.

CORTÁZAR, J. **Último Round**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CRARY, J. **Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DEBATE do artista com o crítico Josué de Matos no Museu de Arte de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto: Projeto Binômios, 2014, 56 min. son. color. In: PRÊMIO PIPA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eduardo-berliner/>>. Acesso em: Julho de 2018

DE FREN, A. **Technofetishism and the Uncanny desires of A.S.F.R. (alt.sex.fetish.robots)**. In: *Science Fiction Studies*, Vol.36, No.3, Science Fiction and Sexuality (November 2009). [SF-TH Inc.](#) (2009).

DELEUZE, G. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOCTORS, M. **A presença da ausência**. Casa Triângulo, São Paulo, [201?]. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/137/>>. Acesso em: Julho de 2018.

DRUMMOND, C. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

ECO, U. **História da feiura**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2009.

EDUARDO Berliner, artista indicado. [S. I.]: Matrioska Filmes, 2010, 3 min. son. color. Entrevista exclusiva ao PIPA. In: PRÊMIO PIPA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eduardo-berliner/>>. Acesso em: Julho de 2018

EDUARDO Berliner fala sobre “Corpo em muda”. [S. I.]: Canal Arte! Brasileiros, 2016, 3 min. son. color. In: PRÊMIO PIPA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eduardo-berliner/>>. Acesso em: Julho de 2018.

E SE QUEBRAREM as lentes empoeiradas?. [S. I.]: Instituto Tomie Ohtake e Ministério da Cultura, 2015, 8 min. son. color. Exibição no Programa Arte Visual. In: PRÊMIO PIPA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eduardo-berliner/>>. Acesso em: Julho de 2018.

ESOPO. **Fábulas completas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FARACO, C. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2009.

FAUSTINO, S. **Derrida e a linguagem**. Revista Cult, São Paulo, [201?]. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/derrida-e-a-linguagem/>>. Acesso em: Agosto de 2018.

FIORIN, J. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2016.

FOSTER, H. **Compulsive Beauty**. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2014.

FRANK, P. **Inside The Bizarre 'Venus' Figures Once Used As Anatomical Models**. Huffpost, 27 maio 2016. Disponível em <https://www.huffpostbrasil.com/entry/inside-the-bizarrely-sensual-venus-figures-once-used-as-anatomical-models_us_5745f976e4b03ede4413a842>. Acesso em: Julho de 2018.

FREUD, S. **O Inquietante** In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

_____. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.

GAGE, J. **Color in art**. New York: Thames & Hudson, 2006.

GATTO, F. G. **Pospornografia**. In: *Estudios visuales* n.5, 2008. Disponível em: <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>. Acesso em: Abril de 2017.

_____. **Retratos vúlricos**. [Revistas INAH], [S. l.], [201?]. Disponível em: <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologiasexual/article/download/11638/12413>>. Acesso em: Novembro de 2018.

GIANETTI, E. R. **Zoobreviver**. São Paulo: Patuá, 2018.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GOETHE, J. W. **O tratado das cores**. In: *A pintura. textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2008.

GÓGOL, N. **Avenida Niévski**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GOMBROWICZ, W. **Pornografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

GOMES, P.; KAIZER, F. **Corpo em muda**. Casa Triângulo, São Paulo, [2016]. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/163/>>. Acesso em: Julho de 2018.

GONZÁLEZ, M. [org.]. **Lazarillo de Tormes**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GREENBERG, C. **Arte e cultura**. São Paulo: Cosac-Naify, 2013.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **Contos maravilhosos, infantis e domésticos**. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

HAN, B. C. **Agonia de Eros**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2012.

_____. **Sociedade da transparência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

_____. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HAYNES, D. **Bakhtin reframed**. New York: I. B. Tauris, 2013.

HISGAIL, F. **Pedofilia**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOFFMANN, E. T. A. **A janela de esquina do meu primo**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Automata**. In: _____ In: *The best tales of Hoffmann*. New York: Dover Publications, 1967.

_____. **O homem de areia**. In: CALVINO, I. [org.]. *Contos fantásticos do século XIX escolhidos por Ítalo Calvino*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

HORÁCIO. **Arte poética**. Lisboa: Editorial Inquérito, s. d.

HOSSAKA, L. [coord.]. **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. São Paulo: Prêmio Editorial, 2008.

HUIZINGA, J. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JAROUCHE, M. M. [org.]. **O livro das mil e uma noites**, vol. 4. São Paulo: Globo, 2012.

JOLY, M. **A imagem e os signos**. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 2012.

JUNG, C. et alii [org.]. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

KAFKA, F. **A metamorfose**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. **Na colônia penal**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. **Narrativas do espólio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____. **O castelo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. In: *A pintura. Textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2008.

KAPPLER, C. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KAWABATA, Y. **A Casa das belas adormecidas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

KOTHE, F. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KRANZFELDER, I. **Edward Hopper: visão da realidade**. Köln: Taschen, 2006.

KUSTER, E.; PECHMANN, R. **O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LABRA, D. **Disfunção**. Casa Triângulo, São Paulo, [201?]. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/6/>>. Acesso em: Agosto de 2018.

LACONTE, S. **19 Pictures that will make you rage if you give a fuck about our planet**. BuzzFeed, [S. l.], 27 maio 2018. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/stephenlaconte/stop-plastic-waste-please?utm_term=.rhn43YJom#.heaOXMD0v>. Acesso em: Agosto de 2018.

LEITE NETO, A. **A pintura inquietante de Eduardo Berliner**. Casa Triângulo, São Paulo, [201?a]. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/45/>>. Acesso em: Agosto de 2018.

_____. **Alcino Leite entrevista Eduardo Berliner**. Casa Triângulo, São Paulo, [201?b]. Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/7/>>. Acesso em: Agosto de 2018.

LINK, L. **O Diabo: a máscara sem rosto**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

LLOSA, M. V. **A orgia perpétua – Flaubert e Madame Bovary**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

- LORCA, F. G. **Obra poética completa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LOWENKRON, L. **O monstro contemporâneo: notas sobre a construção da pedofilia como “causa política” e “caso de polícia”**. Cadernos Pagu, n. 41, 2013.
- LUDEMIR, J. **Rim por rim: uma reportagem sobre o tráfico de órgãos**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MÃE, V. H. **A desumanização**. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.
- MARIANO, F. **O gelo dos destróieres**. São Paulo: Patuá, 2018.
- MAROZZI, J. **Bagdá, cidade da paz, cidade de sangue**. São Paulo: Amariyls, 2014.
- MASOCH, S. **A Vênus das peles**. São Paulo: Hedra, 2007.
- MENEZES, M. **Velocidade, acidente, memória**. Disponível em http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/gestaodesenv/gd15_16/gestaodesenvolvimento15_16_69.pdf. 2008.
- MIRANDA, F. S. de. **Poesias**. Lisboa: Seara Nova, 1970.
- MOLES, A. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MUSIL, R. **O jovem Törless**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- MUSSA, A [org.]. **Os poemas suspensos**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- NAVAL, M. **"No future." Hacia un cronotopo apocalíptico**. In: Anales de la literatura española contemporánea, Vol. 38, No. 1/2, Studies in Honor of José-Carlos Mainer/Homenaje a José-Carlos Mainer (2013). Society of Spanish & Spanish-American Studies, 2013.
- NAVARRETE, F. **The hidden codes of Codex Azcatitlan**. In: Anthropology and Aesthetics, No. 45 (Spring, 2004). The University of Chicago Press, 2004.
- NERET, G. **Balthus: the king of cats**. Köln: Taschen, 2003.
- NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. São Paulo: Cia. de Bolso, 2001.
- _____. **Genealogia da moral**. São Paulo: Cia. de Bolso, 2015.
- OTTONI, A. **Ruínas do descaso**. In: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/06/predio-que-desabou-em-sao-paulo-simboliza-ruinas-do-modernismo.shtml>. Acesso em: Agosto de 2018.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAASONEN, S. **Carnal resonance: affect and online pornography**. London: Cambridge, 2011.

PANOFSKY, E. **Meaning in visual arts**. New York: Doubleday Anchor Books, 1955.

PEDRAZA, P. **La amante mecánica: vanguardia y máquina**. Trama y Fondo, n. 11, 2001. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2248458>>. Acesso em: Julho de 2018.

PERDIZ, L. **Migalhas**. In: *Antologia do Desejo*. São Paulo: Patuá, 2018.

PERROT, M. [org.]. **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Cia. de Bolso, 2009, v. 4.

PIVA, R. **Estranhos sinais de Saturno**. São Paulo: Globo, 2008.

_____. **Paranoia**. São Paulo: EGM/Instituto Moreira Salles, 2000.

POE, E. A. **Assassinatos na rua morgue e outras histórias**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2016.

PRIORE, M. D. **Histórias e conversas de mulher**. São Paulo: Planeta, 2013.

QUIROGA, H. **Contos de amor, de loucura e de morte**. São Paulo: Abril, 2010.

RANCIÈRE, J. **O incosciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RENFREW, A. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2015.

RENNER, R. **Hopper**. Colônia: Taschen Books, 2003.

RIBEIRO, J. **A Carne**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

RONNBERG, A. [org.]. **O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas**. Taschen Books, 2012.

SAAVEDRA, M. C. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha**. São Paulo: Editora 34, 2007.

SADE. **Os 120 dias de Sodoma**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SCHMITT, J. C. **O corpo, os ritos, os sonhos, o tempo: ensaios de antropologia medieval**. Petrópolis: Vozes, 2014.

SCHOPENHAUER, A. **Aforismos para a sabedoria da vida**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

SEBALD, W. G. **Guerra aérea e literatura**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

SEBASTIÁN, S. [org.] **Alciato: Emblemas**. Madrid: Ediciones Akal, 1993.

SELA, E. M. M. **Modos de ser, modos de ver**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SENNETT, R. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

SENRA, R. **E eles? Caso MC Melody ofusca 'erotização de meninos no funk'**. BBC News Brasil, Londres, 27 abr. 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/04/150427_salasocial_sexualizacao_meninos_rs>. Acesso em: Agosto de 2018.

SILVA, A. P.; BLANCHETTE, T. G. et al. **Amor um real por minuto: a prostituição como atividade econômica no Brasil urbano**. [S. l.], [201?]. Disponível em: <<http://www.clam.org.br/uploads/conteudo/sexualidade-e-economia-thaddeus-blanchette-e-ana-paula-da-silva.pdf>>. Acesso em: Agosto de 2018.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SPENGLER, O. **A decadência do Ocidente**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

STOICHITA, V. I. **The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock**. London: University of Chicago Press, 2008.

STUPÍA, E. **Materia meditada**. Mariana Sissia, Buenos Aires, [jul. 2015]. Disponível em: <<http://marianasissia.com/texto/materia-meditada>>. Acesso em: Agosto de 2018.

TONKIN, B. **Behind the facade: how James Ensor mastered the art of macabre**. The Guardian, [S. l.], 28 oct. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/28/behind-the-facade-how-james-ensor-mastered-the-art-of-the-macabre>>. Acesso em: Agosto de 2018.

THOMSON-DEVEAUX, F. **Notas sobre o calabouço**. In: Piauí, n. 140, maio de 2018.

VALLE, S. **Poemas**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2014.

VARAZZE, J. **Legenda áurea: vidas de santos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

VENTURI, R. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac-Naify, 2003.

VIANA, S. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2013.

VICENTE, G. **Farsa de Inês Pereira**. São Paulo: Hedra, 2012.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Campinas: Ateliê Editorial, 2008.

VIRILIO, P. **Guerra pura: a militarização do cotidiano**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

WALSH, R. **Operação massacre**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

WARMINGTON, E. H. **Remains of old Latin vol. IV**. Cambridge: Harvard University Press, 1940.

WARNCKE, C. **Pablo Picasso: 1881-1973**. Colônia: Taschen, 2007

WEINTRAUB, F. **Falso trajeto**. São Paulo: Patuá, 2016.

_____. **Treme ainda**. São Paulo: Editora 34, 2015.

WESKOTT, Y. K. **I never did anything out of the blue: conversación entre Yvonne Kook Weskott y Tulio de Sagastizabal**. Mariana Sissia, Buenos Aires, [mar. 2017]. Disponível em: <<http://marianasissia.com/texto/i-never-did-anything-out-of-the-blue>>. Acesso em: Novembro de 2018.

YAMASAKI, S. [ed.]. **Salvador Dalí**. São Paulo: Folha de SP, 2007.

ZIZEK, S. **Problemas no paraíso**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.
