

Reativar o vivo, atravessar a floresta

Paula Huven

Como citar:

HUVEN, P. Reativar o vivo, atravessar a floresta. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 344-368, jan.2023. DOI: <https://doi.org/10.20396/modos.v7i1.8670588>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670588>.

Imagem [modificada]: Água Viva, fotografia, 2019, dimensão variável.
Fonte: arquivo da autora.

Reativar o vivo, atravessar a floresta

Reactivate the living, cross the forest

Paula Huven*

RESUMO

A partir de variadas expressões poéticas – fotográfica, cinematográfica, pictórica e literária – proponho contornar a ideia de vivo. Minha série fotográfica *Água viva* desenha a aproximação de uma menina com as águas correntes da cachoeira. A criança entra em contato com a matéria do mundo e com o invisível da natureza, sem margens que os distingam. Naomi Kawase, em seu filme *Floresta dos Lamentos*, mostra-nos que atravessar a floresta é, necessariamente, ser atravessada por ela. A artista Wilma Martins constrói pictoricamente irrupções da floresta no cenário domiciliar e, assim, ela dá forma ao vínculo entre o real e o imaginário; entre o selvagem e o domesticado. A personagem G.H., de Clarice Lispector, vive uma epifania a partir do encontro com uma barata – ser arcaico, remoto, imemorial, travessia íntima e subjetiva que faz emergir o mais primitivo de si. Entre o mundo que olhamos e o que vemos, o visível e o invisível, a matéria e o espírito, humano e não humano, somos atravessados pela energia do vivo. *Reativar*, palavra-chave no vocabulário da filósofa belga Isabelle Stengers, leva-nos de volta em direção ao vínculo com os deuses, os espíritos, a terra e, com estas alianças, *reativar o vivo* se compõe.

PALAVRAS-CHAVE

Vivo. Natureza. Corpo. Energia. Imagem.

ABSTRACT

From various poetic expressions – photographic, cinematographic, pictorial and literary – I propose to circumvent the idea of *living*. My photographic series *Água viva* depicts a girl approaching the flowing waters of the waterfall. The child encounters the matter of the world and the invisible of nature, with no margins to distinguish them. Naomi Kawase, in her film *The Mourning Forest*, shows us that crossing the forest is, necessarily, being crossed by it. The artist Wilma Martins pictorially constructs outbursts of the forest in the home setting and, thus, shapes the link between the real and the imaginary; between the wild and the domesticated. The character G.H., by Clarice Lispector, lives an epiphany after the encounter with a cockroach – an archaic, remote, immemorial being, an intimate and subjective crossing that makes the most primitive of herself emerge. Between the world we look at and the one we see, the visible and the invisible, matter and spirit, human and non-human, we are crossed by

the energy of the living. *Reactivate*, a key-word in the vocabulary of the Belgian philosopher Isabelle Stengers, takes us back towards the bond with the gods, the spirits, the earth and, with these alliances, *reactivate the living* is composed.

KEYWORDS

Alive. Nature. Body. Energy. Image.

Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos, mas com o corpo.

Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*

*O “real” é aquilo com que a nossa relação é sempre viva
(...)*

Maurice Blanchot

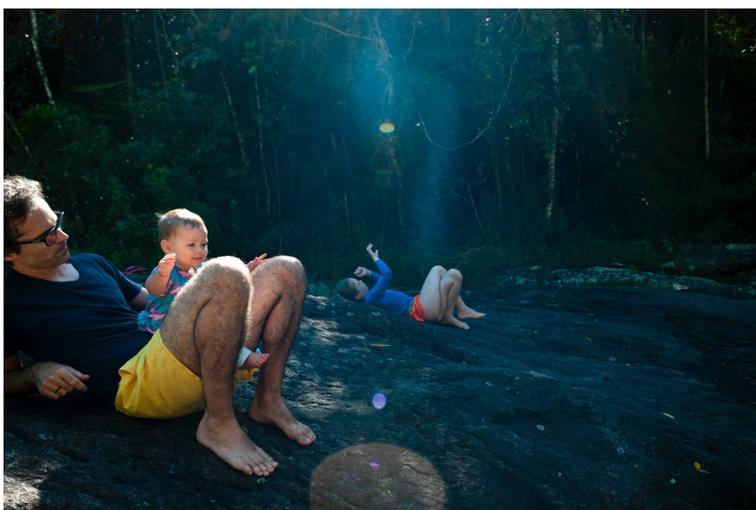
Água viva, corpo vivo

Eram as férias de verão de 2019 e passamos algumas semanas em Visconde de Mauá, região da Serra da Mantiqueira. Eva, minha filha, tinha 9 anos e entrava nas águas das cachoeiras de forma muito lenta e gradual. Diferentemente das crianças que chegam correndo e mergulham com urgência e alvoroço, ela adentrava aos poucos. Começava pelas extremidades de seu corpo – dedos, mãos, pés – e pelas bordas da água nas pedras e, assim, pelas beiradas, vagarosa e cautelosamente, entrava na água. Eu a observava e via outros movimentos acontecendo na dilatação do tempo e dos gestos, nesse encontro entre seu corpo e a água.



FIGS. 1-2. *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensões variáveis. Fonte: Arquivo Pessoal.

Ao mesmo tempo em que ela estava com seus pés no rio, catando as pedrinhas no leito, brincando com a argila se desfazendo de sua mão na água, ela parecia olhar para seu entorno como quem vê algo além do que tem diante de si – talvez fossem justamente as coisas visíveis que a levavam para outro mundo. Na natureza tudo é vivo, em constante movimento e transformação, e a criança adentra com intimidade esse universo – ela pertence a ele. A criança entra em contato com a matéria do mundo e com o invisível da natureza, sem margens que os distingam.



FIGS. 3-4. *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensões variáveis. Fonte:Arquivo Pessoal.



FIG. 5. *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensões variáveis. Fonte: Arquivo Pessoal.



FIGS. 6-7. *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensões variáveis. Fonte: Arquivo Pessoal.



FIG. 8. *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensões variáveis. Fonte: Arquivo Pessoal.

Ela me dizia ter medo de água-viva. E não importava se elas existiam ali. As águas-vivas imaginadas por ela na cachoeira eram tão reais como qualquer elemento vivente que ali havia, visível ou não. Seu medo me dizia menos sobre o medo e mais sobre um sentir sutil e inominável, que ela nomeou de água-viva, mas eu diria que se tratava da vida em si, em suas mais distintas formas de existência e manifestação.

Águas, terras, ares, pedras, animais – dos de dimensões infinitesimais, que dificilmente podemos ver, aos mais deslumbrantes e desconhecidos, fugidios, os prosaicos, os ancestrais – tudo se movimenta junto. As plantas se movimentam de diferentes formas com o vento; a luz transforma a floresta ao longo do dia e da noite; o solo vibra com os corpos que nele se deslocam e faz com que outros animais ao redor também se movimentem, se afastando ou se aproximando, como os peixes que se agitam beliscando nossa pele no rio. Seres, elementos, fenômenos indissociáveis uns dos outros e suas energias inomináveis compõem o vivo para além do corpo. Se a nossa pele é o órgão imediato de contato físico com a pele do mundo, o vivo se constitui para muito além da matéria corpórea. Ela *sentia* o mundo plenamente vivo *além de seu próprio corpo, mas justamente em seu corpo*.

Entrar na água viva, água corrente, é reconhecer-se em um mundo plenamente vivo, ser atravessada pela vida que se constitui para além do próprio corpo, no fluxo junto a todos os viventes. A travessia se dá entre o que vemos e as sensações que experimentamos no próprio corpo, a partir de tudo que é vivo e reverbera ao redor, em contínuas interações onde não é possível estabelecer limites. Ailton Krenak escreve:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O Cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Krenak, 2019: 16).

Atravessar a floresta

Naomi Kawase é uma cineasta japonesa interessada no entrelaçamento entre casa e mundo, corpo e natureza, cinema e vida. Luis Miranda, crítico e pesquisador de cinema, considera que ela filma para celebrar e mostrar seu assombro de estar viva e no mundo, transformando a experiência do cinema privado num exercício transcendental, de modo que “seu cinema se assemelha a uma espécie de xamanismo da intimidade. Rende culto à natureza, à impermanência dos vivos, à herança inapreensível dos mortos” (Miranda, 2011: 110).

Para Adrian Martin (2011: 130-134), crítico de arte e de cinema, Kawase é uma dessas cineastas verdadeiramente filosóficas e espirituais, “que não filmam histórias figura contra fundo”, “que apontam suas câmeras para outro lugar” e para quem “o *regard* – o olhar da câmera, e o modo como é articulado em tomadas – é simultaneamente uma atitude expressa com relação ao mundo e às criaturas dentro dele”. Mas eu diria que, através de suas imagens, para além das criaturas, ela torna sensível as presenças e forças invisíveis que estão ao redor e nos faz sentir o que não seria possível ver. O mar, o vento, a luz, a chuva, as árvores são personagens essenciais em seus filmes; eles não aparecem como figuras da natureza a compor a paisagem e sim como sujeitos vivos, em contínua interação com os personagens humanos de suas histórias e que agem sinestesticamente através de suas imagens.

A presença de um lugar, paisagem ou ambiente determinante, informador, no qual corpos humanos tendem a fundir-se; e onde esses corpos tendem a se dissolver uns nos outros, sofrendo lentas transformações ou metamorfoses. Esses são corpos-seres que passam seus traços ou características uns aos outros, que existem em ritual de repetição e transmissão (Martin, 2011: 132).

Assim Martin expõe suas impressões sobre a poética em comum entre os diversos filmes da diretora, dentre eles *Floresta dos lamentos* (2007). *Mogari*

no mori, título original deste filme, é o período dedicado ao luto. Durante 33 anos, Shigeki, o protagonista, escreveu cartas para sua falecida esposa e, numa reunião na casa comunitária de idosos onde mora, ele pergunta: *Eu estou vivo?* Ao que responde o mestre que conduz o encontro:

Estar vivo tem dois significados. O primeiro: Comer. Arroz ou outra comida. O que você faz. Então, me diga, você come arroz? Sim, você come arroz. E outra comida boa? Sim, muito bem. Isso é importante. Mas existe um outro significado. Ter a sensação de estar vivo. Se sentir vivo. “Eu não entendo o significado da vida, não vejo o propósito da minha vida”. Não é só *comer e viver*. É por isso que eu disse que a sua pergunta tinha dois significados. Você come? Sim, você come, então está vivo. Esta é a resposta na maioria dos casos. Mas como disse há pouco, você não se sente vivo. Estou me referindo ao seu coração, não a seu estômago. Seu coração tornou-se vazio. Eu disse que está vazio, não que não houvesse nada nele (Transcrição de fragmento do filme *Floresta dos Lamentos*, de Naomi Kawase).

Vazio? – Shigeki pergunta. E o mestre segue: “Eu estou vivo ou não? Quando você não consegue responder essa pergunta a si mesmo, então é o outro significado. Se você quiser captar esse outro significado...” O mestre pede à Machiko, uma das cuidadoras, que pegue a mão de Shigeki e, então, diz: “O que você sente? Calor? Consegue sentir a energia dela através da sua mão? Esta é a sensação de viver. Viver, portanto, é sentir”.

Machiko e Shigeki saem juntos para um passeio e o carro onde estão estraga no meio do caminho, em uma estradinha rural rodeada pela floresta. Ela vai à procura de ajuda e, neste momento, ele sai do carro. A partir do jogo inicial de esconder-se e achar o outro, nas margens ainda domesticadas do campo ao redor da estrada, Machiko adentra a floresta atrás de Shigeki. A terra de mato rasteiro, varrida por um forte e sonoro vento que também balançava as árvores às margens do carro, transfigura-se, com o avanço da narrativa, em uma tempestade que cai sobre eles na floresta. A noite logo chega, eles estão molhados e acendem o fogo, mas Shigeki treme intensamente de frio. Machiko o abraça, retira sua própria blusa e a dele, pele com pele, seus corpos se aquecem mutuamente. O dia amanhece e ele

dança com a aparição de sua esposa em meio à floresta. Segue com Machiko até encontrar o lugar onde sua mulher havia sido enterrada e começam a cavar vigorosamente a terra para, então, ele enterrar as dezenas de cadernos onde havia escrito as cartas, que estavam em sua mochila. Machiko toca a caixinha de música que Shigeki a entregara. Ele deita-se sobre a terra e adormece. Ela chora, a água atravessa seu olhar direcionado à luz, ao céu.

Difícil descrever o que Kawase constrói com suas imagens, porque justamente seus filmes não contam simplesmente as histórias, eles nos conduzem a sentir o mundo – o que não é de todo modo narrável – e não apenas a vê-lo.

Existe um caráter imediato assombroso na forma com que Kawase filma e monta os elementos naturais, meteorológicos ou luminosos – a contraluz como pergunta que não necessita de um contraplano como resposta –, que os converte em algo mais do que simples fagulhas estéticas e aponta para a transcendência da natureza como refúgio último. O cinema de Kawase é uma interrogação de puro presente, um intento de criar vínculos com o que a rodeia e de fixar, dessa maneira, o efêmero, o fugitivo. Talvez seja aí que resida o aspecto “religioso” do cinema de Kawase, no sentido – oposto a “sagrado” – que lhe outorga Jean-Luc Nancy. Para o filósofo francês, a religião surge “da observância de um rito que forma e mantém um vínculo (com os demais ou consigo mesmo, com a natureza ou com algo sobrenatural)”; um vínculo que se rompeu quando abandonamos o refúgio originário, o grande ventre materno, o éden perdido (Lópes, 2011: 151).

Eu diria que a transcendência para a qual Kawase aponta não é a da natureza como último refúgio, como éden perdido, pois ela não nos mostra que o vínculo com a natureza está rompido, mas, justamente ao contrário, ela torna visível e principalmente sensível o entrelaçamento entre a natureza dos corpos, dos sujeitos, e a do mundo ao redor, dos fenômenos, dos elementos – *tudo é natureza*. Ela nos coloca junto a seus personagens e somos, como eles, a todo instante atravessados por tudo o que se movimenta, vibra junto e se constitui como forças e energias que compõem a vida, o vivo, o estar no mundo. Kawase mostra que atravessar a floresta é, necessariamente,

ser atravessada por ela – e essa é a transcendência. Atravessar a floresta é sentir a natureza como tudo o que está fora e ao mesmo tempo dentro de si, num fluxo indissociável.

A trama entre os corpos – humanos e não humanos – e suas energias invisíveis compõem o vivo. O vivo não se reduz aos processos mecanizados das funções, tarefas e deveres, a um corpo que apenas corresponde às necessidades fisiológicas, aos protocolos sociais e às demandas externas que foram estabelecidas como nossas. Vivo é o que se sente vivo – e isso acontece quando se permite ser atravessado e afetado pelos outros corpos e suas energias inomináveis e essenciais, de modo a também reverberar outras energias. O vivo inscreve-se na superfície vibracional do mundo.

De volta às fotografias de *Água viva*, na primeira imagem [Fig. 1] o corpo da menina subdivide incidentalmente o quadro em uma parte de luz, outra de sombra; água e pedra; fluxo e rigidez. Seus cabelos e seu corpo estão secos, sua postura levemente envergada insinua vulnerabilidade, o desejo de fechar-se em si, como um tatu-bola faria ao sentir-se fragilizado, mas ela só pode retrair os braços e as pernas e assim o faz. Seu olhar penetrante, direcionado ao extracampo da imagem, incita a pergunta: o que ela olha? O que ela vê? As possíveis respostas a essas perguntas talvez nos dissessem que imagem e imaginação nem sempre se distinguem – ou, ainda, que nunca se distinguem.

“O olhar, em vez de ser um simples instrumento, implica o corpo vivo como um todo”, afirma Hans Belting (2014: 13), historiador da imagem, que argumenta contra o rígido dualismo que distingue representação interna e externa, dizendo que entre as imagens físicas e as mentais há um incessante vaivém. A interação entre nossos corpos e as imagens externas inclui um terceiro parâmetro que Belting denomina *meio* (2014: 14), que funciona como suporte, anfitrião e ferramenta, através do qual as imagens são corporificadas e transmitidas, tornando-se visíveis. No entanto, nossos próprios corpos atuam como *meios vivos* que recebem, processam

e transmitem imagens. As imagens da representação, da memória (nosso próprio arquivo imaginal), da recordação e dos sonhos (como produção endógena de imagens) povoam nosso corpo, ele argumenta. Ao contrário da abordagem semiótica, que separa o mundo dos signos e o mundo dos corpos, “no olhar antropológico o homem não surge como o senhor das suas imagens, mas – o que é bem diferente – como o ‘lugar das imagens’, que enchem e preenchem o seu corpo (...)” (Belting, 2014: 22).

A concepção de que as imagens interiores, ou endógenas, próprias ao corpo, se opõem às imagens exteriores, que necessitam sempre de um corpo imaginal técnico para chegar ao nosso olhar, contribuiu, considera Belting, para que o discurso contemporâneo acerca das imagens também se desse de duas maneiras: reduzindo-as apenas a um *conceito* ou à mera *técnica* imaginal.

Mas não é possível entender essas duas espécies – imagens internas e imagens vindas do mundo exterior – com semelhante dualismo, porque este apenas perpetua a antiga oposição entre espírito e matéria. No conceito de ‘imagem’ reside já, de certo, o duplo sentido de imagens interiores e exteriores, que só na tradição do pensamento ocidental concebemos, tão confiadamente, como dualismo (Belting, 2014: 32).

A ideia de *vivo* desestabiliza tal dualismo entre espírito e matéria – que se desdobra na forma ocidental de pensar também as imagens –, já que o *vivo* é justamente o que atravessa de uma instância à outra, pertencendo simultaneamente às duas. A mão de Machiko que toca Shigeki e o seu corpo que o aquece na floresta é corpo e energia. A energia reverbera no corpo, é na matéria que o espírito se faz presente. As imagens, por sua vez, também transitam entre o físico, o corpóreo, o mental e o imaginário, num processo contínuo de interações. A menina que olha para o mundo vivo ao seu redor e diz sentir medo de algo que materialmente não existe ali, ela sente a presença daquilo que imagina ou de outras existências que não vê diante de seus olhos, mas que ali reverberam. Real, imaginário, visível, invisível,

material, imaterial, corpo, espírito – o vivo não se restringe, ele atravessa e faz vibrar uma coisa na outra, um corpo no outro, porque ele é a instância do movimento, da metamorfose, do fluxo.

Se, na primeira fotografia da série *Água Viva*, vemos o corpo seco da menina dividir o quadro da imagem entre a luz e a sombra – fenômenos incorpóreos que produzem a percepção dos corpos (Belting, 2014: 38) –, na Fig. 3 essa dualidade visual se desfaz. A menina está deitada sobre uma pedra e brinca com as mãos em um aparente diálogo imaginário, a área sombreada em que ela se encontra é atravessada por feixes e halos de luz, mas “se os corpos revelam-se na luz” (Belting, 2014: 38), ali não há nenhum corpo revelado a não ser a própria luz, como um rastro de algo incorpóreo mas potencialmente sensível, se não visível. Na fotografia seguinte [Fig. 4], é a própria matéria que se dissolve no contato das mãos da menina com a água, produzindo uma nuvem de partículas submersas que levam o visível a outras abstrações e dissoluções. Nas três fotografias posteriores, em preto e branco, Figs. 5, 6 e 7, embora seu corpo se destaque do ambiente, pelo contraste entre claro e escuro, seus gestos inscrevem a mistura possível: a mão suspensa sobre a superfície da água a toca sutilmente com as pontas dos dedos; a brincadeira com o galho como forma de sentir a força da correnteza; o cabelo que lambe a água, mesmo que o corpo esteja ainda seco. Já na última fotografia [Fig. 8], seus cabelos molhados e emaranhados no primeiro plano são quase um eco dos galhos da árvore ao fundo, e seu corpo molhado, no mesmo tom da água que corre diante dela, parece entregue, ele é natureza e está imerso nela. Figura e fundo, corpo e floresta, misturam-se. A menina atravessou a floresta, não porque mergulhou, mas porque não havia distinção entre o que via, o que imaginava e sentia, entre o corpo físico e o sensitivo – tudo era real, porque era vivo.

Mas como atravessar a floresta quando não há floresta? Quando, ao invés das árvores e de toda a vida que vibra na floresta, estão as paredes brancas, lisas, chapadas e assépticas de uma casa na cidade; quando o

chão que pisamos não é uma terra que esquenta, esfria, molha e seca a cada dia e sim um material sintético, liso e escorregadio que mal imita a madeira; quando não vemos o arco da luz do sol atravessando o dia, e a noite permanece incandescente e indecentemente iluminada; quando a chuva nem respinga em nossa pele porque as janelas se fecham rapidamente e as marquises se alongam demasiadamente. Como *sentir-se vivo* na vida que construímos na cidade – onde o vivo está cada vez mais restrito ao humano. E o humano ocidentalizado está cada vez mais fechado em si, correndo para o trabalho, para produzir dinheiro, para pagar a manutenção da sua vida.

É inquestionável que fomos, ao longo dos séculos de mercantilização da vida, abstraindo o nosso elo com a natureza – a natureza como tudo o que existe, o que somos e nos constitui, o que atravessa o dentro e o fora do corpo e vice-versa, o fluxo de trocas materiais e energéticas que constitui o *vivo*. Digo que fomos abstraindo porque a consciência desse elo oscila na variedade de humanos sobre a Terra, e certamente é a nós, brancos ocidentalizados, que é preciso lembrar que esse vínculo é impossível de ser desfeito. Vivemos neste mundo e somos parte dele – ainda que uma parcela da humanidade aja muitas vezes como se assim não fosse, saindo à procura de outro planeta para colonizar. Mas estamos aqui, vivos sobre a Terra, e, mesmo que não estejamos na floresta, onde quer que seja é preciso sentir a vida que pulsa ao nosso redor para que ela pulse em nós. Atravessar a floresta e ser por ela atravessada na selva de concreto é questão de sobrevivência, de *não sentir o coração vazio*, como disse o mestre a Shigeki sobre a sensação de não se sentir vivo. Ailton Krenak diz quase o mesmo, em outras palavras:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta e faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida.

É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como metáfora, mas como fricção (Krenak, 2019: 26).

Fricção é o que acontece no encontro entre os corpos e, se não há floresta no sentido literal onde vivemos, há de haver a floresta imaginária que vibra efetivamente em nós, como a água-viva da menina, e é preciso fruir plenamente o que se apresenta como possibilidade em cada encontro e relação – inclusive as humanas, mas além delas – que possa preencher nossos corações. Abrir as janelas, sentir o vento, atravessar o asfalto, sentir a água escorrer pelo corpo, escutar e emocionar-se com o som da flauta de um vizinho aprendiz que toca *Asa Branca*, agarrar-se ao broto que insiste em germinar por entre as pedras e romper, junto a essa força de vida, o concreto que quase nos separa.

O selvagem no cotidiano

Wilma Martins, em sua série *Cotidiano*, constrói em traços e cores essas irrupções da floresta no ambiente doméstico. Através das plantas e animais que surgem em seus desenhos no cenário domiciliar, ela dá forma ao vínculo entre real e imaginário, ou, talvez, entre as múltiplas possibilidades do que chamamos de real [Figs. 9-11]. A água na pia da cozinha, ou na banheira, é marítima e povoada de seres marinhos. A cama é pasto para búfalos. Das páginas dos livros saltam os veados. A estante é também ninho. No bidê nadam as focas. Como em brechas visionárias, paisagens e animais selvagens surgem em meio à obviedade material do ambiente doméstico e domesticado e, assim, ela nos mostra que a realidade (da casa, do mundo) não está nas coisas em si, mas no constante atravessamento entre o que está fora e o que está dentro, entre o domesticado e o selvagem, entre o que vemos e o que imaginamos, e naquilo que se movimenta em meio a tudo.



82 des.
pint. 73 x 100

FIG. 9. Wilma Martins, *Cotidiano*, nanquim e ecoline s/ papel, 1982, 73 x 100 cm.

Fonte: <<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2608>>. Acesso em: 30 jul. 2022.

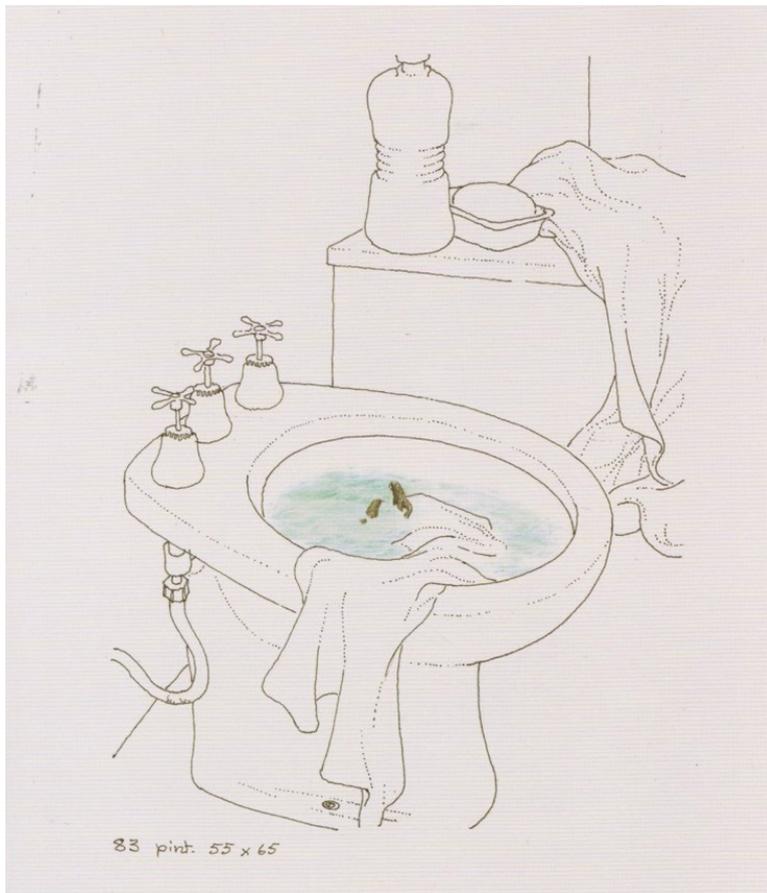


FIG. 10. Wilma Martins, *Cotidiano*, acrílica s/ tela, 1981, 100 x 73 cm. Fonte: (Morais, 2015)

FIG. 11. Wilma Martins, *Cotidiano*, nanquim e ecoline s/ papel, 1983, 55 x 65 cm. Fonte: (Morais, 2015)

Em seus desenhos, os objetos da casa não têm densidade, são linhas, contornos sem consistência, ou mesmo volumes monocromáticos opacos e sem contraste. Já os animais e plantas que ali surgem inesperadamente são coloridos e tratados conforme a linguagem da representação realista convencional. “Ou seja: o que é real – os objetos da casa – é representado abstratamente, enquanto o que é sonho – as aparições da selva – é tratado com realismo”, diz Ferreira Gullar (2015: 97), em um texto crítico sobre esta série apresentada na exposição da artista no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em 2014. O ensaísta e crítico Silviano Santiago abordou essa inversão nas

formas de representação com a qual Martins constrói suas imagens em um texto para uma exposição realizada em 1974:

A mão capricha em iludir, depois e ainda, o espectador a fim de que este procure no espaço e no instante da ilusão o “verdadeiro real” do quadro. O “real” do quadro não está na re-presentação branco/negra dos desenhos, ou no *ton sur ton* cinza das pinturas, mas no esplendor das cores brilhantes que, iluminando o espaço global, aclaram também seu significado latente. O “verdadeiro” se encontra naquela “outra” cena que suplementa em cores a cena re-presentada em negro ou cinza (Santiago, 2015: 87).

Dizer que, na série *Cotidiano*, o “real” não está no que é real no mundo e aparece em preto e branco nos desenhos, enquanto é “verdadeiro” o que está desenhado a cores, é levar ao trabalho da artista um pensamento dicotômico entre real e sonho, verdade e ilusão, que, se por um lado parece justificar suas escolhas formais, por outro acaba por reduzir, a meu ver, a potência do que tais imagens podem evocar – sendo justamente a mistura entre essas instâncias. Real e imaginário não se opõem, mas se atravessam, se constituem conjuntamente – isso mora no *Cotidiano*, no de Wilma Martins, no nosso. Se o selvagem aparece mais vivo nos desenhos da artista, talvez seja por ser este o real com o qual a sua relação é mais viva. E assim ele brota da banalidade do ambiente domesticado, como se ela soprasse aos nossos ouvidos que basta abrir as frestas para que o selvagem escorra de volta para dentro – da casa, do corpo.

Essa irrupção da vida selvagem no ambiente doméstico, e de tanto mais que possa vir a se manifestar nesse encontro, faz pensar na personagem G.H., de Clarice Lispector, que vive uma epifania a partir do encontro com uma barata. No quatinho branco, estreito, iluminado e surpreendentemente limpo e organizado da empregada Janair, G.H. primeiramente depara-se com o desenho de uma mulher, um homem e um cachorro, feito a carvão sobre a parede. As três figuras nuas e seus traços remetiam às pinturas rupestres, ao primitivo do interior das cavernas, como um prenúncio do encontro que viria logo acontecer com a barata, ser arcaico, remoto, imemorial. A

personagem narradora atravessa o impasse entre a necessidade de narrar a experiência e o indizível do que viveu.

O mundo eriçado de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvarei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim. Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele – e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele – terei que alçar minha consciência e vida exterior a um ponto de crime contra minha vida pessoal (Lispector, 1998: 22).

Se a impossibilidade de relatar tal epifania é um dos motes da narrativa, não cabe a mim dar conta desse indizível, se não olhar para o encontro entre G.H. e a barata como a travessia íntima e subjetiva que faz emergir o mais primitivo de nós – “Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza” (Lispector, 1998: 53) –, sentindo-se tão viva que não podia mais entender a vida, somente senti-la. Em G.H., a sensação excede o entendimento lógico. Entrar em contato é mais importante do que a compreensão racional – “qual é o único sentimento de uma barata? a atenção de viver, inextricável de seu corpo” (Lispector, 1998: 51).

Sem querer, G.H. prende a barata na porta, de modo que ela não consegue mais se mover, porém a barata permanece “viva e olhando para mim” (Lispector, 1998: 54). A mulher se detém em cada detalhe daquele outro ser, da boca aos cílios, sua *ruividade*, como se investigasse sua própria estrangeiridade humana na anatomia da barata. Mas, da distância entre seus corpos, G.H. caía no abismo maior: “É que eu olhava a barata viva e nela descobria a identidade da minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas” (Lispector, 1998: 57). A partir deste momento, na troca de olhares entre elas, intensifica-se o encontro entre G.H. e a barata: “Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava minha fertilidade morta. Seriam salgados os seus olhos?” (Lispector, 1998: 77). O olhar da barata lançado a G.H. é enfatizado,

de modo que se cria tanto uma aproximação do objeto (barata) como sujeito *olhante*, quanto do sujeito G.H. na condição de objeto olhado e, assim, somos convocados à potência desse encontro regido pelo primitivo e pelo assombro de nele reconhecer-se. Tal indistinção entre sujeito e objeto pode ser simbolizada em seu ápice pela ingestão da barata por G.H., quando, então, ela sente o *gosto do vivo*: “Pois ser real é assumir a própria inocência e retomar o gosto do qual nunca se teve consciência: o gosto do vivo” (Lispector, 1998: 153).

É pela mesma brecha por onde saltam os animais nos desenhos de Wilma Martins, quando o selvagem adentra o domesticado, que G.H encontra a barata e entra em contato com o primitivo, com o além do humano que reverbera em si.

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos.

Não, não te assustes! certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentalizada que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente (Lispector, 1998: 69).

A partir deste encontro, toda a constituição subjetiva da personagem é transformada e ampliada no sentir-se para além de si, mas justamente *em si*, na fricção com este outro ser arcaico e imemorial.

A barata e eu somos infernalmente livres porque a nossa matéria viva é maior que nós, somos infernalmente livres porque minha própria vida é tão pouco cabível dentro de meu corpo que não consigo usá-la. Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria. Seria necessária uma horda de baratas para fazer um ponto ligeiramente sensível no mundo – no entanto uma única barata, apenas pela sua atenção-vida, essa única barata é o mundo.

Toda a parte mais inatingível de minha alma e que não me pertence – é aquela que toca minha fronteira com o que já não é eu, e à qual me dou (Lispector, 1998: 122).

Reativar o vivo

A filósofa belga Isabelle Stengers elabora uma proposta cosmopolítica, que consiste em incluir o cosmos – o que não é reconhecidamente político, o mundo dos não humanos e das indeterminações – na pauta de luta política. O verbo *reativar*, ponto chave de sua proposta, evoca uma ligação entre magia, espiritualidade, transformação social e política. O verbo foi mobilizado pela comunidade de bruxas ativistas *The Reclaiming Witches of San Francisco*, fundada em 1979, em busca de reativar aquilo que a história das perseguições religiosas e misóginas tentou suprimir: “uma espiritualidade enraizada na Natureza, no erotismo e na terra”, segundo Starhawk (2003: 8), estadunidense cofundadora do movimento no qual atua até hoje. Reativar é afirmar uma existência, criar novos possíveis, resistir à captura pelo Estado e pelo regime de subjetividade capitalista. Trata-se de tomar a espiritualidade como política, de reativar vínculos com deuses, espíritos, mas também com a Terra.

Água viva, a floresta de Kawase, as brechas selvagens de Martins e o encontro com o primitivo em G.H. são construções poéticas que evocam a energia do vivo, que atravessa e constitui nossos corpos para além do humano e faz sentir a vida pulsante, o coração preenchido.

Até agora eu tinha chamado de vida minha sensibilidade à vida. Mas estar vivo é outra coisa.

Estar vivo é uma grossa diferença radiante. Estar vivo é inatingível pela mais fina sensibilidade. Estar vivo é inumano – a meditação mais profunda é aquela tão vazia que um sorriso se exala como de uma matéria. E, ainda mais delicada serei, e como estado mais permanente. Estou falando da morte? estou falando de depois da morte? Não sei. Sinto que “não humano” é uma grande realidade, e que isso não significa “desumano”, pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas (Lispector, 1998: 171).

Tudo que é vivo se atravessa, se transforma e se compõe conjuntamente. O vivo só existe no encontro com as mais diversas formas de existência além da humana. *Reativar o vivo* é incorporar, na própria existência, as forças que existem para além de si, ser atravessado e afetado pelos outros corpos e suas energias inomináveis e essenciais, de modo a também reverberar essas energias. Reativar o vivo é reconhecermos o fluxo entre os corpos e o mundo, entre o material e o imaterial, entre o visível e invisível, e nos reconhecermos como parte desse fluxo de vida na Terra, onde inscrevemos não só nossos corpos, mas nossas energias, nossa subjetividade, imagens e imaginações.

A arte, como uma forma de construir mundos, é portadora de uma energia revolucionária e povoada de forças transformadoras. *Reativar o vivo, atravessar a floresta* e ser por ela atravessada é uma disposição à vida pelo vivente e a arte é um poderoso meio para reativar essa energia – como nos conduz Kawase, Lispector e Martins.

Referências

- BELTING, H. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.
- GULLAR, F. Invenção da alegria. In: MORAIS, F. (org.). *Wilma Martins*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998
- LÓPES, J. M. O cinema no umbral. In: MAIA, C.; MOURÃO, P. (orgs.). *O cinema de Naomi Kawase*. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.
- MARTIN, A. Certo canto escuro do cinema moderno. In: MAIA, C.; MOURÃO, P. (orgs.). *O cinema de Naomi Kawase*. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.
- MIRANDA, L. Dar à Luz. Naomi Kawase. In: MAIA, C.; MOURÃO, P. (orgs.). *O cinema de Naomi Kawase*. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.
- MORAIS, F. (org.). *Wilma Martins*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- SANTIAGO, S. Catálogo Galeria Graffiti, Rio de Janeiro, 1974. In: MORAIS, F. (org.). *Wilma Martins*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015

STENGERS, I. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Reativar o animismo*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. Cadernos de Leituras, n. 62. Edições Chão da Feira. Disponível em <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2022.

STARHAWK. *Magia, Visão e Ação*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 69, p. 52-65, 2018.

_____. *Rêver l'obscur: femmes, magie et politique*. Paris: Les Empêcheurs de penser en ronde/Le Seuil, 2003

SZTUTMAN, R. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, p. 338-360, 2018.

Nota

* Fotógrafa e Artista. Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: paulahoven@yahoo.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6637-8458>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/9740073386797462>. Rio de Janeiro, Brasil

Artigo submetido em julho de 2022. Aprovado em novembro de 2022.