



Rafael Vogt Maia Rosa

O texto em *delay*

palavras-chave: arquivos textuais; teatralidade; mídias técnicas; recepção

O ensaio foi elaborado como leitura da exposição “O Corpo Denso das Imagens” de Sergio Romagnolo. Trata-se de uma interpretação feita a partir da recuperação de textos e falas dispersas do artista publicadas em catálogos e livros nas décadas de 1980 e 2000, além de depoimento breve cedido por e-mail.

keywords:
text files; theatricality;
media techniques;
reception

This essay was written as an attempt of reading the exhibition “O Corpo Denso das Imagens” [The Dense Body of the Images] by the Brazilian artist Sergio Romagnolo. It is an interpretation generated from the recovering of written words by the artist, many of them scattered and published in catalogues and books during the 1980s and 2000s, as well as from an statement the artist provided by e-mail.

Artigo recebido em
6 de abril de 2011
e aprovado em
16 de maio de 2011

Esta leitura da exposição “O Corpo Denso das Imagens” – realizada por Sergio Romagnolo, no Instituto Tomie Ohtake, em 2008 – é uma tentativa de discutir uma característica que estaria presente em toda a trajetória do artista, a saber, seu recurso à proposição de “uma obra que se revele, na mente do observador, alguma coisa diferente daquilo que deve ser empiricamente”¹. A hipótese principal levantada é a de que, em seu caso, essa teatralidade seja obtida por meio de uma tensão entre a informalidade aparente de sua produção plástica – algo associado, diga-se também, à linguagem cinematográfica – e textos dispersos publicados pelo artista nas últimas décadas.

Em sua apresentação para o catálogo da exposição “A Pintura como Meio”, em 1983, Romagnolo escreve:

Nestes trabalhos pretendo discorrer sobre o papel da imagem artesanal dentro do contexto da produção artística contemporânea. Para isso procuro inutilizar o ilusionismo da imagem com outro ilusionismo, e subverter a leitura da imagem virtual com a própria imagem. O que quero é produzir uma imagem que não seja nem mimética e nem abstrata. Uma imagem sem esses dois objetivos. Tanto a imagem figurativa quanto a abstrata já apresentam intenções objetivistas, e sem dúvida, o destino da arte é não ter finalidade alguma².

Consagrando um processo inaugurado em uma série anterior, de 1981, essa neutralização de objetivos e estilos é obtida, nas pinturas da época, por um método doméstico, embora patenteado posteriormente, de criação de imagens em três dimensões. A consistência da pintura de Romagnolo estava, dessa maneira, desde seu princípio, no movimento contrário ao de firmar limites e, sem chegar a uma homogeneização pela indiferença, buscar o espaço tridimensional através de um procedimento inespecífico em relação às artes plásticas, mais próximo aos chamados efeitos especiais, comuns nos filmes.

Em outro texto do artista, uma problemática semelhante é associada de forma mais direta aos entornos da indústria cinematográfica:

Nos anos 1970, existiam pinturas muito grandes feitas à mão que eram colocadas à frente dos cinemas como forma de propaganda. Por serem feitas à mão, essas imagens apresentavam grandes deformações, o que me interessava muito, talvez por estarem tratando do reconhecimento, já que o que estava pintado eram retratos dos atores do filme³.

A relação entre a linguagem cinematográfica e a da pintura, na exposição “O Corpo Denso das Imagens”, está evidente na utilização desse último meio para finalidades que lhe são realmente estranhas como, por

1. FOX, H.N. apud PERLOFF, Marjorie. **O Momento Futurista**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 373.

2. ROMAGNOLO, Sergio. Sergio Romagnolo. In: **A Pintura como Meio**. São Paulo: MAC USP, 1983 (catálogo não paginado).

3. Idem. Sem Título. In: HERNÁNDEZ, Andrés I. Martín (Org). **Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: MAM SP, 2007, p. 217.

exemplo, a de testar limites de caracterização de determinados ícones cuja referencialidade pode estar ligada a pessoas reais ou personagens fictícios. Em um momento de radicalização, esse processo chega, aliás, à efetivação de uma inversão de papéis e ao paradoxo, quando se percebe que, na condição de tinta sobre tela, a pintura só aparece como personagem de um filme. Ali, na tela do vídeo, a matéria pictórica se mantém em evidência em um acondicionamento contínuo no suporte, como se aquele fosse seu monólogo final como protagonista do processo artístico.

Mas, o recurso fundamental da mostra não estaria na problematização de um meio em particular e sim nas possibilidades que uma antologia desse porte permite de aproximações mais abrangentes entre categorias tradicionais das artes plásticas como se fossem, especialmente à luz do que o artista escreveu sobre elas, irreconhecíveis a partir de parâmetros tradicionais.

Foram as esculturas que deram maior visibilidade ao trabalho de Romagnolo no contexto das artes plásticas, no Brasil. Sejam elas feitas a partir de semelhança com o referente ou diretamente no referente, estão mais próximas da espacialidade real do público e geraram, isoladamente, maior reconhecimento. Ainda assim, é difícil depreender seu sentido geral num golpe de vista porque sua aparência recupera, entre outras, idiosincrasias infantis que tomam, por exemplo, a consistência das coisas – maciez, rugosidade, lisura – como fatores de atração, repulsa ou indiferença. Pois, em sua relação com as pinturas do artista, as peças tridimensionais remetem de maneira ainda mais enfática à experiência sensorial proporcionada pelo cinema, na qual o sentido visual viria acompanhado pelo tátil e seu impacto diferenciado no espectador⁴.

De fato, enquanto o público passa entre as telas da série *Feiticeira* e as esculturas de motores e máquinas dispostas no mesmo ambiente, sua percepção espacial não segue desimpedida, como de costume, para uma penetração nas obras. Ela fica mobilizada por uma dimensão ausente que faz duvidar do modo como aquelas coisas foram reunidas ali. Nessa sala dedicada à produção mais recente do artista, o significado de peças como a serra circular, a *Máquina Grande*, é a imobilidade que impregna os objetos de garagem, uma poética assumidamente suburbana: calçados desemparelhados, instrumentos que não se sabe tocar, uma bateria de carro ou até um fusca ou mesmo dois – um estacionado e outro capotado. Já os poderes da Feiticeira, protagonista capaz de fazer as coisas pararem, desaparecerem, movimentarem-se apenas mexendo a ponta do nariz, estão garantidos por reprises televisivas previstas para muitas décadas ainda. Recuperar isso de modo tão enfático através da pintura parece uma homenagem precoce a uma série de televisão que sustenta como poucas

4. Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 192.

uma mudança de quadros, diga-se de passagem, ainda maior do que no cinema, por um cenário cristalino cuja cor e configuração inspira mais do que confiança, certo otimismo. De todo modo, interessa sublinhar que o conjunto visitado não deixa de reclamar algum aporte para uma recepção que supere o contexto da experiência puramente cotidiana, como se à margem do processo artístico. Assim, é possível dizer que as peças traem seu espírito *pop*, a possibilidade de consumo imediato, com a demanda por um subtexto que lhes dê algum significado maior.

Nessa descrição preliminar é preciso dizer também que, se algumas fases da produção de Romagnolo não encontram exemplares em “O Corpo Denso das Imagens”, tem-se uma retrospectiva com mais de vinte trabalhos inéditos. Dessa maneira, nos conjuntos apresentados, a maior parte das obras estabelece com as outras não só um confronto de gêneros, como foi dito, mas uma tensão entre o que se conhece eventualmente e o que nunca se viu. E essa particularidade possibilita e encaminha, a seguir, para uma perspectiva um pouco mais distanciada de recepção da mostra.

Em 1988, em transcrição de diálogo com Luiz Zerbini, a noção de que o tempo da obra pode se diferenciar do da vida foi levantada por Romagnolo nos seguintes termos:

Você acha que a função do seu trabalho é deixar um depoimento da sua vida para a eternidade, como na época dos homens das cavernas? Você pensa nisso: que a arte é eterna e a vida curta? Porque, às vezes, eu penso que me dá muito prazer saber que eu vou morrer e meu trabalho vai ficar, vai deixar um testemunho dessa época, das suas ideias⁵.

5. ROMAGNOLO, Sergio
apud ZERBINI, Luiz.
Coletiva. São Paulo:
Subdistrito, 1988, s/p.

Por mais inconsequentes que pareçam as perguntas, elas pressupõem que o trabalho sobreviva como conceito suscetível a uma interpretação futura. Seu teor prosaico acaba, pelo contrário, por indicar um caminho para se pensar a vinculação desse aspecto da poética do artista com uma determinada tradição da arte feita no Brasil.

No capítulo “Errata”, do livro *Serafim Ponte Grande*, escrito na década de 1920 e publicado em 1933, Oswald de Andrade traz a parábola de um pintor europeu contratado para realizar um retrato por ocasião da inauguração de um manicômio. A passagem é introduzida pela frase feita “os mortos governam os vivos” e fala diretamente da arte no contexto de sua recepção:

Senhores e possuidores de fundos e de largos latifúndios quiseram perpetuar no bronze filantrópico das comemorações, o ex-marido, ex-pai e ex-amigo. Fizeram construir num arrabalde do Juqueri um Asilo para tratamento da loucura sob suas formas lógicas. E encomendaram a um pintor vindo da Europa uma fotografia a óleo do falecido. Para isso lhe forneceram um instantâneo de domingo, onde se via num banco do jardim da

Luz o malogrado herói, de palheta, ao lado de Pinto Calçudo e do traidor Birimba.

O pintor trabalhou pacientemente, honestamente, furiosamente. Mas o retrato não saiu parecido. Dona Lalá achava-o magro, a Beatriz gordo e o Pombinho era da filial opinião de que ele tinha as sobrancelhas carregadas de chumbo explosivo.

O pintor refez o trabalho. Mas Celestino notou que faltava um detalhe. Ele mexia a pontinha do nariz quando falava.

O pintor, louco como um silogismo, inaugurou as celas de luxo do Asilo Serafim⁶.

6. ANDRADE, Oswald.
Serafim Ponte Grande.
São Paulo: Globo, 2007,
p. 199.

Leia-se agora o que Romagnolo escreveu sobre um trabalho seu, de 1993:

A opção encontrada para a construção de uma figura feminina que representasse a personagem Eva, foi a de procurar um modelo de beleza e sensualidade brasileiras no que diz respeito à miscigenação racial. A figura de Eva mostra uma mulher negra ou miscigenada, de uns trinta anos, alta e de volumes fartos. A intenção era a de mostrar uma mulher um pouco mais madura do que as atuais modelos de beleza, e que essa mulher fosse uma mulher desejável e, ao mesmo tempo, uma mulher forte e provedora como uma mãe. Nas versões anteriores e menores, a Eva aparecia com uma maçã ou uma cobra enrolada nas pernas. Na última versão, o objetivo era o de mostrar que tudo o que a Eva representa, deveria estar contido nas linhas do seu corpo, sem objetos externos⁷.

7. ROMAGNOLO, Sergio.
Eva. In: HERNÁNDEZ,
Andrés I. Martín (Org).
**Obras Comentadas da
Coleção do Museu de
Arte Moderna de São
Paulo.** São Paulo: MAM
SP, 2007, p. 220.

8. Cf. BARTHES, Roland.
Mitologias. Trad.
Rita Buongiorno e
Pedro de Souza. São
Paulo/Rio de Janeiro:
Difel, 1975, p. 111.

9. AMARAL, Aracy.
Quatro Artistas. In: **Arte
Híbrida.** Rio de Janeiro/
São Paulo/ Porto Alegre:
FUNARTE/ MAM
SP/ Espaço Cultural
BFB, 1989, s/p.

10. Cf. BAZIN, André.
O Cinema. Trad. Eloísa
de Araújo Ribeiro. São
Paulo: Brasiliense,
1991, p. 22.

Com toda a sua ubiqüidade⁸, o plástico cinza e monocromático que é a matéria-prima dessa peça não seria capaz de plasmar tantas propriedades semânticas em suas formas visuais. Se nos guiarmos pelo que afirmou uma crítica sobre o trabalho de Romagnolo tratar-se-ia, no seu caso, “quicizá [de] uma antipesquisa de forma, observando-se apenas a construção do banal através da linguagem da precariedade”⁹. Mas, imaginando, diferentemente do que afirma a mesma crítica, que não haja ironia nesse procedimento, a precariedade torna-se a própria condição pela qual uma peça como *Eva*, por exemplo, ausente na mostra, pode ser reconstituída por um texto, como se fosse, num pedaço de romance, a caracterização efêmera de uma personagem que, à semelhança de Serafim, não se deixa capturar nem por fotografias e que o público só reconhece a partir de sua recepção parcial ou já condicionada pela “credibilidade irracional” propiciada pelos filmes¹⁰.

Quanto à imagem que se conforma do artista, depois de uma mostra antológica, recorre-se mais uma vez ao cinema, a um filme sobre Wolfgang Amadeus Mozart. O antagonista, Salieri, reza por algum talento e festeja o milagre da morte do pai, engasgado com uma espinha de peixe, porque isso lhe permite mudar de vida para ser um artista. Mozart,

por sua vez, é o receptáculo incorrigível de algo evidentemente divino a que foi introduzido muito cedo justamente pelas mãos de seu pai. Essa exposição de Romagnolo mostra que diante das polarizações narrativas de um enredo como o citado, o espectador não é obrigado a se identificar passivamente com o gênio ou com o medíocre. A natureza e variedade do que Romagnolo mostrou em sua exposição afirma que as pessoas podem se identificar com quaisquer outros personagens de um filme como *Ama-deus* (1984), dirigido por Milos Forman, e apreciar nele, junto aos excertos mozartianos, todo o tipo de música incidental, ambiente, bem como a cenografia, os cavalos, instrumentos encostados como alegorias de uma arte livre de regras porque também não tem uma finalidade.

Pra concluir, cita-se o artista uma última vez, a partir de depoimento concedido por e-mail:

Estou escrevendo um ensaio sobre sua exposição com alguns depoimentos e textos dispersos seus. Queria saber se você poderia me escrever algo sobre duas curiosidades que gostaria de mencionar nas suas palavras: a mudança de elenco no seriado *A Feiticeira* – no caso, do ator que faz o marido – teve alguma importância para você? Como é a história da sua relação com os cachorros na sua casa?

Segue a resposta:

Sobre a troca do elenco, não me incomodou muito. O que eu penso é em fazer uma coisa nova a partir de coisas antigas, como os fuscas [obra presente na mostra, composta por duas esculturas de plástico modelado representando fuscas].

Sobre os cachorros, era uma regra que eu tinha posto em casa: se entrasse mais um animal eu sairia. Mas não funcionou porque elas [familiares] colocaram mais um e eu não sai. Então, agora, esse é o último. Será?¹¹.

11. ROMAGNOLO, Sérgio, em e-mail de 22 de abril de 2009.

Ao lado,
Sérgio Romagnolo,
Bateria com pantufa,
2003, detalhe.

Rafael Vogt Maia Rosa é graduado em Linguística pela USP, crítico de arte e dramaturgo. É doutorando em Literatura Comparada pela USP, tendo sido pesquisador visitante na Yale University, entre 2010 e 2011 (bolsista PDEE/ CAPES). Publicou, entre outros, a peça *Banhistas* (SESC, 2005), os ensaios *A Frequência Imaginária* (Cosac Naify, 2003) e a entrevista “A Fabricação do Vazio” (Trópico, 2010).

