

Sarcófago de ouro de Tutankhamon. Fonte: Lambelet, Edouard. *Egyptian Museum Cairo – Illustrated guide of the Egyptian Museum*. 4th edition. Cairo, Egypt: Nubar Printing House, 1989.

*Artigo recebido em janeiro de 2009 e aceito para publicação em fevereiro de 2009.

1 Existem sarcófagos que foram feitos há mais de 3.000 anos; confeccionados em madeira e cobertos com folhas de ouro, algumas vezes tinham pequenos e finos barretes de ouro ao longo da peça, formando desenhos que eram preenchidos com vidro colorido e pedras preciosas, outros eram desenhados e coloridos com a técnica da esmaltação, muito utilizada na ourivesaria. Foram encontrados também em algumas tumbas, minissarcófagos, confeccionados de maneira equivalente e igual acabamento, e que serviam para guardar as vísceras do faraó.

2 Essa palavra é usada no sentido de que o espectador tem a sensação frente à imagem; esta lhe causa um sentimento que o preenche, de certa maneira, mas isso é uma experiência interior, sua, não há garantias de que outra pessoa sinta o mesmo frente àquela imagem.

3 Essas larvas estão no planeta há milhões de anos. São conhecidas por construir casulos com o dejetos dos rios em que se encontram, em atividade mimética. Ao transportar essas larvas para aquários, Duprat modifica sua referência, constroem suas crisálidas com o material que o artista e elas deposita ali.

O sagrado na imagem, o ouro na arte: montagem, atravessamento e perda*

Luciane Ruschel Nascimento Garcez e Sandra Makowiecky

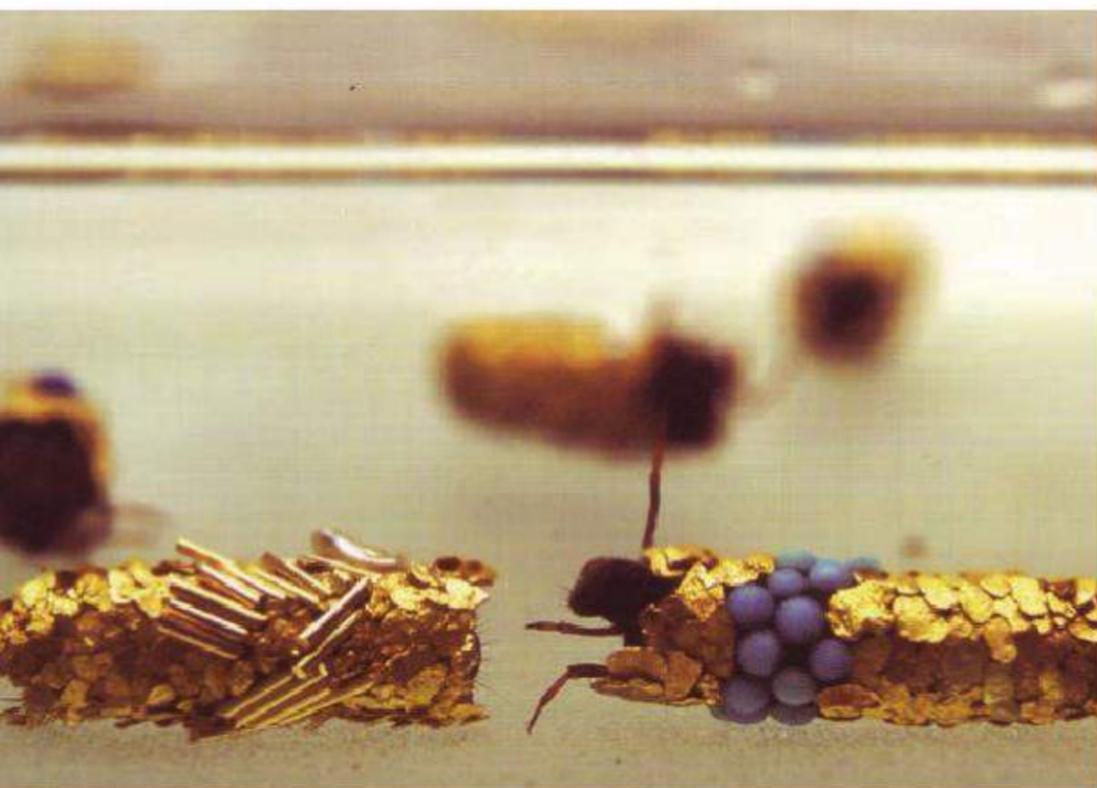
O artigo estabelece conexão entre *Casulos* (1980-2008), peças em ouro de Hubert Duprat (1957) – obra de arte contemporânea de um artista francês que vem produzindo e mostrando esse trabalho há mais de duas décadas –, e os sarcófagos egípcios – obras de mais de três mil anos que contêm grande carga simbólica e ritualística.

Casulos, sarcófagos, arte contemporânea.

Será possível descrever com palavras a sensação de estar diante de um sarcófago¹ egípcio? Como contar um sentimento, uma sensação, um sonho? Ou é algo tão grande, tão privado,² que não pode ser traduzido em palavras? O sarcófago não foi feito para ser traduzido em palavras. Foi feito sim com um fim ritualístico, sagrado, um casulo que deveria levar a alma da pessoa para sua vida eterna, para o além-túmulo. Provavelmente os artistas que produziram essas obras tão grandiosas jamais imaginaram que seriam profanadas por olhos humanos nem que haveria tentativas de traduzi-las em palavras, vãs tentativas de alcançar sua magnitude com a fala.

Sarcófagos são exemplos de uma arte que não mais existe, peças milenares que continuam estarecendo o espectador, exemplos de imagens em que o sagrado encontra abrigo, por sua função, por seu processo, pela finalidade com que foram produzidos. Arte tumular, feita para o olhar dos deuses, não dos humanos. Estar diante de um sarcófago é estar diante do proibido.

Hubert Duprat (1957), artista francês, trabalha com o que há de mais precioso na natureza: ouro, diamantes, pérolas, turquesas, corais, rubis, esmeraldas. Ele disponibiliza esse material em aquários previamente preparados para que com ele larvas tricópteras³ teçam seus casulos. Duprat apresenta esses casulos como se fossem jóias, também mostra filmes que exibem várias fases do processo de feitura dos casulos. Mas a obra não é perene; como o artista não interfere no resultado final e as pepitas e pedras ficam conectadas por uma secreção que a larva expele formando sua crisálida, o casulo tem tempo limitado de vida. Quando essa seda, que é o elemento que mantém as peças unidas, seca, o material se desprende, dando fim ao casulo, que já não é mais necessário à larva, uma vez que ela se transforma em mariposa (ver figura página seguinte à esquerda).



Essa obra fala de paradoxos: o artista trabalha com um metal dos mais duráveis que existem, pedras que, sem a ação do homem, não têm tempo de vida determinado, e ainda assim sua obra não dura muito. O artista fala do efêmero na arte e na vida, fala da instabilidade e da fragilidade do que nos rodeia, de coisas a relações. Ao não interferir no produto final, Hubert Duprat prioriza o processo de criação da obra, o conceito que gerou esse trabalho. Ao reaproveitar os materiais, e uma vez que ele vem fazendo esse trabalho desde 1980, os *Casulos* de ouro tornam-se série, reproduções sem original, cópias sem matriz (ver figura acima à direita).

Ao utilizar ouro como matéria em seus casulos, o artista está, contudo, trazendo uma simbologia milenar para essas peças frágeis e impactantes, o que faz com que essa obra tenha forte referência na arte tumular egípcia; o que são seus *Casulos* de ouro senão pequenos sarcófagos que dão abrigo à larva durante sua passagem à condição de mariposa? Não é essa a função do sarcófago? Abrigar o espírito humano durante sua passagem para o outro mundo? Os *Casulos* invocam o caráter de sagrado em sua imagem devido ao material de que são constituídos: o ouro, material de alta carga simbólica e que também era usado nos sarcófagos e em diversos artefatos ritualísticos, aliás, não só no Egito antigo, mas ao longo da história; exemplo disso é o uso que a Igreja católica vem fazendo dele há diversos séculos.

A respeito de matéria e simbologia, abrem-se outras janelas para explorar o assunto. Quando se começa a refletir sobre a matéria, impressiona a carência da causa material na filosofia estética. Perguntava Bachelard: “Não haverá uma individualidade em profundidade que faz com que a matéria seja, em suas menores parcelas, sempre uma totalidade?”⁴ Sobre esse aspecto, salienta que não se trata de impor à matéria conceitos já estabelecidos, pois ela possui seu próprio ser. Ela será sempre poética para a intencionalidade do “olhar” do artista que busca suas imagens. O autor fala da ressonância e da repercussão.

Hubert Duprat. *Larvas aquáticas Tricópteras com casulo*, 1980-2006. Ouro, turquesas / Ouro, pérolas, dimensões variáveis de dois a 3cm. Foto: Jean-Luc Fournier. Fonte: Imagem cedida pelo artista.

⁴ 1998, p. 3.

5 Idem, ibidem, p. 3.

Na repercussão sente-se um poder poético e após ser tocado pela obra, entende-se a ressonância como sendo os sentimentos e recordações. Acredita Bachelard que “uma doutrina filosófica da imaginação deve antes de tudo estudar as relações da causalidade material com a causalidade formal (...). As imagens poéticas têm, também elas, uma matéria”.⁵

A matéria se transforma então em símbolo que, segundo Gadamer, são pedaços de recordação, um fragmento vital em que ocorre a comunicação e aparece o próprio ser da obra.

6 1985, p. 51.

A experiência do simbólico significa que este algo único, este algo especial representa-se como um pedaço do ser que promete completar o algo a ele correspondente, a fim de sanar os efeitos da quebra, curá-lo, de integrá-lo, ou ainda, que o que completa o todo, o outro pedaço quebrado, sempre procurado, torna-se nosso fragmento visível.⁶

Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção*, diz que não se deve apenas olhar a obra com os olhos, mas percebê-la, fazê-la existir, apreendê-la, vivenciá-la, deve-se “entranhar-se nela”. Carl Jung defende a ideia de que o símbolo está baseado em uma crença e é utilizado para representar conceitos que não se consegue definir ou compreender integralmente. Os símbolos são resultantes da associação do homem e aparecem quando há necessidade de expressar algo que não se logrou de outra forma. A relação entre o homem e a matéria também se apoia em questões simbólicas por não ter conseguido até o momento dar conta de sua complexidade. Ao se relacionar essa questão com a estética há que concordar com Weitz:

7 Apud Silva, 1995, p. 110.

A teoria estética é uma vã intenção de definir o que não pode ser definível, de determinar as propriedades necessárias e suficientes daquilo que não tem propriedades necessárias e suficientes, de conceber um conceito fechado de arte, quando seu mesmo uso revela e exige sua abertura.⁷

Com essa citação, traz-se a possibilidade de leitura dessas obras, e a filosofia auxilia essa abertura, auxilia possíveis olhares, para melhor compreensão e apreensão da obra. Nesse sentido, é o “que não pode ser definível” de que Weitz está falando que traz os simbolismos ao ouro, que traduz e sacraliza as imagens em questão.

Então, ao mesmo tempo em que esses casulos invocam sacralidade, eles também são exemplos de profanação, pois quando se está diante de um casulo que em vez de proteger a larva, tornando-a invisível em seu meio, faz dela o centro das atenções, objeto de desejo e admiração, essa palavra vem à mente. Não seria essa uma profanação da imagem, como o sarcófago egípcio levado a público?

Ambas as obras falam do efêmero e do imortal, do profano e do sagrado; o paradoxo faz com que o espectador mergulhe em sua imagem para despertar modificado, como se retornando depois de transitar entre dois mundos. Ambas falam do mistério da imagem que toca todos os sentidos.

Nesta reflexão pensa-se a imagem como montagem, como atravessamento e como perda. Colocam-se lâminas que permitam outras possíveis reflexões e relações acerca da obra. Montagem no sentido de que à imagem se agregam diferentes conceitos e olhares, essas camadas vão formando a imagem. Atravessamento porque no momento em que se está diante da imagem, e ela olha o espectador, é como se diversas temporalidades a atravessassem, diversas imagens, muitas outras referências, tudo se confluí para a imagem em questão, e nesse momento ela fica contaminada; contaminada pelo olhar do espectador. Daí vem a perda, quando a imagem passa a ser outra coisa, recheada de outros conceitos, significações, temporalidades, com outros olhares a lhe darem forma. O que está em questão na imagem não é o visual, é o que constitui a imagem, aquilo de que ela é formada; a questão é o que se vê quando se vê uma imagem.

Assim pensam-se os sarcófagos e os *Casulos*, imagens que representam muito mais do que dão a ver. O diálogo é muito mais extenso e complexo do que se supõe à primeira vista. Quando uma imagem se contrapõe à outra, várias cintilações acontecem, o que enriquece esse diálogo.

Os sarcófagos também pressupõem a imagem como *crença*, de acordo com Didi-Huberman:

O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos.⁸

8 1998, p. 48.

Em um parágrafo no qual Didi-Huberman fala sobre tumbas cristãs – mas a ideia pode ser facilmente transposta para os sarcófagos egípcios –, ele observa que, imaginando o túmulo como um algo mais, as tumbas deveriam esvaziar-se de seus corpos para se encher de algo “que não é somente uma promessa – a da ressurreição –, mas também uma dialética muito ambígua de astúcias e punições, de esperanças dadas e ameaças brandidas”; e, continua, afirmando que essa estrutura de crença só vale pelo “jogo estratégico de polaridades, pois a toda imagem mítica é preciso uma contra-imagem investida dos poderes da convertibilidade”.⁹

9 1998, p. 43.

O sarcófago presentifica a alma do ser que se foi, assim como o casulo presentifica a larva; ambos falam da experiência da perda, da memória, da vida que tenta ser retida e da qual o que resta é sua marca, a impressão de um corpo que um dia esteve ali; são “volumes dotados de vazio”; é um jogo de próximo e distante, de aparecimento e desaparecimento.

Estar diante dessas obras é suspender o tempo, é o momento em que tudo conflui para essa imagem, e suas temporalidades falam, criam voz e tocam o espectador. Mais do que só uma imagem, é diante da história de um povo que o espectador se encontra. Diante de um sarcófago, só em silêncio é que se pode apreendê-lo; as palavras profanam sua sacralidade e não alcançam seu teor de eternidade, de além-mundo. O sarcófago, parafraseando Didi-Huberman, é um objeto visual que mostra a perda, a destruição, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos.

Estar diante de um sarcófago é uma experiência de cisão, porque ao mesmo tempo em que se está diante de um túmulo, diante de uma obra de arte feita por mãos humanas, se está diante de um corpo em decomposição, um ser que nunca mais será visto com vida por olhos humanos. É experiência que fala da perda do ser amado e também do futuro de cada ser humano, da morte certa e inquestionável, do lugar em que todos se encontrarão um dia; trata-se da “imagem impossível de ver” daquilo que “me” fará o igual e o semelhante desse corpo. Sobre esta experiência Georges Didi-Huberman comenta:

Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, *a evidência de um volume* (...) Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma *espécie de esvaziamento*. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar.¹⁰

10 1998, p. 37.

Por outro lado, o espectador pode tentar – imaginariamente e em vão – suturar sua angústia diante da tumba, pode querer tentar ultrapassar essa questão, querer dirigir-se para “além da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos”. Querer superar “tanto o que vemos quanto o que nos olha”. Essa atitude supõe uma denegação do cheio, um certo horror sagrado. Mas pensar que o sarcófago é somente um meio de transição para a outra vida, o lugar no qual o corpo jaz enquanto faz a passagem para o além-mundo, ameniza esse horror, sacraliza o objeto, a imagem. “O homem de crença verá sempre alguma outra coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba”.¹¹

11 Didi-Huberman, 1998, p. 49.

Não só nos sarcófagos o ouro foi usado em abundância, no que se refere a artefatos reais; encontram-se também as joias, chinelos, cadeiras, altares, ou mesmo a famosa máscara de ouro maciço da tumba de Tutankhamon (18ª dinastia).¹² Grande parte das peças colocadas nas tumbas reais usava ouro, seja em sua confecção ou sua decoração, por seu caráter simbólico e para legitimar o fato de ser para poucos, nesse caso para a família

12 Essa máscara é feita em ouro maciço, cravejada de barrotes de lápis-lazúli; foi encontrada na cabeça da múmia, e é o artefato mais famoso da tumba desse faraó; acredita-se que ela represente de fato as feições do rei.

real. Uma cadeira encontrada em uma dessas tumbas, feita de cedro, além do ouro em sua decoração, tem no centro a figura do deus da Eternidade entalhado, representado na clássica pose, ajoelhado sobre o hieróglifo que significa “ouro”, com um cetro em cada mão e o sinal de “infinidade”, simbolizando que o rei deveria viver um milhão de anos. O trono do faraó Tutankhamon é completamente revestido em ouro, decorado com prata e pedras preciosas.¹³

13 Lambelet, Edouard. *Egyptian Museum Cairo – Illustrated guide of the Egyptian Museum*. 4th edition. Cairo, Egypt: Nubar Printing House, 1989.

Essas obras evidenciam a maneira como o ouro agregava caráter sagrado a uma peça comum, de uso diário, que passava a ser algo especial, suntuoso, que o ser humano comum não deveria sequer tocar. Pode-se pensar em um conceito do teórico da psicanálise Jacques Lacan referente à anamorfose, à mancha, ao “nada” que é constituído a partir do olhar do outro. É possível relacionar esse conceito ao ouro, pois é pertinente dizer que sua carga sagrada está ali, agregada a ele, por todos os olhares de veneração que o formaram e compuseram como tal. Talvez, se houvesse um olhar puro, inocente, desprovido de quaisquer referências anteriores, o ouro não tivesse muito o que falar nesse sentido, mas diante do olhar impuro, atravessado, no momento em que se está diante dele, especialmente em uma obra de arte, todos esses olhares anteriores vêm à tona, com seus significados pulsantes, remetendo a imagem a outros momentos e recuperando suas simbologias com toda a força. Segundo Didi-Huberman:

a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. A mais simples imagem (...) não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível.¹⁴

14 1998, p. 95.

Tanto os *Casulos* como os sarcófagos operam na ordem do mistério, na ordem do insondável, do inumano. Mas os *Casulos* falam da experiência do movimento, da obra que tem um início, um meio e um fim, que tem um ritmo e um tempo de vida definidos. O oposto dos sarcófagos, que eram feitos para a eternidade, estão em nosso mundo há alguns milhares de anos e não pretendem esvair-se. Ambos falam da invenção de um lugar para a ausência, um jogo de vazios, em que o volume se torna mistério. Citando Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, é “quando o que vemos é suportado por uma obra de perda, e quando disto alguma coisa resta”.¹⁵ Esses casulos, porém, apesar de serem de ouro, completam seu movimento no momento que as peças de ouro e as pedras se soltam, para aí reiniciar mais uma vez o processo. É um movimento cíclico e infinito. É morte e renascimento. Como o sarcófago, mas diferente dele.

15 1998, p. 80.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BESSON, Christian (org.). *Hubert Duprat Theatrum – Guide imaginaire des collections*. Collection reConnaitre. Paris: Musée départemental (Digne), Philippe Grand, Antenne Éditoriale de Lyon, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- GADAMER, Hans George. *A atualidade do belo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LAMBELET, Edouard. *Egyptian Museum Cairo – Illustrated guide of the Egyptian Museum*. 4th edition. Cairo, Egypt: Nubar Printing House, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- SILVA, Úrsula Rosa da. *Elementos de estética*. Pelotas: Educat, 1995.

Luciane Ruschel Nascimento Garcez (UDESC, Santa Catarina, Brasil) é graduada em artes plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Ceart/Udesc, sob orientação da professora doutora Sandra Makowiecky. Desenvolve a maioria de suas pesquisas na área de arte contemporânea, história e filosofia da arte. Membro do Grupo de Estudos de Percepções e Sensibilidades (cadastrado no CNPq); atualmente desenvolve pesquisa intitulada: *Academicismo e modernismo em Santa Catarina*. / lucianegarcez@terra.com.br

Sandra Makowiecky (UDESC, Santa Catarina, Brasil) é doutora em ciências humanas. Professora de estética e história da arte da Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc e de seu programa de mestrado em artes visuais. Desenvolve a maioria de suas pesquisas na área de história da arte, patrimônio histórico, memória, imagem e representação. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte – Seção Brasil Aica – Unesco e foi vice-presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Anpap, eleita para o biênio 2007-2008. / sandra.makowiecky@terra.com.br