

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL / PROGRAMA DE
POS-GRADUACAO EM ARTES VISUAIS
HISTORIA, TEORIA E CRITICA DE ARTE

O SALTO, A QUEDA E A RUÍNA

POÉTICAS DO FRACASSO
EM GUILHERME PETERS

PEDRO CUPERTINO

PORTO ALEGRE / 2019

CIP - Catalogação na Publicação

Cupertino, Pedro
O salto, a queda e a ruína: poéticas do fracasso em
Guilherme Peters / Pedro Cupertino. -- 2019.
104 f.
Orientador: Eduardo Ferreira Veras.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. Guilherme Peters. 2. skate. 3. arte
contemporânea. 4. fracasso. 5. performance. I.
Ferreira Veras, Eduardo, orient. II. Título.

O SALTO, A QUEDA E A RUÍNA

POÉTICAS DO FRACASSO
EM GUILHERME PETERS

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Mônica Zielinsky (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Elida Starosta Tessler

RESUMO

A presente pesquisa busca analisar e compreender as potencialidades do fracasso a partir das performances do artista Guilherme Peters. Examinando obras realizadas por ele entre os anos de 2008 e 2016, sempre com o uso de skate, identificam-se ações recorrentes, como o salto, a queda e a ruína gerada. O conjunto performático possibilita problematizar questões da arte e de nossa história. A metodologia aplicada prevê leituras de imagem e entrevista com o artista. Como objetivo final da pesquisa, buscou-se uma reflexão sobre o fracasso e sua potencialidade crítica sobre nossa presença no mundo.

Palavras-chave:

Guilherme Peters; skate; arte contemporânea; fracasso; performance;

ABSTRACT

This research seeks to analyze and understand the potentialities of failure from the performances of the artist Guilherme Peters. Examining his works between 2008 and 2016, always with the use of skateboard, we identify recurring actions, such as jumping, falling and the ruin generated. The performative set makes it possible to discuss issues of art and our history. The applied methodology provides image readings and interviews with the artist. As the final objective of the research, we sought a reflection on the failure and its critical potentiality on our presence in the world.

Palavras-chave:

Guilherme Peters; skate; contemporary art; failure; performance;

SUMÁRIO

1. MANOBRAS INICIAIS	10
2. O SALTO	16
2.1 OBJETO CORPO	21
2.2 MOMENTO IN-DECISIVO	25
2.3 OBJETO LIVRO	28
2.4 LEVANTE HISTÓRICO	31
3. A QUEDA	38
3.1 A QUEDA COM BEUYS	38
3.2 O DESEJO DA QUEDA	43
3.3 TENTAR, A ÚNICA OPÇÃO	51
3.4 A QUEDA COM ADER	56
4. A RUÍNA	62
4.1 A OBRA GERA RUÍNA	63
4.2 A DEFINIÇÃO ARUÍNA	68
4.3 A RUÍNA GENERATIVA	73
5. FRACASSADAS CONCLUSÕES	87
6. REFERÊNCIAS	92
7. APÊNDICE	97

Dedico, mais uma vez, essa pesquisa à minha mãe, Naira Beckmann (*in memoriam*), por me ensinar o valor da generosidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu paciente orientador e amigo Eduardo Veras, pelas inúmeras trocas, discussões ao longo do meu percurso pesquisador e o necessário empurrão final.

À banca, professoras Elaine Athayde Alves Tedesco, Mônica Zielinsky e Elida Tessler pelos estímulos e apontamentos desde o exame de qualificação até o momento final da pesquisa.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes pela oportunidade de mais um aprendizado de forma gratuita. Às professoras e aos professores, Camila Schenkel, Claudia Caimi, Luciana Paludo, Niura Legramente Ribeiro, Paula Ramos e Paulo Silveira, por contribuírem, mais uma vez, com o meu ensino.

À CAPES pela bolsa, possibilitando a realização dessa pesquisa.

Aos colegas da turma 25 de mestrado pelas discussões e aprendizados em sala de aula, especialmente xs amigxs: Cristiano Sant'Anna, Flávio Dutra, Jônia Lima, Lívia Auler, Marcelo Armesto, Manoela Furtado, Mariana Duarte, Marta Montagnana e Vicente Carcuchinski

Aos ex-colegas da História da Arte: Diego Dias, Jéssica Bernardi, Natália de Moraes, Naieni Ferraz e Valdriana Corrêa.

Aos amigos e colegas do grupo de pesquisa, Diego Hasse e Charlene Cabral, pelas longas reuniões e discussões. Char, obrigado pelo abrigo paulista.

Aos amigos da Cervejaria Bodoque e da Vinícola Vivente pelo fornecimento de bebida de alto nível ao longo da dissertação.

Aos piores amigos: Anna Jonko, Laura Miguel, Lu Rabello e Maciel Goelzer.

À amiga Anna Cavalcanti, por seguir o incentivo aos estudos de Walter Benjamin.

Às amigas e leitoras Sofia Inda e Carolina Althaller, por realizarem uma leitora, prazerosa, segundo elas, dos textos aqui escritos.

Aos amigos Pedro Paiva e Rosana Cavaleri, pelo apoio contínuo e por demonstrarem, filosoficamente, que tudo é um.

Aos amigos Davi Pretto e Paola Wink, por me apoiarem em diversos momentos da vida e, principalmente, por me deixarem cuidar do Takashi por um ano.

À amiga Amanda Teixeira, pela diagramação da dissertação e por todo longo tempo de companheirismo, pois sem tua presença, nada disso seria possível.

À minha família, especialmente meu pai, por, mais uma vez, me apoiar nessa longa e tortuosa caminhada e que sem essa força, nada disso seria possível.

Por fim, um agradecimento especial ao artista Guilherme Peters pela sua generosidade e pela realização de seus trabalhos, tão caros à pesquisa.

MANOBRAS INICIAIS

1. MANOBRAS INICIAIS

Esta pesquisa nasceu como fruto de outra. Explico. Meu projeto inicial de dissertação buscava examinar a utilização e a presença do skate na arte contemporânea. Visava compreender as relações entre a cultura urbana associada ao skate e o campo artístico. De certo modo, o skate ainda permanece e tangencia a todo momento as produções artísticas aqui apresentadas, mas deixou de ser seu ponto nevrálgico.

A partir da investigação da obra de um artista em particular, o paulista Guilherme Peters (São Paulo, SP, 1987), o presente estudo dedica-se às diferentes potencialidades que estariam por trás de suas ações, ações que, por vezes, se aproximam de eventos do nosso cotidiano.¹ Há uma relação íntima entre o artista paulista e o uso do skate. Na adolescência de Peters, o *carrinho*² ocupou importante lugar como um instrumento formal de aprendizagem: “Passei a conhecer meu corpo através dele; o skate me fez entender a escala das coisas”.³ Mais que uma diversão, o skate representou para Peters um dispositivo para compreender as noções de espaço e movimento – características caras a qualquer um que viria a trabalhar com performance.

Minha própria relação com o skate também foi iniciada na adolescência, e creio ter sido ele um dispositivo de aprendizado. Não somente nas questões esportivas, mas também nos modos de vida. Afastado dos esportes tradicionais, o skate sempre manteve uma ligação à margem da tradição, trazendo com o *carrinho* uma imagem de contracultura e um senso de liberdade no crescente centro urbano. Em entrevista, Peters igualmente comenta seu interesse pelo potencial transgressivo do skate e como isso imiscuiu-se de maneira sutil em seu processo de aprendizagem. Nos últimos anos, tenho me dedicado ao estudo das aproximações possíveis entre arte e skate: pesquisa na Iniciação Científica e o trabalho final para titulação no bacharelado em História da Arte. Na monografia, me dediquei no exame de um estudo de caso específico: os autorretratos de Fabiano Rodrigues (Santos, SP, 1979), andando de skate em instituições museológicas. Partindo do trabalho do artista, procurei elencar questões referentes à crítica institucional, que chamei de *abertura institucional*, e à transgressão institucionalizada – ou metáfora da transgressão.

A seleção das performances de Guilherme Peters que serão discutidas mais adiante acabou

1/ Guilherme Peters nasceu e cresceu na cidade de São Paulo, capital paulista. Formou-se em Artes Visuais pela Fundação Armando Alvares Penteado, sob orientação da professora Dora Longo Bahia em 2010. Desde 2011, passou a ser representado pela Galeria Vermelho, tendo realizado cinco exposições individuais e inúmeras exposições coletivas. Frequentemente, utiliza o skate como suporte de suas performances.

2/ Carrinho é o nome do skate entre praticantes mais assíduos. Para maior aprofundamento, ver MACHADO, Giancarlo Marques Carraro. *De carrinho pela cidade: a prática do skate em São Paulo*. São Paulo: FAPESP, 2014.

3/ Entrevista realizada via e-mail em 20 de agosto de 2019, especialmente para esta pesquisa, disponível no Apêndice I da dissertação, p. 97-104.

por focar a época de formação do artista, pois são trabalhos da fase inicial de sua carreira artística, sendo alguns realizados ainda durante seu aprendizado acadêmico. Essas obras surgiram entre 2008 e 2013, quando suas *tentativas* de ações pareciam terminar em erros e fracassos. Algumas ações e consequências desse tipo se repetem em outras obras, e são elas que apontam o norte para esta pesquisa: o salto no skate, a consequente queda e, por fim, a ruína. Penso que há uma potencialidade nas ações de saltar, cair e gerar ruínas do modo como as percebo na arte de Peters; acredito que podem contribuir, de fato, para o melhor entendimento de nosso momento de vida.

Atualmente, o performer paulista tem executado trabalhos explicitamente políticos – não que os anteriores não o sejam. Em *Escola sem partido* (2017), apresentado em duas diferentes versões,⁴ a performance se divide em três partes. Na primeira, realizada durante a abertura da exposição, Peters *tenta* dar uma aula sobre o golpe militar de 1964. No segundo momento, o artista trata dos anos vividos sob o regime ditatorial até sua extinção. A última aula versa sobre o golpe parlamentar deflagrado em 2016 e a onda conservadora que o acompanha, com ameaças aos direitos humanos e ao estado democrático – incluindo o projeto escola sem partido. Em todas aulas dadas pelo artista, ele aparece amarrado a um símbolo fascista, criando resistência para seu acesso à lousa, ao mesmo tempo em que ele usa uma máscara de gás, que o sufoca e distorce sua voz, tornando seu discurso incompreensível.

No recente *Retrato do presidente* (2019), Peters realiza uma performance ligada a uma sessão de desenho com modelo vivo. A pessoa que posa está de posse de um cassetete, vestida com um terno e uma máscara de couro que reduz sua visão. O desenhista aparece sentado à mesa, de frente para o modelo, com a mão que desenha atada a uma corda, a qual passa por uma roldana e sustenta o peso de um capacete militar preenchido com cimento. Peters usa uma máscara de couro com um microfone embutido, que capta e distorce o som de sua respiração. A máscara de um se prende à máscara do outro por uma segunda corda, que passa por outro sistema de roldanas. Assim, o movimento de uma pessoa acaba por influenciar o movimento da outra. Durante a ação, o modelo que é desenhado bate com o cassetete na mesa e na mão de quem desenha.

Assim como os mais recentes trabalhos de Peters, as performances que trago à pesquisa seguem lógicas absurdas, com ações duvidosas e conflitantes. Minha abordagem trata justamente de entender o que, metaforicamente, estaria em jogo nas performances do artista. O que ele nos dá a ver em suas performances? Cabe relacionar o absurdo das performances com o absurdo sócio-político em que vivemos?

Certamente haveria outros problemas de pesquisa a construir em torno do trabalho de Peters,

4 / A primeira versão foi realizada durante a exposição *Demonstração por absurdo* (2018), no Instituto Tomie Othake, em São Paulo, e também na mostra *Verbo* (2017), na Galeria Vermelho. A segunda versão teve lugar em Paris, na quarta edição do festival *Do disturb* (2018), no Palais de Tokyo.



Figura 1 - Guilherme Peters. *Escola sem partido* (2017), still de videoperformance.

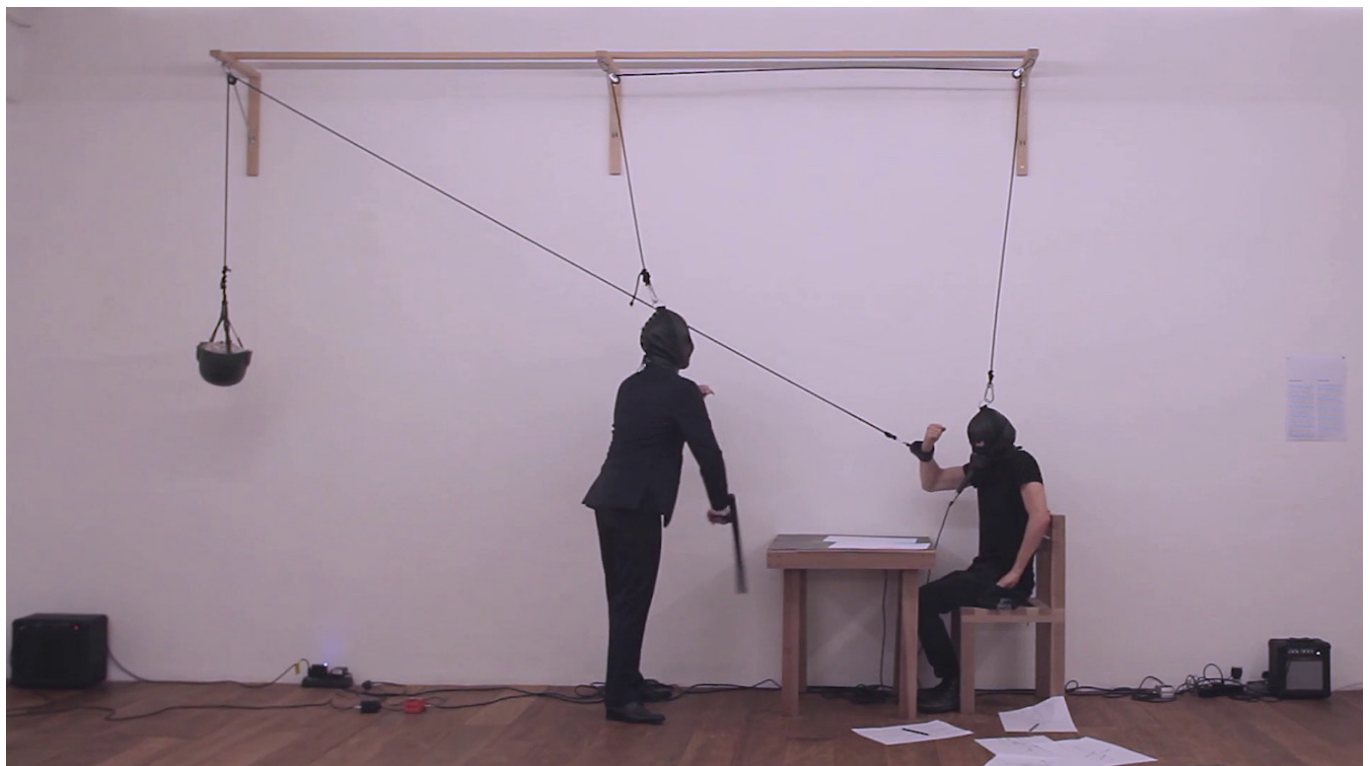


Figura 2 - Guilherme Peters. *Escola sem partido* (2017), still de videoperformance.

como o ato da performance e sua relação com o registro fotográfico ou em vídeo, ou o uso do corpo. Compreendo a relevância e pertinência desses temas: porém, eles permanecerão, por ora, apenas como possibilidade para futuras pesquisas.

Referente à organização da dissertação, cada um dos três capítulos é intitulado conforme as diferentes ações do artista. O primeiro capítulo chama-se *O salto* e busca compreender a ação de saltar na poética de Peters. O capítulo seguinte chama-se *A queda* e propõe relações entre a ação de cair e outros trabalhos do mesmo performer. O terceiro e último capítulo recebe o nome de *A ruína* e analisa uma série de performances no intuito de compreender uma provável geração de ruínas.

Ao longo da pesquisa, diferentes teorias orientaram meus próprios saltos. Alguns autores me acompanharam durante todo esse percurso, como o filósofo alemão Walter Benjamin. Seu pensamento acabou por, de certo modo, moldar e gerar forças para este trabalho como um todo, principalmente no que diz respeito à problematização das imagens e da própria história.

A meu ver, é tarefa do historiador da arte botar as imagens em tensão para delas, e somente a partir delas, refletir suas implicações históricas, de acordo com os conceitos benjaminianos de História. Georges Didi-Huberman, leitor de Benjamin, ofereceu-me aportes atualizados para pensar na imagem, como o conceito de anacronismo histórico.

Metodologicamente, a principal reflexão veio também de Benjamin: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”.⁵ Procurei fazer com que todas minhas formulações emergissem diretamente das imagens. Cabe ao historiador da arte, penso eu, manter o objeto artístico de pesquisa no eixo principal de sua investigação e, assim, dar a ver o que a imagem nos oferece. Realizei uma entrevista com o artista Guilherme Peters, pois acredito ser essa uma metodologia não apenas consolidada nos debates de arte contemporânea mas, sobretudo, estimulantes, na medida em que valoriza o depoimento dos artistas e permite acesso mais direto aos processos de criação. De posse do material produzido a partir da entrevista, recorri à análise de conteúdo, tal qual ela é proposta por Roque Moraes, para tratamento científico sistematizado do discurso.⁶

Além de manter o olhar atento às obras em si, procuro por diferentes ações que aparecem de modo recorrente nas performances de Guilherme Peters com o uso do skate – o salto, a queda, a ruína, o fracasso – para destrinchar a força metafórica dessas imagens. Acredito que a força da imagem pode nos ajudar a compreender tanto os processos artísticos criativos de Peters quanto a nossa relação com o mundo hoje vivido.

5 / BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa. Oficial, 2018, p. 764.

6 / MORAES, Roque. Análise de conteúdo. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

2

O SALTO

Para aqueles que se indignam por umas
saladas pisoteadas

*Věra Chytilová*⁷

⁷ A frase é retirada do filme *As pequenas margaridas*. Direção de Věra Chytilová. República Tcheca, 1966. Color.

2. O SALTO

Proponho neste capítulo uma série de questões a partir da performance *Over the top* (2008), de Guilherme Peters. Entendo que há um campo de discussão voltado ao registro de performances em fotografia e vídeo, mas não pretendo conduzir minhas reflexões nesse sentido, deixando tal filão aberto para outro momento. Meu foco no presente capítulo estará naquilo que a performance em si me sugere: seus aspectos metafóricos e as possibilidades imaginativas e críticas que emergem dali.

Antes de abordar o trabalho de Peters em si, gostaria de pensar no exercício do salto, não apenas como ação – salto físico –, mas também como pensamento – salto metafórico. Sei do risco que corro ao entrar nos aspectos teóricos antes da apresentação do objeto de pesquisa, mas terei cuidado para a arte de Peters não se tornar simples ilustração para arrazoados especulativos. Pelo contrário, como já firmado na introdução desta pesquisa, creio que a metodologia principal do historiador da arte é manter seu objeto diariamente à altura dos olhos. A decisão de apresentar questões a priori, neste capítulo especificamente, é para que eu próprio estabeleça as bases desde onde partem as motivações do trabalho como um todo. De qualquer sorte, não existe mesmo pureza prévia em nossa experiência com as obras de arte.

Norval Baitello Junior é um dos principais autores de referência para se pensar o salto.⁸ Ele começa discorrendo sobre estar sentado e como tal condição atua no nosso corpo e no nosso pensamento de forma passiva e acomodada, propondo então o exercício de caminhar como forma de pensar e encarar o desconhecido. Baitello Junior observa que, ao longo da história, ilustres intelectuais pensaram nessa trilha:

Goethe precisava caminhar para que lhe fluíssem as ideias e as palavras brotassem”. Heidegger também caminhava pela floresta. A escola de Aristóteles, os peripatéticos, na Grécia antiga, praticava o pensar caminhando. Os iluministas do século XVIII caminhavam nos jardins, planejados e racionais, mas caminhavam!⁹

Ao longo da História da Arte, as deambulações urbanas também tiveram papel importante na produção artística e podem ser divididas em três distintos momentos, conforme Paola Berenstein Jacques:¹⁰ o da recriação da figura do flâneur¹¹ por Charles Baudelaire (1821 – 1867); o das deambu-

8/ BAITELLO, Norval. *O pensamento sentado: Sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012. Coleção Aldus.

9/ Ibid., p. 13.

10/ JACQUES, Paola Berenstein. *Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade*. Arquitectos 07, 2005.

11/ O poeta francês via na figura do flâneur um “observador apaixonado” das cidades, dos crescentes centros urbanos e das multidões que as compõem. Esse artista era responsável por um olhar sobre a vida ordinária possibilitado pela modernidade.

lações propostas pelos surrealistas e dadaístas. como André Breton (1896 – 1966), Francis Picabia (1879 – 1953) e Tristan Tzara (1896 – 1963); por fim, as derivas situacionistas, que tinham um viés crítico radical ao urbanismo moderno.

Segundo Michel de Certeau, caminhar é um estado de suspensão, sendo também um modo de praticar o espaço e apropriar-se da arquitetura urbana. O antropólogo francês também faz uma relação entre caminhar e enunciar, pois deambular pelo meio urbano seria também dizer essa caminhada:

[...] com o ato de falar permite ir mais longe e não se limitar somente à crítica das representações gráficas, visando, nos limites da legibilidade, um inacessível além. O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos.¹²

Anda-se com os pés, com os olhos e com a memória. Partindo disso, alcanço a palavra suspensão. Ela possui como significado a ação de suspender-se, ou seja, erguer-se, levantar, saltar, portanto. Logo, o ato do salto também poderia ser relacionado com o enunciar desse texto-cidade. Se no ato de caminhar existe a possibilidade de uma crítica, saltar é um caminhar com força, é caminhar se projetando ao alto.

Neste exato momento, escrevo sentado em uma cadeira. Se não posso escrever em saltos físicos, me coube nesse trajeto pensar no salto metafórico. Portanto, grande parte das articulações que aqui estão em *ex-posição*, se deram ao longo de pensamentos em saltos da cadeira, em inquietações constantes sendo resolvidas em longas caminhadas solitárias. A relação entre caminhar, saltar e pensar é cara a Baitello Junior. Segundo ele, quando estamos sentados em nossas cadeiras, nosso pensamento não é livre, solto e nem criativo. Para a construção do pensamento, faz-se necessário o salto metafórico que nos dá a construção de um ensaio em “piruetas” e “saltos mortais”. Os tempos atuais nos convidam ao salto e a não permanecer, como define Baitello Junior, sentado, acomodado, preguiçoso, sedentário, sem a agilidade, a mobilidade, a capacidade de contra-atacar ou até mesmo de se defender.

Eis que então

[...] diante de tanta cadeira, de tanto sentar, que tal tentarmos praticar um pouco de malabarismo de ideias, saltar de um assunto a outro, saltitar experimentalmente de uma ideia a outra? Que tal retomarmos, ao mesmo tempo, aquele hábito de ler andando.¹³

Como primeiro convite ao leitor, proponho uma leitura em movimento, em saltos, mas, con-

12 / CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 164.

13 / BAITELLO, 2012, p. 16.

forme condiciona Baitello Junior, “se você é daqueles leitores que temem as irregularidades do chão, acha que pode tropeçar ou trombar com os objetos de casa, leia sentado, mas procure não pensar sentado, caminhe depois, pensando, ou continue pensando depois, caminhando”.¹⁴

Ao longo da história, sentar tornou-se sinônimo de conforto. Porém, vivemos em época de um desconforto tortuoso, em que é necessária uma reflexão sobre a ação e o pensamento de saltar.



Figura 3 – Guilherme Peters, *Over the top*, 2008, registro de performance, Quadragésima Anual de Arte da FAAP

Chegamos ao salto, ao nosso salto que é imagem. Que é movimento brusco com expansão muscular, pelo qual um corpo se eleva do solo para ultrapassar um certo espaço ou apenas recair no mesmo lugar. Eis o encontro de uma definição primária do significado de *salto*. Assim me aproximo de *Over the top*, performance de Guilherme Peters registrada em vídeo¹⁵ na Quadragésima Anual de Arte da Fundação Armando Alvares Penteado, em São Paulo.¹⁶ A cena inicial – no caso aqui, um *still* do

14 / Ibid., p. 17.

15 / Embora o portfolio do artista indique que a performance foi registrada em vídeo, só tive acesso a alguns frames da ação e à descrição feita pelo próprio Peters. Acredito, porém, que será possível, ainda sim, desenvolver um exame crítico sobre a obra.

16 / A mostra Anual de Arte da FAAP busca incentivar a produção artística dos jovens alunos da faculdade paulista. Trata-se de um espaço reflexivo, a partir de novas ideias e percepções sobre a arte contemporânea.

vídeo – exhibe uma mesa repleta de livros de História da Arte, dedicados a artistas referenciais, como Van Gogh (1853 – 1890), Paul Cézanne (1839 – 1906) e Egon Schiele (1890 – 1918), entre outros. Conta o performer: “Peguei os livros da história da arte e de artistas que me interessavam mais, juntei com livros que faziam parte da grade curricular da faculdade e usei eles como obstáculo para saltar com o skate”.¹⁷

Na performance, Peters retira alguns poucos livros da mesa a fim de empilhá-los no chão. Sua ação seguinte é realizar um *ollie* – manobra básica em que o praticante e o *carrinho* saltam sem o uso das mãos – para elevar-se acima da barreira. Após o primeiro salto se efetuar com sucesso, o artista vai acrescentando novos exemplares de conhecimento à pilha. A ação se repete sucessivamente até o acúmulo de livros ser tão grande que Peters não consegue mais realizar o salto e cai no chão, derubando os livros.

Aqui cabe o jogo de palavras entre *projecto* e projeto, pensando em um sentido de projeção, de algo que pode te projetar, te deslocar. Assim é tanto o voo quanto o salto. Sabemos que “desde criança tentamos [voar] e desde criança descobrimos nossa impotência”.¹⁸ O desejo de voar nos remete ao impossível, pois sabemos desde cedo que não possuímos o dom de voar.

Nesse sentido, o artista salta para sair de sua entropia, para provar a verdadeira função da arte. Nas palavras de Safatle, “fazer passar da impotência ao impossível”,¹⁹ nos lembrando que “o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos”.²⁰ Mais do que isso, o impossível é o que nos faz saltar quando queremos mudar nossa própria situação entrópica. Mondzain fala em uma “força eruptiva”²¹ que o salto provoca, em que o sujeito da ação assume seus próprios riscos da queda. Penso que o salto pode servir como uma ruptura com a ordem natural das coisas; portanto, esse gesto estaria relacionado ao impossível, ao desafio e ao confronto de poder. O salto seria capaz de levar o sujeito para fora da indiferença.

Essa imagem do salto como algo que nos projeta para além da vida reles tem a ver com a noção de levante trabalhada por Georges Didi-Huberman. O pensador francês propõe uma relação artística, filosófica e social sobre os levantes humanos por meio de gestos, ações e palavras. A compilação não se trata apenas de uma curadoria ou livro-catálogo. A reflexão de Didi-Huberman versa sobre um programa estético-político a partir de um olhar cuidadoso sobre os dias de hoje – “o céu está

17 / Entrevista realizada via e-mail em 20 de agosto de 2019, especialmente para esta pesquisa, disponível no Apêndice I da dissertação, p. 97-104.

18 / SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 35.

19 / *Ibid.*, p. 35.

20 / *Ibid.*, p. 35-36.

21 / MONDZAIN, Marie-José. Para “os que estão no mar...”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017, p. 58.

pesado”,²² percebe o autor. As imagens de levantes que ele escolhe reivindicam condições de vida mais digna e igualitárias, desafiando formas de submissão a um poder absoluto. Nisso, a ideia de levante poderia incluir a de salto, tal qual venho esboçando aqui. No levante como no salto, é necessário revirar a gravidade que nos prende ao chão.



Figura 4 – Guilherme Peters, *Over the top*, 2008, registro de performance, Quadragésima Anual de Arte da FAAP

“Levantar-se”, anota Didi-Huberman, “é jogar longe o fardo que pesava sobre nossos ombros e entravava o movimento. É quebrar certo presente e erguer os braços ao futuro que se abre”.²³ É a força eruptiva que faz Peters levantar vôo. Seu salto é a indicação do desejo de voar pelo anseio da anormalidade, pela busca de uma ruptura para desafinar o coro dos contentes.²⁴

22 / DIDI-HUBERMANN, Georges (Org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017, p. 13.

23 / DIDI-HUBERMANN, 2017, p. 117.

24 / Trecho retirado da música *Let's play that*, com versos de autoria de Torquato Neto (1944 - 1972), musicados por Jards Macalé (1943).

2.1 OBJETO CORPO



Figura 5 – Yves Klein, *Le saut dans le vide*, 1960, fotografia

Nesta seção, sugiro relações entre o salto na performance de Guilherme Peters e a obra *Salto no vazio*, de Yves Klein (1928 – 1962), possivelmente, o primeiro artista a voar, a saltar contra o impossível.

Em 1960, o artista francês alegou ter saltado ao vazio. A fotografia, publicada em um panfleto intitulado *Domingo, 27 de novembro de 1960 – O jornal de um só dia (Dimanche 27 novembre 1960 – Le journal d’un seul jour)*, vinha acompanhada pela seguinte legenda: “Um homem no espaço! O pintor do espaço salta para a vida”).²⁵ Na mesma página, um texto não assinado comentava que, nos tempos correntes, um pintor do espaço deveria se lançar efetivamente ao espaço para pintar, mas deveria fazê-lo sem subterfúgios, como aviões ou paraquedas: “Ele deveria ir por si mesmo, como uma força individual autônoma, em uma palavra, ele deveria ser capaz de levitar”.²⁶ A fotografia mostra-nos um homem saltando do alto de um muro para o espaço vazio. O homem é o próprio artista. A imagem nos remete ao absurdo e nos faz pensar sobre os motivos do salto e suas consequências. Onde o artista irá cair? O que lhe acontecerá ao encontrar o chão? Obviamente, a cena tinha sido, sem surpresa alguma, adulterada, visto que uma dúzia de estudantes de judô estava lhe aguardando embaixo com uma lona para ele pousar. Klein executa uma montagem fotográfica, diferentemente de Guilherme Peters, que apresenta uma performance fotográfica com início, meio e fim e sem manipulações.

Tanto Peters quanto o artista francês utilizam o próprio corpo para a realização de seus saltos. São autoimagens. Não se trata de um outro executando a ação, mas sim o próprio artista.

O salto no vazio não é apenas uma imagem fotográfica, mas sim um gesto de criação e/ou alteração de uma realidade – o gesto *impossível* ou *absurdo*. Esse salto no vazio transmite um ideal de um espaço livre, amplo e aberto, apresenta um tom de negação da realidade e sua ação nos remete a uma certa brutalidade, afinal se jogar no vazio, ao chão de peito aberto, é uma imagem um tanto quanto bruta.

Por outro lado, o salto de Peters ocorre no plano e é acionado pelo uso do objeto skate que o impulsiona. Toda ação ocorre no mesmo espaço e sua performance termina pela sua queda. Sabemos o início e o final da performance. Mas também aqui o salto parece evocar a ideia de liberdade e negação do comum presentes em Klein, assim como na noção de levante formulada por Mondzain e Didi-Huberman.

25/ No original, em francês, “Un homme dans l’espace ! Le peintre de l’espace se jette dans le vide!”. Cf, o site oficial do espólio de Yves Klein: <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/643/le-saut-dans-le-vide/>. Acessado em 13 de setembro de 2019.

26/ No original, em francês, “Aujourd’hui le peintre de l’espace doit aller effectivement dans l’espace pour peindre, mais il doit y aller sans trucs, ni supercheries, ni non plus en avion, ni en parachute ou en fusée : il doit y aller par lui-même, avec une force individuelle autonome, en un mot, il doit être capable de léviter”. Ibid.



Figura 6 – Guilherme Peters, *Over the top*, 2008, registro de performance, Quadragésima Anual de Arte da FAAP

Outro ponto curioso de reflexão: se Yves Klein salta pelo ponto zero, pelo vazio, pela liberdade; o salto de Guilherme Peters apresenta uma distinção interessante, pois através de seu skate, o artista salta livros que, inversamente do que se passa com Klein, não estão vazios. Pelo contrário, eles carregam uma natureza de conhecimento histórico e atuam, a partir da performance de saltos, como uma metáfora de confronto ou desestabilização desse mesmo conhecimento.

Há também um viés irônico no salto desses dois artistas, distantes em um espaço temporal de quase meio século. Conforme o texto do panfleto de Klein já citado, a ideia, ali, era de que o artista deveria se lançar efetivamente ao espaço, sendo capaz de levitar, como “uma força individual autônoma”. Ou seja, exigia-se do pintor o impossível, apostando em sua autonomia inabalável. Peters parece sugerir uma ironia do mesmo tipo, na medida em que os livros – o conhecimento da História da Arte – impulsionam o artista, mas também o atrapalham. Aqui, o que se exige dele, além da autonomia e da capacidade de levitação, é o conhecimento aprofundado e contínuo da História da Arte. Retomarei esse ponto um pouco mais adiante.

2.2 MOMENTO *IN-DECISIVO*

No que diz respeito à performance do skatista com seu instrumento e o registro dessa ação em vídeo ou fotografia, há, para além do campo artístico, uma tradição já estabilizada: a ideia de *congelar* os melhores momentos, ou seja, os momentos de maior rigor técnico e de maior precisão – os mais bem-sucedidos. Portanto, há um aspecto seminal no registro fotográfico do skate que é a questão da plasticidade²⁷ do retrato. Essas imagens irão alimentar uma vasta indústria cultural, seja por revistas de skate, documentários, e programas de televisão, e servirão para aprendizados dos iniciantes, para demonstração das possibilidades de ação e, sobretudo, para maior glória do autor da performance.



Figura 7 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, Pinacoteca do Estado de São Paulo, fotografia, 110x147 cm, 1/1

Interessante pensarmos, para fins comparativos, nos autorretratos de Fabiano Rodrigues, que estudei em minha monografia. O artista busca o movimento do corpo e a harmonia compositiva

27/ Não caberia aqui aumentar a discussão sobre as questões plásticas do skate, visto que não é o objetivo principal dessa dissertação. Entretanto, pode ser de interesse uma leve introdução do tema para melhor compreensão da relação entre fotografia e skate. Para maiores detalhes e aprofundamento, ver CUPERTINO, Pedro. *Dentro e fora: manobras entre skate e arte nos autorretratos de Fabiano Rodrigues*. 2019. 105 f. TCC (Graduação) - Curso de História da Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016

entre seu corpo em plena performance e o espaço arquitetônico. No chão, quadrados de luz-e-sombra *desenhados* realçam as questões simétricas e harmônicas da imagem. Após a sessão de fotografia realizada, Fabiano faz uma seleção a partir das possibilidades de demonstrar uma relação mais “natural” possível, além da busca pela bela imagem “alinhada com o espaço arquitetônico”.²⁸

Do respeito ao ambiente ao rigor com os nexos formais, o trabalho de Fabiano está em íntimo diálogo também com as ideias de Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004) sobre a imagem fotográfica, quando esse afirma que “para reencontrar a harmonia, é preciso procurar o equilíbrio”.²⁹ Voltando à fotografia de skate, há um termo que se relaciona com o *instante decisivo* de Bresson: o *moment*. Ele é definido pelo historiador Roque de Brito:

[...] de um modo geral, as manobras de skate se dão da seguinte forma: há a preparação, o salto, a execução, a preparação para a conclusão e a conclusão. Entre estes cinco passos, está o *moment*, que é o ápice da manobra, o momento onde acontece a melhor cena, seja pela pose ou altura, sempre variando de acordo com a criatividade ou necessidade do fotógrafo.³⁰

Ambos os conceitos se sustentam na ideia de momento único, que pode fugir das mãos do fotógrafo que, a partir do ato fotográfico, consegue congelá-lo. Porém, no que diz respeito ao trabalho de Guilherme Peters, parece que ele segue um caminho diferente – *in-decisivo*. Não há uma preocupação harmônica em relação à estética fotográfica, como é o caso do *moment*. Cada novo montante de livros suscita um novo salto, um novo desafio e uma nova fotografia, sem a preocupação com virtuosismos. Assim ao contrário da plasticidade decisiva, o momento agora é *in-decisivo*, pois a construção da performance se dá pela expectativa da queda determinada pelo crescimento da pilha de conhecimento, como afirma o artista:

Colocava o primeiro livro e dava um *ollie* por cima dele, depois colocava outro livro e saltava por cima e dava outro *ollie*, a cada salto aumentava a pilha, criando uma expectativa de até quantos livros irei conseguir saltar. A performance acabava quando eu era derrubado pela pilha de livros. A queda era programada e arquitetada, mas o momento que ela iria ocorrer não.³¹

28 / Entrevista realizada com o artista. Ver CUPERTINO, Pedro. *Dentro e fora: manobras entre skate e arte nos autorretratos de Fabiano Rodrigues*. 2019. 105 f. TCC (Graduação) - Curso de História da Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

29 / CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. In: *Revista Zum*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 1, n. 1, p.81-86, out. 2011, p. 83.

30 / BRITO, Roque Gomes Paes de. *Skate e fotografia: a contribuição das revistas especializadas para o desenvolvimento do skateboard como cultura*. 2007, p. 13.

31 / Entrevista realizada via e-mail em 20 de agosto de 2019, especialmente para esta pesquisa, disponível no Apêndice I da dissertação, p. 97-104.

O momento decisivo, portanto, agora é o oposto do que ocorria na obra de Fabiano Rodrigues: esse instante ocorre justamente no momento em que Peters fracassa, não consegue mais saltar os livros e cai no chão. Esse momento não deixa de ser terminante pois já é esperado e desejado pelo artista, portanto, decisivo, mas em outro nível. As fotografias de Peters atestam não a precisão, buscada pelo skatista e por Fabiano Rodrigues, mas justamente os momentos *in-decisivos*, e o instante decisivo que se dá pelo seu fim, seus erros e insucessos. Em *Over the top*, as imagens não glorificam a manobra do skatista ou a promoção do fotógrafo, de maneira oposta, tudo gira em torno do momento da queda e do fracasso. Tentativa e infortúnio.

Há uma ordem de ironia na performance de Peters que não existia no trabalho rígido e rigoroso de Fabiano. Esse deboche está presente em outros trabalhos do artista e vai de encontro com o fracasso que ele persegue. Veremos adiante a importância, para o artista, da noção de falhar. Ao propor uma comparação entre os dois trabalhos, creio que é possível afirmar que os objetivos são opostos entre um e outro, mesmo que ambos os artistas recorram ao objeto skate no campo da arte.

2.3 OBJETO LIVRO



Figura 8 – Claude Cattelain, *Hebdo 46*, 2009, still da vídeo-performance

Em performance com lógica semelhante à de Peters, o artista belga Claude Cattelain (Kinshasa, 1972) senta-se em uma cadeira em frente a uma pilha de madeiras. Diferentemente de Peters, porém, ele não tenta efetuar um salto; vai colocando paulatinamente pedaços de madeira sob os pés da cadeira para erguê-la – sem nunca descer ou colocar os pés no chão –, ao mesmo tempo em que se esforça para manter-se equilibrado. Como em *Over the top*, há uma ação no tempo, e Cattelain sabe que, apesar da admirável tentativa de permanecer estável, em algum momento ele fracassará e cederá à gravidade, o que ocasionará sua queda, a queda do artista.

A inutilidade dessa ação está ligada ao ponto máximo da concentração e da atenção com que o artista se aplica; portanto, buscando ir ao máximo de suas próprias possibilidades. Cada gesto performático de Cattelain é uma experiência de limites: de seu equilíbrio, sua força, sua concentração e gravidade. Pontos semelhantes são encontrados na performance de Peters. O artista paulista também explora seus próprios limites em *Over the top*, a partir do aumento gradativo dos obstáculos a serem saltados e até seu encontro com a queda. Há uma lógica análoga ao compararmos as duas performances: a exploração dos próprios limites e a expectativa da queda. Mesmo sabendo da fatalidade, os artistas seguem realizando a ação e insistem na importância da tentativa, sem pensar

no devir. Voltarei mais adiante a discutir essa noção de tentativa, presente em muitas performances e inclusive em títulos dos trabalhos de Peters. A tentativa é uma forma de ensaio para o artista – prova e teste.

Há algumas questões importantes na performance de Peters que merecem ainda ser apontadas. O artista constrói a ação, não a partir de um movimento lúdico e absurdo, sem sentido, como o de Cattelain, mas, sim, apropriando-se de uma ação e uma linguagem preexistentes. No caso, a manobra de salto do skate – artifício básico para todo e qualquer skatista. Não por coincidência, Peters escolhe livros como obstáculo, mais especificamente, livros de História da Arte. Essa escolha, evidentemente, não é mero acaso. Os livros empilhados representam uma história oficial e consolidada em uma memória coletiva ocidental da disciplina. Existe uma força de tradição que retém grande peso de conhecimento. De modo sugestivo, ao empilhar esses objetos, o artista faz alusão a uma espécie de conhecimento enciclopédico acumulado. Trata-se de livros que examinam artistas tidos como basilares.

O artista comenta:

Eu sempre me dediquei bastante a estudar História da Arte e sempre foi mais fácil pra mim tentar enxergar e entender a História através da escala do meu próprio corpo, era inevitável ficar comparando os contextos e biografias com o meu próprio contexto e minha recente biografia. *Over the Top* surgiu daí, peguei os livros de História da Arte e de artistas que me interessavam mais, juntei com livros que faziam parte da grade curricular da faculdade e usei eles como obstáculo para saltar com o skate.³²

Penso que há algo mais na escolha de Peters. A performance foi realizada ainda em sua etapa de graduação e dentro da universidade particular em que ele estudava, sendo esse espaço o local de pensar a própria arte, além de um autoconhecimento do artista e seu papel no sistema da arte.

Over the top é um trabalho do momento da *formação* de Peters, em que toda a bibliografia, todo o referencial teórico, o saber mesmo, passam a constituir o artista. Por outro lado, também pode se tornar um obstáculo e mesmo inviabilizar sua produção, como se o conhecimento pudesse impedi-lo de seguir adiante. O gesto de saltar os livros e, por fim, derrubá-los poderia ser uma forma de tentar compreender e assimilar a História da Arte. Ou uma tentativa de realizar uma outra escrita, fora dos cânones, dessa história – fazendo uma relação entre caminhar e enunciar, de Michel de Certeau, e saltar como ação de caminhada projetada. Há também a presença de um salto-crítico, como eram as deambulações artísticas, seja dos dadaístas, surrealistas ou do movimento Internacional Situacionista, que, segundo Paola Berenstein Jacques, realizavam um relato dessa experiência

32 / Entrevista realizada via e-mail em 20 de agosto de 2019, especialmente para esta pesquisa, disponível no Apêndice I da dissertação, p. 97-104.

através de uma narrativa errante, explícita ou implicitamente crítica.

Retomo aqui a noção de *levante*, de Didi-Hubermann. Peters assim como Cattelain faz seus levantes – de fato, o artista belga levanta-se ao erguer sua cadeira com os pedaços de madeira. Porém, há uma diferença: Peters realiza o salto como levante. Ao saltar, de posse de seu skate, realiza o gesto em que o “corpo protesta por meio de todos os seus membros”,³³ e o salto aqui é a ação da resistência e da esperança para o ainda jovem artista.

O salto de Peters possui várias possíveis definições mas me parece claro que o salto metafórico do artista opera como uma espécie de repartição do poder e das relações de produção da própria História da Arte. Assim, ele oferece uma possibilidade crítica a respeito dos jogos de poder dispostos pela própria história. O levante de Peters se dá como exercício da imaginação. Conforme afirma Didi-Huberman:

[...] quando nos levantamos diante de um “desastre” real, ou seja, daquilo que nos oprime, dos que querem tornar impossíveis os nossos movimentos, opomos a eles a resistência de forças que são antes de tudo desejos e imaginações, ou seja, forças psíquicas de desencadeamento e de reaberturas de possibilidades.³⁴

É através do voo e do salto, metaforicamente, que Guilherme Peters faz a resistência contra as relações de poder da história que, por vezes, tornam os movimentos dos artistas impraticáveis. O artista-skatista pelo movimento da impossibilidade tenta criar uma fenda que possibilita uma reabertura de novas possibilidades na história.

33 / DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 117.

34 / Ibid., p. 95.

2.4 LEVANTE HISTÓRICO

A performance de Peters me faz pensar na possibilidade de uma presença anacrônica, em que está envolvida a força da tradição em plena tensão com uma manifestação do estado presente. De alguma forma, o artista estaria colocando em xeque os cânones da História da Arte?

A respeito do anacronismo histórico, é necessário explicar o conceito de montagem, que, segundo Didi-Huberman, enquanto recomposição, produz imagens das “forças que nos ofereceria assim uma *imagem do tempo* que faz explodir a narrativa histórica e a disposição das coisas”.³⁵ Essa imagem é dialética, sua explosão exhibe uma continuidade e ruptura no tempo, que, para Walter Benjamin, é o *instante do despertar*, proporcionado pela *imagem dialética*. Por fim, a montagem re-expõe a história à luz de sua “memória mais recalcada, como de seus desejos mais informados”.³⁶

Ao contrapor objetos históricos da tradição canônica – como os livros de História da Arte – com a ação do presente, Peters nos remete ao conceito de *anacronismo* pelo conceito de *imagem dialética*. A fagulha explodida por Peters se dá pela arte de “fazer toda coisa sair de seu lugar habitual”.³⁷ Apresentada na tese IX de Benjamin como a imagem de um anjo, a *imagem dialética* carrega uma *ordem do desejo* que se encontra em absoluta tensão no encontro entre dois tempos distintos. Anota Benjamin:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a

35/ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 118.

36/ Ibid., p. 118.

37/ Ibid., p. 120.

que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.³⁸



Figura 9 – Guilherme Peters, *Over the top*, 2008, registro de performance
Quadragésima Anual de Arte da FAAP

O conceito de imagem dialética de Benjamin nos ajuda a entender tanto esse embate temporal quanto aquilo que o *salto*, como ação e pensamento, pode significar na imagem. Segundo o pensador alemão, o movimento de *salto* também se encontra na noção de *imagem dialética*. É esse *salto*, esse despertar do estado de vigília, que gera o conhecimento histórico, tão caro a Benjamin. Percebo a ação de Peters como saltos, como manobras em constante tentativa de trazer esse choque entre dois tempos distintos. Além da *imagem dialética*, há também a presença da dialética do próprio salto: a ação de levantar e aterrissar; tensão e relaxamento; união e desunião. Através do skate, o salto de Peters se dá exatamente nessa dialética do salto, claramente observado na sequência de imagens.

Segundo Kafka (1883 – 1924), escrever é inventar o chão em que a vida se salva. Talvez, para Peters, a invenção esteja justamente no salto da base – o chão. A ideia de um *levante* que luta contra

38 / BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: o anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 14.

tudo que se apresenta sob a figura do quadro, da contemplação de objetos venerados, da história vitoriosa, das diferenças e distinções confirmadas se faz presente na ação de saltar. O salto de Peters seria, como sugere Mondzain, “uma raiva impetuosa”, que o arranca do chão, “mesmo que pague um preço tão jubiloso quanto perigoso, o preço do incontrolável”.³⁹ Saltar é sair do conforto, e o artista não está em conformidade com a História da Arte – tenta saltá-la, para exercer o que Mondzain chama de ruptura da ordem da natureza, pois o salto *eleva* o sujeito para longe da indiferença. Fugir das normalidades também está em acordo com o pensamento de Baitello Junior – pensamentos e ações ativas e desacomodadas –, assim como Safatle afirma: “Saltar talvez seja atualmente o único gesto necessário”.⁴⁰



Figura 10 – Paulo Bruscky e Guilherme Mascaro, *As aventuras de Paulo Bruscky*, 2010, still do curta metragem

39/ MONDZAIN, 2017, p. 51.

40/ SAFATLE, 2016, p. 35.

O salto também está presente em dois momentos do trabalho realizado pelo artista Paulo Bruscky (1949) juntamente com o diretor de cinema Gabriel Mascaro (1983). A ação acontece em uma plataforma de ambiente virtual, chamada Second Life, que simula aspectos da vida real. Funcionando como um curta-metragem documental, o vídeo mostra Bruscky sendo filmado por Mascaro, que hoje se diverte e trabalha fazendo filmes na rede virtual.

Há dois momentos em que o personagem de Bruscky realiza o salto. No primeiro, há uma escada que leva ao nada. Ao chegar ao fim, Bruscky salta em meio ao vazio. Em outra cena, do alto de um prédio em meio à cidade, o artista salta novamente no vazio. Como se trata de um ambiente não-real, depois do salto, ao cair no chão, o personagem de Bruscky se levanta como se nada tivesse acontecido. Diferentemente da performance de Peters, em que tudo é real, inclusive a queda. Cabe pensar no exercício do artista que é saltar. Yves Klein saltou no vazio pela montagem fotográfica; Bruscky, em ambiente virtual, saltou como ato de criação, sendo essa tentativa a única forma de criação possível naquela atmosfera; Peters salta pela luta dialética em que a história se exhibe. Ao cair e derrubar os obstáculos do conhecimento, o único capaz de gerar um novo objeto é Peters. O salto, seguido da queda, gera o que chamarei de *ruínas* – no caso, os livros canônicos da História da Arte. E é exatamente essas ruínas que estão em jogo para o artista.

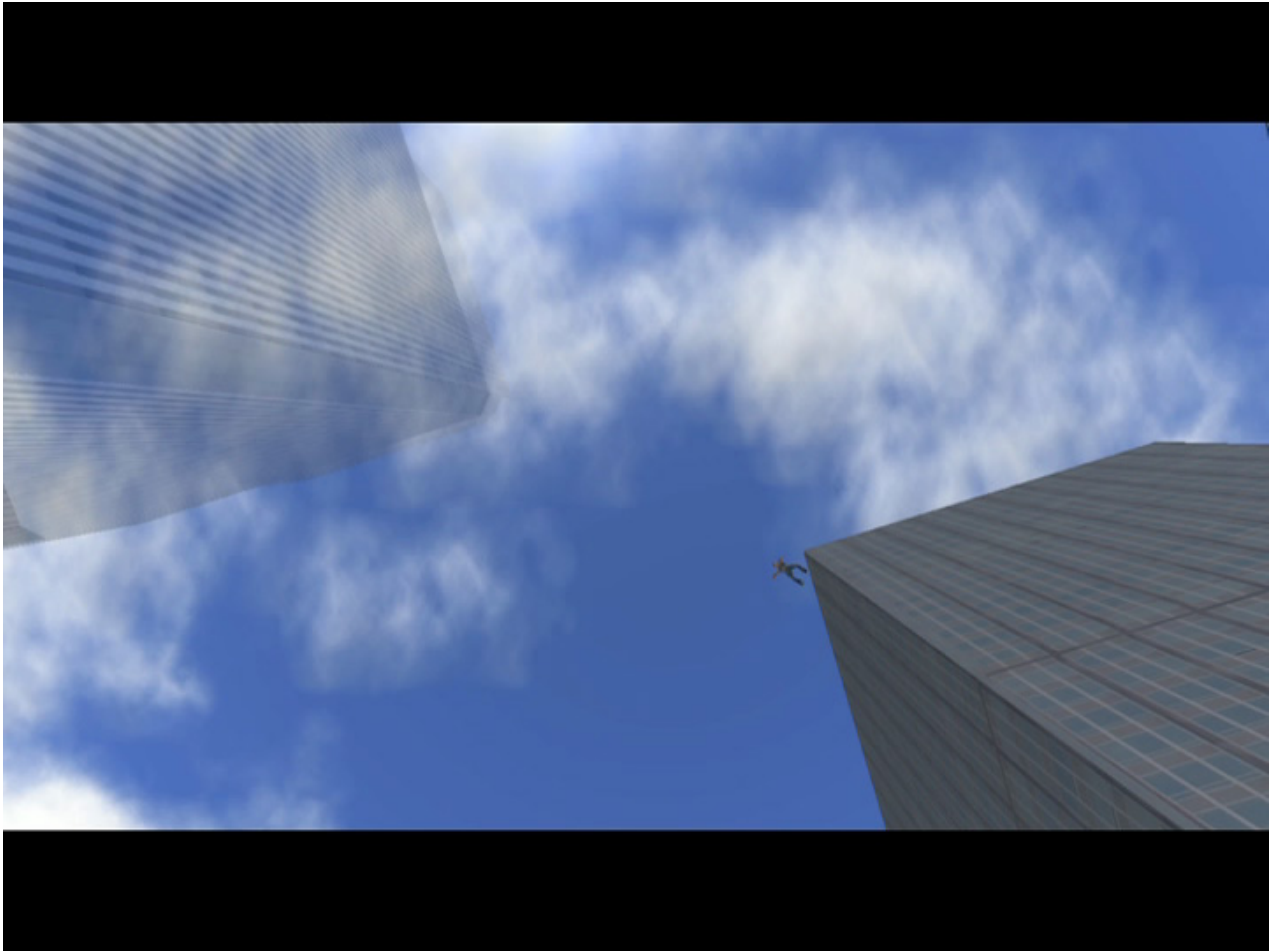


Figura 11 – Paulo Bruscky e Guilherme Mascaro, *As aventuras de Paulo Bruscky*, 2010, still do curta

3

A QUEDA

Estou procurando uma rachadura

*George Batailles*⁴²

3.1 A QUEDA COM BEUYS

Para iniciar este capítulo, dou seguimento ao desfecho do anterior: do salto à queda. De certo modo, toda ação que se inicia pelo salto antecipa nela própria uma possibilidade de cair e, assim, terminar em uma queda.

Neste segundo tópico, analisarei outra performance de Guilherme Peters com uso de skate. Realizada em 2009 na Galeria Vermelho, chama-se *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço*. O que tive acesso é somente o registro documental da performance, não sendo possível experimentá-la de outro modo que não seja a partir de fotografias e vídeo, além do depoimento do artista. Pelos registros, Peters inicia sua preparação ao desenhar com auxílio de pincel, banha e espátula, um círculo no chão. Algumas pessoas o ajudam na tarefa com o material gorduroso. Quando dá por concluído o círculo, Peters aparece vestido com traje e acessórios muito semelhantes aos que o artista alemão Joseph Beuys usualmente exibia – chapéu, camisa clara, roupas de feltro e colete de algodão. Em posse de seu skate, Peters passa a percorrer o ambiente construído. Como as rodinhas do skate vão se lambuzando de banha, ele logo cai no chão. De novo e de novo. O gesto de tentativa-e-queda repete-se continuamente. Ao final, com o chão quase que inteiramente coberto de banha, as roupas e o corpo engraxados, Peters desiste, toma o skate e se retira.

À primeira vista, o que chama atenção é essa escolha do artista paulista em tentar *evocar o espírito* de Joseph Beuys (1921 – 1986), um dos mais significativos nomes de referência de arte contemporânea⁴³. Segundo conta a mitologia pessoal do artista alemão, o uso predominante de feltro e gordura em suas obras deveria-se a um incidente ocorrido na Segunda Guerra Mundial. Beuys, que servia na Força Aérea Alemã, teve seu avião alvejado e destruído durante uma missão na Criméia, onde acabou sendo resgatado por tártaros. Conta-se que teria sido salvo ao ser tratado com ervas e recoberto por feltro e gordura. Foi a imagem política, xamânica e controversa consolidada por Beuys ao longo de sua trajetória que despertou o interesse do jovem artista paulista:

43 / Joseph Heirich Beuys (1921–1986) foi um artista alemão multidisciplinar, experimentando em diversos meios como escultura, performance, vídeo, instalação e música, e atuando também como professor e intelectual, articulando teorias e pensamentos sobre arte e filosofia. Beuys teve ainda papel importante em organizações políticas e educacionais, sendo ele fundador do Partido dos Estudantes Alemães (1967), Organização para a Democracia Direta através do Referendo (1971), Universidade Internacional Gratuita de Criatividade e Pesquisa Interdisciplinar (1974) e Partido Verde Alemão Die Grünen (1980). Para uma visão atualizada sobre a obra e a trajetória do artista, ver Associação Cultural Videobrasil, *Joseph Beuys: a revolução somos nós* (2010–2011). São Paulo: Edições Sesc, 2010. Beuys desenvolveu uma linguagem simbólica muito pessoal, com fortes referências na alquimia, no xamanismo e em suas próprias experiências pessoais para, assim, representar seus temas predominantes de cura, regeneração e iluminação como resultado de traumas – em particular a crença xamânica na percepção aumentada após uma experiência de quase morte. Para um maior aprofundamento, ver artigo escrito por Allan Antilff para Phaidon em *Why Joseph Beuys and his dead hare live on* (2014).

[Beuys] problematizava a arte como lugar de ensino e transmissão de conhecimento. A ideia no meu trabalho era criar uma relação de aprendiz e mestre, sendo eu o aprendiz e Beuys o mestre, misturando elementos da sua mitologia pessoal com os elementos que iriam se tornar constantes na minha produção, tal como o skate.⁴⁴

Para Peters, existe um conjunto de trabalhos seus que formam uma espécie de arco, o qual comporia um *romance de formação*, o chamado *bildungsroman*, que na tradição literária nomeia o processo de amadurecimento físico, moral e intelectual de um personagem. Nesse arco, *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço* representa o segundo ato da narrativa. Ali, se estabelece a presença do artista no papel de estudante, o qual se encerrará na substituição desse pelo personagem do professor, mais explícito nos trabalhos *Estudo para festival ao ser supremo* (2016) e *Escola sem partido* (2017). Os trabalhos iniciais tratam de questões conflituosas que acompanharam um Guilherme Peters ainda estudante, percebendo-se ainda como *jovem artista*.



Figura 12 – Guilherme Peters, *A tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço*, registro fotográfico da performance.

44 / Entrevista realizada via e-mail em 20 de agosto de 2019, especialmente para esta pesquisa, disponível no Apêndice I da dissertação, p. 97-104.

Em uma tentativa minha de responder a algumas inquietações despertadas por essa performance, penso na possibilidade de aproximações e distinções com as obras de outros artistas contemporâneos. A repetição exaustiva e aparentemente sem sentido que sustenta a performance de Peters remete a algumas ações do próprio espírito a ser evocado. Na performance *Como explicar imagens a uma lebre morta* (1965),⁴⁵ Beuys nos projetava em absurdos que nos levam a pensar nas estruturas e no próprio significado da arte.

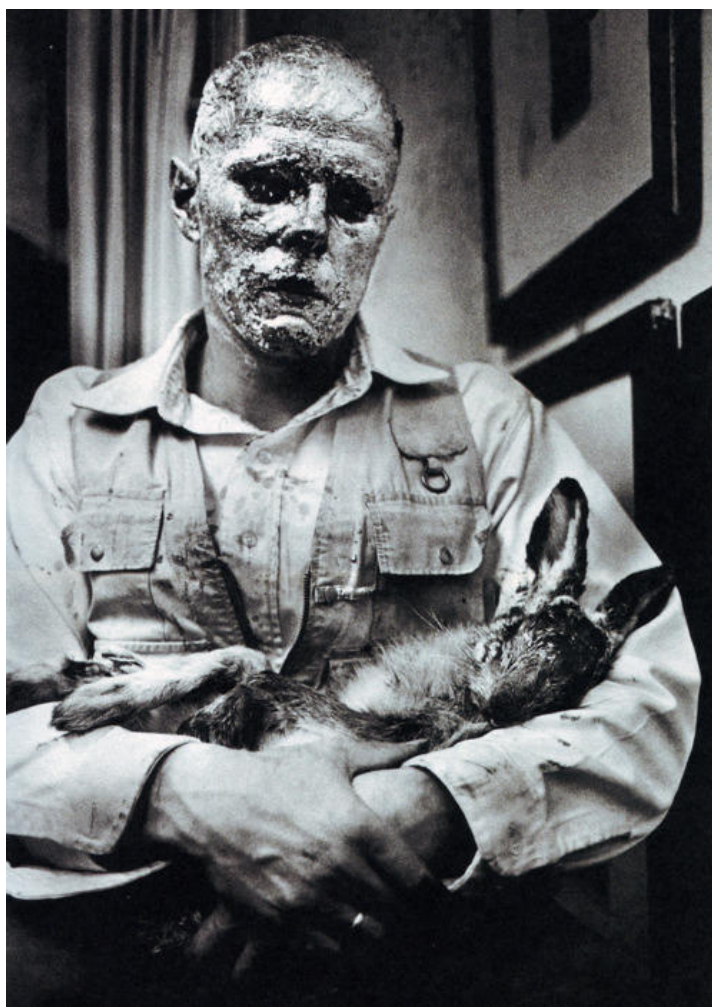


Figura 13 – Joseph Beuys, *Como explicar imagens a uma lebre morta* (1965), registro fotográfico da performance.

45 / Nessa performance, Beuys surgia em uma galeria de arte de Düsseldorf com o rosto coberto de mel e folhas de ouro, segurando uma lebre morta em seus braços, como se ela fosse um bebê. Lentamente, ele se deslocava pela exposição (hoje, não se sabe mais do quê), como se explicasse cada trabalho para a lebre. Para um maior aprofundamento especificamente sobre essa obra, ver BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001 e BEUYS, Joseph. *Conversa entre Joseph Beuys e o Hagen Lieberknecht* escrita por Joseph Beuys. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). *Escritos De Artistas Anos 60, 70*; p. 120- 121.

Nessa performance, segundo Allan Antilff, Beuys queria mostrar ao público uma conexão espiritual entre a morte, a humanidade e as energias que guiam a natureza e nossas vidas. Parecia sugerir que as imagens, como a arte de modo mais amplo, não deveriam ser nunca explicadas, mas apenas percebidas, sentidas, vivenciadas.

Peters, ao deslizar com seu skate pelo círculo de banha de Beuys, aparentemente tenta estabelecer uma conexão espiritual com o artista alemão, morto em 1986, e/ou com o público presente à performance. Outra interpretação diz respeito ao uso da ironia. O trabalho, em grande parte, corresponde a um belo deboche. Em entrevista por e-mail, Peters escarnece sobre a tentativa de evocação espiritual que o título que ele deu ao trabalho nos sugere:

[...] após a realização da performance feita na Verbo (evento de performance organizado pela Galeria Vermelho) em julho de 2009, achei que a tentativa havia falhado, pois não ouvi nenhum sinal do espírito de Beuys. Em seguida, fui persistente e decidi refazer a ação; desta vez usando um filme fotográfico benzido pelo pai de santo do terreiro de candomblé que frequento. Depois de revelar as fotografias, o que parecia improvável, aconteceu. As fotos registraram a aparição de Beuys. Desde então, tenho um enorme respeito pelos registros, pois neles o que parece impossível pode acontecer.⁴⁶

Curiosamente, esse tipo de ironia mais aproxima Peters de Beuys, do que os afasta. Acredito, porém, que a insistência em torno da queda, no trabalho de Peters, instaura uma distinção importante. Para apontá-la, tentarei explicar o conceito de queda tal qual consigo percebê-lo na performance de Peters.

46 / Entrevista realizada via e-mail em 20 de agosto de 2019, especialmente para esta pesquisa, disponível no Apêndice I da dissertação, p. 97-104.



Figura 14 – Guilherme Peters, *Como se explica trabalhos de arte para um “cara” vestido de lebre morta no atelier* (2014). still de vídeo

Antes, devo mencionar que a conexão entre Peters e Beuys não se resume ao trabalho aqui em exame. Em outros dois momentos da produção do paulista, há citações referentes à obra do artista alemão. Seu trabalho de conclusão de curso apresentado na FAAP, em 2009, apresenta uma entrevista ficcional com Beuys. Ali, os dois discorriam sobre o mundo da arte e faziam uma série de críticas tanto ao sistema artístico quanto ao de ensino, incluindo a própria instituição em que Peters se formava. Em outra performance, *Como se explica trabalhos de arte para um “cara” vestido de lebre morta no atelier* (2014), havia já uma nítida referência, para não dizer uma homenagem, à performance do mestre. Peters utilizava o mesmo elemento da lebre morta, porém, dessa vez ela vinha na forma de uma pessoa fantasiada, como alguém para quem explicar a arte. A situação, aqui, não era menos absurda do que na ação original, de 1965.

Aqui, me pergunto: para além dos deboches e das ironias, a tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys pelo viés de inúmeras quedas, até o total esgotamento físico, seria uma possibilidade de um franco lançamento de si mesmo ao abismo, à liberdade, ao encontro de si e fora de si?

3.2 O DESEJO DA QUEDA

A palavra *queda* pode definir o ato ou o efeito de cair; algo que leva o ser ao tombo ou ao baque. O resultado da queda pode levar ao enfraquecimento, que, por vezes, nos arremessa à destruição, à extinção; queda também acolhe significados mais densos e complexos, como a decadência, a ruína, a cessação, o fim e a morte. O significado inicial vem do dicionário, os demais remetem à práxis poética, artística ou filosófica.

A performance de Peters me faz pensar no desejo, talvez na necessidade ou exigência que o artista se impõe a respeito da própria queda. O que acompanha a ideia de cair? Em uma *tentativa* de responder a tais questões, lancei-me em direção ao salto de diversas ideias e teorias possíveis que me amparassem em minhas inquietações. Eventualmente, elas me derrubaram ao chão, assim como haviam feito com Peters e outros artistas. Considero a possibilidade de a queda exercer uma função poética, carregada de sugestões e metáforas, tanto quanto o salto, tema presente no capítulo anterior. De imediato, a queda emerge como possível desdobramento e/ou seguimento da ação do salto. Ao longo desse subcapítulo, sobre o desejo da queda, me acompanhará a percepção nietzschiana presente em seu *Zaratustra*: o ser humano, nessa acepção, estaria sempre à beira de uma queda iminente. Espero que eu possa achar a minha.



Figura 15 – Guilherme Peters, *A tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço*, still de vídeo-performance.

Um leve impulso é a primeira necessidade da queda, seu ponto de partida ou sua alavanca. O leve impulso prepara e precede a queda. Devemos estar prontos e preparados para que, em algum dado momento, ocasional ou não, se inicie o processo de cair. A queda já nos é dada antes da queda em si. E é fato condicional de que tudo está a todo momento caindo. “Toda queda é desde o começo uma forma de transgressão”, observa Scoz.⁴⁷ Antes mesmo de Peters subir sobre seu skate, a graxa, o besuntamento, o próprio skate já anunciam o momento em que o corpo do artista vai tombar no chão. A queda, de certa forma, antecede até mesmo o salto.

O primeiro ato de queda foi exposto, segundo a tradição do cristianismo, no tema do pecado original, percorrido por Agostinho de Hipona em sua obra *Sobre o livre arbítrio*. A expulsão de Adão e Eva do Paraíso, por transgredirem a ordem divina, é o ponto inicial da queda e da transição humana de um estado de inocência e obediência para um estado de culpa e desobediência – tornando-se livre e responsável por suas ações. Ao se projetar na queda, proveniente do castigo e do pecado, a humanidade já nasce condenada e reprimível, tema também explorado por John Milton em *Paraíso perdido*.

Em seu breve ensaio sobre a filosofia do buraco, Donaldo Schüller recorda, a partir do historiador da filosofia Diógenes Laércio, a história de Tales de Mileto, que, ao ser dirigido por uma senhora para fora de sua casa para observar os astros, teria caído num buraco. A mulher teria ponderado: “Tales, não consegues ver o que tens aos pés e desejas conhecer o que está no céu?”. “Eis que nasce o primeiro buraco filosófico”, conclui Schüller, mas o autor logo alerta para que “não recuemos diante do paradoxo: o buraco é o fundamento. O homem perdeu a base. Já não o amparam mitos, linguagem, política – nada”.⁴⁸ A ligação entre filosofia e arte fica mais clara com as afirmações de Schüller: “O homem é vítima e autor dos buracos em que cai. Na queda, o homem é causa e corpo precipitado. No buraco, inventa linguagens. Sempre que a consciência do buraco se aprofunda, a linguagem se renova”.⁴⁹ Portanto, a afirmação nos permite relacionar a criação com a ideia de queda do artista. Esse buraco é, segundo Schüller, um novo capítulo na história do pensamento em que o “saber nasce da queda”. Assim, a cada ação de queda de Peters com seu skate, nesta performance especificamente, seguido de um levantar, há uma existência possível de uma metáfora relacionada à renovação do pensamento. Logo, nessa abordagem, “sabendo que ninguém pode socorrê-lo, o artista procura saída por si mesmo”.⁵⁰ Há uma possibilidade, na filosofia do buraco de Schüller, de aproximação

47/ SCÓZ, Flávia Genovez. *Bas Jan Ader e a poética da queda*. 2018, p. 18

48/ SCHÜLER, Donaldo. Por uma filosofia do buraco. *Revista Contemporânea: Psicanálise e Transdisciplinaridade*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, p. 276-277, jul. 2007, p. 276.

49/ *Ibid.*, p. 277.

50/ No texto original, Donaldo Schüller está se referindo ao filósofo e não ao artista, porém, tomei a liberdade da alteração por entender que o artista, por vezes, lida com questões que tangenciam ou estão contidas no campo da filosofia. *Ibid.*, p. 277.

da filosofia às artes – “[...] linguagem que não se renova fecha o buraco, aniquila a vida”. Uma das potências da performance de Peters está justamente situada nessa noção filosófica de buraco, em que existe a possibilidade de uma renovação do pensamento – sendo o gesto de cair, seguido do de levantar-se, uma alternativa à vida.

Ao tratar o homem como vítima e autor dos buracos, penso em uma possível relação com a criação de armadilhas para si, como no caso de Guilherme Peters e de Bas Jan Ader. O artista paulista, ao desenhar um círculo de graxa para evocação de Beuys, algo bem ritualístico, ao meu ver, ele está criando uma armadilha – um buraco –, onde irá cair e levantar seguidamente até sua exaustão. Peters é autor e vítima de sua armadilha. O caso do Bas Jan Ader é semelhante. Em sua dissertação, Flávia Scóz trata especificamente do artista holandês e apresenta a ideia de queda como *poética*. Segundo a pesquisadora, Ader compõe grande parte de seus trabalhos a partir de uma ideia de armadilha. De suas imagens fotográficas aos pequenos filmes, Ader provoca a própria queda e deixa-se cair sobre suas próprias armadilhas.

A queda é inevitável. Por um decurso temporal, tudo acaba por cair. O corpo é posicionado em direção ao seu centro, que se encontra em falso repouso. Lançar-se ao vazio esperando a queda, esse salto, esse caminho, são gestos que só são possíveis por estarmos no mesmo ambiente sendo jogados, a todo momento, pela força da gravidade – “A gravidade é a nossa evidência no mundo”,⁵¹ anota Scóz. Nessa perspectiva, a gravidade rege e orienta todas as coisas e corpos no planeta. A própria gravidade seria, ela mesma, um movimento de queda que nos força agressivamente sempre em direção ao chão, ao buraco. Para seguirmos, nos forçamos a nos manter de pé. Se a religião cristã optou por utilizar o movimento de queda como explicação de culpa à humanidade, talvez o papel do artista seja evidenciar o papel da queda e sua relação com o *projeto*, com lançar-se adiante, com a possibilidade de voar – cabe ao artista, que sabe da possibilidade da queda ou que a deseja, realizar o salto, o voo cego da criação em busca de sua própria libertação. Peters, ao repetir suas inúmeras quedas, interpretadas aqui como falhas e como fracassos, permite-se reconhecer, na própria ação de cair, uma nova possibilidade diante de si. A não evocação do espírito de Beuys, seu ato falhado, permite ao artista tomar consciência de sua própria arte a partir de suas quedas e fracassos.

Para o filósofo Laurent Jenny, em seu livro *A experiência da queda – de Montaigne a Michaux*, a queda deve ser entendida como uma passividade necessária de toda experiência e, conseqüentemente, de toda atividade, pois é “o peso que define a nossa existência no mundo, somos condicionados sempre a cair”.⁵² O pesquisador francês realiza um apanhado histórico por diversos textos – Michel de Montaigne, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Charles Baudelaire e Victor Hugo – para contextualizar a queda e o peso como inerentes a nossa existência no mundo:

51/ SCÓZ, 2018, p. 17.

52/ Ibid., p. 23.

[...] estar lá, levantar-se, tocar o chão, pesar, cair às vezes, é isso que define nossa presença terrena. É isso que parece encontrar em nossa evidência natural nossa posição na superfície do globo, para resistir à fábula de fuga e aos sonhos de transcendência. Nos seguramos no chão pelas solas. A gravidade é a nossa evidência. E ela tem a força da evidência. É que, antes de qualquer significação, a gravidade confere, ao nosso ser no mundo, sua forma sensorial mais elementar e constante, por essa tração discreta que experimentamos no coração de todas as nossas posturas.⁵³

Laurent ressalta bem o peso dos nossos corpos e sua relação com a gravidade, atuando ativamente:

[...] quando olhamos para nós mesmos, como não podemos ver que somos, a uma só vez, a máquina de elevação e o peso que ela eleva, inegavelmente sujeitos e objetos de nossa elevação? Nós nos prendemos com força ao corpo. Nós nos levantamos. Nosso rosto e nosso esqueleto são inteiramente modelados pelas tensões mecânicas de arranque da gravidade. O complexo jogo de ligamentos e contrapesos dá a impressão mesmo no repouso de um esforço doloroso. Toda a nossa musculatura testemunha a teimosia furiosa e imemorial do levantar-se. Levantar-se... O salto matinal da cama junta-se a esta tarefa filogenética. Quando nos sentamos, meio adormecidos, ao mesmo tempo em que nos socorremos de nossos sonhos, percorremos novamente, a toda velocidade, a evolução das espécies. Queimamos etapas, esquecemos as formas dóceis da gravidade; anatomias flutuantes, circulares ou estreladas; os corpos que se arrastam na lama, cabeça baixa e mandíbulas articuladas como tampas de caixas, ou aqueles que, mal levantados das patas, ainda inclinam suas cabeças para o chão, sem poderem emancipar-se realmente de sua atração.⁵⁴

53 / No original: Être là, se lever, toucher au sol, peser, tomber parfois, voilà ce qui définit notre appartenance terrestre. Voilà ce qui semble fonder dans l'évidence naturelle notre situation à la surface du globe, résister aux faibles d'envol et aux rêves de transcendance. Nous tenons à la terre par les semelles. La pesanteur est notre évidence. Et elle a la force de l'évidence. C'est qu'antérieurement à toute signification, la pesanteur donne à notre être-au-monde sa forme sensible la plus élémentaire et la plus constante, par cette traction discrète que nous éprouvons au cœur de toutes nos postures. JENNY, Laurent. *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*. Paris: Presses Univertaires de France, 1997. p. 1. (tradução minha).

54 / No original, [...] a bien nous regarder, comment ne pas constater que nous sommes à la fois la machine de levage et le poids qu'elle soulève, indémêlablement sujets et objets de notre élévation? Nous nous sommes pris à bras le corps. Nous nous sommes levés. Notre face et notre squelette sont tout entier modelés par les contraintes mécaniques de l'arrachement à la pesanteur. Le jeu complexe des ligaments et des contrepoids donne l'impression même au repos d'un pénible effort. Toute notre musculature témoigne d'un entêtement forcené et immémorial à se lever. Se lever... Le saut du lit matinal rejoint la tâche phylogénétique. Lorsque nous nous redressons, à demi endormis, en même temps que nous nous secouons de nos rêves, nous reparcourons à toute allure l'évolution des espèces. Nous brûlons les étapes, oublions les formes dociles à la pesanteur; les anatomies flottantes, circulaires ou étoilées; les corps qui rampent dans la vase, têtes basses et mâchoires articulées comme des couvercles de boîtes, ou ceux qui, médiocrement élevés sur leurs pattes, penchent encore la tête vers la terre, sans pouvoir s'émanciper vraiment de son attraction. Ibid., p. 3. (tradução minha).

Assim, é necessário reconhecer essa queda como um experimento de superação da agonia do peso que o corpo tem sobre si mesmo, portanto, da gravidade que o nosso próprio pensamento tem sobre o corpo. Na queda, arrisca-se para apreender o que se perde e o que escapa durante este movimento. Então, há necessidade de um terrível esforço, que é manter-se em pé, erguido e o mais afastado possível do chão, afastado do desejo e da irracionalidade. Esse esforço é definido pelo empenho do “pensamento, o de fazer cultura”.⁵⁵

Essa passividade necessária de toda experiência – a queda – é evidenciada por Peters em sua performance. As tentativas de andar de skate sobre o círculo gorduroso provocam a queda do artista, que seria, pela aceção de Laurent Jenny, uma evidência natural intrínseca à humanidade. As tensões provocadas pelo artista paulista são da mesma ordem das tensões gravitacionais – o peso da nossa própria existência. Peters dá a ver algo sobre nós: estamos condenados a cair.

É possível pensar o skate de Guilherme Peters, mais especificamente na performance *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor desse espaço*, como dança, como ativação do corpo, como um corpo que pensa. A atividade de andar de skate naquele espaço é a ação do corpo pensante. O corpo é, ele mesmo, a gravidade, comenta Jean-Luc Nancy. Laurent Jenny afirma que a gravidade é a *evidência* de um corpo. Flávia Scóz recorre ao escritor português José Gil, em seu livro *Movimento total* para relacionar corpo, dança, peso e gravidade:

[José Gil] discorre sobre a queda na dança tendo vista bailarinos contemporâneos como Merce Cunningham, Pina Bausch e Nijinsky. Ele reflete sobre o modo como cada bailarino estabelece sua própria força de ligação à terra, ou ainda, como cada bailarino, por meio de seu peso e da leveza de seus movimentos, estabelece sua própria gravidade. Para José Gil, “o bailarino retoma seu corpo nesse movimento preciso em que perde seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio”.⁵⁶

Essas reflexões nos conduzem a uma possível relação entre peso, gravidade, corpo e queda com o ato criativo, visto aqui como ato libertário. Declara Bataille: “[...] não é de surpreender que a liberdade exija um salto, um arrancamento de si, brusco e imprevisível”.⁵⁷ Peters é corpo que pensa. Seu skate – que também faz o salto – funciona como objeto que liga corpo, gravidade e pensamento. E na tentativa de evocar Beuys, para se liberar, liberdade exige um salto, e, por vezes, uma queda.

A queda pode ter seu sentido ainda mais ampliado. Não seria apenas metáfora do gesto criador, mas da própria existência de tudo em si mesmo. Há uma expressão de Ludwig Wittgenstein, “*Die Welt ist alles, was der Fall ist*” traduzida por José Arthur Giannotti como “*O mundo é tudo que ocorre*”. Para

55/ SCÓZ, 2018, p. 36.

56/ Ibid., p. 37.

57/ BATAILLE, 2015, p. 43.

Vilém Flusser, porém, argumenta que *Fall*, em alemão, seria a latinização de *o caído*. Assim, a sentença ganha uma nova dimensão: *O mundo é tudo que caiu*. Nesse caso, o que o trabalho de Peters estaria propondo, para além da tentativa de evocar o espírito de Beuys ou de saltar sobre pilhas de livros de História da Arte, é uma interpretação sobre nossa própria presença no mundo. Estamos sempre ou já caídos ou em queda. E isso é tudo.

O romance *A queda* publicado em 1956 por Albert Camus, nos oferece ainda outras pistas para discutir os possíveis sentidos da ação de cair nas artes visuais, em particular no trabalho de Guilherme Peters. O monólogo é desenvolvido por curtos impulsos pelo personagem Jean-Baptiste Clemence. A narrativa acontece na cidade de Amsterdam, capital holandesa, em que o personagem aproxima-se de um desconhecido para contar sua complexa história de vida. Ao longo do livro, Jean-Baptiste, ex-advogado e agora juiz-penitente, é atormentado pela possibilidade de ter que arriscar a “própria” vida para salvar a do outro e pelo arrependimento de não tê-lo feito. A possibilidade é seguida sempre pelo arrependimento de não ter feito.

A narrativa se forma num fluxo de consciência perturbador, ao mesmo tempo em que revela o momento histórico marcado pela Segunda Guerra. A relação com a natureza também está presente na índole egoísta do homem. As primeiras páginas soam como advertência de Jean-Baptiste:

À noite, nunca passo numa ponte. Por causa de uma promessa. Suponha, enfim, que alguém se atire à água. Das duas, uma: ou o senhor o segue, para retirá-lo, e no tempo de frio arriscasse ao pior, ou o abandona, e os mergulhos retidos deixam, às vezes, estranhas câibras.⁵⁸

O protagonista é evidentemente marcado pela morte e pelo desaparecimento. Em um anoitecer, na capital francesa, ele presenciou a queda de uma mulher desconhecida de uma ponte e não teve coragem para salvá-la:

Na ponte, passei por detrás de uma forma debruçada sobre o parapeito e que parecia olhar o rio. De mais perto, distingi uma mulher nova e esguia, vestida de preto. Entre os cabelos escuros e a gola do casaco, via-se apenas uma nuca, fresca e molhada, que me sensibilizou. Mas segui meu caminho, depois de certa hesitação. No fim da ponte, peguei o cais, em direção a Saint-Michel, onde eu morava. Já havia percorrido uns cinquenta metros, mais ou menos, quando ouvi o barulho de um corpo que cai na água e que, apesar da distância, no silêncio da noite, me pareceu grande. Parei na hora, mas sem me voltar. Quase imediatamente, ouvi um grito várias vezes repetido, que descia também o rio e depois se extinguiu bruscamente. O silêncio que se seguiu na noite paralisada pareceu-me interminável. Quis correr e não me mexi.⁵⁹

58 / CAMUS, Albert. *A queda*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2018, p.8.

59 / Ibid., p.27.

Jean-Baptiste declara sua preferência pelos lugares altos, telhados, pináculos e cume de montanhas. Com certa perversidade, o personagem fala do estranho prazer que sente com essa superioridade, colocando-se no lugar mais elevado como um rei no alto de seu trono. O intenso prazer se encontra justamente na busca incessante pela queda, apesar dos receios que a acompanham. Guilherme Peters percorre o mesmo fim. Sem esperança alguma de manter-se de pé, o artista em posse de seu skate cai inúmeras vezes. Se Jean-Baptiste espera a queda de alguém para que ele possa não apenas salvar o corpo que despenca, mas a si mesmo (“Óh jovem, atire-se de novo na água, para que eu tenha, pela segunda vez, a oportunidade de nos salvar a ambos!”),⁶⁰ Peters busca na queda uma relação semelhante, talvez para salvar a si mesmo. A queda, nesse caso, não seria a fatalidade da própria condição humana; representaria antes a possibilidade de redenção.

Peters, como Camus, postula uma passividade projétil ou até mesmo desastrosa que, não motivada pelo projeto cartesiano de conhecimento lógico e racional, permite, ainda assim, que a existência se torne possível.

Na insistência em comunicar certo tipo de experiência que não pode ser comunicada, como a evocação do espírito de Joseph Beuys, explicar arte para uma lebre morta ou uma simples queda do telhado de casa, não é descabido comparar o esforço em articular, com o próprio corpo, o gesto de cair e a gravidade com a tentativa de Bataille em articular, textualmente, a embriaguez, o gozo e o riso:

A criação, que recebe seus limites do passado, detém-se, e, por ter o sentido da insatisfação, não pode se liberar e se satisfaz com um estado de imutável insatisfação. Esse gozo moroso, prolongado por um fracasso, esse temor de ser satisfeito transformam a liberdade em seu contrário.⁶¹

O desejo de cair em Guilherme Peters pode abrigar um ensejo de levante, de emergir refeito, como se a queda provocasse uma espécie de transformação interna no próprio artista. Sua queda também pode acarretar em momentos geradores de novas ruínas – temática a ser tratada no próximo capítulo. Cair pode ser uma falha, uma falência, uma fissura. Mas também pode ser uma rachadura, local em que se procura algo, um novo habitar. É nessa espécie de fenda que o artista procura – suponho eu – em cada nova queda em posse de seu skate. Há, aparentemente, uma estranha necessidade de testar sua capacidade para superar as falhas, atravessar o vazio que impede a queda e, assim, atingir nossas tramas comuns, nossos enlaces e, portanto, a queda para fora de si.

A força da queda e do conseqüente emergir é o que ressalta Laurent Jenny nesse breve comentário a respeito de Bataille:

60 / CAMUS, 2018, p. 11.

61 / BATAILLE, 2015, p. 43.

Retirar o solo de debaixo de nossos pés é nos colocar na situação degradante do tropeço. Bataille faz ainda pior: nos impõe uma queda intelectual absoluta. Se é verdade que, para Hegel, “a natureza é queda da ideia”, Bataille assume a tarefa de fazer operar em todos seus escritos essa catástrofe intelectual. A queda na qual ele nos projeta não é uma queda para um alicerce onde, ao preço de uma humilhação, poderíamos encontrar a sorte de uma fundação. Lá, não há nenhuma dessas felizes contusões que, em Montaigne ou Rousseau, abrem para um novo sentimento do mundo. Ela tampouco representa, como em Baudelaire, uma Queda original - nos transportando de volta à verdade de um mundo no qual o Mal é constitutivo. A queda em Bataille nos impede o reencontro com o Abaixo. Ela nos retira até mesmo o choque, o limite doloroso do choque com a terra, que ao menos teria o papel de ponto de parada. É que, em Bataille, o Abaixo em si é o objeto de uma metamorfose. Ele não tem nada de inerte nem de estável. Ele esconde um fogo que fumega. Ele é o lugar de acumulação de uma força eruptiva. A qualquer momento, poderia explodir, se reverter em Alto e nos derrubar ao solo para nos lançar de volta ao vazio do céu. Bataille nos promete a destruição de nossos marcos e a perda estática de nosso espaço.⁶²

Até o momento, iniciei meu salto e queda para pensar o trabalho de Guilherme Peters. Ao longo deste subcapítulo, trouxe uma possível definição do que é a *queda*, a partir de uma performance do artista paulista. Como um romance de três capítulos, a queda apresenta-se aqui como desdobramento do salto. Há a queda mítica ou teológica comentada tanto pelo filósofo Agostinho de Hipona quanto pelo poeta John Milton, partindo de vieses bem diferentes. Pensadores contemporâneos também me ajudaram na construção de minha própria queda e, claro, na de Peters, como na filosofia do buraco de Donald Schüler - renovação do pensamento - e nos escritos de Laurent Jenny e Georges Bataille. O primeiro abre uma nova possibilidade de pensar a queda, levando em conta a evidência da gravidade, enquanto o pensador francês volta-se ao prazer da queda, assim como a sua necessidade. Estamos condenados a cair, mas como nos lembra Anderson Herzer, a queda é para o alto.

3.3 TENTAR, A ÚNICA OPÇÃO

Gostaria de refletir um pouco a respeito do título que Peters concede a essa sua performance: *A tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys*. A palavra principal aqui, creio eu, seja o substantivo feminino *tentativa*. Ela é definida como um ato ou efeito de tentar, de uma noção de teste, experimento ou ensaio. Ela costuma acompanhar outras palavras, como esforço, experiência, experimento e tentação. Portanto, a *tentativa*, aqui, tem seu lugar como linguagem que antecipa um possível fracasso do próprio trabalho artístico de Peters. Segundo o próprio artista: “Eu tento porque é a única opção que tenho, não tentar é não existir”.⁶³



Figura 16 – Guilherme Peters, *Tentativa de levar uma bóia rosa até o horizonte* (2011), still de vídeo-performance.

63 / Entrevista realizada via e-mail em 20 de agosto de 2019, especialmente para esta pesquisa, disponível no Apêndice I da dissertação, p. 97-104.

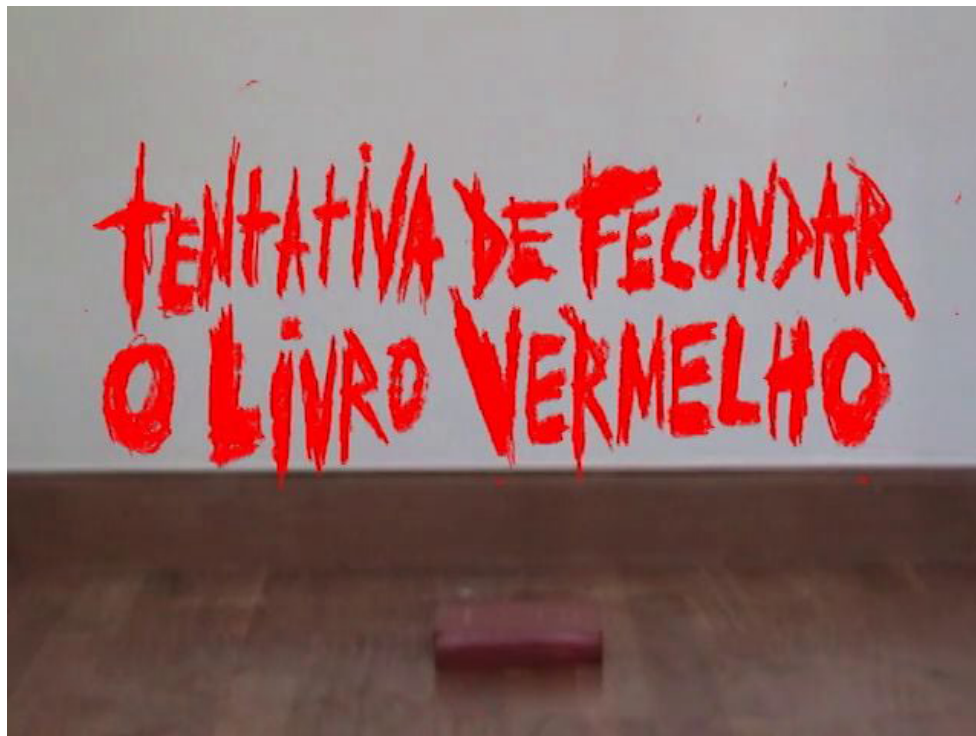


Figura 17 – Guilherme Peters, *Tentativa de fecundar o livro vermelho* (2011), still de vídeo-performance.



Figura 18 – Guilherme Peters, *Tentativa de completar um frontside grind na escultura sem título de Amilcar de Castro* (2012), registro de fotografia em exposição.

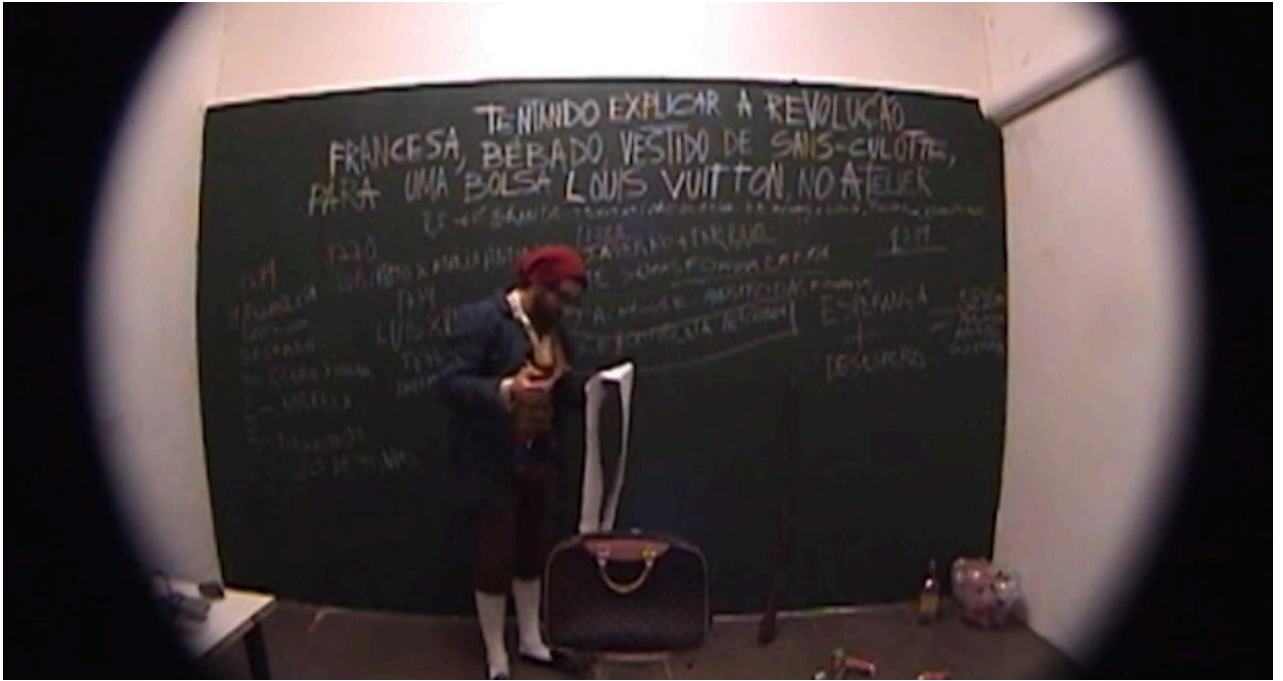


Figura 19 - Guilherme Peters, *A tentativa explicar a Revolução Francesa, bêbado, vestido de sans-culotte, para uma bolsa louis vuitton* (2014), still de vídeo-performance.

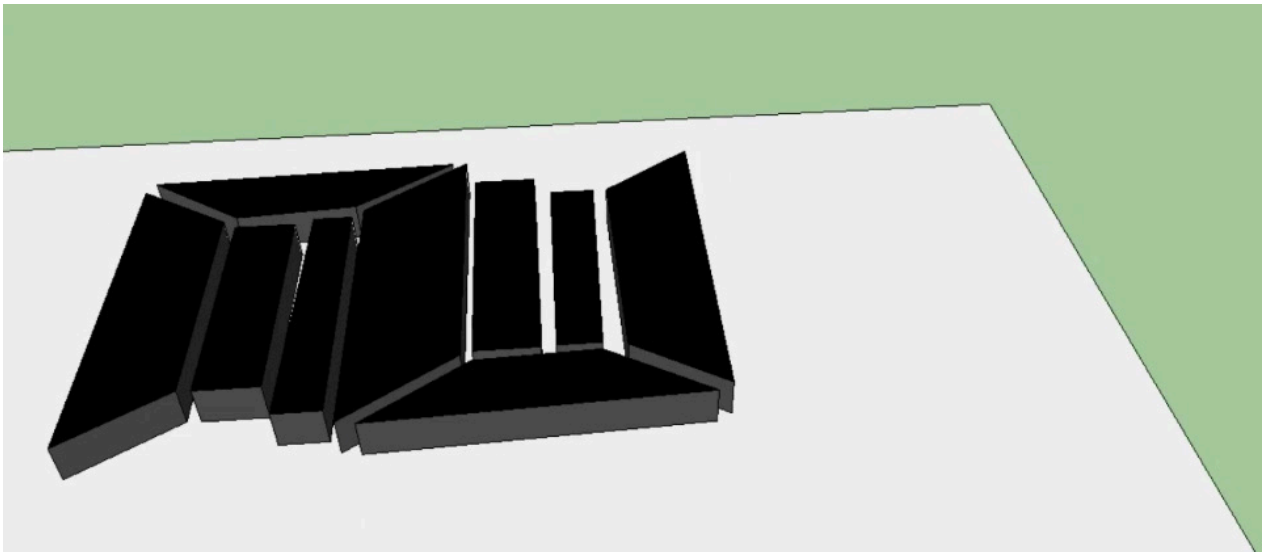


Figura 20 - Guilherme Peters, *Tentativa de aspirar ao grande labirinto* (2013), still de vídeo.

Cabe também olhar para um conjunto de outros trabalhos que utilizam a mesma linguagem de tentativa do artista paulista, sendo quase todos eles parte do que Guilherme Peters chama de “romance de formação” – ator-performer como estudante-aprendiz. *Robespierre e a tentativa de retomar a Revolução (2010)*⁶⁴, *Tentativa de levar uma boia rosa até o horizonte (2011)*,⁶⁵ *Tentativa de fecundar o livro vermelho (2011)*,⁶⁶ *Tentativa de completar um frontside grind na escultura sem título de Amilcar de Castro (2012)*, *Tentativa de aspirar ao grande labirinto (2013)*⁶⁷ e *Tentando explicar a Revolução Francesa, bêbado, vestido de sans-culotte, para uma bolsa louis vuitton (2014)*.⁶⁸

Nesses trabalhos, Peters explora o papel dele como artista-estudante, como uma fase de aprendizado. Mas, mais que aprendizados, as performances ressaltam um tom de absurdo.

As tentativas de Peters lidam com ações absurdas como explicar a revolução para uma bolsa, fecundar um livro, levar uma boia rosa ao horizonte, aspirar ao grande labirinto ou até mesmo completar uma manobra de skate em uma escultura de Amilcar de Castro. Para compreender um pouco da noção de absurdo dessas performances, resgato algumas ideias presentes no livro *O mito de Sísifo* de Albert Camus. Para o filósofo franco-argelino, Guilherme Peters é consciente do absurdo e com ele está ligado para sempre, logo, suas criações são inevitáveis a partir do ponto que está ciente da luta que é estar vivo – “viver é fazer que o absurdo viva”.⁶⁹

Essa luta está ligada a revolta, que segundo afirma Camus, é uma das poucas posturas filosóficas coerentes, sendo ela a exigência de uma transparência impossível e que questiona o mundo a cada segundo. Em *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuy...*, Peters segue suas ações de queda e levante, até seu esgotamento e para Camus:

64/ Este trabalho será discutido mais adiante. Inicialmente, cabe dizer aqui, que trata-se de um vídeo dividido em cinco ações que nos apresentam cenas patéticas que de algum modo levam ao colapso, ao fracasso. <https://vimeo.com/28675204>

65/ Em meio as salinas chilenas, Peters, carregando uma boia rosa, como o próprio nome do vídeo se apresenta, leva esse objeto até o desaparecimento no vídeo. <https://vimeo.com/29080315>

66/ Video-performance em um sala de paredes brancas com Livro vermelho do Jung no chão e no centro da tela. Guilherme Peters tenta fecundar alguma página do livro.

67/ Trata-se de um passeio virtual pelos Metaesquemas de Helio Oiticica apresentados na forma de projetos arquitetônicos digitais. Enquanto circula digitalmente pelos esquemas Guilherme Peters lê o texto Brasil Diarréia de Helio Oiticica.

68/ De frente a um quadro negro, Guilherme Peters tenta explicar a Revolução Francesa vestido de Sans-culotte para uma bolsa Louis Vuitton. Ao longo da performance, Peters utiliza bebida alcóolica e escreve anotações sobre a revolução no quadro.

69/ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. São Paulo: Record, 2018, p. 68.

O homem absurdo não pode fazer outra coisa senão esgotar tudo e se esgotar. O absurdo é sua tensão mais extrema, aquela que ele mantém constante com um esforço solitário, pois sabe que com essa consciência e com essa revolta dá testemunho cotidianamente de sua única verdade, que é o desafio.⁷⁰

O ato de criação do artista é a consciência dele mesmo com o absurdo da vida – “criar é viver duas vezes”.⁷¹ Para o artista, resta a revolta pois é nela que ele se encontra o confronto perpétuo do homem com sua própria escuridão. Da forma absurda, as tentativas de Peters abordam essa noção da criação faminta que o artista busca e persegue incessantemente visando perder-se para tornar a se encontrar – o artista é o rival do mundo.

70 / CAMUS, 2018, p. 69.

71 / Ibid., p. 112.

3.4 A QUEDA COM ADER

O tema da queda aproxima Guilherme Peters de Bas Jan Ader (1942 – 1975). Na série *Fall I*, um vídeo em preto e branco com duração de apenas 24 segundos, o artista holandês encontra-se sentado em uma cadeira sobre o telhado de sua casa em Claremont, ao sul da Califórnia. De maneira bisonha, Jan Ader começa a despencar, caindo e rolando pelo telhado até a queda em um arbusto em frente da casa, onde desaparece. A força da gravidade impulsiona o artista a provocar sua própria queda. Segundo Scóz, Ader expõe “o peso de um corpo que cai, que se desequilibra, que rola, que despenca, que balança e que não se suporta”.⁷² Esse gesto de queda está presente em ainda outros trabalhos do artista, evidenciando a força da queda que acaba por abrir um abismo, uma rachadura, uma fenda, diante de si.



Figura 21 – Bas Jan Ader, *Fall I* (1970), still de vídeo.

A queda é, mais uma vez, inevitável. O artista holandês despenca do telhado sem motivo algum, como se algo o arrebatasse e o levasse a cair, sendo a queda algo alheio à vontade humana, porém, irremissível. Assim como Peters, Ader cai como se não pudesse evitar a ação da força da gravidade

72/ SCÓZ, 2018, p. 38.

que nos empurra a todo momento rumo ao chão. O resultado do trabalho de Peters e Ader é ativado como um gesto que tem, tanto na *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço* quanto em *Fall I*, o próprio corpo como suporte. Corpo este que está a dispor da gravidade. Provocar a própria queda, como Ader faz nessa e em outras performances, não deixa de ser uma forma de lembrar essa “força que, mesmo oculta, é onipresente e afeta todos os corpos, humanos e não-humanos”.⁷³

Para a pesquisadora Flávia Scóz, Ader coloca-se diante de uma força que, em princípio, não deixa outra opção a quem com ela se depara a não ser a de uma passividade. Porém, creio que a ação do artista holandês não pode ser qualificada como passiva, pois existe uma provocação, um desejo de deixar-se levar pela força da gravidade, um desejo de que não há mais nada a fazer, somente cair. O desejo da queda é comparável com a performance de Peters ao tentar evocar o espírito de Beuys. Sendo assim, ele se entrega por completo a essa força, se lança nessa paisagem, arrasta-se em direção a esse incomensurável poder. Como anotei antes, o gesto de Ader não pode ser caracterizado como inteiramente passivo na medida em que ele tenta provocar, ou quem sabe premeditar, o imponderável. Ou ainda na medida em que ele quer a queda, perseguindo-a em toda altura, desejando-a ativamente, mesmo tendo a consciência de que não pode não cair. O jogo de Ader, assim como na performance de Peters, se instala no intervalo entre uma força suprema e uma fraqueza humana.

Em ambos os artistas, existe uma noção de armadilha, criada por si e para si. Assim como Dédalo construiu o Labirinto de Creta como armadilha, após sua grandiosa construção, ele e seu filho Ícaro foram encarcerados pelo rei Minos. Com outra invenção, Dédalo elabora um plano de fuga e constrói asas para ele e seu filho, que morre ao cair no mar, deslumbrado com a possibilidade de voar perto do sol, esquecendo os conselhos do pai. Há um jogo possível entre o labirinto e o círculo de Peters. Ambas as construções não têm começo e nem fim, são possibilidades para perder-se em si ou mesmo encontrar-se em si. O voo de Ícaro é a forma da liberdade, é a forma da criação que em Peters acontece ativamente a cada queda, seguido por cada levante. O tombo em sua própria armadilha remete ao fato de que não há quem, além dele mesmo, que possa salvá-lo. A prática da queda constante consiste em uma tentativa de capturar a falha através de uma armadilha para assim cair na fenda da queda.

Outro ponto semelhante entre Peters e Ader é que seus gestos são acompanhados de uma grande carga de ironia, que opera em seus trabalhos como uma possível tática artística. Tanto Bas Jan Ader quanto Guilherme Peters apresentam-se como pessoas desastradas, que podem (devem e vão) cair a qualquer momento. De tal modo, penso na ironia como um processo de acesso de comunicação que surge a partir de algumas relações, seja orador e ouvinte, escritor e leitor, ou como no caso, artista e espectador. Assim, para a ironia se realizar, ela está em plena relação com o seu contexto,

73/ SCÓZ, 2018, p. 31.

como Felipe Scovino afirma: “[...] é questão de cumplicidade ideológica, um acordo baseado em compreensão partilhada sobre como o mundo é”.⁷⁴ Mais do que isso, o historiador complementa que a ironia trata-se de um jogo, jogo como linguagem, entre o ator e o receptor, e atinge seu esplendor no pleno silêncio – o que não é dito. Essa relação, segundo Thaís Franco, está ligada a um tipo de confiança estabelecida entre o ironista e o interpretador, sendo que, “[...] sob esse raciocínio, se percebem as particularidades que autor e leitor compartilham para a formulação de novas suposições”.⁷⁵

A construção da ironia acontece por quatro etapas apresentadas por Wayne Booth:

(1) percebendo uma incoerência entre o que está lendo e algum conhecimento anterior, o leitor rejeita o significado literal, uma vez que “[...] o caminho para novos significados passa por uma convicção não dita que não pode ser reconciliada com o significado literal”; (2) as interpretações alternativas são experimentadas instantaneamente e são incongruentes com o significado literal; (3) o leitor ativa o conhecimento sobre o autor, suas crenças e contexto, para concluir que o que está proposto é mesmo ironia; e (4) os novos significados dados à obra, ou o agrupamento deles, devem estabelecer harmonia com as crenças atribuíveis ao autor.⁷⁶

Assim, a leitura de uma ação irônica é um processo de tradução e de decifração – “como olhar atrás de uma máscara”.⁷⁷ Semelhante interpretação segue também Scovino

[...] a ironia envolve a atribuição de atitude avaliadora, até mesmo julgadora e é aí que a existência de um discurso reflexivo carregado de três potências (imaginação, entendimento e sensibilidade) se faz presente, ocasionando um questionamento sobre aquele “objeto” e novas possibilidade de pensar o estar-no-mundo.⁷⁸

74 / SCOVINO, Felipe. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 16-17.

75 / FRANCO, Thaís. *Não é bem assim: vertentes da ironia na arte de Patricio Farias*. 2018. 169 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018, p. 24.

76 / *Ibid.*, p. 25.

77 / BOOTH apud FRANCO, 2018, p. 25.

78 / SCOVINO, 2007, p. 31-32.

A ironia presente, tanto no trabalho de Guilherme Peters⁷⁹ quanto no de Joseph Beuys, apresenta-se como um deboche sobre a ação da queda. Mais do que a desejando, Peters dá a ver que não há outra opção se não a de cair. Assim como em Aders, o performer paulista aceita a queda como uma *tentativa* de extrapolar o peso do corpo, o peso do pensamento, para, assim, tentar capturar algo que se perde e escapa durante o movimento de queda.



Figura 22 – Guilherme Peters, *A tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço*, registro fotográfico da performance.

79/ A ironia é marca constante em diversos outros trabalhos de Guilherme Peters, além da *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço*. Todo o seu conjunto das *tentativas* apresenta um tom de deboche exclamado. A própria entrevista concedida pelo artista denota esse gênero de provocação. Porém, após a fase do “romance de formação” do artista, em seus trabalhos mais recentes, a ironia ganha um tom mais político.

4

A RUÍNA

O futuro é apenas o obsoleto ao contrário.

*Vladimir Nabokov*⁸⁰

Chego, enfim, ao terceiro ato performático da pesquisa, assim como Guilherme Peters. Depois do salto, seguido pela queda, a ruína. Ao observar um conjunto específico de trabalhos do artista, percebi uma sequência que encaminhava o seguinte percurso: Peters salta, cai e *constrói* uma ruína. É verdade também que, já na primeira performance apresentada, *Over the top*, o artista, ao cair e derrubar os obstáculos – os livros da História da Arte –, também gerava suas ruínas. Questiono: o que está em jogo nessa visibilidade das ruínas que Peters nos dar a ver? Ao longo da História da Arte, a noção de *ruína* foi sendo modificada com o passar do tempo, e é preciso pensar em nossa própria *ruína* de mundo, na qual vivemos hoje.

4.1 A OBRA GERA RUÍNA

A terceira parte desta pesquisa busca um olhar atento à outra performance do artista. Trata-se de *Bail*, ação realizada em diferentes lugares e com diferentes versões, tendo por vezes o objeto *ruína* alterado. A primeira variante de *Bail* foi realizada em 2012 e chama-se *Bail 1*.⁸¹ A performance se inicia quando Peters, em posse de seu skate, se prende em uma corda que está fixada em um muro de concreto, no qual se lê uma frase escrita com spray: “Em uma sociedade que aboliu todo tipo de aventura a única aventura que sobrou é abolir esta mesma sociedade”. O artista anda em direção a uma rampa de ferro, posicionada logo ao lado do muro. Ao mesmo tempo em que o artista se projeta através da rampa e na parede acima dela, graças a uma manobra de skate, a corda se estica, derrubando o muro e o próprio Peters.

Bail 2, a segunda versão da performance, também foi realizada em 2012. Diferentemente da primeira, essa ocorre em ambiente fechado – ao que tudo indica, dentro de um espaço expositivo. Na sala, é posicionada uma frágil escada de madeira que segura uma pintura que retrata o horizonte do mar. Do lado de fora da mesma sala, há uma rampa. Cabe salientar que o objeto, uma escada, é muito mais delicado se comparado ao muro de concreto da primeira performance. O início da ação se dá quando o artista prende em si a corda que está fixada na escada. Com o skate sob os pés, ele se dirige à rampa. Mais uma vez, ao mesmo tempo em que ele se projeta na rampa, a corda se estica, derrubando a escada, a pintura e o próprio Peters.

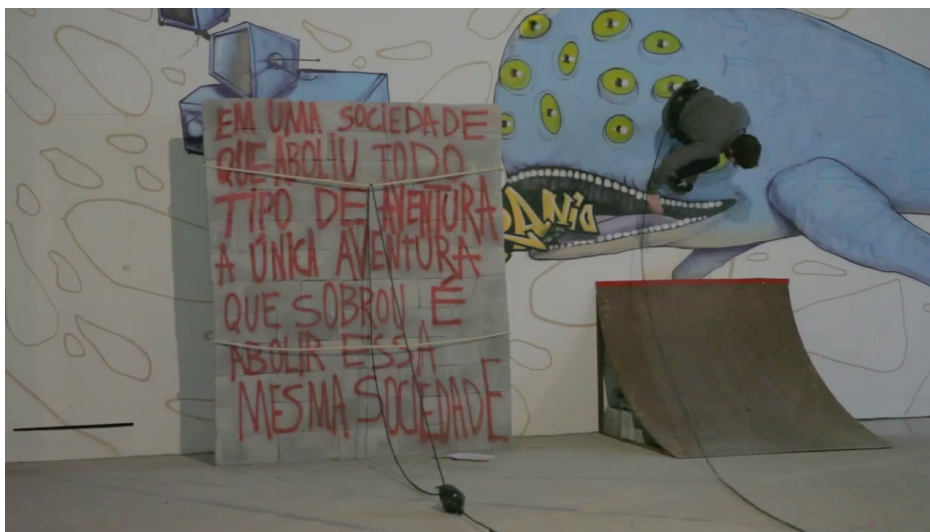


Figura 23 – Guilherme Peters, *Bail 1*. 2012 (versão Paço das Artes). Still da videoperformance.

81/ A performance foi realizada em dois diferentes lugares. A primeira versão, na Galeria Vermelho – que representa importantes artistas em São Paulo –, durou cerca de um minuto e meio; a segunda foi no subsolo do Paço das Artes, também em São Paulo, e se estendeu por dois minutos e 50 segundos.



Figura 24 - Guilherme Peters, *Bail 1*. 2012 (versão Galeria Vermelho). Still da videoperformance.

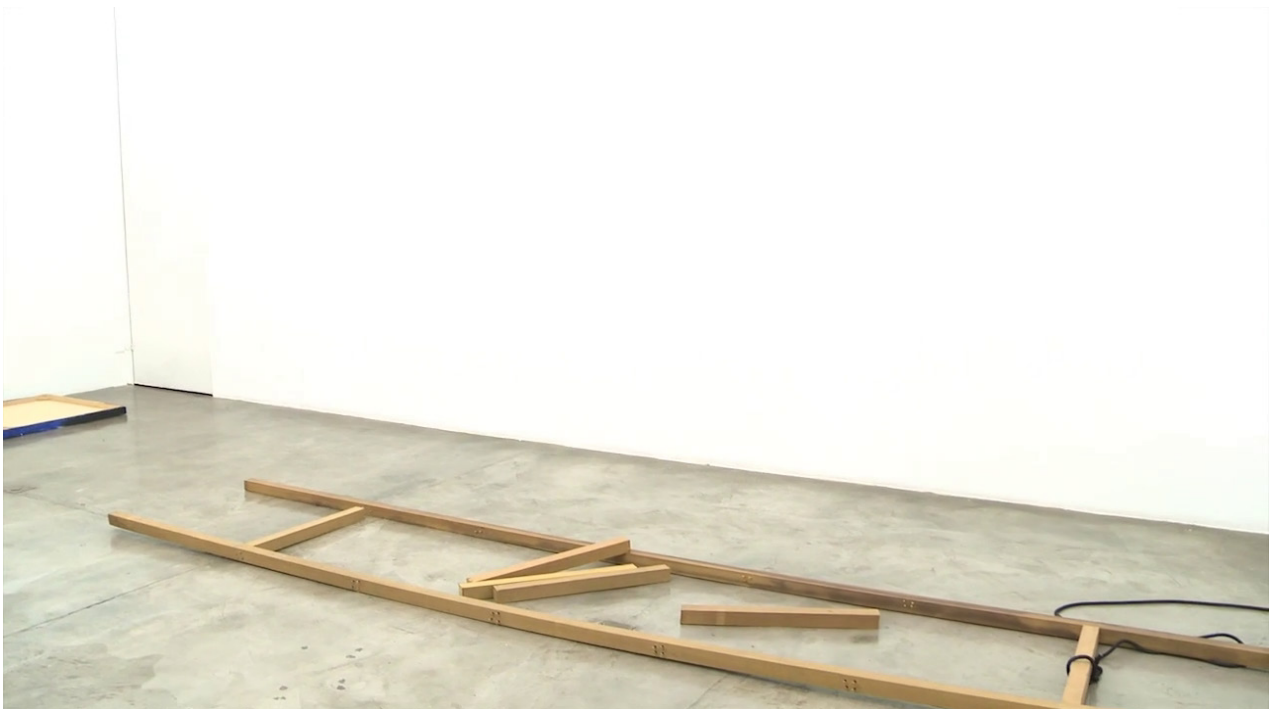


Figura 25 - Guilherme Peters, *Bail 2*. 2012. Still da videoperformance.

Há uma terceira versão, realizada também em 2012, agora intitulada *Bail 3*. Essa variante foi realizada na inauguração da galeria Pivô,⁸² fazendo parte da exposição *Da próxima vez faria tudo diferente*.⁸³ Mais uma vez, temos um novo objeto a ser *arruinado*. Uma coluna falsa imita as colunas preexistentes no local. Uma rampa está posicionada junto a uma das paredes da sala, bem próxima à coluna falsa. A ação se inicia quando Peters se amarra à corda que está presa na coluna falsa. Em posse de seu skate, o artista se projeta em direção à rampa, contornando a coluna, até que a corda se estica, derrubando a coluna e o próprio Peters.



Figura 26 – Guilherme Peters, *Bail 3*. 2012. Still da videoperformance.

82/ Pivô é uma associação cultural sem fins lucrativos, fundada em 2012, e que atua como plataforma de intercâmbio e experimentação artística, a partir de seu espaço no Edifício Copan, no centro de São Paulo. O objetivo principal da instituição é fomentar e divulgar a produção artística local e criar um espaço livre e aberto para a interlocução entre diversos agentes do campo da cultura contemporânea, em esfera nacional e internacional. O programa do Pivô se articula entre projetos comissionados, exposições, programas públicos, publicações e residências artísticas, sempre levando em conta o potencial que a arte contemporânea tem de instaurar questionamentos críticos e abrir novas possibilidades de envolvimento com as questões cruciais do nosso tempo.

83/ A exposição que inaugura o espaço do PIVÔ trouxe distintas obras de 14 artistas brasileiros a convite do curador Diego Matos, buscando desconstruir o espaço já fragmentado, encontrando cada um, a seu modo, um ponto de interceptação. O título da mostra, *Da próxima vez eu faria tudo diferente* (2012), faz referência à última frase pronunciada no curta-metragem *Documentário* (1966) de Rogério Sganzerla. O filme é o ponto de início do discurso curatorial, que tem o intuito de refletir sobre a memória da promessa de modernidade vivida na década de 1960 no Brasil, ao mesmo tempo em que gera o ritmo de circulação e confronto de imagens presentes dentro do percurso da exposição.

Última e quarta versão da performance, *Bail 4* realizou-se em 2012 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Agora o objeto volta a ser o muro; porém, sem a frase escrita em spray. O muro está colocado como falsa parede em uma das portas de entrada do espaço expositivo do museu. A rampa, dessa vez, aparece mais afastada do objeto de *ruína*. A performance tem início quando o artista se prende na corda que está devidamente amarrada na parede – muro – do museu. Embalando seu skate, o artista se projeta em direção à rampa e salta. O ato do salto faz com que a corda se estique ao máximo, derrubando o muro e o próprio Peters.



Figura 27 – Guilherme Peters, *Bail 4*. 2012. Still da videoperformance.

Apresentado esse conjunto de trabalhos com semelhanças entre si, faz-se necessário refletir sobre algumas questões relacionadas à performance. É interessante pensar que, em posse de seu skate, Peters executa as três ações que dão corpo à presente pesquisa. Em *Bail*, podem ser conferidas as ações de salto, queda e, por fim, ruína – ponto máximo e final da performance.

Somente na primeira versão de *Bail* há presença da linguagem escrita nas construções de *ruína*. A frase – “Em uma sociedade que aboliu todo tipo de aventura a única aventura que sobrou é abolir esta mesma sociedade” – pode ser interpretada como uma dura crítica à sociedade em que vivemos. Derrubar o concreto é a forma pela qual Peters dá a ver sua reflexão sobre a contemporaneidade. Em *Bail 2*, o artista derruba escada e pintura. Seria uma metáfora sobre atingir o significado da pintura? A destruição do caminho até a pintura e dá própria pintura pode estar relacionado a um desejo de fim da

arte? Na terceira versão da ação de Peters, o objeto de *ruína* é uma coluna – elemento de sustentação, que dá base a construções. Aqui, existe a possibilidade do artista, ao derrubar a coluna, colocar em xeque alguma espécie de base do conhecimento? Na última versão da performance, o artista desloca o muro da primeira versão para uma entrada do MAM-SP. Ao derrubá-lo, o museu se abre para o mundo. Peters estaria fazendo uma crítica sobre *as ruínas do museu*?⁸⁴ São diversas questões que saltam aos olhos na observação atenta das performances do artista paulista. Antes de tentar respondê-las diretamente, farei um pequeno percurso sobre o que seriam as *ruínas* em uma perspectiva histórica.

84 / Título do livro de Douglas Crimp, em que o autor faz uma análise sobre a condição insustentável do museu como suporte da arte contemporânea. Esse tipo de museu não desempenharia mais o papel de mediador ideal. Para Crimp, o museu torna-se sujeito criador necessário na estética moderna. Ver CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

4.2 A OBRA GERA RUÍNA

Definir é limitar. Porém, a linguagem, por ser mutante e reveladora de significados, sofre com a ação do tempo, com a ação humana. Dar significância à palavra *ruína* é dizer o que ela é, e também o que não é. Cabe ao pesquisador reconhecer essas alterações e dar significado aos tempos contemporâneos a partir de obras como as de Guilherme Peters.

Para a nossa vida cotidiana, a palavra *ruína* é logo associada ao que sobrou de sítios históricos, tais como as Missões Jesuíticas nos países sul-americanos, a Acrópole grega, ou mesmo Chernobyl, a cidade-fantasma da Ucrânia. Esses espaços contêm uma história e são, frequentemente, explorados economicamente pelo turismo. As próprias instituições de arte apropriam-se de antigas ruínas, como é o caso da *Tate Modern*, que foi instalada em uma antiga central elétrica. A ideia de *ruína*, porém, não corresponde somente à arqueologia arquitetônica, trata-se de um campo muito maior.

A *ruína* pode ser definida como os fragmentos sobreviventes de uma estrutura que, em algum momento, teve sua integridade comprometida. Ela carrega em si a História. Nossas memórias não passam de fragmentos dos acontecimentos da vida. Portanto, a *ruína* é também um lugar da resistência, pois, por vezes, é deslocada de sua origem, mas resiste e subverte o seu próprio desaparecimento. Nem sempre ela foi entendida assim.

Estudioso sobre a história das *ruínas*, Brian Dillon nos ajuda a entender seus significados, assim como sua fascinação.⁸⁵ Segundo o pesquisador, para o Renascimento italiano, a ruína era antes de tudo um “remanescente legível”, um repositório de conhecimento escrito. Nesse período, as ruínas aparecem antes de mais nada como um terreno frágil e fraturado. As ruínas clássicas preservavam um certo “estrato da cultura linguística” de Grécia e Roma, como as inscrições em monumentos e túmulos. Em 1796, o arqueólogo francês Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy⁸⁶ perguntaria: “Qual é a antiguidade em Roma, senão um grande livro cujas páginas destruídas ou arrancadas pelo tempo, sendo deixadas à pesquisa moderna preencher as lacunas”.⁸⁷

Algum tempo depois, o Romantismo transformaria a ruína em símbolo de toda criação artística, sendo o fragmento, literário ou plástico, tão valorizado quanto o trabalho finalizado ou unificado. O romance *Reflexões do gato Murr*, de E.T.A. Hoffmann (1776 – 1822), segundo Dillon, se fez por fragmentos de colagens de histórias. No Brasil, há um poema de Álvares de Azevedo (1831 – 1852)

85/ DILLON, Brian. Fragments from a history of ruin. In: *Cabinet Magazine*, Nova Iorque, v. 20, n. 20, p. 55-61, dez. 2005.

86/ Arqueólogo, filósofo e crítico de arte francês, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755 – 1849) foi um dos responsáveis por transformar a antiga Igreja de Ste-Geneviève de Paris em Panthéon.

87/ DE QUINCY apud DILLON, 2005, p. 57.

chamado *Ideias íntimas*, cujo subtítulo recebe o nome de *Fragments* – o escritor brasileiro utiliza objetos recortados que descrevem hábitos e que revelam seu cotidiano. Crítico de arte e filósofo francês, Denis Diderot (1713 – 1784) nos comentários a respeito do Salão de 1767, já firmava ideias românticas sobre as ruínas que ressaltam essa noção do fragmento, do pedaço:

As ideias que as ruínas despertam em mim são grandes. Tudo se aniquila, tudo perece, tudo passa, há apenas o mundo que resta, há apenas o tempo que dura. Como é velho esse mundo! Eu caminho entre duas eternidades. A qualquer parte para a qual eu lance os olhos, os objetos que me rodeiam me anunciam um fim e resignam-me àquele que me espera. O que é minha existência efêmera em comparação à da rocha que desmorona, a desse vale que se cava, a dessa floresta que oscila, a dessas massas suspensas acima da minha cabeça e que se abalam? Vejo o mármore dos túmulos transformar-se em poeira, e eu não quero morrer! E eu prefiro um frágil tecido de fibras e de carne a uma lei geral que se executa sobre o bronze. Uma torrente arrasta as nações umas sobre as outras ao fundo de um abismo comum; eu, apenas eu, eu pretendo parar sobre a borda e separar o fluxo que corre dos meus lados!⁸⁸

Para o sociólogo alemão Georg Simmel (1858 – 1918), estudioso da concepção dessa estética, os artistas utilizam a alegoria da ruína como recurso de tensão entre elementos da cultura e elementos físicos e materiais. Segundo ele,

[...] uma visão da ruína como essencialmente uma acomodação entre natureza e cultura, o objeto artificial deslizando imperceptivelmente em direção a um estado orgânico, até que no final a natureza segue seu caminho e não podemos mais legitimamente falar de uma “ruína”.⁸⁹

Simmel, de alguma maneira, utiliza a noção romântica da ruína, em que uma cultura rica e multifacetada explora esses contrastes e tensões como propósito e acidente, natureza e espírito, passado e presente.

No extremo oposto da fase romântica, se encontram as ruínas modernas. Por vezes, são tidas como ruínas industriais, uma imagem extinta do lazer futuro ou do eterno fantasma do medo do retorno às guerras. A ruína industrial é, inevitavelmente, uma ruína do futuro. E esse futuro, dito moderno, parece, retrospectivamente, ter tomado conta de grande parte do século XX. Todas as suas ruínas

88/ DIDEROT, Denis. The Salon of 1767. In: DILLON, Brian. *Ruins: documents of contemporary art*. Londres: Whitechappel, 2011, p. 22.

89/ SIMMEL, Georg. The ruin. In: DILLON, Brian. *Ruins: documents of contemporary art*. Londres: Whitechappel, 2011, p. 22. p. 23.

icônicas agora são exibidas como relíquias de futuros perdidos, utópicos ou distópicos – algumas dessas imagens podem ser vistas, por exemplo, na série de tipografias fotográficas realizadas pelo casal Bernd (1931 – 2007) e Hilla Becher (1934 – 2015). Para Dillon, a ruína é um objeto e um motivo, que está “em relação ao ambiente”.⁹⁰ Podemos pensar em bairros urbanos, que, ao longo dos anos, sofreram por dificuldades econômicas e sociais. Esse são seus estados de memória sobre a ruína de um espaço.



Figura 28 – Bernd & Hilla Becher, *Industrial facades*. 1972–1995. Impressão digital de fotografias.

Com a consolidação do sistema capitalista, o formato de industrialização passou a despejar nas ruas da cidade o que a experiência humana não conhecia até então: os restos, as sobras da produção, o lixo contrastando com as novidades da tecnologia. Em um mundo que, conforme Dillon, “evolui acumulando trapos, cacos e estilhaços, o inacabado desponta como a alegoria precisa de uma época”, que despeja esses elementos de ruínas em um turbilhão de permanentes mudanças, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. É, a partir desse cenário, que brota um outro conceito de ruína, que passa a representar “a imagem e semelhança de um estado de coisas”,⁹¹ o qual, por sua vez, provoca uma reviravolta no modo de pensar, desembocando em uma série de revoluções sociais e artísticas ao longo dos séculos XX e XXI.

Para a historiadora Rebecca Solnit, vivemos um final de algo – do modernismo, do sonho americano, da economia industrial e de um certo tipo de urbanismo. E as ruínas são as evidências desse acontecimento. As chamadas ruínas urbanas do início do século foram emblemáticas, pois reconfiguraram uma estética que “continha uma ética, uma visão de mundo com um mandato sobre como agir e como viver”.⁹² Uma ruína urbana seria um lugar que ficou fora da vida econômica da cidade.

No final da última década, tivemos a ruína econômica – mais uma – que levou a uma série de “imagens de desastres arquitetônicos e de planejamento urbano”. Em geral, a sensação de declínio da modernidade e do modernismo do século XX esteve no ar, segundo Dillon, como “uma consciência da maquinaria decadente do colonialismo”, na qual houve uma proliferação de

[...] trabalhos que exploram (muitas vezes de modo melancólico, mas também com senso de materialidade de estilo) as ruínas da arquitetura moderna, a infra-estrutura extinta da Guerra Fria, territórios dizimados por desastres industriais ou ambientais, as relíquias da arrogância econômica das últimas décadas.⁹³

As ruínas na contemporaneidade funcionam como um resgate do passado, enquanto que, paradoxalmente, nos lançam para além do tempo presente. Para Dillon, esse tipo de fragmento “prediz um futuro em que nosso presente cairá em ruína semelhante ou será vítima de alguma calamidade imprevisível”.⁹⁴

A concepção filosófica da História para Walter Benjamin, partindo da alegoria do anjo, oferece uma tomada de posição distinta da contemplação estética romântica. O anjo surge como alegoria da imagem dialética: os escombros e as ruínas são vistos como “imagem dilacerante das catástrofes” e

91/ DILLON, 2005, p. 57.

92/ SOLNIT, Rebecca. *A field guide to getting lost*. EUA: Penguin Books, 2006, p. 18.

93/ DILLON, Brian (Ed.). *Ruins: documents of contemporary art*. Londres: Whitechappel, 2011, p. 10.

94/ Ibid., p. 11.

dos momentos de declínio da história.⁹⁵

Em *Nostalgia das ruínas*, Andreas Huyssen estabelece uma relação entre ruína e nostalgia, enfatizando que “as promessas da era moderna acham-se esfaceladas como um punhado de ruínas”.⁹⁶ O imaginário das ruínas, segundo o crítico alemão, está relacionado à ocorrência da ruína como promessa messiânica de nossos tempos, promessa de um futuro alternativo. A concepção de ruína é a imagem dialética de Benjamin, em que, para Huyssen, o corpo da ruína do passado está, ao mesmo tempo, presente em seus resíduos e não mais acessível, dando, assim, uma compreensão mais profunda das “devastações do tempo e do potencial do futuro, da destrutividade da dominação das trágicas deficiências do presente”.⁹⁷ A ruína é, então, uma forma da alegoria da história. Ela se apresenta espacializada e o espaço construído, temporalizado.

Assim, definidos alguns possíveis conceitos de ruína, faz-se necessário voltar o olhar aos trabalhos de Guilherme Peters para entender o que seriam suas próprias possibilidades de ruínas.

95/ LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 92.

96/ HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 93.

97/ *Ibid.*, p. 94.

4.3 A RUÍNA GENERATIVA



Figura 29 – Guilherme Peters, Esboço para performance *Bail*. 2012.

Na primeira performance da série *Bail*, até o momento final da ação, não existe algo a que podemos identificar como ruína. O que resulta na identificação de uma ruína é o resultado da própria performance do artista – e o mesmo acontece com as outras versões de *Bail*. Também não se trata de um pensamento de ruína com ideias românticas, como definiram Diderot e Simmel. Até mesmo uma relação com a nostalgia, como Huysen comenta, não está contemplada nas ações do artista. Antes mesmo de se configurar como ruína, o muro já apresenta uma mensagem crítica – por escrito, explicitada – à sociedade em que vivemos. O mesmo não acontece com as performances *Bail 2*, *Bail 3* e *Bail 4*. O que elas têm em comum é que foram realizadas em espaços consagrados do circuito artístico. Peters, ao derrubar o muro e gerar ruína, está incorporando um paradoxo temporal e histórico. O recado, agora como escombros, é a remanescência do passado, e sua decadência é um lembrete da passagem do tempo. A ruína agora aparece como especificidade matérica, tornando-se uma alegoria política, como convite ao que Peters tencionou. A ruína, para Dillon, “apesar do estado de decadência, sobrevive de alguma forma”,⁹⁸ e esse fragmento de sobrevivência nos liga à dialética

98 / DILLON, 2011, p. 12.

temporal. Peters transmite a noção de decadência da nossa própria sociedade.

Os escritos de Robert Smithson (1938 – 1973)⁹⁹ são exemplares para entender o que está em jogo no trabalho do artista paulista. *Entropia*, o conceito-chave do trabalho de Smithson, lembra que a ruína é sempre dinâmica e está em processo, dando origem ao que ele chama de *paisagens dialéticas*, as quais pairam entre o passado geológico profundo e um futuro catastrófico. As ruínas construídas por Peters também podem ser percebidas nesse escopo de significância de *paisagem dialética* – são como recursos arruinados de um tempo, o presente no caso do artista paulista, para imaginar ou repensar o futuro.

A versão *Bail 2* também é realizada em uma galeria de arte, dessa vez com uma escada de madeira e uma pintura. A ruína criada por Peters é, mais uma vez, a própria arte – sua destruição, de fato. Não se trata aqui de uma metáfora da nostalgia sobre a pintura, mas, creio eu, uma crítica a como a arte está submetida a um caminho tradicional. Como se só houvesse apenas um único caminho – a escada – para se atingir a condição de artístico.

Na versão *Bail 3*, performada na galera Pivô, Peters derruba uma coluna – falsa – situada no espaço expositivo. A destruição está ligada à destruição de uma base, a perda de uma estrutura. A ruína, aqui, é a perda da sustentação das nossas próprias paredes; no caso, os muros do próprio espaço expositivo. A performance *Bail 4* guarda algumas similaridades. Peters constrói o muro para ser derrubado e virar ruína, na entrada do Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma instituição consagrada da arte moderna e contemporânea. A partir dessa destruição, o museu se abre. Peters estaria propondo uma reflexão sobre o papel do museu ou mesmo o papel da arte e suas *entradas*, entre o público e o privado, o artista e a instituição.

Em possível comparação com *Bail 2*, *Bail 3* e *Bail 4*, volto ao primeiro trabalho de Peters comentado nesta dissertação. Em *Over the top*, ao primeiro saltar e depois cair, para assim derrubar os obstáculos do conhecimento, o artista paulista cria o que chamo de *ruínas* – no caso, com os livros canônicos da História da Arte. O ato de saltar e *criar* ruínas dá ao artista a possibilidade de fazer emergir o *sem expressão*, o que ainda não tem palavra na História, apresentando, assim, aspectos de uma arte de resistência que ainda não está inscrita, acompanhada de um elemento de gesto crítico

99/ Em setembro de 1967, Smithson pegou um ônibus do terminal da Autoridade Portuária em Manhattan para os arredores da cidade de Passaic, onde ele nascera. Escreveu sobre a excursão no ensaio “Um passeio pelos monumentos de Passaic”, publicado por ele na *Artforum*. Entre os detritos à beira-rio e às estruturas semi-formadas de uma nova rodovia, Smithson acredita ter encontrado uma nova “cidade eterna”: um terreno repleto de “monumentos” deteriorados para rivalizar com os de Roma. Seu tom é falso-erudito e irônico, mas Smithson também cunhou um termo crucial para artistas posteriores: os artefatos que ele descreve e fotografa não são relíquias românticas, mas “ruínas ao contrário”. Eles são apanhados em um estado dialético entre serem construídos e cair em desuso e decadência – as ruínas de Smithson fazem o futuro parecer antiquado e o passado parecer como se tivesse chegado de algum momento desconhecido. Ver SMITHSON, Robert. A tour of the monuments of Passaic. In: DILLON, 2011, p. 46-52.

à História mais tradicional. Seguindo o pensamento histórico de Benjamin, poderíamos sugerir que Peters faz uma articulação histórica do passado com o presente, repensando o passado:

[...] articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (Erinnerung) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos de classes dominantes.¹⁰⁰

Não apenas Peters repensa o passado, visto como tradição, como dominante, mas questiona a respeito do próprio futuro. A ideia de *ruína* também pode ser pensada como um elemento da barbárie, da destruição positiva, como trata Benjamin: a ideia do *salto* gerador de *ruína* para um começar do grau zero, começar tudo de novo. O fracasso como *ruína*. A ideia de falha está presente em artistas literários consagrados, como Kafka, Brecht ou Proust.¹⁰¹ Todos costumavam narrar justamente a impossibilidade de se realizar a própria narração.

Peters, em seu salto, queda e ruína, apresenta-nos uma impossibilidade de ir adiante, de seguir em frente diante do passado que permanece no presente. Entretanto, algo acontece. Há um gesto crítico, uma espécie de movimento de torsão da ordem. Benjamin, em sua Tese VII sobre os conceitos de história, anota:

[...] em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores. Daqui resulta que a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre àqueles que, em cada momento, detêm o poder. Para o materialista histórico não será preciso dizer mais nada. Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é da praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural. Eles poderão contar, no materialista histórico, com um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. Porque ela deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à

100 / BENJAMIN, 2012, p. 11.

101 / Os três escritores foram amplamente trabalhados por Walter Benjamin, e sua escolha se deve pela dimensão de uma narrativa de tensão e não de desenvolvimento. Suas narrativas se deparam com a impossibilidade de ir-adiante, com a impossibilidade de narrar a própria narrativa. Benjamin crê que, nesses autores, há um elemento gestual que produz o movimento de torsão da ordem – forças que se batem entre passado e futuro.

escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo.¹⁰²

Peters, assim, torna-se um materialista histórico ao escovar a *contrapelo* documentos da cultura, documentos da arte. Nos trabalhos *Bail 2* e *Bail 3*, assim como em *Over the top*, forças se batem a contrapelo – passado e presente – e acabem por tensionar as relações entre a tradição e o novo.



Figura 30 – Guilherme Peters. *Estudo para festival ao ser supremo*. 2016. Still de videoperformance.

Outro trabalho de Peters nessa linha é *Estudo para festival ao ser supremo* (2016). Por ser mais recente, foge do chamado *romance de aprendizado* do artista. Nesse momento, ele já leciona, sendo essa performance sobre a Revolução Francesa. A ação é dividida em dois atos: o Ato I (Robespierre lecionando sobre a falência revolucionária) consiste em Peters vestido com trajes semelhantes aos de Robespierre – político, revolucionário e líder radical francês, personagem central na Revolução Francesa, ou, como não dizer, na constituição do que conhecemos hoje como Estado moderno –

102 / BENJAMIN, 2012, p. 12-13.

ensinado sobre a Revolução e utilizando como lousa uma rampa de skate. Em intervalos previamente definidos, o artista para a aula e bebe um copo de cachaça. Ao longo da performance, os efeitos do álcool são percebidos pelo fracasso do artista em seguir na condução da aula. O ato é encerrado quando o artista perde completamente o controle da aula; logo, fracassa. O Ato II (Homenagem a Charlotte Corday¹⁰³ e a descarga dos Sans-Culottes¹⁰⁴) apresenta uma banda, chamada *Charlotte matou um cara*, tocando repetidamente uma versão da música *Ah! Ça ira!* – canção emblemática da revolução (em uma livre tradução: assim será!). Enquanto isso, três skatistas vestidos como Sans-Culottes andam de skate sobre a rampa, a mesma que anteriormente fora utilizada pelo artista como quadro para explicar a Revolução. O fim do ato se dá quando os skatistas ou a banda se desgata a ponto de não conseguirem continuar fazendo suas ações.

Aqui, o fracasso do artista o leva para além dos seus próprios limites, tendo, inclusive, que ser hospitalizado em coma alcoólico ao final da performance. Ele próprio, artista e Robespierre, tornam-se a própria ruína. O ato histórico, para Peters, não acontece apenas como ficção mas como absurdo. Para compreender um pouco sobre o absurdo e o fracasso da Revolução, trago outro trabalho do artista paulista.

A mesma frase encontrada em *Bail 1* está presente em um trabalho anterior de Peters: *Robespierre e a tentativa de retomar a revolução*. Essa videoperformance compreende uma pequena abertura, quatro cenas que mostram ações e reações distintas e uma conclusão. O artista surge satiricamente, mais uma vez, vestido de Robespierre.

103 / Charlotte Corday (1768 – 1793) foi uma personagem de suma importância na história da Revolução Francesa, conhecida por assassinar um dos maiores defensores da Revolução, Jean-Paul Marat.

104 / Sans-culottes foi a denominação dada pelos aristocratas aos artesãos, trabalhadores e até pequenos proprietários participantes da Revolução Francesa. O culote era uma espécie de calção justo que se apertava na altura dos joelhos, vestimenta típica da nobreza à época da Revolução. Em seu lugar, os “sans-culottes” vestiam uma calça comprida de algodão grosseiro, traje tipicamente utilizado pelos burgueses de então. Estes eram, normalmente, os líderes das manifestações nas ruas.



Figura 31 – Guilherme Peters, *Robespierre e a tentativa de retomar a revolução*, 2011, still de vídeo.

A cena de abertura apresenta uma parede pichada com o título do trabalho ao som de *Ah! Ça Ira!*. A primeira situação – *O retorno* – apresenta um círculo vermelho pintado na parede da sala repleta de destroços. Peters efetua manobras de skate em um *half pipe* – a estrutura em forma de U destinada à prática de esportes radicais. A performance busca a repetição, a exaustão e, por fim, a queda. A cena seguinte chama-se *Discurso*. Peters recorre ao uso do som como forma de discurso retórico revolucionário. O texto soa mais como ruído, é vazio; dali, não se consegue ouvir nada ou mesmo compreender qualquer coisa – grunhidos da revolução, que não servem para nada. A terceira ação recebe o nome de *Primeiro passo rumo ao progresso*. Na parede pichada, há uma imagem, em forma de colagem, de alguma pessoa – provavelmente relacionada à Revolução. Não há qualquer explicação relacionada à figura. A ação da cena leva Robespierre a pisar no arador para ir de encontro a seu próprio corpo, o que o impede de andar. O artista, mais uma vez, representa ações banais, atitudes que, por mais que envolvam esforços, levam à ruína. A quarta cena chama-se *Auto-sabotagem*. Com uma espingarda apoiada no chão e apontada à própria cabeça, Robespierre roda em torno de si até perder o equilíbrio. A queda é como um tiro. Mais uma derrota. Porém, dessa vez, muito explicitamente consciente. É uma auto-sabotagem, como propõe o título. O artista reconhece a possibilidade do erro, gera uma expectativa da possibilidade de falhar. A última cena é dramática, como sugere a iluminação da cena. Peters aparece machucado e amordaçado. Na parede, um texto nos revela: “Em uma sociedade que aboliu todo tipo de aventura, a única aventura é abolir essa mesma sociedade”.

É perceptível que todas as performances de Peters realizadas em *Robespierre e a tentativa de retomar a revolução* beiram o absurdo. O artista-skatista está em busca de sentido e clareza, mas parece condenado a repetir as mesmas ações. Empreende um esforço terrível e inválido, o que posso chamar de *poética do absurdo*. O próprio artista comenta que o trabalho foi uma resposta ao “espírito da época”,¹⁰⁵ realizado a partir de uma “lógica do absurdo”.¹⁰⁶

A remissão ao absurdo tem a ver com a repetição exaustiva: andar de skate, de maneira pífia, executando sempre a mesma manobra, sempre na mesma direção até a sua queda. Ecoa algo da célebre sequência em que Charles Chaplin (1889 – 1977) se torna um agente ineficaz na linha de montagem industrial representada no filme *Tempos modernos* (1936). O homem, destituído da sua condição de sujeito, aparece automatizado pelo padrão, pela repetição que deságua na exaustão, na loucura e no fracasso. É engolido pelo próprio sistema.

Há também uma poética do patético por meio de ações banais, de tom jocoso, que levam ao nada e que parecem inadequadas, executadas de modo largado e sem jeito – observados em suas manobras e movimentos no skate. Isso nos devolve, mais uma vez, à performance de Joseph Beuys, *Como explicar imagens a uma lebre morta*.



Figura 32 – Guilherme Peters, *Robespierre e a tentativa de retomar a revolução*, 2011, still de vídeo.

105 / A videoperformance de Guilherme Peters foi realizada em 2011. A referência ao “espírito da época” alude a uma série de manifestações populares ocorridas ao redor do mundo: Primavera Árabe (2010), no Oriente Médio e Norte da África; Occupy Wall Street (2011), iniciada no centro econômico de Nova Iorque; e as Jornadas de Junho (2013) no Brasil.

106 / Entrevista realizada via e-mail em 20 de agosto de 2019, especialmente para esta pesquisa, disponível no Apêndice I da dissertação, p. 97-104.

Instituídas de humor, as performances de Peters flertam com o absurdo e o *nonsense*, por vezes lembrando as estratégias do holandês Bas Jan Ader, como já referi em capítulo anterior. A noção de acerto ou erro é explorada ao limite, visto que as ações de Ader e Peters acabam pela queda, pelo esgotamento. Assim, há um sentido de falha nas videoperformances de Peters, explorando o fracasso como ação poética. Porém, no caso do vídeo em que ele se apresenta como Robespierre, em se tratando de uma revolução, ocorre mais do que um fracasso: um colapso, um desastre total.

O processo de trabalho de Peters nessas performances pode se relacionar ao que Benjamin e Didi-Huberman comentam sobre *montagem*. Ela seria uma espécie de transgressão generalizada, conforme o filósofo alemão, por retirar toda coisa de seu lugar habitual para “fazer jorrar alto a existência fora do leito do tempo”.¹⁰⁷ A montagem está intimamente ligada à dialética de Benjamin na medida em que ambas são indissociáveis à desconstrução do historicismo. O testemunho da origem é a própria noção dialética da imagem, uma vez que o acontecimento na história não perpassa por uma simples ordem cronológica temporal, ela exige ser conhecida por um duplo: “[...] por um lado, como restauração, uma restituição; por outro, como algo que é, por isso mesmo, inacabado, sempre aberto”.¹⁰⁸

Em *Robespierre e a tentativa...*, o olhar lançado por Peters realiza-se a partir da ideia de uma *remontagem*, partindo da noção historicizada da Revolução Francesa; porém, mantendo-se no *limiar do presente* a fim de libertar o momento presente do ciclo repetitivo e destrutivo de um possível retorno no tempo. Nas palavras de Didi-Huberman, é possível compreender o significado de montagem a partir da noção benjaminiana:

Não há “remontar” histórico senão pela “remontagem” de elementos previamente dissociados de seu lugar habitual. Maneira de dizer que não se construirá um saber histórico filosoficamente digno desse nome, senão ao expor, além das narrativas, dos fluxos, das singularidades eventuais, as *heterocronias* (empreguemos essa palavra se quisermos sublinhar seu efeito de heterogeneidade) ou as *anacronias* (empreguemos essa palavra se quisermos sublinhar seu efeito de anamnese) dos elementos que compõem cada momento da história.¹⁰⁹

Assim como a montagem, a anacronia caracteriza o pensamento filosófico da história em Walter Benjamin. O movimento de ruína de Peters é também um movimento de exibição anacrônica. Por quais motivos estaria o artista evocando a Revolução Francesa? Parece-me que ele realiza, como comentando no primeiro capítulo, uma montagem de tempos heterogêneos. Leitor de Benjamin,

107 / BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017b.

108 / DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 117.

109 / *Ibid.*, p. 121.

Didi-Huberman declara que “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”.¹¹⁰ A citação é retirada do livro *Diante do tempo*, em que o pesquisador francês propõe uma arqueologia da História da Arte colocando em xeque a disciplina humanista de tradição científica. Didi-Huberman busca uma superação justamente nas implicações da relação entre o tempo e a história, infligida pela própria imagem. Partindo das imagens, o autor apresenta o conceito histórico do anacronismo como método possível para a disciplina de História da Arte. O passado-presente se revelaria insuficiente à sua compreensão e haveria um conflito a partir da coexistência de tempos heterogêneos. Pois, assim,

[...] diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão.¹¹¹

Dessa noção de tempos heterogêneos e descontínuos que, por sua vez, se ligam e se interpelam, Didi-Huberman caracteriza o anacronismo como uma colisão, partindo de uma imagem dialética – mais uma vez, como leitor de Benjamin –, de um *Agora* com um *Outrora*, gerando novos objetos históricos. A noção de *sintoma* desponta aí como elemento responsável por suscitar memórias, semelhanças e tensões entre as múltiplas temporalidades que se manifestam nas imagens. Há sobrevivências e vestígios que geram o sintoma e que possibilitam entender mais o presente do que o passado.

Fazer uma arqueologia da imagem também é fazer uma arqueologia da história. A história produz restos, resíduos e vestígios que jamais se perdem na memória do tempo presente, e o anacronismo permite pensar esses diferentes tempos. Então é necessário propor a questão do anacronismo da imagem e “interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos *diferenciais de tempo* operando em cada imagem”.¹¹²

O anacronismo configura o trabalho de Peters. Ele acontece quando o artista propõe uma crítica contemporânea com respingos do passado – a Revolução Francesa e Robespierre – no presente. Robespierre andando de skate é outro anacronismo proposto por Peters, torna-se importante a partir do momento em que o passado começa a se revelar insuficiente a sua própria compreensão; admite-se, ainda, que há em cada obra uma tensão provocada pela coexistência de tempos genealógicos heterogêneos.

O trabalho de Peters é contemporâneo, mas seu tempo-imagem trata de uma memória histórica

110 / DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2015.

111 / Ibid., p. 16.

112 / Ibid., p. 23.

e cultural. A Revolução Francesa transformou a vida de homens e mulheres comuns. Reordenou o espaço e o tempo, subverteu a religião, aboliu privilégios, tornou todos os homens iguais perante a lei, reorganizou a vida familiar, criou novos sistemas jurídicos e financeiros, forjou uma nação a partir de um amontoado de instituições antiquadas, substituiu o monarca pelo povo como fonte de autoridade legítima, empreendeu guerra contra nações inimigas de toda a Europa e, na fase do Terror, perseguiu e guilhotinou seus supostos traidores, aludindo que a Revolução Francesa tenha fracassado em seu projeto, antes mesmo do fim, sacrificando figuras emblemáticas da própria Revolução, como Danton. Trata-se, como dito anteriormente, da fundação do que consideramos o Estado moderno. Entretanto, por mais violenta e utópica que fosse a revolução, ela não consegue eliminar por completo todos os vestígios – elementos de continuidade presentes nos tecidos institucionais, cravados na pele da consciência coletiva.

Peters revisita a Revolução Francesa para pensar no hoje, no mundo contemporâneo. A imagem é inserida em um conjunto de relações que fazem com que um determinado pensamento seja retomado, séculos mais tarde, em uma configuração de sobrevivência e transformação. Aqui, as vestes de Robespierre atuam como *sintoma* para evocar o fracasso da contemporaneidade. A meu ver, Peters questiona o papel que os valores de liberdade, igualdade e fraternidade desempenham na contemporaneidade. Segundo o próprio artista, “a ideia de liberdade política e social que existe na democracia moderna é um meio de prisão que nos impede de enxergar a ditadura em que estamos inseridos”.¹¹³ Desejada na Revolução Francesa, a liberdade, hoje, seria, também ela, um mecanismo de controle que impediria qualquer tipo de transformação política, social e cultural. Utilizar o suporte skate, como visto na primeira cena da performance, tenta suscitar o humor por meio do absurdo, e, além disso, toda ideia do movimento que se pode criar através do skate serve de alegoria para a revolução, pois é um movimento que visa uma manobra e não um deslocamento.

Rastros e vestígios formam as ruínas de Peters e são realizados a partir da natureza histórica, sendo que ela, uma vez escrita, não há como apagá-la. Jeanne Marie Gagnebin afirma que “como um ladrão que, ao querer apagar seus rastros, deixa outros que não quis”.¹¹⁴ Ou seja, os rastros não podem ser simplesmente apagados, pois suas ruínas permanecem como vestígio da história. A força tempestiva do progresso torna homogêneo o tempo, pois o detém em uma sequência linear em que as ruínas são ignoradas.

Ao longo deste texto, palavras serviram como formuladoras de questões que nos levassem a pensar na existência de um futuro não-bárbaro. O anacronismo de Didi-Huberman e a inserção do skate na arte nos convidam a duvidar das certezas impostas. É possível que o aspecto de ruínas

113 / Em entrevista à revista VISTA SKATEBOARD ART. São Paulo: Vista S/a, 2015. Disponível em: <<https://issuu.com/vistaskateboardart/docs/vista062>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

114 / GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 114.

em Peters seja o modo que o artista aponta mais para o futuro do que para o passado. Essas ruínas fazem parte da lógica filosófica da História para Benjamin, em que ela “é objeto de uma construção cujo lugar é construído não por um tempo vazio e homogêneo, mas um tempo preenchido pelo Agora (Jetztzeit)”.¹¹⁵ É exatamente no salto e no despertar do Agora que as possibilidades abafadas podem alterar o tempo presente e livrar o futuro que o passado não teve:

E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa. Ele [Robespierre] citava a velha Roma tal como a moda cita um traje antigo. A moda fareja o atual onde quer que se mova na selva do outrora. Ela é o salto de tigre para o passado. Acontece que ele se dá numa arena onde quem comanda é a classe dominante. O mesmo salto, mas sob o céu livre da história, é o salto dialético que Marx definiu a revolução.¹¹⁶

As ruínas de Peters possuem um escopo de significado, ou mesmo uma ideia, que se afasta da nostalgia do passado e do lamento sentimental de uma perda. Ela é mais o salto dialético da revolução do que o desejo de retorno ao passado. Há uma reivindicação crítica de um passado, em que a ruína está presente como ausência e presente imaginado de um passado, que agora “só pode ser apreendido em sua decadência”.¹¹⁷ Huyssen nota que as ruínas devem ser assimiladas na contemporaneidade através das relações com a memória; Peters realiza esse *trauma* ao recapitular a história da Revolução. O próprio artista explica que, ao utilizar a Revolução Francesa, ele busca “[...] refletir sobre a decadência do estado democrático, evocando de modo anárquico a origem desse conceito para que ele se choque com sua própria ruína”.¹¹⁸

Potencialmente radicais, as ruínas carregam um tempo de possibilidades, mesmo que esses sejam utópicos. Em Peters, elas podem ser interpretadas como metáforas de um tempo histórico cuja utopia e progresso não são apenas questionadas, mas anuladas. As ruínas só serão arruinadas através dos processos de escavação, investigação e reconstituição. É nesse caráter de arqueólogo que Peters realizou seu caráter destrutivo da arte. Não por menos Benjamin reflete a ruína como alegoria da decadência da modernidade.

É no caráter destrutivo da arte que o filósofo associa a ideia de criar os vestígios, rastros, estilhaços e destroços. Assim,

O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; apenas uma

115 / BENJAMIN, 2012, p. 18.

116 / Ibid., p. 18.

117 / HUYSEN, 2014, p. 98.

118 / Entrevista realizada via e-mail em 20 de agosto de de 2019, especialmente para esta pesquisa, disponível no Apêndice I da dissertação, p. 97-104.

atividade: esvaziar. A sua necessidade de ar puro e espaço livre é maior do que qualquer ódio.

O caráter destrutivo é o inimigo do homem-estojo. O homem-estojo busca o seu conforto, e a sua concha é a quintaessência dele. O interior da concha é o rasto revestido de veludo que ele deixou no mundo.¹¹⁹

Peters, nesse processo destrutivo da arte, a partir da criação de ruínas dialéticas para questionar e problematizar nossa própria sociedade, relacionando-as tanto ao tempo presente quanto à utopia futura, reivindica uma revolta crítica ao processo histórico. A ruína em Peters é como a morte, mas uma morte generativa como um cadáver que aduba uma flor.

119 / BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013c, p. 97-98.

**FRACASSADAS
CONCLUSÕES**

Já tentou
Já fracassou
Não importa
Tente novamente
Fracasse novamente
Fracasse melhor

*Samuel Beckett*¹²⁰

120 / No original: "Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better". FEUVRE, Lisa Le (org.). *Failure*. Londres: Whitechappel, 2010, p. 12. (tradução minha).

Até aqui, coube este trabalho refletir sobre questões específicas das performances de Guilherme Peters. Ao longo da pesquisa de mestrado, me deparei com inúmeras inquietações próprias, políticas e sociais, oriundas da produção do artista. Ações e imagens como a do salto, da queda e da ruína formam um arco criador, que chamo de *poéticas do fracasso*. A meu ver, uma questão que tangencia as performances de Peters é seu próprio fim, seu fracasso. Suponho que as operações de salto, queda, ruína e fracasso podem contribuir não apenas para a abordagem de sua obra, mas para uma reflexão sobre arte em geral e – por que não? – sobre nosso próprio tempo presente.

Na primeira parte da dissertação, discuti uma determinada performance do artista paulista: *Over the top*. A partir do salto de Peters, recorri a alguns teóricos que me ajudaram a compreender, mais do que significado do movimento de saltar, suas possibilidades poéticas e metafóricas. Mondzain e Safatle deram o empurrão explosivo para meu próprio salto. Baitello Júnior propôs um pensamento ativo, de pensar em saltos, em movimento. O corpo contemporâneo frequentemente mantém-se em passividade. Estamos, cada vez mais, sentados em nossas cadeiras confortáveis, enquanto o mundo embarca em novos colapsos sociais, políticos e ambientais. O tempo presente nos convida a saltar, a nos botar em atividade.

A atividade de Peters funciona como um salto sobre a tradição – contrapõe objetos tradicionais da História da Arte, livros de arte cujo conteúdo enaltece artistas *vencedores*. A *imagem dialética* oferecida pelo artista, através do salto, coloca em perspectiva tempos distintos da história – tensão entre tempos. Essa ação traz consigo a ideia de ruptura para escapar da normalidade, longe da tradição que a própria arte e que a História da Arte insistem em narrar. Por isso, Peters levanta-se. O ato de revolta é a tentativa de, ao mesmo tempo, compreender a história, assim como tornar possível uma nova escrita, uma nova história.

Parece que tudo conduz ao momento da queda e do fracasso. O salto do artista projeta consigo a própria expectativa da queda, pois ela é de fato inevitável. Peters não tem outra alternativa que não seja cair – e, portanto, fracassar. É assim que o artista dá a ver as contradições e os problemas que uma sociedade enfrenta ao longo de sua existência. Evidentemente, não é diferente para o artista em si, em seu processo de criação.

O segundo capítulo da dissertação buscou estabelecer relações entre o trabalho de Peters e a noção de queda. Queda foi entendida, aqui, como possibilidade, como decorrência da ação do salto. Afinal, a ordem da gravidade nos mantém em constante força para baixo.

Mais uma vez, Peters realiza, na performance escolhida, uma conversa com a História da Arte. Em *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys*, há um diálogo explícito com Joseph Beuys. Em suas quedas, no desenvolvimento desse trabalho, Peters nos sugere que estamos sempre predispostos a uma queda iminente.

Dentre as diversas quedas a que estamos submetidos em nosso trajeto nesse mundo, algumas chamam mais atenção. Há a queda mítica ou teológica, comentada tanto pelo filósofo Agostinho de Hipona quanto pelo poeta John Milton, partindo de vieses bem diferentes mas compreendidas, em ambos os casos, como a origem da humanidade – a expulsão de Adão e Eva como transgressão divina, caíram do Paraíso. Pensadores contemporâneos também ajudaram na construção de minha própria queda, a partir, claro, dos tombos de Peters: aí o buraco filosófico de Donald Schüler emergiu como um lugar para se cair e renovar o pensamento. Nos escritos de Laurent Jenny e Georges Bataille, o primeiro abre a possibilidade de pensar a queda como evidência da gravidade, enquanto o pensador francês advoga pelo prazer da queda e sua necessidade. Há, em Guilherme Peters, o ensejo da queda que deseja o levante, o poder de emergir para o novo. É como se a queda ocasionasse uma transformação, uma fissura batailliana, e é nesse lugar onde é possível procurar um novo habitar para, assim, deixar a queda para fora de si. Estamos condenados a cair, mas, como lembra Anderson Herzer, a queda é para o alto.

A terceira parte da pesquisa envolve a noção de ruína a partir de uma série de trabalhos de Guilherme Peters. Pensando em um romance narrativo sequencial, a ruína desponta como capítulo final, após o protagonista dar seus saltos e, por fim, cair. Há diversas definições possíveis para ruína, mas, partindo da obra de Peters, alcancei uma ruína fragmentada, sobrevivente de uma estrutura consagrada na história. O historiador Brian Dillon forneceu o amparo teórico necessário para refletir sobre esses escombros, assim como Andreas Huyssen e Walter Benjamin. Huyssen pensa na ruína como uma promessa, uma utopia dos nossos tempos. Benjamin percebe a ruína como imagem dialética, além do anjo da história, pensando que o corpo da ruína estabelece relação entre passado, presente e futuro. Apesar da decadência presente na ruína, ela sobrevive de alguma forma e é nessa sobrevivência que estamos ligados em nossa sociedade contemporânea.

Segundo o que tentei estabelecer, Peters nos faz re-pensar o passado a partir do nosso presente. Benjamin tratou a ideia de ruína como um elemento da barbárie, a destruição positiva que a arte pode ocasionar. A ruína nos mostra forças que se chocam entre passado e presente e que, assim, acabam por gerar um conflito relacional entre o velho e o novo. As ruínas de Peters provoca esse estado temporal dialético ao pensar na história, como na performance *Over the top*: colisão entre a tradição e o presente gera a ruína, a partir da queda de Peters, como possibilidade de recomeço, de repensar a partir desse encontro de tempos. A partir da ruína, haveria a possibilidade de começar tudo de novo

Vivemos agora, embora possamos dizer que sempre vivemos, em uma era de ruínas. Para Lisa Le Feuvre, “[...] incerteza e instabilidade caracterizam esses tempos”.¹²⁰ A primeira década do

120 / FEUVRE, 2010, p. 12.

século XXI tem visto o que aparenta ser um florescimento distinto – seja em eventos globais, na cultura popular ou em trabalhos de artistas visuais – de imagens de catástrofes e decadências. Nossa sociedade convive mais com o fracasso do que gostaria de admitir: romances, carreiras, política, humanidade e fracassos fracassados. As absurdas performances de Peters de salto, queda e ruína mostram esse momento, esse estado que nos encontramos de pleno fracasso dos nossos modos de vida, da nossa democracia.

A partir desse arco narrativo, chegamos ao fim: o fracasso. O estudo do fracasso, a meu ver, se faz necessário perante uma visão do mundo contemporâneo. O caminho até aqui me fez refletir, sempre com olhar atento ao trabalho de Peters, sobre o que poderia ser feito a partir do nosso próprio fracasso como sociedade. Como refletir, como agir diante de nossos saltos, nossas quedas, nossas ruínas e nossos fracassos.

Uma poética do fracasso não está necessariamente relacionada aos fatores de uma arte que possa ser considerada bela ou feia. A avaliação do fracasso, em contraponto ao eventual sucesso, cabe de maneiras distintas, não dependendo apenas de padrões de intenções, mas também da escala social ou das práticas disciplinares. Na História da Arte, a ideia de fracasso esteve ligada durante muito tempo às obras e aos artistas rejeitados. O Salão dos Recusados de 1863 construiu-se a partir de falhas e fracassos. Cerca de três mil obras foram rejeitadas pela Academia de Belas Artes de Paris. Devido ao enorme “sucesso” do fracasso, obras de Whistler e Manet foram exibidas em uma exposição alternativa de rejeitados. É interessante me lembrar que o mesmo exemplo do Salão dos Rejeitados já aparecia em minha monografia. Naquele momento, utilizei a exposição para tratar de um momento em que a cidade – visto que muitos impressionistas pintavam a rua, a vida como ela é – foi colocada em um espaço consagrado da arte.

No campo artístico, a concepção de fracasso é explorada, hoje, como campo aberto de possibilidades. Artistas, segundo Le Feuvre, “[...] voltam sua atenção para a impossibilidade de realizar a busca pela perfeição ou a abertura do experimento, usando tanto a insatisfação quanto o erro como meio de repensar como entendemos nosso lugar no mundo”.¹²¹ Assim, é pelo fracasso que o artista recorre ao potencial do inesperado. A luta pelo fracasso se dá pelo embate ao socialmente normalizado, em que “ser artista é falhar, como nenhum outro desafia a falhar”,¹²² segundo Samuel Beckett.

O fracasso nos leva ao desconhecido, uma vez que a sua produção torna-se intrínseca à criação de sistemas abertos. O fracasso nos convida a resistir. Anota Le Feuvre: “[...] quando o fracasso é liberado de ser um termo crítico e o sucesso considerado superestimado, o abraço do

121 / FEUVRE, 2010, p. 12.

122 / Ibid., p. 13.

fracasso pode se tornar um ato de bravura, de ousar ir além das práticas normais e entrar em um reino de não-saber".¹²³

O processo de fracasso envolve uma tensão entre expectativa e realização, incerteza e sedução. A relação central se constrói diante de um potente paradoxo: ao mesmo tempo em que é tomada a posição de fracasso, ela não pode ser buscada para tal. Portanto, falhar é se afastar da ordem ortodoxa. Assim, escolher entre ter sucesso em falhar ou fracassar na falha é se afastar da ordem das coisas, da ortodoxia.

O fracasso das performances de Guilherme Peters são registros do artista como arqueólogo, como escavador de uma memória em ruínas, em que ele esburaca nossa própria história, nossa sociedade democrática em estado de plena decadência. A produção artística do performer paulista nos permite, a partir do fracasso, estabelecer um componente de experimento especulativo. Onde as expectativas tornam-se frustradas, reside a oportunidade para a criação de um novo pensamento. A história do fracasso e a do sucesso são constantemente testadas e desafiadas, cabendo ao artista o papel de perseguir novas rupturas e modos de pensar o mundo em que vivemos.

Hubert Damisch nos ajuda a entender o papel do arqueólogo, como forma de rememoração.¹²⁴ Segundo o historiador da arte francês, o artista-arqueólogo corresponde à única maneira de se compreender algo no passado, ao se deparar com a relação que ele mantém com o presente: "Ignorar o presente é não compreender nada no passado".¹²⁵ Ainda conforme o historiador, o que interessa é tomar os objetos e tentar ver o que fazer a partir deles, evitando reduzi-los a algum suposto sentido. Pelo contrário, seria o caso de perceber na imagem o que ela pode contribuir no pensamento sobre outros problemas. Para Damisch, a verdadeira questão não é decifrar os significados das obras de arte, mas compreender *como* elas significam. Portanto, estudar as performances de Guilherme Peters me levou a tentar pensar no mundo em que vivemos e continuamente fracassamos.

123 / FEUVRE, 2010, p. 13.

124 / LEAL, Joana Cunha. Entrevista com Hubert Damish. In: *Revista de História da Arte*, Lisboa, v. 3, n. 1, p.7-18, jan. 2007.

125 / *Ibid.*, p. 17.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.
- ANTLIFF, Allan. *Why Joseph Beuys and his dead hare live on*. Disponível em: <<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/03/why-joseph-beuys-and-his-dead-hare-live-on/>>. Acesso em: 10 set. 2018.
- AS pequenas margaridas. Direção de Věra Chytilová. República Tcheca, 1966. Color.
- BAITELLO, Norval. *O pensamento sentado: Sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.
- BATAILLE, Georges. *A Literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *A Experiência Interior*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BECKET, Samuel. *Companhia e outros textos*. São Paulo: Globo, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas I*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Walter Benjamin: o anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política - Volume 1*, Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012b.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa. Oficial, 2018.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017b.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. *Imagens do pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.
- _____. *Rua de mão única: infância berlinense 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013c.
- BEUYS, Joseph. Conversa entre Joseph Beuys e o Hagen Lieberknecht escrita por Joseph Beuys. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). *Escritos De Artistas Anos 60, 70*.
- BORDEN, Iain. *Skateboarding, space and the city: architecture and the body*. Oxford: Berg Publishers, 2003.
- BRANDÃO, Leonardo; VIEGAS, Marcelo. A história das revistas de skate no Brasil. *100% Skate*, São

- Paulo, v. 14, n. 1, p.30-32, jan. 2009. Disponível em: <<http://cemporcentoskate.uol.com.br/fiksperto/a-historia-das-revistas-de-skate-no-brasil>>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- BRANDÃO, Leonardo; FORTES, Rafael. Anárquico, punk, “sem etiqueta”: o skate nas revistas Fluir e Yeah!. *Comunicação, mídia e consumo São Paulo*, São Paulo, v. 10, n. 27, p.211-236, mar. 2013
- BRANDÃO, Leonardo. História da proibição do skate em Blumenau (1999-2008). In: *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis: Simpósio Nacional de História, 2015. Disponível em: <<http://www.snh2015.anpuh.org>>. Acesso em: 1 nov. 2016.
- _____. *Para além do esporte: uma história do skate no Brasil*. Blumenau: Edifurb, 2014.
- BRITO, Roque Gomes Paes de. *Skate e fotografia: a contribuição das revistas especializadas para o desenvolvimento do skateboard como cultura*. 2007.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. São Paulo: Record, 2018.
- _____. *A queda*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2018b.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética = walking as na aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. *Revista Zum*, São Paulo, v. 1, n. 1, p.81-86, out. 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CRIMP. Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CUPERTINO, Pedro. *Dentro e fora: manobras entre skate e arte nos autorretratos de Fabiano Rodrigues*. 2019. 105 f. TCC (Graduação) - Curso de História da Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- DE HIPONA, Agostinho. *O livre-arbítrio*. São Paulo: Paulus, 1997.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDEROT, Denis. The Salon of 1767. In: DILLON, Brian. *Ruins: documents of contemporary art*. Londres: Whitechappel, 2011. p. 22.
- DIDI-HUBERMANN, Georges (Org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- _____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2015.
- _____. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017b.
- DILLON, Brian (Ed.). *Ruins: documents of contemporary art*. Londres: Whitechappel, 2011.
- _____. Fragments from a history of ruin. *Cabinet Magazine*, Nova Iorque, v. 20, n. 20, p.55-61, dez.

2005.

_____. *Ruin Lust: Artists' Fascination with Ruins from Turner to the Present Day*, London: Tate Publishing, 2014.

FEUVRE, Lisa Le (Ed.). *Failure*. Londres: Whitechappel, 2010.

FRANCO, Thaís. *Não é bem assim: vertentes da ironia na arte de Patricio Farias*. 2018. 171 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes Visuais., Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

FREITAS, Arthur et al. *Arte e Política no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GODFREY, Tony. *Conceptual art*. Nova Iorque: Phaidon Press, 1998.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2015.

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HAN, Byung-chul. *Sociedade do Cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HERZER, Anderson. *A queda para o alto*. Petrópolis: Vozes, 2007.

HONORATO, Tony. Uma história do skate no Brasil: do lazer à esportivização. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 2004, Campinas. *Anais do XVII encontro regional de história*. Campinas: Unicamp, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. Authentic Ruins. In: DILLON, Brian. *Ruins: documents of contemporary art*. Londres: Whitechappel, 2011. p. 52-55.

_____. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução Estel Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. *Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade*. Arqtextos 07, 2005. Disponível em http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf Acesso em 25 de agosto de 2019.

_____. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

JATEMCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila (Org.). *Arte e Política: situações*. São Paulo: Alameda, 2010.

JENNY, Laurent. *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

- KAFKA, Franz. *Um artista da Fome e a Construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LEAL, Joana Cunha. Entrevista com Hubert Damish. *Revista de História da Arte*, Lisboa, v. 3, n. 1, p.7-18, jan. 2007.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MACHADO, Giancarlo Marques Carraro. *De carrinho pela cidade: a prática do skate em São Paulo*. Ed: FAPESP, 2014.
- MONDZAIN, Marie-josé. Para "os que estão no mar...". In: DIDI-HUBERMANN, Georges (Org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 48-62.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- NABOKOV, Vladimir. *Lance*. Nova Iorque: MIT Press, 1961.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.
- . *Demanda*. Chapecó: Editora Argos; Florianópolis: Editora UFSC, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm . *Assim Falava Zaratustra*. São Paulo: Editora Escala. s/ano.
- REVISTA ZUM. *Revista de Fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, out. 2011.
- ROSE, Aaron et al. *Beautiful Losers: Contemporary art and street culture*. Califórnia: D.a.p./Iconoclast, 2005.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- SCHAPIRO, Roberta. O que é artificação? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p.135-151, abr. 2016.
- SCHÜLER, Donaldo. Por uma filosofia do buraco. *Revista Contemporânea: Psicanálise e Transdisciplinaridade*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, p.276-277, jul. 2007.
- SCÓZ, Flávia Genovez. *Bas Jan Ader e a poética da queda*. 2018. 168 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- SIMMEL, Georg. The Ruin. In: DILLON, Brian. *Ruins: documents of contemporary art*. Londres: Whitechappel, 2011. p. 23-24.
- SMITHSON, Robert. A Tour of the Monuments of Passaic. In: DILLON, Brian. *Ruins: documents of contemporary art*. Londres: Whitechappel, 2011. p. 46-52.
- SOLNIT, Rebecca. *A field guide to getting lost*. Eua: Penguin Books, 2006.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catastrofes*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

UM corpo que cai. Direção de Alfred Hitchcock. São Francisco: Paramount Studios, 1958. P&B

VISTA SKATEBOARD ART. São Paulo: Vista S/A, 2015. Disponível em: <<https://issuu.com/vistaskateboardart/docs/vista062>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. São Paulo: USP, 1968.

ZIMOVSKI, Adauany Pieve. *Escrita subversiva: a pixação paulistana e o campo da arte*. 2017. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

7

APÊNDICE

Entrevista com o artista Guilherme Peters realizada no dia 20 de agosto de 2019 por meio digital. Foram feitas algumas edições com o objetivo de facilitar a leitura da entrevista.

Pedro Cupertino: como o skate entrou na tua vida?

Guilherme Peters: quando tinha uns três anos, eu herdei alguns brinquedos velhos das minhas primas mais velhas e entre eles havia um skate “tubarãozinho”, desses bem baratos que se vendia em supermercado ou lojas de brinquedos. E era meu brinquedo favorito. No começo dos anos noventa, filmes como *Gleaming the Cube* e *Thrashin* passavam repetidamente na sessão da tarde e as cenas de skate, por algum motivo, me interessavam muito. Porém, foi só por volta dos onze anos de idade, bem no início da adolescência, que o skate passou a ocupar um lugar importante na minha vida. Foi um instrumento de uma aprendizagem formal: passei a conhecer meu corpo e o espaço através dele; me fez entender escala das coisas. Eu não tinha muitos amigos no colégio, então minha vida social passou a orbitar entorno do universo do skate, em que tive as experiências mais intensas da minha vida até a chegada da fase adulta. O skate foi extremamente importante para conhecer meu corpo, entender suas limitações e tentar ultrapassá-las. Foi um dispositivo que me fez observar e entender espaço e movimento. Me ensinou que as ideias são produzidas a partir de noções fundamentais dos processos práticos.

Pedro Cupertino: o skate sempre esteve ligado à contracultura, principalmente no Brasil, onde o seu uso, de alguma forma, ainda é marginalizado. Esse potencial transgressivo de alguma forma foi algo que te atraiu no skate?

Guilherme Peters: acho que a princípio tinha uma imagem ingênua de rebeldia juvenil, mas o que me atraiu foi um certo senso de liberdade que a atividade me passava, através dos movimentos e possibilidades que aquele instrumento me proporcionava, independente de qualquer implicação social. Não entendia por completo todas as questões implicadas ao skate. Conforme fui me envolvendo mais, conhecendo mais, fui aos poucos entendendo melhor e me interessando por esse potencial transgressivo, que foi se construindo em mim de maneira sutil tal como o processo de aprendizagem de manobras.

Pedro Cupertino: o que tu achas da cultura do skate estar ganhando maior visibilidade no campo artístico?

Guilherme Peters: eu nunca entendi muito o skate como um esporte. Para mim, iniciou como uma brincadeira infantil tal como desenhar. Conforme essa brincadeira foi se intensificando, um universo foi se revelando. A atividade simples de desenhar se tornou um exercício complexo de reflexão, e com o skate foi a mesma coisa. Acho que o campo artístico tem muito ao que agregar ao skate, porém o skate é uma atividade cuja seu valor está em si mesmo, por isso não vejo integralmente como uma atividade esportiva nem como uma categoria de belas artes. Fico muito constrangido com a maioria dos esforços para se levar o skate ao campo artístico, pois normalmente são feitos por marcas e pessoas que não tem, nem querem ter, conhecimento e entendimento do campo artístico. A premissa não é em criar uma reflexão, mas se auto-prover [sic], promover um produto, ou algo do tipo. Esses esforços parecem não confiar no valor intrínseco do skate e com isso buscam legitimidade em outros campos. Acho que o processo inverso também pode ser constrangedor. Caso uma instituição voltada às artes tente propor um olhar sobre o skate, normalmente quando isso acontece com outras coisas ou outras culturas, tudo parece morto e mumificado, dominado e submetido à visão de fora que tenta se tornar hegemônica.

Pedro Cupertino: me interesse pelo teu trabalho *Over the Top*, de 2008. Embora ele não receba o nome de *Tentativa..*”, ele segue uma ideia que vemos nas performances posteriores. Quais eram os livros? Por que esses livros? Eram livros teus? Qual foi tua motivação do trabalho?

Guilherme Peters: quando comecei a estudar arte, me interessava bastante por desenho e pintura, mas sentia que faltava alguma coisa nesses trabalhos; pareciam estar longe de tudo que havia vivido. Até então, minhas experiências mais intensas haviam sido através do skate e do surf. Passei a pensar em como traduzir essas experiências para o campo da arte, levando em conta o lugar que ocupava nesse campo, que na época era o de “estudante”, “aprendiz”. Pensei que misturar minha narrativa pessoal com as narrativas criadas nos trabalhos poderia ser uma maneira interessante de trazer intensidade para os trabalhos que fazia. Eu sempre me dediquei bastante a estudar História da Arte e sempre foi mais fácil para mim tentar enxergar e entender a história através da escala do meu próprio corpo. Era inevitável ficar comparando os contextos e as biografias com o meu próprio contexto e minha recente biografia. *Over the Top* surgiu daí. Peguei os livros de História da Arte e de artistas que me interessavam mais, juntei com livros que faziam parte da grade curricular da faculdade e usei eles como obstáculo para saltar com o skate. A performance se estruturava da seguinte maneira: colocava o primeiro livro e dava um *ollie* por cima dele, depois colocava outro livro e saltava por cima e dava outro *ollie*. A cada salto aumentava a pilha, criando uma expectativa de até quantos livros irei conseguir saltar. A performance acabava quando eu era derrubado pela pilha de livros. A queda era programada e arquitetada, mas o momento que ela iria ocorrer não. Tanto os livros quanto o skate

serviram como objetos de ação, ou como elementos simbólicos que, ao se justaporem, criam outro significado. Os livros simbolizando a História da Arte, que é colocada na posição de obstáculo, e o skate que simboliza movimento e um espírito juvenil, que lhe é necessariamente exclusivo. Foi a primeira performance que fiz e já apresentava questões que iria explorar mais tarde. Mas foi o meu fracasso como pintor que me levou a realizar performances.

Pedro Cupertino: consegue contextualizar esse trabalho inicial e seus desdobramentos, como *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço* (2009) e *Robespierre e a tentativa de retomar a revolução* (2010)?

Guilherme Peters: Depois que fiz o *Over the Top*, comecei a pensar em construir uma série de trabalhos pensados para se tornarem atos, que juntos, compõe um romance de formação, me colocando num papel de um personagem que está sendo iniciado dentro de uma narrativa maior e ancestral a ele. Percebi que, ao fazer trabalhos que expunham meus dilemas de estudante e os conflitos que vivia ocupando um lugar de “jovem artista”, que já estava previamente pensado para mim, e para meus colegas, gerava questões interessantes tanto para os professores quanto para os alunos. *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço* foi o segundo ato desse romance de formação que havia começado a construir. Pensando do ponto que estou hoje, os trabalhos que compõe essa narrativa são: *Over the Top* de 2008, *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço* de 2009, *Auto-retrato com Roosevelt, Lenin e Hitler* de 2009, *eu fiz arte chata* de 2009, *-roll_in-* de 2010, *Tentativa de fecundar o livro vermelho* de 2011, *Arrastando pedras vestindo um capacete* de 2011, *Tentativa de completar um frontside grind na escultura sem título de Amílcar de Castro* de 2012, *Estudante* de 2012, *Tentativa de aspirar ao grande labirinto* de 2013, *Máquina para evocar o espírito de Joseph Beuys através de sua imagem* de 2013. Juntos, esses trabalhos formam um arco que se encerra quando o papel do estudante é substituído pelo início da construção de um papel de professor, que começa a aparecer em trabalhos como *Estudo para festival ao ser supremo* de 2016 e *Escola sem partido* de 2017.

Quando pensei a trabalhar a figura do Beuys, o que me interessava mais era pela imagem professoral e xamânica que ele cultivava. Ao longo de sua trajetória, ele, em diversos casos, problematizava a arte como lugar de ensino e transmissão de conhecimento. A ideia no meu trabalho era de criar uma relação de aprendiz e mestre, sendo eu o aprendiz, e Beuys o mestre. Misturando elementos da sua mitologia pessoal com os elementos que iriam se tornar constantes na minha produção, tal como o skate.

Já em *Robespierre e a tentativa de retomar a revolução* queria usar a revolução francesa tal com o pintor Jacques-Louis David se utilizou da República Romana na pintura *Juramento dos Horácios*. David

se utiliza do passado de maneira premonitória e messiânica. A pintura mostra três irmãos fazendo a saudação romana, no qual juram que lutarão pela República Romana, embora sua decisão traga sofrimento a suas famílias. A pintura simboliza o princípio segundo o qual o dever público, o sacrifício pessoal, o patriotismo e a defesa das convicções tomadas em consciência são valores superiores à própria segurança. Davi utiliza a República Romana para condensar os valores republicanos e revolucionários que começam a ganhar forma na França da época. Depois de cinco anos que a pintura foi exibida na primeira exposição aberta ao público no Louvre, acontece o “Serment du jeu de paume”, que foi um marco do processo revolucionário francês, em que os membros do terceiro estado decidiram permanecer reunidos até formarem uma Constituição para a França. Davi parece catalisar o passado e o futuro na urgência do presente. *Robespierre e a tentativa de retomar a revolução* foi uma tentativa intuitiva de emular a estratégia de David. Me utilizei da Revolução Francesa e de alguns gestos simbólicos para refletir sobre a decadência do estado democrático, evocando, de um modo anárquico, a origem desse conceito para que ele se choque com sua própria ruína. Em 2010 ocorreu a Primavera Árabe, Occupy Wall Street e as Jornadas de Junho já pareciam anunciadas. Esse trabalho foi uma resposta a esse espírito da época e foi a tentativa de formalizar, através de uma lógica do absurdo, o imaginário de uma democracia em ruína.

Pedro Cupertino: gostaria que tu comentasses o processo da performance da tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys.

Guilherme Peters: Em *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço*, eu supus que talvez pudesse evocar o espírito de Beuys através do uso de materiais como feltro, cobre e banha. Como se eu devolvesse o corpo ao espírito.

Usei o skate para gerar calor através do movimento e do atrito das rodas com o chão coberto de banha. Meu esforço físico e minha presença também foram estratégias para transmitir calor. Beuys dizia “was nottut, ist wärme” (o que é preciso é calor). Usei também signos da imagem pública que Beuys criou de si. Para ele, o artista também é plasticidade. O uso constante do chapéu de feltro e do colete não era uma simples opção de vestuário, mas a criação de um ícone. Me apropriei da imagem icônica de Beuys com a esperança de que o espírito de Beuys incorporasse em mim.

Minha vontade de evocar Beuys veio de uma falta de orientação que sentia não só em mim, mas em outras pessoas envolvidas em arte. Desconfio de que a arte ainda tenha um caráter pedagógico e transformador, pois hoje as preocupações mercadológicas às vezes se sobrepõem sobre as preocupações artísticas. Isso ocorre tanto com artistas, críticos, estudantes e curadores quanto com galeristas. Beuys foi tido como um condutor de almas, um professor dedicado que incorporou um

conhecimento profundo. Ao invocar o espírito de Beuys, queria que ele nos ajudasse a revelar nossas reais potencialidades.

Pedro Cupertino: pra ti, há alguma diferença entre o trabalho de performance, vídeo ou fotografia? O vídeo e a fotografia é um trabalho ou um registro a parte?

Guilherme Peters: Acho essa relação bem semelhante com a relação que o skate tem com os registros em vídeo e em foto, que tem uma autonomia em relação ao skate presencial.

Acredito que existe uma enorme diferença entre observar registros de performances e presenciar performances. As fotografias, vídeos e descrições em livros não trazem a presença do artista, pelo contrário, evidenciam sua ausência, e é por isso mesmo que vejo o registro da performance como um suporte.

A documentação não traz a apreensão da coisa tal como ela é. Ao invés disso, traz uma ideia de como a coisa poderia ter sido. É por essa razão que fico frustrado ao ver imagens que se referem a performances históricas, pois só me fazem lembrar que eu não estava lá para testemunhá-las. Elas não preservam o passado, nem o trazem de volta. São apenas espectros dele. Isso não ocorre apenas com registros de performances. Sinto o mesmo ao ver imagens da queda do Muro de Berlim, da Revolução de 1968, da ascensão do nazismo na Alemanha, das bombas de Nagasaki e Hiroshima. Ao ver qualquer uma dessas imagens históricas, fico angustiado por não ter tido a oportunidade de presenciar esses acontecimentos.

Desconfio de qualquer imagem histórica, pois todas elas podem ter sido manipuladas e construídas. Tenho um tio que não acredita que o homem pisou na lua em 20 de Julho de 1969. Ele afirma que todas as imagens são falsas, e que tudo foi uma grande encenação do governo norte-americano para vencer a corrida espacial. Eu não sei se isso é mentira ou verdade, mas tenho uma enorme admiração por imagens que suscitam dúvidas e teorias conspiratórias.

Considero a relação entre o mercado de arte e a performance extremamente confusa. Não consigo entender pessoas que comprem performances, pois nesse caso, o que estaria sendo comprado? Pergunto-me: o critério para a compra seria a qualidade do registro ou a qualidade da performance? Ou melhor, o que vale mais: uma boa performance com um péssimo registro, ou uma péssima performance com um ótimo registro? Acredito que a única maneira de comercializar ou de se lucrar com a performance é transformá-la em um espetáculo, tal como um show de rock, um jogo de futebol ou uma peça de teatro. O resto é merchandise, como uma camisa de futebol, um DVD de um show.

Apesar da documentação não substituir a ação, é possível produzir documentos que funcionam como trabalhos independentes.

Em *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço*, o resultado que obtive do registro foi extremamente surpreendente: Após a realização da performance feita na Verbo (evento de performance organizado pela Galeria Vermelho) em julho de 2009, achei que a tentativa havia falhado, pois não houve nenhum sinal do espírito de Beuys. Em seguida, fui persistente e decidi refazer a ação – desta vez usando um filme fotográfico benzido pelo pai de santo do terreiro de candomblé que frequento. Depois de revelar as fotografias, o que parecia improvável, aconteceu: as fotos registraram a aparição de Beuys. Desde então tenho um enorme respeito pelos registros, pois neles o que parece impossível pode acontecer.

Pedro Cupertino: muitos dos teus trabalhos apresentam um estado crítico diante do mundo. Tu achas que o skate acompanha esse valor crítico?

Guilherme Peters: Acho que não necessariamente, muita gente não vê dessa forma, mas pode sim ser uma ferramenta de exercício crítico, no meu caso sempre foi.

Pedro Cupertino: as tentativas que tu trabalhas, me parecem que há um valor utópico ou messiânico – para trazer Walter Benjamin. Gostaria que tu falasse um pouco sobre essa questão de tentativa dos teus trabalhos.

Guilherme Peters: eu tento porque é a única opção que tenho, não tentar é não existir. Eu tento bastante, tento além dos meus limites, como foi o caso do trabalho *Estudo para festival ao ser supremo* (<https://vimeo.com/210969311>) em que tive que ser hospitalizado com coma alcoólico.

O Iluminismo também tentou bastante, somou esforços diversos para tentar explicar e dar conta de todas as contradições humanas, para nos libertar de nós mesmos e assim criar um outro ser. Porém, a metáfora do progresso pela visibilidade já passou do seu ponto final, não se trata mais, ou talvez, nunca se tratou, de um jogo de escuridão e iluminação. A visão nunca garantiu entendimento, e agora que não há nem mais o que se ver. Aqui nos trópicos a luz é forte demais ao invés de iluminar ela cega.

Talvez a culpa seja do Sol que deixa essa terra febril, bate na cabeça e estoura as veias, faz suar. O suor amontado nas sobrancelhas corre pálpebras abaixo e cobre os olhos como um véu morno e espesso, embaça a visão e a razão, derrete as estruturas do país, transforma tudo em ruína. A miséria me impediu de acreditar que tudo vai bem sob o sol e na história. E o sol ensinou-me que a história não

é tudo. Fui colocado a meio caminho entre a miséria e o sol.

Gostaria que o anjo da história se revelasse diante de mim, para que ele me guiasse, me fizesse tomar as escolhas certas, talvez esse anjo seja contraditório, irônico e sádico, talvez esse anjo já tenha se revelado para mim.