

**dossiê**

corpo desdobrado (arg.: viviane matesco)



---

# Olhar para ser

Viviane Matesco \*

---

RESUMO: O texto tem como ponto de partida a análise de *Ver para olhar*, instalação da artista Cristina Salgado exposta no Centro Cultural Paço Imperial em 2012. O exame das relações entre olhar, corpo e imagem a partir do trabalho de Salgado e de conceitos de Georges Didi-Huberman permite questionar dicotomias do pensamento ocidental e compreender como a arte contemporânea as ultrapassa. O artigo investiga também esses termos no “perspectivismo ameríndio” com intuito de estudá-los mediante outra lógica e, desse modo, distinguir sua singularidade em nossa sociedade.

Palavras-chave: Cristina Salgado, corpo, imagem, arte contemporânea

ABSTRACT: This text begins by the analysis of *Ver para Olhar (Seeing is Gazing)*, Cristina Salgado’s installation exhibited at Paço Imperial Cultural Center in 2012. The exam of relations among gaze, body and image from Salgado’s work and concepts of Georges Didi-Huberman allows us to question dichotomies of Occidental thought and to understand how

---

\*Viviane Matesco é doutora em artes visuais pela Escola de Belas Artes/UFRJ. Atua como pesquisadora, professora, curadora e crítica. Sua principal área de pesquisa se relaciona à questão do corpo na arte, tema de sua tese e de diversos trabalhos como a exposição *Sobre o corpo na arte contemporânea brasileira* (Itáu Cultural/SP) e o livro *Corpo, imagem e representação* (Zahar, 2009). É líder do Grupo de Pesquisa/CNPq Corpo e Arte Contemporânea.

contemporary art goes beyond them. The article also investigates these terms from an “Amerindian perspectivism” point of view with the purpose of studying them with another logic, and this way distinguishes their singularity in our society.

Keywords: Cristina Salgado, body, image, contemporary art



**Cristina Salgado**

*Ver para Olhar* (detalhe), 2012.

instalação - 25 m<sup>2</sup>

Foto: Wilton Montenegro

Instalação de aproximadamente 25 metros, disposta em ambiência de penumbra esfumada, permeada por feixe de luz, *Ver para olhar* proporciona atmosfera enigmática cujo sentido é desvendado mediante a experiência de percurso espacialmente orientado. Composto de três segmentos, o trabalho apresenta duas extremidades com funções distintas: uma no início, que projeta, e outra no final, que recebe, mesmo que esses termos sejam invertidos ou posteriormente suspensos. De um lado, uma poltrona recoberta com drapeado em tom róseo ladeia um projetor que produz um canhão de luz; no outro extremo, uma poltrona distinta e totalmente neutra acolhe a projeção. Entre as duas, uma série de 30 caixas de madeira pousadas em mobiliário diversificado, como cadeiras, poltronas e bancos é atravessada por uma barra de ferro e, paralelamente, perpassada pelo forte feixe de luz proveniente do projetor. As caixas em diferentes dimensões exibem neutralidade conferida pela uniformidade da madeira. Côncavas, elas revelam ambiguidade proveniente do contraste entre os formatos geométricos e da qualificação advinda da relação com as cadeiras: como se estivessem sentadas. Embora variado e carregando a memória de usado, o mobiliário não manifesta nenhum outro significado alheio à sua função: acolher corpos. A relação entre as caixas e o feixe de luz institui uma potência, significa tanto projeção que penetra esses diversos corpos quanto fonte que captura e significa esse atravessamento.

**Cristina Salgado**  
*Ver para Olhar* (detalhe), 2012.  
instalação - 25 m<sup>2</sup>  
Foto: Wilton Montenegro



A poltrona neutra posicionada no lado oposto do percurso atua como anteparo para a barra de ferro e para o feixe de luz agora revelado em imagem. Diminuta, porém potente, ela focaliza uma mulher de mãos dadas com uma menina, a sugerir, tanto pela diferença de tamanho quanto pelo gesto, a relação simbólica entre mãe e filha, analogia central para a rede de significados engendrada pelo trabalho. A proximidade entre o final da barra de ferro em ponta e a área da imagem atribui direcionamento espacial ao feixe de luz e funciona como se o projetor a olhasse em retrospecto, buscando atualizá-la. Essa afinidade torna-se literal pelo fato de o próprio aparato técnico portar uma lâmina com a reprodução fotográfica que é lançada no extremo oposto.<sup>1</sup> O atravessamento sugere mobilidade proveniente da extensão espaço-temporal entre projeção e imagem: trata-se não de uma cronologia, mas de cena que se reatualiza. Também a perfuração da barra de ferro confere caráter intenso ao cruzamento, qualificado simultaneamente como potência e resistência. A imagem é aberta por meio desse atravessamento, operação que entrelaça e, ao mesmo tempo, dissolve passado, presente e futuro pela ativação de uma latência. A percepção do trabalho implica, portanto, olhar ambivalente que borra as fronteiras entre real, fictício e imaginário e, por isso, põe em colapso noções tradicionais de princípio e fim, bem como de espaço interno e externo.



**Cristina Salgado**

*Ver para Olhar* (detalhe), 2012.

instalação - 25 m<sup>2</sup>

Foto: Wilton Montenegro

*Ver para olhar*, segundo a artista, “é proposto como um dispositivo que coloca o olhar, ele próprio como objeto a ser contemplado em suas múltiplas dinâmicas: o olhar potencializado e simultaneamente o olhar mediado, na exposição de sua construção íntima a partir do desejo” (SALGADO, 2013, p. 1376) Máquina do olhar, a instalação relaciona o olho à função de orifício pelo qual o mundo nos penetra e nos constitui. Olhar atravessado pelo outro, esse outro com quem o embate dá o próprio sentido de vida, movimento que se atualiza constantemente, fantasma que atua em passagem, imagem que nos constitui. *Ver para olhar* funda-se como aparelho simbólico cujo funcionamento revela laço indissociável entre imagem e corpo. Referência importante para Cristina Salgado, a psicanálise inverte a compreensão comum do corpo ao desnudar os fantasmas que visitam nossos desejos inconscientes. Sendo inconsciente, essa experiência primitiva fantasmática só pode ser apreendida indiretamente por refrações ou disfarces que forjam nossa linguagem. O corpo deve ser interpretado nessa mesma linguagem que ele designa; não é nada além dessa linguagem.

Em *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman (1998) explicita como o olhar é perpassado por um corpo “fantasmado”. Toma o exemplo do famoso jogo infantil do Fort-Da interpretado por Freud em *Além do princípio do prazer* para desenvolver o modo como a ausência materna, que racha a criança e que a olha, é a via pela qual ela irá fazer uma imagem, como uma ferida visual.<sup>2</sup> É através do jogo de ocultamento que a criança nasce para a linguagem e, dessa maneira, o jogo do *Fort-Da* inventava um lugar para a ausência, permitindo que ela ocorresse. A partir desse exemplo, Didi-Huberman anuncia sua proposta: “quando o que vemos é suportado por uma obra de perda e quando disto alguma coisa resta”. Aqui não se trata de visibilidade evidente, uma vez que a vocação ideal de toda superfície que nos olha é abrir uma cisão do que nos olha no que vemos. Didi-Huberman defende que as imagens da arte sabem “compacificar” esse jogo da criança ao impor sua visualidade como abertura: é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar.

É interessante observar como essa cisão permeia a instalação de Cristina Salgado mediante a interconexão entre os termos corpo, espacialidade, imagem e olhar. São esses os elementos que Lacan (1998) examina no ensaio *O estádio do espelho*,<sup>3</sup> estrutura primordial de dilaceramento do sujeito quando vê a imagem de outro apreendido na totalidade de sua *Gestalt*. A relação entre espaço, imagem e corpo, operação pela qual o sujeito que olha se define como um “sendo-visto”, é justamente o eixo da constituição do sujeito. Sem ser nosso objetivo

aqui o aprofundamento da complexa questão, queremos realçar a ideia de que o “eu é um Outro” como elemento distintivo da constituição da subjetividade. *Ver para olhar* subverte concepções tradicionais de espaço interno e externo; na realidade, as coloca em suspensão, o que nos propicia refletir sobre essa dicotomia. A instalação significa olhar corpóreo, não é desencarnada; ao contrário, é constituída pelo questionamento do pressuposto tradicional do dentro e do fora para pensar o corpo humano.



**Cristina Salgado**

*Ver para Olhar* (detalhe), 2012.

instalação - 25 m<sup>2</sup>

Foto: Wilton Montenegro

Dois elementos da instalação impõem corporeidade, mas o fazem por lógica oposta: as caixas sentadas perpassadas por luz e a poltrona recoberta com drapeado. Ambas pressupõem a imagem do corpo humano. A artista, no entanto, estabelece relação dúbia entre imagem e materialidade, ambiguidade implicada aí como processo significante. Há contágio entre o procedimento escultórico, o material e a imagem. A sequência de caixas pousadas no mobiliário sugere a imagem de corpos sentados e, conseqüentemente, uma analogia antropomórfica — o fato de serem côncavas e abrigarem a luz empresta corpo ao processo construtivo. Já na poltrona drapeada, a imagem atua em duplicidade: do corpo que senta e de seu invólucro, a pele encarnada. Dessa maneira, além de estar de pé como um corpo e de ser seu receptáculo, ela incorpora a imagem de pele, a cobertura do corpo. Podemos identificar aí três termos: o material em tecido drapeado, o processo escultórico de costurar e a semelhança — a imagem de pele. Na conexão que a artista institui entre os três, um qualifica o outro; a maleabilidade do tecido tanto evoca o processo de costura e sua correlata gestualidade como a consistência da pele. A matéria é tratada como substância condutora de sentido e o processo de construção da escultura não se desvincula da imagem, o que inviabiliza qualquer antinomia. Processo construtivo e imagem situam-se como campos complementares qualificados no trânsito do material e desafiam, portanto, dualidades clássicas como matéria/espírito, corpo/mente. A poltrona recoberta com o drapeado róseo invoca a pele como limite, mas também clama por carne, expressão convulsionada, contingência pela qual toco o mundo e este me toca, borda entre o que sente e o que é sentido. (SERRES, 2001, p. 16) Contingência quer dizer tangência comum: nela, mundo e corpo se cortam, acariciam-se. A pele como fluxo entre interior e exterior é tanto objeto quanto sujeito, alma e mundo, lugar de diálogo fundamental com as coisas e com os outros. Como pontua poeticamente Michel Serres, “a pele significa o eu, porque a alma mora no ponto onde o eu se decide.” Esse ser convulso é dimensão sensível que corporifica o processo escultórico e impõe o Encarnado<sup>4</sup> como questão; fundamento que possibilita a própria constituição do pensamento a respeito de corpo e imagem na Europa. Isso significa que, além da dimensão corpórea, é pela mediação entre imagem e matéria que concebemos esse Ser.

Também é pelo jogo fundado na ambivalência entre dentro e fora que concebemos esse Ser que olha e é olhado: ele é fonte da luz que perpassa as caixas que, tal como carcaças, assinalam uma interioridade. Seres côncavos, as caixas parecem ganhar vida pelo facho de

luz: *Anima* que movimenta e distingue a ambiguidade constituinte do Corpo. No Ocidente, o humano é definido por uma interioridade, seja alma, racionalidade mental, faculdade linguageira ou ainda moral, e não pela natureza de seu corpo: é a dimensão subjetiva que forma o nó da humanidade. (WINISK, 2012) Pela lógica dual, no Ocidente o “eu é um Outro” que não coincide consigo mesmo; corpo e alma, corpo e espírito, corpo e mente, o ponto em comum é pensar o corpo a partir de um modelo, “um Outro” que assinala sua incompletude. Isso porque o corpo é representado sempre em função de um ideal do qual ele tira ao mesmo tempo sua forma e seu ideal (ver nota 4).



**Guerreiro incorporando Jaguar - População Yanomani**

Foto: Napoleon Chagnon (1970)

Fonte: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Un corps fait de regards. In *Qu'est-ce qu'un corps?* Paris: Musée du Quai Branly/Flammarion, 2006, p.176.

Para compreender como a instalação *Ver para olhar* coloca em suspenso o funcionamento da máquina corpo-imagem ocidental, podemos imaginar outra lógica, que não tenha a incompletude como fundamento: um corpo que se baste, como aquele distinguido pela lógica do perspectivismo indígena. Em estudo sobre os índios da Amazônia, Eduardo Viveiros de Castro (2006) analisa como o corpo humano recebe sua forma pelo olhar do outro, ou seja, depende da perspectiva de uma testemunha. Esse corpo atribui uma posição de sujeito a um grande número de seres não humanos, quer se trate de espírito, animais ou plantas. Em vez de uma pura imagem-representação, como no Ocidente cristão, o corpo amazônico é uma pura relação-perspectiva. Ele não é representação de nada e sua imagem é apenas o olhar daquele que está diante dele; se sou suscetível de ser comido por outrem, este se manifesta com corpo de jaguar ou de águia; se, ao contrário, é uma presa para mim, eu o vejo como um tatu e tenho sobre ele o ponto de vista de um jaguar. Para o perspectivismo indígena, tudo tem alma e todo ser vivo é um humano que olha de certo lugar e, nesse sentido, todo olhar é humano sobre as várias espécies. Opondo-se à lógica da humanidade ocidental definida pela interioridade, poderíamos falar então que o “Outro é um eu, sem o qual eu não sou,” pois, para os índios, não é a dimensão subjetiva que forma o nó da humanidade. A subjetividade não tem relação com um espaço privado, opaco ao outro, anterior a toda maneira social que nós associamos ao espírito.<sup>5</sup> A humanidade é assim um modo de percepção acessível a todos os tipos de seres e não uma espécie; por isso os índios antropomorfizam entidades não humanas, figuram-nas. Se há apenas uma maneira de ser pessoa, existe uma multiplicidade de corpos: dos mosquitos, do jaguar, das araras, ou seja, dos seres encarnados pelas diferentes espécies. Ser uma pessoa é possuir diferentes formas de interação com o outro e ter também um corpo que vai junto. A diferenciação física entre sujeitos virtuais é a grande questão, pois, para os índios, o corpo como a alma são imagens, um tão material quanto o outro. Aqui a relação prevalece sobre a representação. Por isso não fabricam representações do corpo, mas corpos mediante ornamentação e máscaras.

O perspectivismo indígena nos ajuda a compreender o corpo humano a partir de fundamento distinto do ocidental e a dimensionar a torção operada em *Ver para olhar*. Aqui como lá se trata de um corpo, flutuante e relativo. Também os objetos parecem adquirir alma a partir de um direcionamento espacial como se o olhar emprestasse alma e incorporasse seres inanimados, tornando-os humanos. Invertendo a dualidade entre sujeito e objeto, estes deixam de

ser elementos constituídos para incorporar qualidades de sujeito, figurando por deslocamento o nexos do “eu é um Outro.” (WINISK, 2012) É o que encarna a poltrona recoberta constituída pelo olhar do outro. Em vez de uma pura imagem-representação, o trabalho de Salgado introduz uma relação-perspectiva que desarranja a lógica ocidental. Entretanto, é apenas por intermédio do laço indissociável entre imagem e corpo que conseguimos entrar no trabalho. Mais do que subverter o pensamento do Ocidente, ocorre uma suspensão nos mostrando, em câmera lenta, a mediação dual que o permeia.

*Ver para olhar* é uma correlação que a artista estabelece entre o processo escultórico, a imagem, o material e o jogo de palavras, olhar no lugar de crer, como explicita:

*Ver para olhar*, como título, faz um jogo com a expressão “ver para crer”, em que *olhar* entra no lugar de *crer*. Essa analogia coloca *olhar* entre o substantivo e o verbo e o conecta com o verbo *crer*, relacionando-o a uma esfera mais obscura, menos explicável, ao absurdo: Tertuliano e seu “creio porque absurdo”. Isso tudo, porque desejo conectar, dessa forma, absurda, meu trabalho ao sagrado. Estou construindo uma imagem encarnada. (SALGADO, 2013, p. 1374-1377)<sup>6</sup>

A poltrona encarna e dá sentido à instalação, pois ao mesmo tempo em que confere vida ela é tomada: define sua existência a partir da incorporação da imagem. Como no perspectivismo indígena, tanto corpo quanto alma é material; a imagem, tal como uma alma, ganha vida, como se figurasse esse olhar que a constitui.

## Notas

1 O projetor porta um *gobo* de cristal – lâmina de 1cm de diâmetro em que foi impressa a imagem da mulher e da menina retirada de uma foto antiga. A reprodução foi encaixada no interior do refletor elipsoidal para ser lançada a 30 m de distância. Trabalhada por um jogo de lentes, essa imagem viajará atravessando os furos nos 25 anteparos, de modo que, ao final da jornada, baterá no encosto da poltrona de veludo rosado, aí ampliada para uns 30 cm de diâmetro. Descrição de Cristina Salgado, 2013.

2 Freud descreve um menino que agarrava e atirava um carretel para longe e enquanto o fazia emitia um longo e arrastado “o-o-o-ó” acompanhado por expressão de interesse e satisfação. Sua mãe interpretava a palavra alemã *fort*, que significa ir embora. Ele depois puxava o carretel de volta e saudava com a expressão *da* (ali), momento de maior prazer. Freud interpretou por meio dos sons o jogo constituído da alternância entre desaparecimento e aparecimento, ausência e presença em relação à desaparecimento do corpo da mãe. Dessa maneira, a criança deixava uma situação passiva e tornava-se ativa nessa ausência imposta pela mãe; ao jogar longe o objeto, de maneira que fosse embora, poderia satisfazer um impulso de vingar-se da mãe por dela afastar-se. Neste sentido, o

carretel exposto a seu olhar é um “objeto agido”. Obra da ausência, da perda – no coração desse objeto que a criança vê aparecer e desaparecer, pois toda sua eficácia pulsional prende-se ao intervalo rítmico que ele mantém ainda sob o olhar da criança. Sigo análise de Didi-Huberman (1998, p. 80-87).

3 O “eu” é constituído como um outro imaginário que lhe aparece em espelho, como uma imagem do corpo dos fantasmas que a dominam, como um autômato. É essa relação dual com a imagem do semelhante que estrutura o sujeito como uma projeção. O estádio do espelho é um drama cujo impulso interno se precipita da insuficiência para a antecipação e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem de uma imagem despedaçada do corpo para a armadura assumida de uma identidade alienante que marcará a estrutura de todo seu desenvolvimento mental. O nó da questão gira em torno da possibilidade de a criança antecipar no plano mental a conquista da unidade funcional de seu próprio corpo ainda inacabado no plano da motricidade. Há uma primeira captação da imagem que lhe oferece o espetáculo de forma total antes mesmo de ela ter a possibilidade de viver sua própria unidade corpórea. Essa captação se acentua quando ela reconhece nessa forma sua própria imagem. Identificando-se primordialmente à forma visual de seu próprio corpo, assumindo sua imagem, a criança nela se joga como um “Eu ideal” que será o tronco de todas as identificações secundárias. “Eu ideal” porque a forma especular do corpo na qual ela se reconhece situa a instância do eu, antes de toda determinação social, numa linha de ficção que estará sempre além do vir a ser do sujeito. Ver Lacan (1998, p. 96-103) e Bernard (1995, p. 91).

4 O pensamento sobre a Encarnação é elemento constituinte do pensamento sobre corpo e imagem no Ocidente. Ao encarnar, Deus se oferece aos humanos sob uma forma que participa ao mesmo tempo da transcendência espiritual e do corpo humano. Foi pelo modo como a doutrina cristã interpretou a interdição judaica de representação de Deus que a concepção de corpo se pôde constituir em categoria. O criacionismo monoteísta impõe uma relação assimétrica de semelhança entre o homem e Deus. A semelhança cristã se exprime hierarquicamente, pois fixa uma cópia que se assemelha a seu modelo e cujo inverso nunca deve ser dito, pois desclassificaria a relação de semelhança. O nó filosófico da questão da semelhança e da figura humana consiste na evidência que reveste uma característica de interdição exemplar: quando se diz que duas coisas ou duas pessoas se assemelham, supomos normalmente que elas não se tocam, que elas permanecem num distanciamento material mais ou menos afirmado, ou seja, a matéria não deve tocar a forma. A possibilidade dessa relação é introduzida pela doutrina da Encarnação, pois permite compreender que, apesar do caráter irrepresentável de Deus, uma circulação possa existir entre Ele e o homem. Graças à imitação de Cristo o homem aproxima-se de Deus, o que significa uma mediação entre o corpo humano e seu modelo. Em função desses elementos o pensamento do corpo é inseparável do pensamento da imagem na Europa; o corpo humano é então pensado em relação a um modelo que é sua fonte e seu ideal, como se fosse uma imagem ou traço. A quase ausência do nu no Extremo-Oriente demonstra o quanto é estranho para essas sociedades nosso conceito de um Deus criador. Da mesma maneira, a pintura no Oriente não é pensada como representação (no sentido de imitação, de reprodução). A esse respeito ver Schaeffer (2008) e Matesco (2009).

5 A subjetividade é uma questão coletiva e a pessoa representa um pedaço da sociedade antes de ter caráter individual. Assim, mais do que ser o princípio justificando uma posição do sujeito, a corporeidade humana e a subjetividade ou a vida interior resultam da qualidade de membro de um coletivo. A subjetividade é dada pela comunicação, mas também pela arte de ornar o corpo; um sujeito amazônico ou um humano é um ser que tem as propriedades corporais, as disposições e as atitudes necessárias para desenvolver as relações com seus congêneres. Sua interioridade é constituída do conjunto de coisas que nomeamos cultura (a nossos olhos, do domínio público) partilhada por todos. A metafísica dos índios apresenta uma configuração diversa de nossa concepção de mundo: a identidade entre humanos e não humanos não se relaciona à natureza, como em nosso caso (que aceitamos ter em comum com os animais uma parte natural de bestialidade); ela repousa sobre a partilha da mesma cultura. Sigo Viveiros de Castro (2006, p. 153).

6 A artista refere-se a Tertuliano, teólogo do século III cujos textos introduzem a problemática da encarnação como resposta cristã à alternativa que tradicionalmente opunha imagem pagã à recusa bíblica das imagens. Tertuliano tinha como projeto arrancar eficácia imaginária da encarnação fora da eficácia imaginária da imitação. Imitar Jesus Cristo designaria um limite. Aqui o corpo do Cristo nasce da encarnação do Verbo, puro espírito revelando a carne. O visual se constitui segundo a miraculosa conversão de uma palavra em carne. Esse limite designa também a tentativa de exceder a imagem pela imagem encarnada. A própria crença é completamente implicada por esse nó. Enquanto a imitação visava à semelhança que se dava no espelho como questão visual, a encarnação propõe processo e o primado da matéria a partir da noção de traços ou vestígios de Cristo. Por isso os mitos da origem da imagem cristã implicam a luz, o sangue e o contato, enquanto os mitos plinianos ou ovidianos – tal como Narciso – implicam mais a sombra, o reflexo, a distância insuperável. A esse respeito ver Didi-Huberman (2007, p. 97-152).

## Referências

- BERNARD, Michel. *Le Corps*. Paris: Editions du Seuil, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. La couleur de chair, ou le paradoxe de Tertullien. In *L'Image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- SALGADO, Cristina. Olhando para ver para Olhar. (comunicação) Anais do 22º Encontro Nacional da Anpap. Belém: UFPA, 2013, p. 1374-1377.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. O corpo é imagem. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), 2008.
- SERRES Michel. *Os cinco sentidos, filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Un corps fait de regards. In *Qu'est-ce qu'un corps?* Paris: Musée du Quai Branly/Flammarion, 2006.
- WISNIK, José Miguel. *O Globo*, Rio de Janeiro, junho de 2012.