

A PROLIFERAÇÃO DAS SIMILITUDES EM OBRAS DE ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS PARANAENSES

Gislaine Pagotto¹
nanipagotto@hotmail.com

Resumo

A pesquisa² trata de uma abordagem sobre a produção artística contemporânea paranaense a partir dos pressupostos de Foucault, Deleuze e Guattari sobre similitudes, simulacro e repetição, principalmente. Por meio de tais conceitos, pretende-se traçar relações entre diversas vertentes ou linguagens artísticas contemporâneas, bem como com as obras em seu contexto histórico. O intuito do trabalho consiste na busca de uma leitura reflexiva de imagens, na abordagem dos objetos analisados. Pretende-se identificar similitudes em obras de dois artistas contemporâneos paranaenses: Fábio Noronha e Bernadete Amorim. Palavras-chave: Similitude; Simulacro; Repetição.

Abstract

This research is an approach to the contemporary artistic production in Paraná, taken the theoretical assumptions of Foucault, Deleuze and Guattari, mainly about similarities, simulacrum and repetition. With the help of these concepts, we intended to draw links between different strands of contemporary artistic languages, as well as works in their historical context. The objective of this work is to search for a reflective reading of images, when addressing the analyzed objects. We intended to identify similarities in the work of two contemporary artists of Paraná, Brasil: Fábio Noronha and Bernadete Amorim. Keywords: Similarity; Simulacrum; Repetition.

A arte contemporânea é resultado de mudanças políticas, econômicas, científicas e sociais que permearam a história da humanidade. Uma das mudanças que a arte sofreu no decorrer do tempo, é que a ideia de representação, que marcou o século XVII, esvaiu-se, abrindo possibilidades para uma nova compreensão da imagem. O desejo de tornar a pintura a forma idêntica do mundo, por exemplo, transformou-se no desejo de fazer *pintura*, antes de “refazer” o mundo.

¹ Graduanda do curso Superior de Pintura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), Campus Curitiba I da Universidade Estadual do Paraná. Foi bolsista do Programa de Iniciação Científica realizado pela instituição em parceria com a Fundação Araucária (2009-2010). Trabalhou em alguns museus de Curitiba e atuou como produtora na área cultural. Atualmente integra a equipe da Biblioteca da Embap.

² Este artigo tem como origem o relatório de pesquisa final apresentado ao Programa de Iniciação Científica realizado entre agosto de 2009 e julho de 2010, pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), Campus Curitiba I da Universidade Estadual do Paraná, em parceria com a Fundação Araucária. O relatório de pesquisa tem o mesmo título, porém este artigo apresenta algumas adaptações no formato e limita-se às informações mais relevantes da pesquisa. O projeto para o Programa de Iniciação Científica contou com as orientações dos professores Dr. Ingo Harald Moosburger e Drando. Fabricio Vaz Nunes, ambos integrantes do corpo docente da Embap.

O individualismo, o consumo desenfreado, a comunicação de massa, as séries, o simulacro, pertencem ao mundo atual; é o meio pós-moderno, que, conseqüentemente, reflete na arte.

O simulacro³ tem relação direta com o conceito de similitude, que, por sua vez, é um conceito que também sofreu alterações no decorrer do tempo.

Segundo Michel Foucault (1992, p. 33), as similitudes existem há muitos séculos, porém sofrendo algumas alterações na História.

O contexto histórico do conceito de similitude, apresentado na presente pesquisa, inicia-se no século XVI e chega até os dias de hoje. A similitude dependia do conhecimento, sendo muito relacionada aos signos, por exemplo. Com o passar do tempo, a similitude sai do domínio do conhecimento e passa a relacionar-se diretamente com a imaginação no pensamento durante o século XVII, que era muito ligado a similaridades e equivalências. O tempo passa e a similitude passa a ter uma relação mais próxima do simulacro. De acordo com Foucault (1988, p. 60), a similitude passa a ser um caminho, que não dispõe nem de começo nem de fim, que perpassa os elementos similares repetindo-se e diferenciando-se de pequenas diferenças em pequenas diferenças.

A aplicação desta ideia na arte pode valer-se através das repetições que as obras apresentam nos seus elementos, sejam visuais, materiais, conceituais, gestuais, poéticos etc., que se manifestam nas imagens que o espectador identifica, seja por memória ou consciência de si.

Entretanto, é necessário compreender que tudo que se repete apresenta diferenças. As diferenças podem ser observadas inclusive no espaço e no tempo em que as obras se apresentam. A arte paranaense contemporânea é capaz de demonstrar tais conceitos mediante a vasta produção existente. Escolhemos obras dos artistas Fábio Noronha e Bernadete Amorim para demonstrar estes conceitos. Pretende-se, contudo, ressaltar algumas diferenças entre as artes moderna e contemporânea, relacionando-as com os conceitos de similitude. Para identificar tais conceitos na prática, pretende-se apontá-los, por meio de leituras de imagem, a partir de obras dos artistas escolhidos.

Colocam-se, assim, algumas questões a seguir.

O MEIO COMO FOCO: UM MUNDO PÓS-MODERNO

Quais são as diferenças entre o pensamento na arte contemporânea e o pensamento moderno? Quais são as novas linguagens artísticas e como elas estabelecem as relações

³ O simulacro difere da cópia, ele reverte as cópias e os modelos. Ele se diferencia mediante a própria diferença.

de simulacro neste contexto atual? Não se pretende, contudo, definir qualquer conceito a respeito do que seja pós-moderno e nem afirmar que os conceitos tradicionais da arte deixaram de existir. A intenção é, antes de tudo, um convite a uma reflexão sobre os possíveis pensamentos pós-modernos sobre a arte e a sociedade. “A arte da segunda metade do século XX e do início deste XXI carrega em suas imagens uma imagem do mundo problemática e esquiva. Misto de sombra e luz, da caverna platônica e da internet.” (LEÃO, s/d, p. 2). Há uma fábula que talvez possa iluminar o fato de a arte, hoje, carregar tais imagens, que diz o seguinte:

Imaginemos uma fabulazinha onde o herói seja um certo urbanóide pós-moderno: você. Ao acordá-lo, o relógio-digital dispara informações sobre o tempo e o trânsito. Ligando a FM, lá está o U-2. O vibromassageador amacia-lhe a nuca, enquanto o forno microondas descongela um sanduíche natural. No seu micro Apple II, sua agenda indica: REUNIÃO AGÊNCIA 10H/ TÊNIS CLUBE 12H/ ALMOÇO/ TROCAR CARTÃO MAGNÉTICO BANCO/ TRABALHAR 15H/ PSICOTERAPIA 18H/ SHOPPING/ OPÇÕES: INDIANA JONESBLADE RUNNER VIDEOCASSETE ROSE, SE LIGAR/ OPÇÕES: LER O NOME DA ROSA (ECO) – DALLAS NA TV – DORMIR COM SONÍFEROS VITAMINADOS/.

Seu programa rolou fácil. Na rua divertiu-se pacas com a manifestação feminista pró-aborto que contava com um bloco só de freiras e, a metros dali, com a escultura que fazia a *Pietà* (aquela do Miguelangelo) com baconzitos e cartões perfurados. Rose ligou. Você embarcou no filme *Indiana Jones* sentado numa poltrona estilo *Memphis* – Uma pirâmide laranja em vinil – desfiando piadas sobre a tese dela em filosofia: *Em Cena, a Decadência*. A câmera adaptada ao vídeo filmou vocês enquanto faziam amor. Será o filme pornô que animará a próxima vez.

Ao trazê-lo de carro para a casa, Rose, que esticaria até uma festa, veio tipo impacto: maquiagem teatral, brincos enormes e uma gravata prateada sobre o camisa lilás. Na cama, um sentimento de vazio e irrealdade se instala em você. Sua vida se fragmenta desordenadamente em imagens, dígitos, signos – tudo leve e sem substância como um fantasma. Nenhuma revolta. Entre a apatia e a satisfação, você dorme (SANTOS, 2004, p. 8-9).

A fábula não propõe conclusões, mas aspira demonstrar algumas situações tipicamente contemporâneas.

Um dos fatores que marcam essa transição para o pós-moderno é a utilização de materiais não convencionais para os objetos de arte, por exemplo. Aliás, *tudo* que é convencional parece transformar-se. O convencional parece fundir-se com desconstrução, cheio/vazio, fragmentação e, como diz Tom Zé, com unimultiplicidade: onde cada homem é sozinho a casa da humanidade.⁴

O individualismo predominou. Junto com ele, o consumismo. As cidades crescem e desenvolvem-se rumo às grandes metrópoles, com seus shoppings e grandes centros comerciais. Os ambientes de casas particulares, os interiores, também são tidos como espaço urbano, pois os móveis, os objetos, os roupões de sair do banho etc., são produtos que evidenciam um interesse social no consumo (BRASIL, 1992, p. 12). Isso reflete sem dúvida na produção de arte.

Não se entende mais a pintura como cópia da realidade. Ao contrário disso, as pessoas passaram a ver *pinturas*. No entanto, é inevitável que a arte retrate a realidade do espaço em que ela acontece, mas retratar não significa igualar ou copiar, antes disso pode

⁴ Música *Brasil corrupção*. Autoria de Tom Zé.

considerá-la como repetição das ações contemporâneas na sua produção, com algumas variações de diferença. Isso nada mais é do que um mundo de simulacros, que não copia nada, mas que compreende uma relação entre as coisas similares.

Walter Benjamin (1955, p. 5) afirma que a obra de arte é, e sempre foi, tão singular quanto a sua instalação no contexto da tradição, que é algo vivo e mutável; ou, como diz Deleuze (s/d, p. 8): O pensamento atual “nasce da falência da representação (...) e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico.”

Uma das forças que agem sob a representação do idêntico e que constituem a singularidade da obra pode ser compreendida a partir do espaço e do tempo em que a obra está inserida. O “aqui e agora” da obra de arte é uma prova de que não há como imitar ou copiar nada de forma perfeita, pois para repetir perfeitamente um elemento, duplicando-o, é necessário repetir inclusive o espaço onde ele está localizado e o tempo em que ele foi produzido. No entanto, se houver esta repetição perfeita, de tempo e espaço, os similares fundem-se numa coisa só, esses elementos repetidos acabariam por estar um exatamente a frente do outro, impedindo a visualização dos dois: o que era dois, torna-se um; a multiplicidade torna-se unidade. À medida que seja possível continuar visualizando o copiado e sua cópia, é possível também identificar uma diferença de espaço nesta repetição, de forma que mesmo buscando o mesmo, o igual, encontrar-se-ão diferenças.

A compreensão das relações existentes entre coisas similares, neste caso, pode ser observada na arte contemporânea e no espaço e tempo pós-modernos.

A arte contemporânea toma corpo com a arte Pop nos anos 1960 (SANTOS, 2004, p. 8). A arte Pop buscou a fusão da arte com a vida, manifestando-se em rótulos, sabonetes, *hamburguers* – “signos e objetos de massa” (SANTOS, 2004, p. 36).

A arte pós-moderna é uma *antiarte* que “não quer *representar*, nem *interpretar*, mas *apresentar* a vida diretamente em seus objetos”. A arte começa a abandonar os museus e as galerias (SANTOS, 2004, p. 36-37). Ou então, passa-se a questionar o que é arte, como o *readymade* de Duchamp: a *Fonte*, por exemplo. Não busca mais a beleza e o valor eterno, mas o cru e o efêmero.

Algumas características da arte moderna são a pretensão a uma cultura elevada, a originalidade na obra, a forma, a oposição ao público, a crítica social, a afirmação da arte, dentre outras; já a arte pós-moderna requer uma antiarte, um cotidiano banalizado, uma arte que apresenta, antes de mais nada, o processo, o conteúdo, o jogo com a arte, a participação do público, com uma tendência para a abolição dos “ismos” etc. (SANTOS, 2004. p. 39-40; FREIRE, 2006, p. 20).

As artes Pop, *minimal*, conceitual, hiper-realista, *happenings*, performances, *land art*, videoarte, instalação, *graffiti*, são algumas linguagens da arte que invadiram o espaço, rompendo a tradição. Uma destas vertentes, a arte conceitual, opera com a ideia, com o

conceito e não com a forma e os objetos. “A arte conceitual (...) é, sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional” (FREIRE, 2006, p. 10).

Uma das tradições da arte é aquela que tinha o desejo de copiar a realidade da forma mais fiel possível: a representação do espaço. Mas a partir do momento que os teóricos evidenciaram a ideia da criação através da imagem e semelhança, foi possível compreender a pintura pensando nas “relações da imagem com a sua própria noção da realidade, e não mais com os modelos platônicos, ideais” (LEÃO, s/d, p. 2). Ernest Gombrich (2007, p. 44) diz: “Aquilo que um pintor investiga não é a natureza do mundo físico, mas a natureza das nossas reações a esse mundo.”

Se as imagens artísticas já não pretendem copiar qualquer coisa que seja, seus valores atribuem-se nos próprios elementos que a imagem apresenta. A arte já quis imitar, hoje quer apresentar. Como diz Geraldo Leão (s/d. p. 11): “O espaço sem distâncias da arte e da pintura tem visto sua função e estatuto de *representação do espaço* se constituir no *espaço da representação*.”

DA SIMILITUDE À SIMILITUDE

A palavra *similitude*, no dicionário, refere-se à semelhança simples (FERREIRA, 1999, p. 1.856).

No entanto, Michel Foucault aprofunda o sentido de similitude, apresentando seu contexto histórico e esclarecendo o que é e quais suas principais características e relações com semelhança, representação, diferença e repetição. *Similitude*, para Foucault, é um termo que se refere a um caminho que perpassa do similar ao similar. Esta passagem, entre os elementos similares, que não encontra nem começo nem fim, se concentra como *meio*. Não é a simples semelhança em si, mas as relações estabelecidas entre as coisas similares (FOUCAULT, 1992, p. 45).

Mas sempre foi assim?

Segundo Foucault (1992, p. 45), no século XVI, a similitude era vista como a soma da Hermenêutica (o conjunto de conhecimentos e técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir seu sentido) com a Semiologia (o conjunto de conhecimentos e técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definindo o que os institui como tais e conhecer seus liames, suas ligações). Pois entre a Hermenêutica da semelhança e a

Semiologia das assinalações⁵, existe um espaço, um caminho oscilado entre as coisas similares. Sendo assim, a similitude era completamente assegurada pelo conhecimento.

Porém, o signo, no passar do século XVII, passa a não ser mais tão sólido no espaço e nem a ter a mesma relação com a semelhança.

A similitude sai do domínio do conhecimento e liga-se à imaginação. Diz Foucault (1992, p. 83):

a similitude é agora o fundo indiferenciado, movediço, instável, sobre o qual o conhecimento pode estabelecer suas relações, suas medidas e suas identidades (...) porque não se trata mais de manifestar um conteúdo prévio ao conhecimento, mas de dar um conteúdo que possa oferecer um lugar de aplicação às formas do conhecimento.

O pensamento no século XVII propunha relações de similaridades e equivalências, ainda contidas num pensamento representativo. Nessa época, havia diferentes formas de similitudes, porém, entre elas, se destacam quatro essenciais. São elas: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e uma quarta assegurada pelo *jogo das simpatias* (FOUCAULT, 1992, p. 33-41).

A primeira delas, chamada de **convenientia** (ou conveniência), faz referência aos elementos que se avizinham, que se aproximam e se ligam uns aos outros. Há uma relação, uma comunicação entre as matérias naturais, como a terra, o mar, as plantas, o homem. Um exemplo claro dessa afirmação pode ser dado pela relação de semelhança que há nas rugas que aparecem no rosto dos homens, após determinada idade, com espécies de ervas que aparecem na natureza.

Na segunda forma de similitude, chamada *aemulatio* (ou emulação), as coisas podem se imitar de uma extremidade a outra do mundo sem proximidade. Ainda podem envolver-se por outra duplicação em número de vezes infinito, ainda que elas não tenham o mesmo valor e nem a mesma força. Os elementos dispersos relacionam-se. Quando se compara a boca, que é por onde passam os beijos e as palavras de amor, com Vênus, por exemplo, traça-se uma similitude de emulação, pois Vênus representa o amor, tornando possível, assim, visualizar a relação de semelhança.

Na *analogia*, as similitudes se apresentam como as semelhanças mais sutis das relações. Não são visíveis, todas as figuras do mundo podem se aproximar e seu ponto principal é o homem, por ser saturado de analogias. O homem é por ele envolvido e, ao mesmo tempo, transmite as semelhanças que recebe do mundo. Exemplo: as veias do homem podem ser associadas a grandes rios, pois ambos fazem correr (sangue nas veias e

⁵ A assinalação é uma espécie de decifração; torna as coisas visíveis, como uma palavra que define alguma coisa; ela serve, inclusive, para dar nome às similitudes identificadas nas obras de arte, por exemplo. (FOUCAULT, 1992, p. 42).

água nos rios) num só sentido. Assim como os ossos podem ser associados a rochedos, ambos rígidos e que podem quebrar-se.

Por fim, a quarta forma de similitude, que é assegurada pelo *jogo das simpatias*, aproxima as coisas por movimento exterior e visível, “como essas rosas fúnebres que servirão num funeral, que, pela simples vizinhança com a morte, tornam ‘triste a agonizante’ toda pessoa que respirar seu perfume” (FOUCAULT, 1992, p. 39). Atrai o que é dramático para a tragédia e o que é tênue para o espaço desoprimido. A simpatia tem o poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade, de torná-las estranhas ao que eram. Altera, transforma, mas na direção do idêntico. Entretanto, seu poder é contrabalançado pela antipatia, que mantém os elementos em seu isolamento e em sua diferença, para não reduzir o mundo a uma mesma coisa e preservar sua singularidade, pois quando as matérias passam a ser idênticas umas às outras, elas passam a ser substituíveis. Aproxima as figuras ao mesmo tempo que as mantém a distância. É o jogo que faz com que o mundo permaneça como é; preserva os elementos do mundo para que permaneçam o que são. O mesmo persiste o mesmo.

No entanto, houve alterações com o passar do tempo.

A pintura, por exemplo, até o fim do século XVI, imitava o espaço. “A representação (...) se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo” (FOUCAULT, 1992, p. 33). No século XIX, “a teoria da representação desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis” (FOUCAULT, 1992, p. 13). À vista disso, a semelhança enquanto simulacro passa a atuar no contexto, exaltando os valores da diferença.

Foucault afirma (1988, p. 60):

Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar.

Uma das características da similitude é que ela não afirma e nem representa nada. Agrega características modificadas às coisas comuns, como mudança de forma ou de estrutura de um elemento natural, de um objeto ou até mesmo de uma pessoa; ou modificação de funções a que estes são naturalmente destinados.

Fundir a obra de arte e aquilo que ela deve representar, fazendo com que a obra seja referência dela mesma, é uma forma de separar a similitude da condição representativa, implicando uma distância interior e uma diferença entre a obra e o que ela deve imitar. Pois

a representação, estando relacionada à condição de tornar fielmente idêntica a imagem ao seu modelo, exige a aproximação de um com o outro para que se estabeleça referência.

A representação semelhante faz com que os objetos reconhecíveis e as silhuetas familiares sejam como são; a similitude traz à tona o que está escondido, o que está por trás do óbvio desses elementos. A similitude desloca e muda os elementos similares. “A semelhança comporta uma única asserção, sempre a mesma: isto, aquilo, aquilo ainda, é tal coisa. A similitude multiplica as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras” (FOUCAULT, 1988, p. 63-64).

De acordo com Foucault (1988, p. 61-62), enquanto a exatidão da imagem funciona como um índice na direção de um modelo, de um “padrão” soberano, insubstituível, único e exterior ao mesmo tempo ideal e real, a série das similitudes nega esta imagem “perfeita”, idêntica. O simulacro corre sobre a superfície num sentido sempre reversível, ou seja, é possível reputar um conceito diante das repetições e diferenças nos elementos identificados numa obra e recorrer a novas investigações.

O simulacro é sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas. Deleuze e Guattari chamam isso de *rizoma*.⁶

Isso significa que há relações entre elemento e elemento da obra de arte, entre modelo e imagem, entre artista e obra e assim por diante. Pois qualquer ponto de um *rizoma* deve ser conectado a outro (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

Além disso, “o simulacro é o sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da própria diferença” (DELEUZE, s/d, p. 261). O simulacro não é cópia, ele reverte as cópias e os modelos. Cada série é constituída de diferenças e comunica-se com as outras séries por meio de diferenças de diferenças. Portanto, o simulacro não imita, apenas repete. Porém, na repetição sempre haverá diferenças.

A repetição caracteriza-se pela soma e pelo valor das diferenças. A repetição é singular. Ou há repetição de elementos que são de diferentes naturezas, ou quando coisas se distinguem *innúmero*, no espaço e no tempo que, no entanto, têm naturalmente o mesmo conceito; ou há repetição de um mesmo elemento, porém inevitavelmente sem conceito, instaurando uma diferença, pois “a repetição é a diferença sem conceito” (DELEUZE, s/d, p. 31). Isso faz do repetido ser singular, insubstituível. Não é possível trocar, substituir dois verdadeiros gêmeos, por exemplo.

Deleuze (s/d, p. 26) diz que o repetido não pode ser representado; que a repetição e a representação diferem naturalmente se opõem. De acordo com o autor (s/d, p. 20),

⁶ O *rizoma* é uma linha que depende da multiplicidade de vários seres, depende da conjunção “e... e... e...” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 37), pois sem multiplicidade não haveria relação. A relação é uma correspondência entre duas ou mais pessoas, fatores ou coisas (MIRANDA, 1976, p. 930). Essa multiplicidade é um conjunto de unidades que se relacionam, porém, elas só funcionam em conjunto, enquanto unidades elas perdem seu caráter rizomático. As unidades precisam da simbiose.

representação é a relação de *igualdade* entre o conceito e seu objeto (por memória ou por consciência de si). A identidade do conceito é invocada pela representação para explicar a repetição e compreender a diferença. O mesmo, o idêntico e a analogia são princípios da representação, como a simples semelhança.

A forma de distinguir a simples semelhança da repetição é compreender que os elementos de uma obra não se assemelham como identidade, representação, mas se assemelham na própria diferença, de forma que os elementos “diferem sob um conceito que é *absolutamente* o mesmo” (DELEUZE, s/d, p. 254).

As coisas apenas se assemelham porque são diferentes e só há diferença nas coisas por haver semelhança. Por exemplo: a pintura de uma cadeira é diferente de uma cadeira porque é uma pintura e não um objeto; no entanto, uma cadeira com um designer diferenciado pode assemelhar-se, numa perspectiva favorável, com um pássaro, porém nem o pássaro e nem a cadeira são iguais e nem da mesma natureza. Há duas fórmulas: “os semelhantes diferem” e “os diferentes se assemelham” (DELEUZE, s/d, p. 281), que caracterizam a repetição.

Dessa forma, é indispensável detectar diferenças formais em um ou mais elementos repetidos dentro da obra, semelhanças que se diferenciam e diferenças que se assemelham, através de leituras de imagem, para aludir à idéia de similitudes.

AS SIMILITUDES E OS ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS PARANAENSES

A arte contemporânea paranaense inclui muitos nomes, cada um com suas linguagens, poéticas, conceitos, gestualismo, forma. É inoportuno discorrer sobre todos eles. Sendo assim, a prioridade restringe-se na citação de Fábio Noronha e Bernadete Amorim. O primeiro já trabalha sob o conceito de repetição.

O artista Fábio Noronha tem uma produção artística direcionada à pesquisa do semelhante e do diferente por meio de fotografia, vídeo, imagem digital, áudio, instalação “ou qualquer outro que lhe dê o suporte necessário para suas questões poéticas e estéticas” (GEMIN, 2006, p. 3). Fábio desenvolve seus trabalhos a partir dos anos 1990. Uma das repetições que aparecem na sua produção decorre do fato de que alguns de seus trabalhos são desenvolvidos em séries e, a cada série, os elementos novos se apresentam na seguinte (GEMIN, 2006, p. 4), porém sob algumas diferenças. Na Figura 1, há dez desenhos que aparentemente são iguais, mas prestando muita atenção, percebe-se que são dez desenhos diferentes, pois não se trata de reprodução, mas do valor de originalidade apresentado nas diferenças encontradas em meio às repetições (GEMIN, 2006, p. 33).

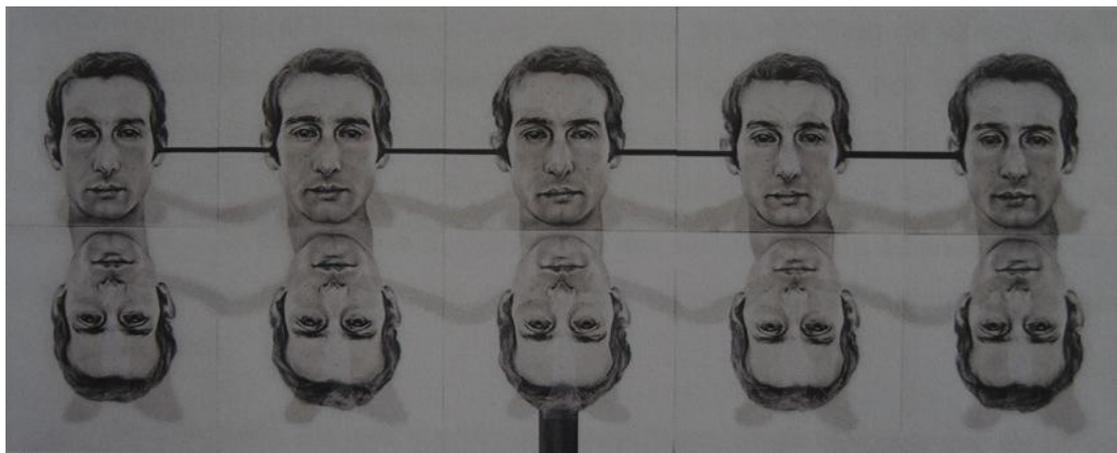


FIGURA 1 – NORONHA, Fábio. s/título, *autorretrato – série acidez*, 2000/01, grafite, guache e verniz sobre papel 64 x 150 cm.
Fonte: GEMIN, 2006.

Ao contrário de Fábio Noronha, a artista visual Bernadete Amorim não se apropria do mesmo conceito para a construção de suas obras; no entanto, é possível identificar similitudes em seus trabalhos. Não se pretende, contudo, tornar irreversíveis as observações realizadas através de leituras de imagens. A pretensão restringe-se a propor algumas análises da proliferação das similitudes em uma de suas obras.

Na Figura 2, foto de parte de uma instalação da artista, percebem-se as relações que os elementos da obra têm entre si. Nela, são percebidos elementos que se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças, ao mesmo tempo que se repetem. Diferem-se em forma, movimento etc. e repetem-se em materiais, elementos etc.



FIGURA 2 - AMORIM, Bernadete. *Mínimas*, 2004/05, roupas, gesso e cola, dimensões variáveis. Instalação Casa Andrade Muricy.
Fonte: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007, página da web.

Observa-se, também, miniaturas de roupas cobertas por gesso e cola. São cerca de 250 objetos, sendo que 230 são peças de roupas que se repetem enquanto elemento similar. São peças de diferentes formas e tamanhos distribuídas pelo chão, expandindo-se no horizonte, abaixo do ponto de vista do olhar, de forma que o espectador pode visualizar as cores dos tecidos internos. No chão há um polvilhamento de talco.

Uma das diferenças que se nota no trabalho é que as roupas em miniatura não são nem do mesmo tamanho, nem da mesma matéria e nem têm o mesmo movimento que as roupas utilizadas para cobrir o corpo. No entanto, as peças sugerem diferentes movimentos corporais e diferentes modelos de roupas, apesar de se repetirem: roupa + roupa + roupa etc. Essas formas, anteriormente moles, que as matérias gesso e cola enrijeceram, se assemelham enquanto formas.

E uma das semelhanças que podem servir como reflexão, é que o talco polvilhado sobre o chão assemelha-se intencionalmente à poeira, porém não se trata da mesma coisa. São coisas diferentes. O polvilhamento é utilizado para remeter ao ar, “parece que o pó (...) também fala do ar” (Universidade Federal de Santa Catarina, 2007, página da web), que, por sua vez, tem relação com o espaço vazio existente dentro das peças.

Com as leituras reflexivas das imagens analisadas, verificou-se que por mais que os elementos das imagens, ou toda ela, pareçam iguais e puramente repetitivos, há uma singularidade em cada uma delas. Não houve pretensão aqui de esgotar as possibilidades de leituras, apenas sugerir algumas para mostrar na prática como a similitude pode ser aplicada às obras de arte, visto que existem muitas possibilidades de leitura e análise em qualquer produção artística, verificando-se também que as similitudes podem ser aplicadas em diferentes linguagens artísticas.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trata-se da segunda versão do texto, iniciada por Walter Benjamin em 1936 e publicada em 1955.
- BRASIL, Banco Sudameris. *A metrópole e a arte*. Catálogo. São Paulo: Prêmio, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. S/d. 284p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Trad.: Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GEMIN, Deborah Alice Bruel. *A arte de Fábio Noronha*. Monografia (Especialização em

História da Arte do Século XX). Orientadora: Profa. Dra. Dária Jaremtchuk. EMBAP. Curitiba, 2006.

GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e Ilusão: um estudo da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa; rev. trad. Monica Stahel. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2007.

LEÃO, Geraldo. *Da Ágora à Internet. Ou da representação do mundo ao mundo da representação*. S/d. 13p.

MIRANDA, Augusto. *Dicionário 2001 do homem moderno*, v. 4. Q-Z. 8. ed. São Paulo: Focus, 1976.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. *Agecom*. In: Galeria de Arte da UFSC. Ago. 2007. Disponível em: <<http://noticias.ufsc.br/2007/08/30/galeria-de-arte-da-ufsc-mostra-exposicao-minimas/>>. Acessado em: 1 jun. 2010.