

2 no where, now here



fig. 10: Matta-Clark, *Deflation*, Ithaca, 1969

Em 19 março de 1969¹, em Ithaca, no jornal local, *The Cornell Daily Sun*, aparece no canto direito da página uma pequena fotografia com o seguinte título *Art is Inflatable-Deflatable*².

Na foto, em primeiro plano, vê-se Gordon Matta-Clark sobre uma grande bomba insufladora ligada por uma mangueira a um conjunto de grandes volumes plásticos inflados sobre o local onde seria erguido posteriormente o Museu de Arte da Universidade de Cornell. Essa fotografia inaugura uma série de imagens do artista em que estão sempre juntos, autor e obra, não para reforçar a ideia de autoria, mas como um instantâneo que captura o artista em uma dada situação de constituição de seu trabalho. Matta-Clark olha para a paisagem natural do *campus* como se outra coisa, que não o seu trabalho, chamasse-lhe a atenção. Mas, sobre a bomba insufladora, é o artista que comanda o processo de transformação, insuflar-desinflar, afinal, embora,

¹ OWENS, Gwendolyn. *Lessons Learned Well, The Education of Gordon Matta-Clark*. In: RANGEL; CUEVAS, 2007, p. 170.

² *Ibidem*.

no momento da foto, os volumes estejam plenos de ar, o nome do trabalho o contradiz: *Deflation*. O título do trabalho estabelece um jogo entre obra e ação do artista, um mecanismo que instaura a ideia de movimento e reversibilidade a partir dos pares, vazio-cheio, processo-produto, arte-arquitetura.

Deflation é ao mesmo tempo escultura e a pedra fundamental arquitetônica. Ela é a obra que inaugura o lugar de construção do novo Museu de Arte da Universidade, assemelhando-se à “uma praça tosca no meio da floresta, que parece o primeiro ato construtivo. O primeiro ato do fazer é movimentar. Dando-lhe uma boa acomodada.”³, mas também revela a importância da escultura na trajetória do artista-arquiteto. Em sua primeira entrevista, dada a revista *Avalanche*, dedicada à performance, Matta-Clark explicita a relação constante entre arquitetura e escultura. Segundo ele, não se trata de usar ideias esculturais na arquitetura, assemelha-se mais à fazer escultura através dela.⁴

Formado em arquitetura, desde 1968, pela progressista Universidade de Cornell, Matta-Clark trilhou um caminho próprio atravessando, recortando e embaralhando arte, arquitetura e cidade em um movimento cíclico: sair da arquitetura como propositora de espaços definidos, produtos acabados e retornar à ela como “um meio ambiente”. Afinal, “quando você vive na cidade, todo tecido é arquitetônico de algum modo”⁵.

³ MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Liza Bear para a revista *Avalanche*, maio de 1974, In *MOURE*, 2006, p. 176.

⁴ *Ibidem*, p. 172.

⁵ *Ibidem*, p. 166.

No mês de janeiro de 1962, Matta-Clark recebe uma carta de seu pai, o pintor chileno tardo-surrealista Roberto Matta (1911-2002):

Querido Gordy: um ano novo muito significativo e feliz – uma vez que parece que você sente que sua vida tem tomado uma direção sem sentido – você precisa de um fim, que seja arquitetura (lembre-se que *no where* pode ser *now here*).⁶

Seguindo a sugestão de seu pai, Gordon Matta-Clark (1943-1978) inicia o curso de arquitetura no mesmo ano na Universidade de Cornell, Ithaca. Em 1963, interromperia seus estudos por quase um ano, após se envolver em um grave acidente de carro com uma vítima fatal. Nesse momento, Matta-Clark se muda para Paris⁷, onde residia seu pai, tanto para se afastar da ameaça de qualquer processo, pois era o condutor, quanto para se recuperar fisicamente da mandíbula fraturada. Durante esse ano, estuda literatura francesa na Sorbonne e cogita a possibilidade de abandonar a graduação em arquitetura, já bastante insatisfeito com a abordagem formalista⁸, para estudar cinema em Paris no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (I.D.H.E.C). Em uma das inúmeras cartas enviadas à sua mãe, pede-lhe que arranje um encontro com o crítico de filme Hollis Alpert, seu segundo ex-marido⁹. Depois, em outra carta, há uma mudança de planos, visto que, para se ter acesso à renomada escola de Paris, necessitava da comprovação de, no mínimo, dois anos de treinamento técnico em cinema. Decide, então, voltar a Cornell e pedir transferência para a Universidade de Columbia, enquanto trabalharia com filmes para adquirir a experiência necessária¹⁰. Mas, antes de regressar a Ithaca, durante o verão de 1964, faz um breve estágio em Roma com Vincenzo Mònaco, arquiteto italiano, amigo de seu pai¹¹, que

⁶ Carta de Roberto Matta para seu filho Gordon Matta-Clark, datada de 9 de janeiro de 1962, sugerindo-lhe que curse Arquitetura e procure os antigos amigos de seu pai, Marcel Breuer, assistente de Gropius na Escola de Arquitetura de Yale, Philip Johnson e Frederick Kiesler, colaborador de Adolf Loos em 1920 (PAPAPETROS, 2007, p. 71).

⁷ OWENS, G. op. cit., p. 163.

⁸ Durante sua formação, Matta-Clark teve contato com a nata crítica da Arquitetura: Colin Rowe, Peter Eisenman, John Hejduk, Robert Slutzky, entre outros. O programa do curso, além das disciplinas específicas de arquitetura, incluía também disciplinas em Arte, como Introdução ao Desenho e à Pintura e à Escultura. Destacam-se, em seu histórico escolar, disciplinas de Francês, Poesia do Período Romântico e Arte do Japão. Para mais informações sobre sua formação, vale a pena ver o artigo de Gwendolyn Owens. OWENS, Gwendolyn. Lessons Learned Well, The Education of Gordon Matta-Clark. In: RANGEL; CUEVAS, 2007, pp. 162-173 e o artigo de Antony Vidler, Architecture-to-be”: Notes on Architecture in the work of Matta and Gordon Matta-Clark. In HERTZ, 2006, pp. 59-73.

⁹ Ibidem.

¹⁰ PAPAPETROS, 2008, p. 629.

¹¹ OWENS, op. cit.

o persuade a finalizar os estudos em Cornell. Um ano depois, relata entusiasmado, em outra carta à sua mãe, a descoberta da escultura: “É como se estivesse esperando todo esse tempo (de vida) para descobrir a escultura. Está se tornando uma obsessão total”¹².

Em 1968, graduado em Arquitetura, Matta-Clark permaneceria no mesmo local, morando fora do *campus* em um pequeno apartamento compartilhado com mais três amigos. Ali, monta um pequeno estúdio, dando prosseguimento às investigações artísticas iniciadas em seu curso e direcionadas para práticas escultóricas, trabalhando com estruturas de corda e anagem, esculturas infláveis¹³ e operações alquímicas, nas quais utilizava fungos e outros materiais perecíveis. Simultaneamente às suas explorações artísticas, trabalha como instrutor assistente de escultura e design em Cornell e como técnico no Departamento de Arquitetura da cidade de Binghamton¹⁴.

No ano seguinte, em 1969, após colaborar na seminal exposição *Earth Art* organizada pelo crítico e um dos editores da revista *Avalanche*¹⁵, Willoughby Sharp, no *campus* da Universidade de Cornell, Matta-Clark abandonaria definitivamente o trabalho de arquiteto na prefeitura de Binghamton e retornaria a Nova York, estabelecendo-se na região do SoHo, enquanto esta começava a se configurar como um reduto de artistas. Dennis Oppenheim (1938-2011) e Robert Smithson (1938-1973), a quem conheceu na citada exposição, seriam, a partir daquele momento, grandes referências para os trabalhos que passou a desenvolver, que embora bastante diversificados, tinham em sua constituição uma grande potência crítica.

Quarenta anos antes, no início da década de 1930, seu pai cursaria Arquitetura na Universidade Católica do Chile. Em 1933, um ano após a conclusão de seus estudos, embarcaria para Paris¹⁶ para trabalhar no ateliê de Le

¹² MATTA-CLARK apud *Ibidem*, p.164

¹³ OWENS, op. cit., p. 166.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A revista *Avalanche* foi fundada por Liza Bear e Willoughby Sharp em 1968, direcionada às performances e à arte conceitual. Compreendia basicamente entrevista com os artistas permitindo que suas vozes fossem ouvidas em resposta às críticas institucionalizadas. Para maiores informações, ver ALLEN, 2005, pp. 50-61.

¹⁶ Sobre a escolha em permanecer no país e se mudar para a Europa, Justo Pastor Mellado defende a tese de que a ditadura do Gal. Ibañez criou um sentimento de desarraigamento nas famílias que historicamente vinculavam-se ao poder. Salvo aquelas que conseguissem reciclar suas habilidades deslocando os investimentos rurais para a indústria, todas as demais sofreriam um ataque direto da rígida ditadura. Logo após se formar, Roberto Matta abriu uma loja de móveis, onde ele próprio desenhava sua mobília. Mas, para Roberto, a permanência em Santiago significava “modelar internamente as condições habitáveis de uma facção social que substitui sua classe no poder”, em favor de uma ditadura. A

Corbusier. Descendente de uma família tradicional oligárquica chilena de origem vasco-francesa, não foi difícil conseguir uma oportunidade tão boa. Desnecessário dizer o papel central representado por Le Corbusier no desenvolvimento da arquitetura do século XX e a importância, para um arquiteto recém-formado, de iniciar sua carreira partilhando de seus pensamentos. Nessa época, o escritório de Le Corbusier tinha como projeto principal a elaboração da *Ville Radieuse*¹⁷, uma cidade “sem classes”, que orientava sua prática arquitetônica em favor de uma “construção mais apropriada à produção em série”¹⁸. A unidade VR, projetada para compor uma faixa contínua de moradias “alinhadas”, privilegiaria padrões quantitativos e otimização de espaços aplicados à sua rápida e eficiente execução. Assim, enquanto Le Corbusier se aproximava da ideologia da ala mais à esquerda dos CIAMs, os defensores do *Existenzminimum*, abandonava cada vez mais seu “bloco periférico”, também conhecido como *Immeuble-Villa*, que preconizava o suprimento mais orgânico da residência.

Antes de trabalhar com Le Corbusier, Roberto Matta projetava e desenvolvia mobiliários para serem comercializados em sua loja de móveis. Esses móveis eram projetados como uma espécie de “mobilierização da corporalidade”¹⁹ refletindo sua concepção arquitetônica como extensão do corpo. Assim, quando Le Corbusier passou a se distanciar de uma arquitetura mais comprometida com o suprimento qualitativo da casa como unidade autônoma em favor de critérios mais econômicos, adaptando à concepção de arquitetura ao modo de produção industrial, Roberto Matta decide romper com a própria disciplina. O incômodo era mútuo. Anos mais tarde, Matta comentaria²⁰ como seus desenhos de plantas inspirados em nus femininos haviam perturbado Le Corbusier.

Interessava mais a Matta entender a arquitetura interna do corpo e suas extensões espaciais voltadas para uma

partida de Roberto Matta, para Mellado, representava o estágio terminal de um modelo simbólico de família de origem hispano-vasco-francesa em crise. Para maiores informações, ver MELLADO, 1998, pp. 302-09.

¹⁷ Após o fracasso de sua *Ville Contemporaine* e o *Plan Voisin*, ambos da década de 1920, Le Corbusier propõe sua cidade ideal *Ville Radieuse* mais orientada à uma produção em série, projetada como faixas contínuas de moradias alinhadas. Cada apartamento teria apenas um andar e seu interior seria totalmente flexível, otimizando cada centímetro quadrado como o padrão ergonômico de um carro. Para maiores informações, ver FRAMPTON, 2000, pp. 215-224.

¹⁸ Ibidem, p. 215.

¹⁹ MELLADO, op. cit., p. 305.

²⁰ Em uma viagem a Caracas, na década de 1990, Matta foi levado pelo curador Luis Pérez Oramas para identificar desenhos de sua autoria na coleção de Patricia Phelps de Cisneros. Os desenhos, feitos em torno de 1938, remeteram-lhe aos desenhos desenvolvidos em sua tese de graduação e mostrados a Le Corbusier. Ibidem, p. 309.

compreensão psicológica do ambiente do que a arquitetura como projeto social a ser implantado por cidades abstratas. A aproximação com o pensamento onírico surrealista seria determinante para romper em definitivo com a prática da arquitetura e se dedicar à pintura; e Duchamp seria uma figura central no desvio desse percurso. Segundo Tomkins, a reprodução do quadro de Duchamp, *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (1912), acompanhado pelo artigo de Gabrielle Buffet-Picabia, publicado na revista *Cahiers d'art*, teria sido uma revelação para Roberto²¹.

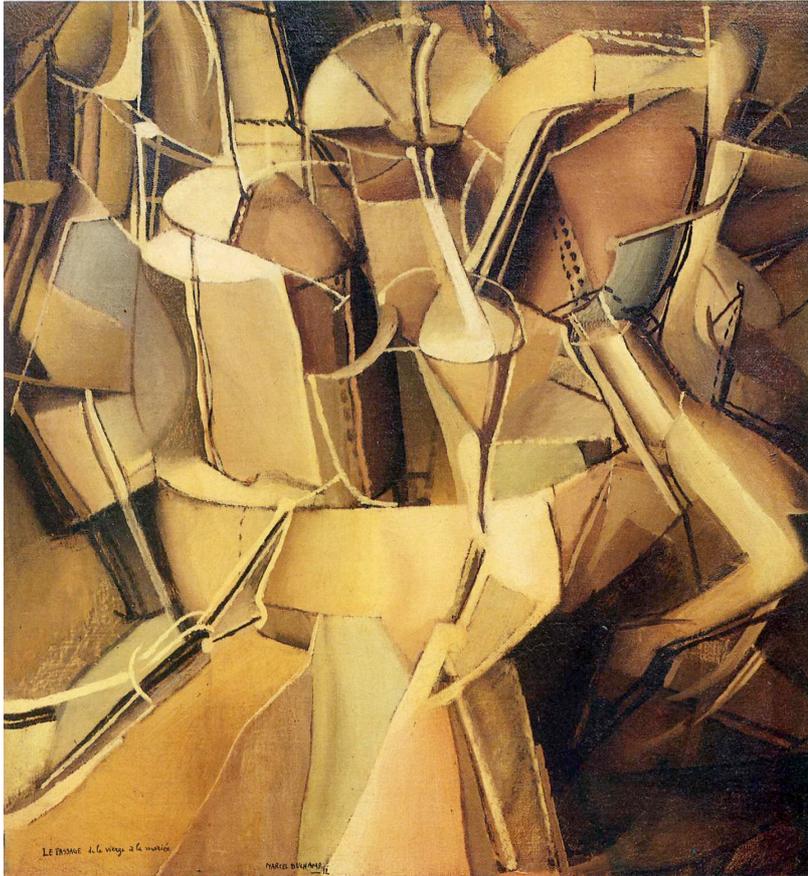


fig. 11: Duchamp, *Le Passage de la Vierge à la Mariée*, 1912, MoMa, New York

Me dei conta de imediato que com esse quadro Duchamp havia abordado um problema totalmente novo na arte e o havia resolvido pintar o momento de mudança. Os cubistas haviam se ocupado do objeto no espaço, os futuristas dos objetos em movimento, enquanto que *Passage* era algo totalmente novo. Aquele homem com nome de cabeleireiro pretendia pintar a mesmíssima mudança e não há nada mais complexo do que a mudança, pois carecemos de ponto de referência para medi-lo.²²

Matta ressalta os conceitos de transitório e intermediário expressos na pintura *Le Passage de la Vierge à*

²¹ TOMKINS, 1999, p. 403.

²² MATTA apud Ibidem.

la Mariée em que explora a tensão entre abstração e figuração, culminando na literalidade de sua nomeação. Suas referências são tanto a transição entre dois modos de abordar a pintura, visual ou conceitual, quanto o ponto de conexão entre dois trabalhos propriamente ditos, *Vierge* n° 1 e n° 2 e a *Mariée*²³. Assim, a tela se refere aqui a duas questões caras a Matta: o status de mudança e a inflexão do trabalho, como um “rito de passagem”. Duchamp, posteriormente, abandonaria a pintura em favor de suas operações *ready-mades*, um questionamento permanentemente da definição da arte, na qual incluíam a crescente importância dada ao crítico de arte e a posição do espectador.

Aqui, de algum modo, também estamos diante de ritos de passagem, questionamentos dos lugares como permanências, semelhanças, convergências e divergências de percursos entre pai e filho. Carol Goodden, primeira mulher de Matta-Clark, interpretará as coincidências de percurso como uma eterna competição cifrada entre eles²⁴, cujas reverberações dos pensamentos desenvolvidos por Le Corbusier e Duchamp, arte e arquitetura, serão marcantes para ambos.

Os trocadilhos, como jogos de palavras que exploram a ambiguidade entre o som, escrita e espaço seriam outra constante entre pai e filho. *No where* e *now here*, como um bom trocadilho, possuem a mesma estrutura sequencial das letras, mas a distinção semântica entre as duas expressões acontece na diferente posição assumida por uma lacuna entre diferentes letras. Assim, por um simples jogo de posicionamento de um “vazio”, ora introduz a ideia de referência fixa, tempo e espaço presente, ora diz exatamente o seu oposto, a falta total dela. Enquanto uma remete apenas à ideia de espaço, a outra agrega a ideia de espaço-tempo que, de um modo, complementam-se a partir da ideia de movimento constante. No movimento permanente das coisas e do mundo ao redor, pai e filho abandonaram a prática da arquitetura, disciplina que tem em sua origem a ideia de permanência, de construção, para se dedicarem a explorar as várias possibilidades de articulações entre os elementos espaciais e suas lacunas em um mundo sempre em mutação.

Matta se dedicou integralmente à pintura, influenciado pelos temas abordados que viu nas telas de Duchamp – o momento da mudança com suas referências e a metamorfose. Em suas telas gigantes, de 2 m x 3 m, próximas à escala das telas de Pollock²⁵, imprimia formas líquidas e viscerais,

²³ JUDOVITZ, 1995, p. 44.

²⁴ Segundo sua companheira Carol Goodden, embora Gordon não mencionasse, ele passava muito tempo competindo e/ou em busca de sua aprovação. Ver HERTZ, 2006, pp. 11-23

²⁵ Em seu artigo clássico sobre a dança do *dripping* de Jackson Pollock, Allan Kaprow ressalta que por sua escala suas telas deixam de ser

contrapondo uma *Mathématique Sensible - Architecture du Temps* à noção de uma *mathématique raisonnable* corbusiana. Enquanto os espaços oníricos, psicológicos, formas corporais e seus suportes flexíveis eram o cerne da expressão de Matta, seu filho, Gordon, desloca-se pelos espaços construídos e decadentes da cidade de Nova York em busca de fracassos arquitetônicos, edifícios abandonados, espaços esquecidos e frestas existentes no sistema imobiliário para propor metamorfoses espaciais.

Eu desenvolvi minha maneira de trabalhar depois de completar meus estudos em arquitetura, consciente de que um espírito genuíno de mudança não poderia ser alcançado através da economia privada. Assim, por cinco anos eu trabalhei com o melhor das minhas habilidades para produzir pequenas rupturas nas condições repressivas do espaço gerado pelo sistema [...] conseqüentemente, o que faço com os edifícios é o que uns fazem com a linguagem e outros com grupos de pessoas: i.e., eu os organizo a fim de explicar e defender a necessidade de mudança²⁶.

Se, por um lado, Matta abandona a arquitetura em seu momento de ascensão, período de construção e formação de um pensamento hegemônico em torno de um projeto social coletivo elaborado nos encontros regulares de arquitetos do mundo inteiro junto aos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs), Matta-Clark, por outro, tem contato com os ideais da arquitetura moderna em seu momento de crise, de declínio e enfraquecimento de seu conteúdo utópico e revolucionário²⁷. Na década de 1960, vivia-se um momento de desencanto, falta de compromisso social e retorno a uma criatividade reprimida. Kenneth Frampton aponta para uma certa ambivalência desempenhada pelos arquitetos nessa época. Sob a justificativa de uma atuação de interesse público, muitos apenas reforçavam “o domínio de uma tecnologia otimizada”²⁸ orientada pelos cânones da racionalidade total; outros, descrentes, abandonariam a prática tradicional ou para se dedicarem à ação social propriamente dita, ou para mergulharem na

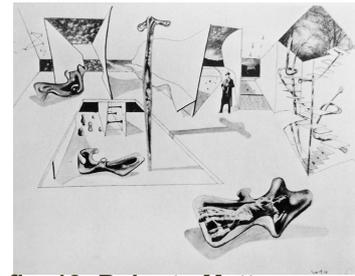


fig. 12: Roberto Matta, *Mathématique sensible*, 1938

pinturas murais para se transformarem em ambientes. As telas de Matta também trabalham com a ideia de ambientes psicológicos, mas ainda não totalmente desprendidas de um sistema representacional como os “borrões” de Pollock. Ver KAPROW, (1958) In: FERREIRA; COTRIM, 2006, pp. 37-45.

²⁶ MATTA-CLARK, Proposal to the Workers of Sesto San Giovanni, Milão. Carta datilografada, PHCON2002:0016:003:081, GMC-CCA, Montreal.

²⁷ Beatriz Colomina, em seu artigo “1949”, pergunta-se se houve efetivamente uma vanguarda arquitetônica americana aos moldes sociais propostos por uma arquitetura moderna europeia, ou se apenas foi assimilada sua linguagem formal. Para maiores informações, ver COLOMINA In: SOMOL, 1997, pp. 300-325

²⁸ FRAMPTON, 2000, p. 341.

arquitetura, como ressaltou Tafuri, enquanto “forma de arte”, o “rito do exorcismo criativo”²⁹.

[...] A situação dessa arquitetura (*International Style*) reflete a iconografia do Eixo Corporativo Ocidental. É, sobretudo, o abuso da Bauhaus e dos primeiros ideais puristas que eu questiono. Pois devo esclarecer como a solução monolítica idealista não apenas falhou na resolução dos problemas, como ainda criou uma condição desumana nos níveis domésticos e institucionais. Assim, é à deformação dos valores (éticos) que estou reagindo, que vem disfarçada de Modernidade, Renovação, Planejamento Urbano, chamem como quiserem.³⁰

O *International Style*, atrás de sua aparente homogeneidade, revelava que aquilo que tinha sido assumido como compromisso ético, simbólico, funcional e público para a realização de um projeto social se transformara em mera linguagem esvaziada de seus sentidos primeiros. A arquitetura moderna, que estabeleceu um vínculo com a revolução industrial e com os novos materiais surgidos com o progresso da técnica, tinha seus cânones transformados em apenas um estilo. A ortogonalidade, a racionalização funcional, a modulação, a célula mínima, a transparência dos grandes painéis de vidro e a estrutura independente acabaram se tornando formas esvaziadas de sentido que clamavam por outras significações. No urbanismo, surgiam as respostas contextualistas à desvalorização da cultura urbana, a “tábula rasa” do movimento moderno. Os livros *Collage City* (1979), de Rowe, e *Learning from Las Vegas* (1972), de Venturi, Scott-Brown e Izenour³¹, eram novas leituras a partir da falência do ideal de uma síntese absoluta de espaço urbano por meio de seu instrumento mais poderoso, o planejamento. Invertia-se a esperança nostálgica advogada, por exemplo, pelos representantes do grupo inglês MARS³² de um pensamento progressista que via a necessidade de um futuro planejado ao invés de se remendar um passado. E será precisamente nos remendos do “tecido urbano”, expressão que Matta-Clark utilizava para se referir à cidade, suas cicatrizes, seus vazios, seus restos, seus fragmentos e suas lacunas, que o artista direcionaria seus interesses. Também, não serão os materiais nobres exaltados por Mies van der

²⁹ TAFURI apud Ibidem, p. 342.

³⁰ MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Donald Wall publicada em Arts Magazine, May, 1976, pp. 74-79. In: MOURE, op. cit., p.65, e In: DISERENS, op. cit., p. 184.

³¹ Para maiores detalhes, ver FRAMPTON, op. cit., p. 353

³² MARS é a sigla para *Modern Architectural Research Group*, os representantes ingleses nos CIAM. O grupo foi fundado em 1932 pelo canadense Wells Coates após algumas tentativas fracassadas de criarem um CIAM inglês, participando pela primeira vez no CIAM de 1933, onde se discutiu a Cidade Funcional. Para maiores informações, ver MUMFORD, 2010.

Rohe, que despertará o interesse de Matta-Clark, mas sim o ordinário, o banal, o cotidiano, o existente. Trata-se por definição de uma condição de alteridade, lidar com aqueles objetos e materiais que a disciplina arquitetura conclamava como fora de seu território e de seus limites.

Uma vez que eu não sei qual será o próximo passo, tenho que trabalhar com coisas que são de fato puro lixo. Isso não me aborrece, pois não me importo em descartar coisas.³³

Na década de 1970, esses espaços não eram a excessão, vestígios de uma cidade já modernizada, e sim a paisagem predominante de Nova York, uma cidade quase falida. Uma sucessão de eventos aparentemente desconexos – quebra da bolsa em 1929, seguida pela Grande Depressão, depois a Segunda Guerra Mundial e a grande onda migratória da classe média em direção aos subúrbios – resultou em uma grande crise fiscal da cidade³⁴. O êxodo de centenas de indústrias e o fechamento de postos de trabalho por empresas conduziram a cidade a um círculo vicioso de aumento de impostos e deficiências orçamentárias. Foram oferecidos mais serviços e assistência aos seus cidadãos do que a maioria das outras cidades americanas, porém o fardo era enorme para os cofres públicos e para o orçamento anual. Alguns serviços urbanos se tornaram cada vez mais irregulares e a interrupção na manutenção da cidade e na remoção de lixo apenas exacerbou a aura distópica nas ruas.

Nova York parecia ser o local daqueles que não puderam sair. Havia no ar um forte espírito antiurbanístico, de “anticidade”, como descrevera Lewis Mumford na época: “deixe o paciente o mais confortável possível. O caso é sem-esperança”³⁵. Enquanto, para os arquitetos, o cenário parecia desolador e sem solução, para os artistas, nesse momento raro da história da cidade, a paisagem urbana abandonada se mostrava como o solo mais fértil a ser explorado.

Alanna Heiss, quando se mudou para Nova York depois de um período na Europa, reflete sobre a ambiguidade da situação

Nova York naquela época estava mergulhada em uma depressão tremenda e parecia quase lúgubre. Mas, na verdade, era fascinante em termos de uso de edifícios para a arte³⁶.

Como havia presenciado na Europa, parecia óbvio para

³³ MATTA-CLARK, Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall. In PHCON2002:0016:00:067, arquivo GMC-CCA, Montreal.

³⁴ SMITH, 1996, p. 19.

³⁵ MUMFORD, Lewis citado In: B.I. Shenker, “18 experts advise, castigate and console the city,” New York Times, July 30, 1975, p. 35 apud FISHMAN, Robert. Foreword. In. KELBAUGH et al., 2008, p. xv.

³⁶ HEISS, A. Entrevista realizada por Jeffrey Kastner, Sina Najafi e Frances Richard, In RICHARD, 2005, p. 42.

Heiss que a arte produzida em Nova York poderia ser maravilhosamente exposta em lotes ou edifícios abandonados, afinal a “ideia de colocar trabalhos apenas em templos de arte, galerias e museus, era talvez, um esforço e desperdício de dinheiro e tempo para todos”³⁷.

Não era somente na Europa que a arte migrava dos espaços fechados e neutros da galeria para os espaços contaminados da cidade. À falência do alto modernismo no campo das artes, seguiu-se um movimento crítico à rigidez de seus cânones: a autonomia do objeto, a “pureza e separação rígida dos vários meios de expressão”³⁸ atrelados às suas especificidades materiais e a seus espaços correspondentes de contemplação e distribuição. A correspondência imbricada entre os *sites* e *non-sites*, proposta por Smithson, abriu o campo das artes, transformando os artistas em expedicionários que criticavam conceitos clássicos de paisagem, visualidade e representação.

A incorporação do *site*, do local, seja “o cubo branco ou o deserto de Nevada”, é, sem dúvida, o componente crítico e questionador da arte do pós-guerra, ao contrário do que preconizava o crítico norte-americano Michael Fried de que a mínima presença da teatralidade seria o elemento destruidor da própria arte. Em 1967, quando publicou o texto *Art and Objecthood*³⁹, Fried acusa alguns artistas de enfatizarem a teatralidade de seus trabalhos em detrimento da especificidade dos meios plásticos, pois, ao se colocarem num campo movediço, entre pintura e escultura, exigiam do espectador a redefinição constante de sua posição e de sua percepção. A essa característica, trazida por alguns trabalhos designados como “art minimal” ou “arte literalista”, Fried denominava de teatralidade o efeito ou a propriedade cênica que a inserção desses elementos simples no espaço provocavam e que não condiziam com a “pureza” preconizada pela Teoria Modernista, preocupada com a qualidade, a composição e a autonomia da obra de arte.

Uma das coisas que estava em jogo era a negação de convenções normativas institucionais das artes no espaço moderno da galeria/museu que, segundo Miown Kwon, escondiam-se por trás da neutralidade⁴⁰ de suas paredes brancas e de sua luz artificial, expondo arte ainda como objetos subjugados a determinadas formas de exibição e

³⁷ Ibidem.

³⁸ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **Artes e Ensaio**, 2008, p. 136.

³⁹ FRIED, Michael. Arte e objetividade. In: **Arte & Ensaio**, 2002.

⁴⁰ Sobre esse tema, Dan Graham, em seu artigo *Arte em Relação à Arquitetura*, afirma que, para parecer neutro, a iluminação é um dos elementos mais imperceptíveis do espaço da galeria e, por esse motivo, as instalações de luzes fluorescentes de Dan Flavin transformam esse último reduto de referência para o trabalho de arte, em parte da obra. Em GRAHAM, (1979) In: FERREIRA; COTRIM. 2006, pp. 429-451.

apartados de suas dimensões políticas, sociais e críticas. O abandono do espaço estéril e idealista modernista em prol da incorporação da “materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano”⁴¹ concedeu ao espectador um corpo e a possibilidade de estabelecer outros vínculos com o mundo ao redor.

No minimalismo, ao negarem a matriz psicológica como origem do trabalho de arte e o seu entendimento como pura expressão do eu-artista, os artistas estabelecem outras relações “das formas com o espaço da experiência”. Segundo Rosalind Krauss, sua existência estaria irremediavelmente subordinada à interação com o observador, sugerindo que:

[...] a intenção e a significação dependem fundamentalmente do corpo no instante que ele emerge no mundo à cada particularidade de seus movimentos e de seus gestos⁴².

O próximo passo seria o transbordamento de seus espaços expositivos reducionistas e, conseqüentemente, a liberação de uma concepção enrijecedora da ideologia da forma. A arte se “desmaterializa” ao incorporar sua dimensão mais pública e ao focar mais os processos e as situações do que o resultado final. O objeto literalmente desaparece ao se derreter sobre um muro ou se transformar em gás inerte⁴³.

Com a desmaterialização do objeto de arte, termo cunhado por Lucy Lippard, cujo interesse migrava do produto para o processo, também presenciava-se o deslocamento do problema da forma para o problema do discurso, ou seja, “a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito”⁴⁴. Segundo Joseph Kosuth, após os *readymades* de Duchamp, não fazia mais sentido operar dentro da especificidade das categorias rígidas da pintura ou da escultura que estabeleciam, por sua vez, um conceito de arte *a priori*. Diluindo-se as categorias, as fronteiras ligadas à especificidade do médium, o “conceito de arte” se inverteria para a arte como puro conceito, sendo facultado ao artista não mais a tarefa de se preocupar com a “aparência”, mas de colocar em permanente movimento o estatuto da própria arte. Isto expressa o interesse crescente entre os artistas de uma participação discursiva mais intensa do debate crítico da época⁴⁵, seja ela em forma de artigos, entrevistas, ou mesmo de propostas curatoriais.

Juntamente com Alanna, de quem se tornou amigo, Gordon faz expedições pelos espaços degradados da cidade, seus arquivos e seus leilões públicos. Enquanto Alanna direciona sua atenção em busca de espaços alternativos para

⁴¹ KWON, 2002, p. 11

⁴² KRAUSS, 1993a, p. 49.

⁴³ Ibidem, p. 37.

⁴⁴ KOSUTH, (1969). In: FERREIRA; COTRIM. 2006, pp. 210-234.

⁴⁵ COTRIM. Posfácio. Ibidem, p. 460.

os eventos e para as exposições que promovia, Matta-Clark busca materiais com os quais pudesse operar. Era no cotidiano da cidade de Nova York, em suas áreas residuais, abandonadas, mais frágeis, seus espaços marginalizados, seus detritos, seus fragmentos e suas sobras, que o artista encontraria a matéria-prima para desenvolver suas ideias, suas posições críticas.

Segundo Matta-Clark, foi a predominância de inúmeros edifícios desocupados e abandonados na paisagem urbana de Nova York que o levou a conceber seus *buildings cuts*. Concomitantemente ao processo de alterações e transformações esculturais dos edifícios abandonados por meio de cortes e dismantelamentos de suas superfícies estabilizadas, o artista filmava e fotografava todo o processo, as alterações na matéria, novas conformações espaciais e, finalmente, a destruição total do trabalho.

Seus *buildings cuts* ocupam, na crítica e na análise de sua obra, um lugar central. Desde o primeiro, realizado em 1973, e o último, em 1978, foram inúmeras entrevistas, diversas cartas trocadas entre o artista, as instituições financiadoras, os órgãos governamentais responsáveis pelos edifícios vazios e as empresas de demolições, artigos de críticos de artes e os subsequentes convites para que o artista realizasse trabalhos similares. Os três últimos inclusive estavam diretamente ligados a importantes eventos e/ou a instituições artísticas, a Bienal de Paris de 1976, o ICC em Antuérpia e o Museu de Arte Contemporânea e revelam a vontade do artista de disseminar seu trabalho para um público cada vez maior. Queria que mais pessoas pudessem entrar em contato com o tipo de operação que fazia, principalmente por causa de seu caráter efêmero, uma ação de curta duração.

Por meio dos *buildings cuts*, o artista foi elevado a um outro patamar de reconhecimento artístico, legitimado sobretudo pela crítica oficial e pelas grandes instituições artísticas, o que acabou colocando um grande dilema para o entendimento de sua obra, entendida aqui na acepção sugerida por Krauss, “um precipitado de ideias sob forma física”⁴⁶. Stephan Walker⁴⁷, em sua tese monográfica sobre o artista, destaca precisamente essa questão. Pelo grande caráter transitório e efêmero de suas práticas, tudo acabou se reduzindo apenas à dissecação dos seus edifícios, rendendo-lhe a fama do “homem que cortava edifícios”. No entanto, o problema central não está no destaque a esse tipo de trabalho, afinal segundo sua viúva Jane Crawford, “Gordon sempre sustentou que os edifícios eram a autêntica obra de arte”⁴⁸,

⁴⁶ KRAUSS, 2002, p. 77.

⁴⁷ WALKER, 2009, p. xiii.

⁴⁸ Jane Crawford em carta enviada ao IVAM Centro Julio Gonzalez em outubro de 1992 para a Exposição de Gordon Matta-Clark. Gordon Matta-Clark, IVAM Centro Julio Gonzalez. In: DISERENS, 1999, p. 292.

entretanto, o problema está na abordagem convencional que estabelece uma distinção entre suas outras práticas, o processo e o trabalho finalizado, deslocando sempre a atenção para o resultado final, tratando-os então como objetos acabados inexistentes, cuja ausência é preenchida por meio de seus “registros”, de suas fotografias e seus filmes, vestígios de documentação e fragmentos resultantes dos cortes.

Onde estão as obras de Gordon Matta-Clark e seu mundo material de significado? Gordon não era produtor de objetos. Seu material, ferramenta e centro de atenção era o *espaço*; o espaço emotivo. O espaço nunca foi um traço secundário de sua obra; era o núcleo. Gordon cortava espaços reais. Cortava e refazia lugares construídos pelo homem. Literalmente abriu edifícios concretos, e lhes impôs identidades que não existiam anteriormente. Mudou sua realidade física e seu significado. Gordon convertia os edifícios em lugares que se experimentavam como objetos – lugares que eram percebidos e funcionavam como coisas enormemente expressivas conservando ainda a força expansiva, carregada, difusa dos lugares⁴⁹.

No momento em que as práticas de Matta-Clark se inserem, havia um questionamento constante da própria definição de arte. Várias categorias que instrumentavam o crítico e mesmo o historiador de arte, como “objeto”, “forma”, “especificidade do médium”, “tempo” e “espaço”, diluíam-se no caráter mais experimental que as práticas artísticas assumiram, misturando-se às ações cotidianas e ao lugar comum.

Em uma de suas entrevistas, o artista declara:

[...] estou muito mais interessado na ação do que na declaração. Quando alguma coisa alcança uma imagem, uma definição, começo a perder o interesse. O que realmente me excita é o ato de desfazer⁵⁰.

A atividade de desfazer se confronta diretamente com a lógica do trabalho tradicional de arquitetura: o fazer acabado constrói, sistematiza e ordena. O artista, em oposição, toma os edifícios como objetos sem utilidade, aplicando-lhes o sentido apregoado por Wittgenstein em seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, de que “os objetos contêm todas as possibilidades”⁵¹. Seriam, então, estas outras possibilidades de apropriação que Matta-Clark exploraria ao inserir lacunas, vazios, por meio de cortes violentos e extrações em espaços consolidados, instaurando “situações”, similarmente às

⁴⁹ NONAS, R. **El ahora ahora de Gordon** na seção de entrevistas a amigos e parentes de Matta-Clark realizadas no final de 1980 por Richard Armstrong In *DISERENS*, 1993, p. 338.

⁵⁰ MATTA-CLARK, Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

⁵¹ WITTGENSTEIN, 2001, p. 139.

propostas pelo movimento “Internacional Situacionista”⁵² na perspectiva de criar um antídoto aos espaços estáticos, à “indústria que distribui caixas urbanas e suburbanas como um contexto para garantir um consumidor passivo e isolado, virtualmente um público cativo”⁵³.

Tratava-se, enfim, de explorar a questão política, a política da arquitetura, ou melhor, de colocar em análise sua prática como resultado de determinadas ideologias⁵⁴. Não que o artista desmerecesse a arquitetura, mas, em específico, por ser uma das grandes conquistas da humanidade, envolvendo várias esferas sociais, econômicas, culturais e técnicas, deveria permanentemente ser colocada em questionamento. Quais agentes e quais forças estariam envolvidos na avaliação e na proposição de novos espaços justificados pela ideia do que é ou não necessário?

Somente se afastando do senso comum sobre o que é útil ou necessário é que se pode começar a investigar os problemas. Se, por exemplo, você aceita sem questionamentos a noção de que as coisas são realizadas com algum objetivo, que a condição humana pode ser imposta, formulada, assume-se, sem dúvida, que elas podem ser solucionadas. Esta é uma das atitudes que a política da arquitetura adota e que é inerente à tradição das máquinas⁵⁵.

Particularmente aqui, Matta-Clark questiona a associação entre arquitetura moderna e revolução industrial, entre a Era das Máquinas e a adoção da linguagem de uma arquitetura mecanizada incorporada tanto à forma quanto à ideia de projeto arquitetônico. Enquanto as máquinas são criadas para executar, fazer, o artista desfaz. A ação de desfazer, *undoing*, repetida inúmeras vezes por ele, não seria mais do que um exercício, uma prática geradora de outros

⁵² A Internacional Situacionista (IS), grupo de artista, pensadores, poetas e ativistas surgido em Paris na década de 1960, lutava contra a espetacularização de um modo geral, das artes e da cultura que produzia uma sociedade passiva e alienada. Um dos antídotos para essa não participação seria a construção de inúmeras situações que ativassem, por meio de jogos e estratégias, uma maior participação do morador na constituição de seus cidades. Para maiores informações, ver ANDREOTTI, L; COSTA, X., 1996.

⁵³ MATTA-CLARK. Entrevista concedida para o catálogo da Exposição *Office Baroque*, ICC, Antuérpia 1977. In: MOURE, 2006, p. 250 e In: DISERENS, 2006, p. 187.

⁵⁴ Entrevista para alguns alunos da *Rice School of Architecture* afirma que toda a motivação da profissão de arquitetura, seu ensino e seu caráter, ainda está profundamente arraigado em análises nostálgicas voltadas para soluções de problemas. O que o arquiteto propõe aqui não seria somente a perda desse caráter nostálgico, mas a própria noção de que a arquitetura se mova para resolver determinados problemas. In: KOOLHAAS, 2002, p. 40.

⁵⁵ MATTA-CLARK. Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

significados, utilizando os mesmos elementos da arquitetura presentes na paisagem e no uso cotidiano.

Na análise deles, pode-se vislumbrar um vínculo instrumental que os liga, “quando um terminava, outro começava”⁵⁶, trazendo novas questões, reelaboração das atitudes frente aos materiais, aos tipos de corte, e aproximações que se revelam também nos modos como cada um desses trabalhos dialogava com suas fotografias e suas filmagens. Mas, além do diálogo entre eles, essas instrumentalizações também eram permeadas e atravessadas por outras práticas do artista, produto de seu processo reflexivo ao se apropriar dos espaços da cidade, a convivência com o meio artístico, a precariedade do habitar ao adaptar os *lofts* do SoHo etc, registradas nos escritos que deixou. Segundo Gwendolyn Owens, responsável pelo arquivo do artista na instituição privada CCA, em Montreal,

Matta-Clark passava o tempo escrevendo – cartas, apontamentos, declarações – antes, durante e depois de completar um projeto. Trabalhava-o bastante, escrevendo rascunhos e logo revisando-os. Os textos finais eram, em geral, curtos e precisos. Tirava ideias e frases de um texto ou outro; sempre havia um fio condutor entre suas ideias sobre a sociedade, a pobreza, a arquitetura e seu trabalho.⁵⁷

Desde os anos 1960 é crescente a circulação de textos e fala de artista em catálogos, revista e até livros. A reflexão dos artistas, em suas diversas formas no campo de debates da história e da crítica contemporânea passa a ser um novo instrumento interdependente da criação do trabalho, propiciando assim uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica e teoria⁵⁸. Estes textos, diferentemente dos manifestos não tem por traz um conteúdo utópico, transformador. Diferentemente focalizam problemas recorrentes da sua própria produção e circulação de obras e os contatos com instituições.

O conjunto de ideias teóricas e atos de interpretação, bem como as decisões pessoais dos artistas, tornam-se referências tanto em relação ao seu próprio trabalho – na medida em que o dota de um arcabouço teórico – quanto ao entendimento do estado da arte, passando a se fazer presente enquanto referências nos textos de críticos e historiadores.⁵⁹

Juntamente a este pensamento, ao longo da década de 1960 e 70, outro aspecto constitutivo do trabalho era o lugar de apresentação ou inscrição do trabalho, afinal a materialização do trabalho era indissociável da linguagem

⁵⁶ KIRSHNER, Judith, Russi. The idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark. In DISERENS, op. cit., p. 148.

⁵⁷ OWENS, G. Matta-Clark e arte da escrita. In RANGEL; CUEVAS, op. cit., p. 136.

⁵⁸ FERREIRA; COTRIM, 2006.

⁵⁹ Ibidem, p. 21.

que o constitui. Assim “Lembretes desmoralizantes”, torna-se ao mesmo tempo escrito, obra, ausência de obra. É, assim, um ataque aos postulados do grande bastião da arquitetura moderna, Le Corbusier. Em *Por uma Arquitetura*, obra que reúne em 1923, os artigos que Le Corbusier publicou na revista *l’Esprit Nouveau*, é sobretudo um “livro manifesto” que defende a arquitetura como solução aos novos problemas colocados pela industrialização. Logo no início, o roteiro do livro apresenta “Três Lembretes aos Senhores Arquitetos” da boa arquitetura ordenadora de formas, o volume, a superfície, a planta.

O primeiro lembrete é “o volume”. Trata-se da forma pura e simples que deve ser vista sob a luz. A necessidade da clareza, simplicidade que é encontrada em formas geométricas abstratas. O segundo lembrete é “a superfície”. Protetoras e invólucros dos volumes precisam estabelecer um diálogo direto com o volume e o fruidor da obra, no momento em que desenvolve sua *promenade* em torno do objeto arquitetônico. E por final, e não menos importante, aliás a geradora de tudo, está “a planta”. A planta, como método de projeto arquitetônico, organiza o interior das casas e também a cidade. Em sua grande escala organizacional, a arquitetura coletiva e social não pode prescindir deste instrumento de ordenação e regularidade.

Os cortes de Matta-Clark, ao contrário, embaralham as superfícies, mostrando o caráter regulador e autoritário que existe em apenas uma maneira de morar. Suas inserções de lacunas, vazios-pletos de questões, atuam sobre os volumes, os atravessando de luz. A planta é o que menos importa.

Quase 20 anos depois da atuação de Matta-Clark nos vazios urbanos de New York, Ignasi Solà-Morales detecta um interesse crescente, “quase uma paixão”, por determinados locais da cidade que, de modo particular, denomina por *Terrain vague*, em português, terrenos baldios. O autor afirma que, nas grandes cidades, povoadas por esses tipos de territórios – os vazios urbanos abandonados pela indústria, pela violência e pela suspensão de atividades comerciais e ferroviárias, as regiões portuárias e residenciais degradadas e os espaços residuais deteriorados –, a aproximação convencional da arquitetura e do urbanismo é sempre para preencher esses vazios, reintegrando esses espaços ou esses edifícios ao traçado produtivo e reestabelecendo, assim, um tecido urbano coeso e denso, digno de uma cidade eficiente. Desse modo, novamente são impostos limites, ordenação e forma, por intermédio da introdução de elementos com os quais as pessoas possam se identificar, no intuito de domesticar esses estranhos espaços⁶⁰.

⁶⁰ SOLÀ-MORALES, 2002, p. 191.

Solà-Morales defende outras ocupações, outras maneiras com as quais se pode aproximar desses espaços, condensadores do passado e do presente. Após perderam sua orientação primeira, vagam como os primeiros jardins introduzidos no século XIX nas cidades, redutos de natureza, como antídotos à nova cidade industrial. A resposta a uma melhor aproximação desse espaços estaria na sua própria designação francesa que carrega consigo a ambiguidade de sentido. Tanto *terrain* quanto *Vague* contêm uma multiplicidade de significados que se estende para o próprio entendimento do valor desses espaços para o ambiente urbano, ou seja, sua dupla condição, pois a ausência de uso de atividade também indica o sentido de liberdade⁶¹.

A prática de Matta-Clark se alinha a esse raciocínio, já que, ao invés de preservar, gerir e organizar, sua ação negativa, “ready-to-be-unmade”⁶², de cortar, de desfazer, expõe ainda mais os estranhamentos em relação ao tecido urbano e a suas arquiteturas regulares. Edifícios prontos para serem desfeitos são isolados primeiramente de sua condição original, os espaços-abrigo, para se transformarem em espaços-objeto, cuja materialidade pode ser manipulada e alterada. Se a arquitetura convencional⁶³ em sua origem é condicionada pelos aspectos utilitário e econômico, quando condenada por não mais atender à dinâmica produtiva da cidade, libera-se dessas imposições, abrindo-se para outras possibilidades de apropriação. Assim, o artista se coloca em posição diametralmente oposta à prática convencional dos arquitetos, aqueles que, segundo Solà-Morales, propõem novas construções ao procurarem sempre atender a uma demanda, a um programa específico com vistas à satisfação do cliente e do mercado. Portanto, enquanto a prática tradicional da arquitetura busca solucionar problemas, uma síntese entre os distintos condicionantes, banindo as dúvidas, reprimindo quaisquer inquietações⁶⁴ por meio de seu caráter positivo, construtivo, a atividade do artista se manifesta como uma atitude outra a essa positividade:

⁶¹ Ibidem, p. 187.

⁶² MATTA-CLARK. Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit. Essa expressão foi uma resposta ao termo utilizado por Germano Celant, publicado na revista italiana *Casabella*, afirmando que os *buildings cuts* de Matta-Clark seriam um trabalho *ready-made* arquitetônico por tratar de objetos existentes que, similarmente às ações de Duchamp, foram deslocados de seu uso original. Para maiores informações sobre o texto, ver CELANT, G. Gordon Matta-Clark, *l'architettura é un ready-made*, republicado de *Casabella*, v. 391, jul. 1974, pp. 26-28. In: DISERENS, 2006, p. 162.

⁶³ O termo convencional empregado aqui determina o sentido em que Matta-Clark compreendia a arquitetura, uma atividade estreitamente condicionada e submissa ao mercado imobiliário que “distribui caixas urbanas e suburbanas como um contexto para garantir um consumidor passivo e isolado – um público virtualmente cativo”. Ibidem, p. 183.

⁶⁴ NOBRE, 2000, s/p.

De fato, meu objetivo é distanciar-me dessas restrições o máximo possível. Enquanto a maioria dos arquitetos procura dar vida a edifícios novos, eu me baseio em edifícios já existentes. Procuo complementar e ampliar o sentido de um determinado espaço por meio de cortes “metamórficos” ou criando vazios nesse espaço. Isso faz com que eu e o arquiteto profissional estejamos em polos opostos, por assim dizer.⁶⁵

Sem a ansiedade da ordenação do presente, da funcionalidade das coisas, dos interesses privados e da utilidade da arquitetura, aquilo que já não serve para mais nada repousa sobre sua potência trágica e criadora, a poesia, que, segundo Morin⁶⁶, mostra que podemos habitar a terra não somente de modo prosaico, submetidos às leis do uso e do domínio da finalidade e à utilidade supostamente material⁶⁷, mas também abertos ao deslumbramento, ao êxtase e ao estranhamento.

Se, por um lado, a eminência da destruição desses objetos possibilitava esse tipo de exploração, por outro, não era somente o espaço a dimensão a ser trabalhada, mas o seu tempo de duração, subtraído pelas imagens que produzia após cada ação de intrusão.

Aqui, quer se pensar seus *buildings cuts*, enquanto ação, ou seja, o corte em si, as fotografias, os filmes e a fala em seus contextos específicos e em conexão com os diferentes problemas, com as experiências e com as trocas que cada um deles gerou, pensando-os não como obras acabadas, mas como discurso-obra em tensão permanente com a prática da arquitetônica tradicional que, em nome de uma melhora nas condições de vida, acaba também gerando não somente consumidores passivos, como condições degradantes como as que o artista se defrontou:

Enquanto o objeto fracassa, como lembretes desmoralizantes, cumpre assim a sua missão, permite que a perda se intrometa em seus interstícios espaciais. A metáfora da perfuração revela o trabalho infatigável de reflexão, que perscruta tudo ao redor; também sublinha o caráter negativo dessa atividade, que mostra as fissuras do mundo, ao negar o dado e ao desfazer o lugar do sentido. Trata-se da imagem do ensimesmamento e da reflexão infinita como “escrever sobre a pedra e escrever sobre o papel”⁶⁸ e do quanto o gesto, a escrita e a fala também vão se modificando.

⁶⁵ MATTA-CLARK, Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, .op. cit..

⁶⁶ MORIN, 2003. p. 45.

⁶⁷ BATAILLE, 2008. p. 110.

⁶⁸ BARTHES, 1988.