

# Antropologia e arte de viver

## *Anthropology and art of living*

**Dorothea Voegeli Passetti**

Professora no Departamento de Antropologia e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP e diretora do Museu da Cultura. Contatos: [dvpassetti@spo.matrix.com.br](mailto:dvpassetti@spo.matrix.com.br) e [museudacultura@pucsp.br](mailto:museudacultura@pucsp.br).

### **RESUMO:**

A obra de Tomie Ohtake, artista plástica contemporânea falecida recentemente, é abordada através de um diálogo com Claude Lévi-Strauss, antropólogo francês amante das artes plásticas, das artes indígenas e da música erudita, além de apaixonado pela cultura japonesa. Mesmo se Lévi-Strauss não apreciava arte abstrata, ele pode ser o vetor da pesquisa a respeito da arte de Tomie, pois sendo abstrata, a arte que ela produz dialoga com o universo na busca de formas imensas que nos localizam em planetas e esferas siderais, assim como da vida orgânica e natural através de imagens que poderiam aproximar-se de células. Vida natural, orgânica e cósmica são os ingredientes que movem a arte de Tomie, e que podem ser entendidas como simbolismos em estado puro, atingindo o que Lévi-Strauss entende como “valor simbólico zero”, ou seja, uma grande arte.

Palavras-chave: arte, antropologia, Tomie Ohtake, Claude Lévi-Strauss.

### **ABSTRACT:**

*The work of the recently deceased Tomie Ohtake, in painting and sculpture, is the subject of this paper, proceeding through a dialogue with the French anthropologist Claude Lévi-Strauss, an enthusiast of indigenous art, highbrow music and Japanese culture. Even though Lévi-Strauss never showed abstract art much appreciation, he turns out an appropriate approach to Tomie's work, for abstract art establishes a dialogue with the universe while seeking immense shapes that project us on planets and the outer space environment, as well as on organic and natural life through images that may resemble body cells. Natural, organic and cosmic lives are the ingredients that drive Tomie's work and could be grasped as symbolisms in the raw, a pure state that would reach what Lévi-Strauss understands as the 'symbolic value zero', hence art in its finest shape.*

*Keywords: art, anthropology, Tomie Ohtake, Claude Lévi-Strauss.*

PASSETTI, Dorothea Voegeli (2015). Antropologia e arte de viver. *Revista Ecopolítica*, n. 11, jan-abr, pp. 48-67.

Recebido em 15 de março de 2015. Confirmado para publicação em 29 de abril de 2015.

Os vestígios mais antigos da atividade humana reconhecidos como arte rupestre são desenhos, pinturas, marcas nas rochas de cavernas do paleolítico que mostram cenas de caça e luta, animais, homens e seres sobrenaturais que povoaram a vida de então. Por mais que nos debruçemos sobre essas manifestações remotas para descobrir como foram esses homens, a única certeza é que elas expressam uma energia vital que perdura até hoje, e é esse o motivo que fez com que esses rabiscos, essas elegantes marcas, esses sinais gráficos continuem nos instigando até hoje.

A obra de Tomie Ohtake, mais conhecida por suas formas geométricas, experiências colorísticas e texturas quase monocromáticas, aproxima-se, à primeira vista, ao que Claude Lévi-Strauss identificou, nas conversações com Georges Charbonnier (1989) e em outros textos, como *o final da pintura*: obra que dialoga consigo mesma ou com o restrito domínio de artistas contemporâneos, críticos, historiadores da arte, colecionadores, curadores e marchands. Em outras palavras, uma pintura abstrata, geométrica, não-figurativa que deixou de comunicar-se com o público e a sociedade em geral, não mais preenchendo a função de linguagem.

Quando a visitei na casa em que morava e trabalhava, em julho de 2000, conheci uma pessoa sóbria, gentil e reservada, embora seus olhos anunciassem que estava voltada para o mundo. Ao mostrar-me seus projetos e as grandes telas nas quais trabalhava, segredou-me que “uma ou duas linhas devem ocupar todo o pensamento e a tela. É muito difícil. Quero uma linha que não signifique nada, pura abstração, sem ser geométrica, mas um pouco orgânica.” Ela procura, experimenta, mas não se satisfaz. Aos poucos — ou talvez mais rapidamente que a análise permite — comecei a convencer-me que ela queria achar um ponto que significasse tudo e, portanto, não signifique nada, algo análogo ao valor simbólico zero mencionado por Lévi-Strauss (1974).

A casa de Tomie Ohtake era um oásis onde nada parecia estar deslocado de uma composição de cores e formas, na qual domestica a natureza em jardins. Plantas estavam cuidadosamente distribuídas, jogos de luzes eram produzidos pelas paredes de vidro, e pedras, madeiras e metais — esculturas ou elementos da própria arquitetura — apresentados nos seus lugares de destaque. A água, elemento importantíssimo, ocupava o centro; mais que piscina, compunha uma paisagem nipo-brasileira. Os verdes, azuis, marrons, brancos e cinzas dessa casa faziam o papel de pano de fundo para as cores fortes, especialmente o vermelho, das suas obras e de outros artistas que ali encontraram um lugar de abrigo e admiração.

A beleza sóbria, mesmo iluminada com cores exuberantes, é também característica da arte de Tomie Ohtake, e o fato do universo construído por ela ser belo não lhe parece ser uma questão digna de qualquer consideração. A beleza precisa ser alcançada porque ela existe na natureza. Sua arte é assim.

Ela não buscava a reprodução ou a ilustração da beleza natural. Desde o final dos anos 1950, não almejava imitar a natureza, nem simplesmente inspirar-se nela para criar formas abstratas. Sua obra é, como já se afirmou, contemplativa, reflexiva e ao mesmo tempo intuitiva. E experimental. Sua reflexão acontece durante a paciente experimentação com cores, formas e materiais. Procura chegar a formas mínimas, a que chamou, numa frase de 1975, de “síntese”. Segundo Pietro Maria Bardi, ela

(...) reduz formas e cores ao essencial. O artifício é simplificar ao extremo, desautorizar qualquer motivo de ilação, concretizar uma volta às origens, a emoção da vida, as invenções primordiais do conhecimento meditadas numa extrema solidão. (...) Nossa Tomie, atingindo realidade total, vai subtraindo, subtraindo, para alcançar a magia do Absoluto, em paradas caleidoscópicas. (Bardi, 1983: 21 e 23).

A síntese de Tomie Ohtake ou, como prefere Bardi, o essencial e o absoluto, refere-se às formas básicas da natureza viva, que pulsam em movimentos de geração: trans-formação. Formas mínimas se repetem, reduplicam, desmembram, dividem, rejuntam e reaparecem em outras dimensões. Isso vale para as formas da natureza e para aquelas criadas pela artista.

O termo criação parece não caber em seu universo. Na realidade, ela não cria, pois essas formas todas existem, mas as descobre e faz aparecer, criando soluções visuais e materiais para que se fixem em linguagem plástica. Da mesma maneira Lévi-Strauss afirma não ser autor criador, não criar estruturas, mas evidenciar, através de sua análise, algumas que estão aí para serem descobertas, como registrou em “Uma pintura meditativa” (1986), artigo escrito em homenagem a seu amigo Max Ernst para quem “o termo criação artística pronunciado religiosamente como se fosse uma missão que o artista deve cumprir, e como missão imposta ao sacerdote por um deus, que pode ser Deus ou o próprio artista, opondo-o tal distinção ao homem comum — não senhor, não quero” (Ernst, 1983: 39).

Tomie Ohtake não investia em pesquisas sobre as formas da natureza. Sua intuição era alimentada pela atitude contemplativa, reflexiva e experimental, uma “síntese” oriental, próxima ao budismo que cultiva a meditação acerca da vida, como atestam críticos e estudiosos como Herkenhoff (2001) e Moraes (2000). A beleza é primordial — ela preenche o espaço e proporciona o prazer da descoberta de formas e cores sempre recompostas, até se chegar ao nível em que tudo e nada se confundem, movimento e inércia se juntam, passado e presente são o mesmo e o minúsculo e o incomensurável não se diferenciam. Os opostos convivem sem se anular, para possibilitarem a vida.

Ela parecia buscar esse Nirvana, momento de êxtase, energia vital que pode ser aproximada ao prazer estético semelhante ao erótico propiciado

pelos sentidos, e ao prazer intelectual, ao mergulhar com os olhos e alcançar, pela razão, outros níveis de compreensão.

## **A mulher e a sua arte**

Se imaginarmos um imenso catálogo que contenha toda sua obra reproduzida<sup>1</sup> e o folhearmos com atenção, veremos que em séries sucessivas Tomie apresenta formas que sugerem diversas manifestações da vida na natureza. Desconsiderando-se suas pinturas iniciais dos anos 1950, quando retratou paisagens de seu bairro depois transformadas num abstracionismo no qual ainda se identifica o substrato figurativo, veremos pinturas em branco-cinza-preto, produzidas entre 1959 e 1961, que sugerem formas cósmicas e nebulosas, como observado por diversos autores<sup>2</sup>.

Ao mesmo tempo, desde 1960, algumas telas sugerem vida orgânica. Vermelho ou branco, cinza-azulado e bege-amarelo pálido são a base para uma profusão de formas contornadas por leves traços escuros, como se estivessem em movimento. Podem ser remetidas às células com seus núcleos, ao tecido muscular, ou a um cardume deslocando-se na água. Não há uma única maneira de se interpretar essas telas, contudo, elas podem estar associadas a imagens reais da vida orgânica e, com elas, a pintora inaugura seu diálogo entre o microscópico e o astronômico.

Um conjunto de três telas, de 1959-1961, remete a esferas que não podem ser identificadas com astros, sóis, planetas e nebulosas. Não flutuam no espaço; têm gravidade. Uma dessas pinturas merece maior atenção, pois apresenta duas esferas no canto direito superior. A tela é dividida verticalmente ao meio e cada um dos lados é preenchido por uma figura que se esboça, como se fosse esculpida em uma tábua de madeira.

---

<sup>1</sup> Esse catálogo não existe, mas para identificar as obras aqui comentadas há dois grandes livros com um grande número de reproduções: Mendonça (1983) e Ohtake, org. (2001).

<sup>2</sup> Chaia (2001); Costa (1993); Campos (1991).

Na metade esquerda, percebe-se o busto de uma figura masculina em verde escuro, sendo possível identificar a boca, o nariz e os olhos. Acima de sua cabeça, observa-se a borda da madeira. Na metade direita, vê-se o tronco de uma mulher em azul turquesa. Não há a cabeça. As duas esferas são os seios. Não são, também, exatamente esferas, mas, antes, manchas coloridas planas, uma preta e outra vermelha, indicando que ali havia seios. No lugar esquerdo, o do coração, a mancha é vermelha. Abaixo, vê-se o ventre grávido e, sob a barriga redonda, esfera que de certa maneira substitui os seios, uma fina linha vertical indica o início das pernas, que não aparecem. O casal-tábuas-de-madeira está dividido. Ele, à frente, não olha para ela, que se encontra um pouco recuada, com a barriga reluzente e o coração ainda sangrando. As duas tábuas estão separadas, apesar de voltadas para a mesma direção. Não fossem as marcas do instrumento que esculpiu a barriga na madeira, poderia parecer que ela é feita de pedra ou cimento. Mas as pinceladas de Tomie indicam que é madeira e esta, mesmo cortada, produz vida.

Lévi-Strauss relata um mito contado por diversos povos da costa noroeste da América do Norte. É um mito por ele retomado algumas vezes em diferentes períodos de sua produção, pois trata de um tema que lhe é muito caro: a arte. Os Tlingit do Alasca contam que um jovem chefe perde sua mulher, pela qual era muito apaixonado. Inconsolável, o viúvo procura um escultor que reproduza a mulher e, finalmente, após muitas buscas, um artista famoso se oferece para tentar realizar seu desejo, mesmo não tendo estudado o rosto da morta, como seria seu hábito. Esculpiu a estátua de uma bola de tuia e depois a vestiu com as roupas da mulher. O viúvo, feliz, quis remunerar o trabalho, mas o famoso artista respondeu que o fez por compaixão, e que lhe pagasse só um pouco. O jovem chefe, mesmo assim, o recompensou fartamente.

A estátua impressionava. Pessoas vinham de longe para admirá-la. Como a estátua não podia falar, o viúvo, em seus sonhos, conversava

com ela. Passou a tratá-la como se fosse um ser vivo até que, um dia, teve a impressão que ela se movia. Com o passar do tempo, parecia ser mesmo a mulher, e logo a estátua emitiu um ruído semelhante a um estalo de madeira. Percebeu-se então que uma arvorezinha nascera debaixo dela. “Deixaram-na crescer, e é por isso que as tuias das ilhas Rainha Charlotte são tão belas. Quando alguém procura uma bela árvore e a encontra, diz: É tão bonita quanto o bebê da mulher do chefe” (Lévi-Strauss, 1997: 137).<sup>3</sup>

Os Tsimshian, vizinhos dos Tlingit, narram o mito de outro modo. O jovem viúvo esculpe ele mesmo a estátua e a trata como se fosse viva, fingindo até conversar com ela. Duas irmãs o surpreendem abraçando-a e beijando-a. Ele, imediatamente, as convida para jantar. A mais velha se empanturra, mas a mais nova prova apenas um pouco de alimento. Mais tarde, a comilona sente cólicas e se suja. O viúvo, então, propõe casamento à mais nova, e celebram um acordo segundo o qual ele queimará a estátua e em troca não revelará a vergonha da irmã mais velha. Por sua vez, as irmãs prometem silenciar sobre seu relacionamento secreto com a estátua.

As duas versões do mito interessam por aludirem a uma estátua feminina de madeira como, de certa maneira, também se vê na tela de Tomie Ohtake. Entretanto, são os comentários de Lévi-Strauss sobre essas versões que podem esclarecer um pouco mais a relação. Ele descreveu, em *A Via das Máscaras*, o importante papel do artista tsimshian que, pertencente a um grupo restrito de profissionais reconhecidos assegurava, com seus objetos — cenários para inacreditáveis espetáculos —, o vínculo entre a ordem hierarquizada da sociedade e o sobrenatural. Criava efeitos mágicos e corria risco de vida caso falhasse. “Fazer tomar a arte pela vida era ao mesmo tempo seu privilégio e sua obrigação”

---

<sup>3</sup> A tuia, originária da América do Norte, é conhecida no Brasil pelo nome de *árvore da vida*.



(Lévi-Strauss, 1997: 139). Essa tarefa tão importante e cercada de segredos profissionais não poderia ser executada por um homem comum, mesmo se chefe, e muito menos para “fins sentimentais e pessoais” (idem, ibidem). As duas irmãs, argumenta Lévi-Strauss, representam nesta versão do mito a opinião pública que desaprova o comportamento do viúvo desolado.

Entre os Tlingit, que concebem o artista e a arte de modo muito semelhante aos Tsimshian, o mito toma outra direção:

(...) o autor da estátua é um grande mestre, e (apesar disso ou por causa disso) ela fica a meio caminho entre a vida e a arte. O vegetal só pode gerar um vegetal, uma mulher de madeira só pode parir uma árvore. O mito tlingit faz da arte um reino autônomo, a obra se encontra aquém e além das intenções de seu criador. Este perde o controle sobre ela assim que acaba de criá-la e ela irá desenvolver-se segundo sua própria natureza. Em outras palavras, o único meio de a obra de arte perpetuar-se é dar origem a outras obras de arte que, para seus contemporâneos, parecerão mais vivas do que aquelas que as precederam imediatamente (idem, ibidem).<sup>4</sup>

As diversas séries da obra de Tomie Ohtake, no conjunto, nunca deixam de transparecer diferentes formas de manifestação de uma sensualidade contida, reflexiva, contemplativa, de formas, curvas, dos contatos quase táteis, de aproximações latentes, pulsações, numa constante afirmação da vida.

O diálogo com a reflexão de Lévi-Strauss não se reduz à coincidência entre figuras femininas esculpidas em madeira e que remetem às

---

<sup>4</sup> A tela azul pintada em 1959 por Tomie Ohtake pode levar a essas considerações, como se a mulher de madeira grávida fosse ela mesma, grávida de arte. Anuncia que outras obras nascerão e que seu tema é a gestação e o nascimento da vida. É uma tela forte, mostrando uma mulher que se impõe e brilha em contraste à silhueta masculina, escura feito sombra prestes a desaparecer. Mesmo se nessa tela a pintora talvez deixe transparecer algum episódio pessoal, alguma tristeza que a fez sangrar, ela insinua que aquilo que carrega no ventre são mais que filhos biológicos. As pinceladas grossas e luminosas da barriga anunciam uma gravidez que emancipa a mulher de seu papel feminino de reprodutora.



considerações sobre a relação entre reprodução da arte e reprodução da vida. Para além dessa conexão, Tomie Ohtake e Lévi-Strauss parecem ter mais coisas em comum. Em ambos, a relação entre arte e vida é mediada pela reflexão sobre a natureza. Eles perseguem propósitos que parecem convergir para estruturas mínimas não associáveis a nenhum significado. São estruturas da natureza, de formas do pensamento materializadas na arte.

## **A artista, as células e o cosmos**

Não soa inusitado que Tomie Ohtake pintava, gravava e construía instalações que sugerem a produção da vida celular, revelando formas cromossômicas, reprodução de células e bandas de DNA, dialogando com a vida cósmica de explosões solares, galáxias, buracos negros e formação de nebulosas. Suas pinturas dos anos 1960 e 1970 mostram uma profusão de imagens que poderia ser remetida ao estudo de células.

Nesse sentido, pode-se entender uma tela de 1964 — na qual predomina uma forma quadrada vermelha dividida em quatro partes por uma cruz — como uma imagem de embriogênese. Pode-se também identificar, nessa mesma pintura, uma parede com uma janela ou até, devido à data, a crucificação do povo brasileiro pelo golpe militar. As possibilidades de interpretação são múltiplas e nunca devem ser excludentes, mas a inspiração em formas da vida se impõe. Essa tela pode ser vista como a ilustração de um processo de multiplicação de células no qual os cromossomos que se encontram no núcleo se separam, são atraídos por dois pólos opostos, dobrando-se e dividindo-se, criando os núcleos das novas células.

As imagens produzidas através dos possantes instrumentos da biologia, agora possibilitando realmente vermos como são micro-formas existentes na vida orgânica, surpreendem pela semelhança com as formas que Ohtake faz surgir. São imagens do processo de reprodução da vida em dimensão

microscópica, ampliadas para suas grandes pinturas e outras obras. Se aceitarmos essa inspiração, podemos perceber semelhanças entre algumas formas básicas de Tomie Ohtake e imagens da biologia que identificam cromossomos agrupados em pares, dividindo-se, curvando ou dobrando-se. No final dessa sequência de telas vê-se uma faixa curva encaixada em ângulo reto, que se torna a forma básica da série de composições da artista durante as décadas de 1970 e 1980. A faixa curva aparece em muitas pinturas nas quais ocupa boa parte da tela quadrada, vibrando intensamente. É uma vibração orgânica — esses quadros nunca sugerem um movimento mecânico — que faz lembrar vibrações do nosso corpo, pois a energia que move os cromossomos se reproduz e se amplia nos órgãos e membros.

Na pintura da artista, isso se desdobra em geometria e sensualismo. As formas geométricas chegam a ser recortadas<sup>5</sup>. A faixa curva passa a ser ora figura, ora fundo, permitindo o aparecimento de novas formas, como quando os ângulos retos ao final da faixa tornam-se arredondados, apresentando-se como falo, que pode transformar-se em porta.

A forma básica — a faixa curva — pode ainda continuar para fora do quadrado da tela até criar um círculo. Os círculos viram esferas com uma fenda de ponta arredondada. Se pensarmos no corpo humano, é um falo negro que penetra a figura vermelha. Se pensarmos nos micro-organismos, pode ser o processo de fagocitose, ou seja, quando um organismo unicelular engloba uma partícula sólida para sua alimentação.

Em 1987 observa-se um novo movimento de mutação: a esfera vermelha transforma-se na série de bundas, forma retomada em azul, em 1992. Uma fina linha que corta diversas formas continua sugerindo processos de divisão celular: ovais, que também remetem às portas, folhas, setas, e até esferas e formas redondas identificadas como bundas. Uma dessas imagens, além de sugerir orifícios femininos no centro, pode ser interpretada como

---

<sup>5</sup> Tomie Ohtake chegou a literalmente recortar moldes de formas básicas, como sua faixa curva, para utilizá-los na composição de suas pinturas.

a divisão de uma célula em duas como ocorre durante a telófase ou, quando mudamos o quadro de posição, fazendo com que a linha fique horizontal, insinua a forma da Via Láctea quando vista através de um gigantesco telescópio, como identifica Miguel Chaia (2001) em outras obras. É uma forma visivelmente derivada da forma básica, a faixa curva.

Esta forma inventada a partir de orifícios femininos pode também criar ângulos e virar um losango, aproximando-se da tela verde-amarelo-azul de 1974, que sugere a bandeira brasileira. Forma semelhante é localizada na tela com o losango em tons vermelho, rosa e marrom, na qual a linha horizontal transforma-se numa fenda branca, reluzente, em ondulações quebradas, dando volume às duas metades que se revelam lábios de carne: uma boca ou vagina.

Quando a artista substituiu a tinta a óleo pela acrílica, conquistou transparências a partir de camadas sobrepostas, que com o óleo produziam efeitos de texturas mais sólidas. A leveza tornou-se mais acessível, com as figuras passando muitas vezes a flutuar, como se estivessem suspensas no espaço ou imersas na água. A geometria aparentemente dura das formas curvas, ovaladas ou arredondadas suaviza-se mais, fazendo surgir formas que remetem a astros celestes, seres unicelulares e células. Elas já estavam presentes nos óleos das décadas de 1970 e 1980 e na escultura construída para a Galeria Paulo Figueiredo, em 1983. Mais leves, reaparecem fortes nas pinturas da década de 1990: globos, esferas, ovais, astros, planetas, sóis, bolachas do mar, conchas e formas irregulares que lembram a formação de fetos.

Evidencia-se, desde então, a associação entre formas espaciais e aquáticas, como as bolachas do mar em diversas versões, e de outras conchas em grandes dimensões. Uma dessas pinturas (que abre o catálogo da exposição individual da artista no MAM-RJ, em 1993) mostra um disco que ocupa toda a tela, suspenso em fundo negro. Os contornos sugerem os recortes de uma bolacha do mar com textura de nuvem. Por cima, círculos vermelhos

em linhas finas marcam essa entidade cósmico-aquática, como se fossem as marcas do tempo de um tronco de árvore cortado ou, ainda, as diversas camadas que compõem minúsculas partes do corpo humano. O genoma de bactérias, representado em forma circular, também pode ser associado a esses círculos concêntricos. Até luzes podem brilhar nas profundezas do oceano, como mostram tanto filmagens de águas-vivas iluminadas quanto fotografias de experiências bioquímicas. Lembram imagens que poderiam estar na escuridão das profundidades marítimas ou cósmicas e que Tomie Ohtake faz vibrar em suas telas. Formas arredondadas com grande número de alças, fios ou braços aparecem difusas nesses registros fotográficos da bioquímica, e podem ser notadas numa das telas de 1992, que sugere uma concha em tons bege-cinza. Essa mesma forma é retomada em pinturas realizadas em 1995, nas quais se vê claramente imagens análogas à ilustração de um cromossomo circular enovelado em alças. São acrílicas em branco e azul, sugerindo água, seres unicelulares, espuma do mar — a espuma formada pelo esperma de Zeus, a partir da qual nasceu Vênus, um retorno à mulher.

Formas triangulares começam a aparecer no início dos anos 1990 e podem ser associadas a formas unicelulares pré-históricas. Elas reaparecem em gravuras produzidas em 1999, que sugerem formas orgânicas, embora retomem as geométricas. Mas, agora, o fundo passa a ser apenas o papel sobre o qual a imagem da gravura está impressa e as formas triangulares parecem ser recortadas, como as partes de um móbile que pendem soltas no ar.

## Interiores

Nem sempre a artista obedeceu a essa busca de formas e estruturas elementares. Entre 1993 e 1994, voltou ao figurativo mais visível com algumas telas representando, pela primeira vez, animais como cobra e mariposa, além das já conhecidas conchas, e outras retomadas do corpo

feminino. Duas elipses formam uma mulher ajoelhada, em perfil, numa tela preponderantemente verde e amarela. Do lado direito, o joelho dobrado; do esquerdo, a curva da nádega formada pelas linhas do dorso quase horizontal e da coxa, grande e central na tela. No plano inferior, a perna, também horizontal, e o pé, imagem sugerida que fecha essas linhas enganchadas umas nas outras.

Do mesmo período é outra pintura acrílica, vermelha, na qual se vislumbra um grande dorso feminino ao lado esquerdo da tela. Uma terceira pintura, também vermelha, sugere uma paisagem interior do corpo: carnes expostas, como se estivessem sendo dilaceradas. Em baixo, uma forma se destaca, lembrando um feto em formação, um falo ou, ainda, um monstro imaginário que invade perigosamente, ameaçando dar uma dentada, sugerindo dores terríveis<sup>6</sup>.

A forma espiral, cujo centro pode ser o feto-falo-monstro, aparece com mais nitidez em duas telas de 1993, uma vermelha e outra marrom-azul, o que se repete em tela de 1994, desta vez em marrom, preto, amarelo e branco, retomando a forma inicial elíptica da figura feminina verde. Interiores orgânicos, uterinos, também podem ser identificados em diversas telas em vermelho dos anos 1990, alguns mais outros menos aterrorizadores, culminando numa pintura totalmente vermelha de 2000, com textura mais tranquila, sugerindo o profundo repouso da/na carne.

## A artista e o percurso

Retornamos à pintura azul com o casal-de-tábuas na qual se vê um ventre de mulher grávida. A fecundação, a reprodução de células, a

---

<sup>6</sup> Essa imagem faz lembrar a descrição da viagem imaginária de um xamã Cuna, do Panamá, no interior da vagina e do útero de uma mulher grávida que não consegue dar à luz. O longo canto entoado por ele descreve o corpo da mulher por dentro, repleto de animais ferozes, seres sobrenaturais e monstros que impedem o nascimento, como podemos ler no artigo “A Eficácia Simbólica”, de Lévi-Strauss (1970). A batalha do xamã e seus espíritos-ajudantes travada com esses seres imaginários, como descrita no encantamento, possibilitaria a abertura do caminho para a saída da criança.

gravidez e o desenvolvimento do feto completa, ao que tudo indica, um demorado percurso. A reprodução da vida, envolvendo sensualidade e violência, não deixou de estar presente; apenas o cenário, aos poucos, se deslocou para o cosmos e também para a água, onde o humano começou. As formas tornaram-se análogas ao que se produz de mais básico na vida.

A busca pela linha que não signifique nada e por isso signifique tudo, “*uma linha que não crie forma*”, leva a artista a se aproximar de seu objetivo ao ir concluindo seu percurso, o que não quer dizer fim, mas reabertura para outras surpresas. Uma aproximação inicial à concretização dessa linha pode ser vista na escultura monumental produzida com quatro grandes arcos de concreto armado, com 30 metros de comprimento cada, em 1988, no canteiro central da Av. 23 de maio, em São Paulo. Ainda não são linhas, mas faixas. Se prestarmos uma atenção mais gestual ao monumento em meio a essa avenida de quatro faixas de cada lado e com intenso trânsito de automóveis, podemos imaginar quatro imensas pinceladas suspensas no ar, endurecidas pelo concreto, enroladas numa das pontas e fundidas ao solo na outra. Elas acompanham o fluxo de veículos, uma um pouco à frente da outra, embora paralelas, formando uma onda gigantesca num rio de carros, quase parodiando os elogios ao automóvel, ao motor e à velocidade produzidos pelos jovens futuristas italianos do início do século XX.

As pinceladas de concreto armado, densas, sugerindo movimento, mas fincadas no chão, transformam-se em traços — linhas —, como serpentinas flutuantes, em tapeçaria de 70 metros instalada em 1990 no Auditório do Memorial da América Latina, em São Paulo: rio incandescente, lava vulcânica, metal líquido em brasa. Mas foi o uso de tubulações de ferro ou aço que revelaram, finalmente, as linhas: traços parados, grandes caligramas indecifráveis e leves suspensos no ar ou descansando sobre o chão, espiralados ou apenas encurvados, como os

expostos a partir de 1996 em diversos espaços públicos, particularmente na 23ª Bienal Internacional de São Paulo.

A partir do mesmo ano a experimentação com a linha passa também para a pintura: traços que parecem remeter ao contorno de esferas adquirem autonomia e logo dominam o primeiro plano, passando a assumir o papel da forma sobre um fundo de multicolorida e elaborada textura. São linhas “*quase orgânicas*”, sugerindo ora caligramas — riscos flutuantes —, ora seres unicelulares ou amebas, ora rachaduras milenares em superfícies rochosas. Numa tela de 2000 pode-se ver, também, a fita com uma torção sugerindo, mais uma vez, a dupla hélice helicoidal que remete à imagem da forma do DNA, através da qual esse percurso de Tomie Ohtake retoma, mais uma vez, alusões às formas mais elementares da vida. E elas estão presentes também nas esculturas tubulares de ferro ou aço torcido e colorido de vermelho ou amarelo, na maioria das vezes de branco.

A instalação de 12 formas produzidas com esses tubos de ferro, do final do ano de 2000, é desdobramento dessas linhas torcidas. Sem espiralarem-se, cada um desses tubos brancos se fecha em formas arredondadas imperfeitas, sugerindo micro-organismos, seres unicelulares, zooplanctons. Com 4 metros de diâmetro, são super-unicelulares que em alguns pontos se apóiam no chão. Como gangorras, podem ser balançadas e, caso todas se movam ao mesmo tempo, darão a impressão de seres boiando na água, espuma branca. As pessoas que visitam a instalação tornam-se seres minúsculos perto dessas grandes esculturas, e podem fazer o papel de partículas que serão devoradas numa antropofágica fagocitose.

Tomie Ohtake reproduzia, assim, numa falsa escala — invenção que, no entanto, cria sensações reais —, uma concepção de vida segundo a qual os humanos não passam de uma de suas múltiplas manifestações. Somos reduzidos a minúsculas partículas devoráveis, o que equivale a



afirmar, em escala cósmica, que somos o inverso da nossa autoimagem de conquistadores do universo e subjugadores da natureza.

Para a artista, essas formas evocam leves nuvens brancas<sup>7</sup>. Nesse caso, a escala não seria tão ilusória assim, pois normalmente nuvens são maiores que pessoas. Brincar com nuvens, balançá-las e até dançar com elas passa a ser um sonho — ou imaginação, transportando-nos à dimensão dos mitos — que nos faz equivalentes a pequenos seres voadores, fagulhas no ar.

Nuvens ou monstros unicelulares, essas formas criadas por linhas tubulares são palco tanto para o divertimento infantil — como se fossem peças únicas de um *play ground* exclusivo — quanto de performances artísticas, como apresentada por Susana Yamauchi, em novembro de 2000, em São Paulo. Em ambas possibilidades, Tomie Ohtake mostrou que ultrapassou as barreiras da obra-objeto (pintura ou escultura) que convida à contemplação presa a uma postura imóvel do espectador. O movimento passou a fazer parte de sua obra e, com ele, o espectador pode — e deve — transformar-se em co-participante. Como objetos cênicos ou adereços corpóreos que só adquirem sua plena forma quando usados, esses tubos revelam uma artista que, além da introspecção para a interioridade íntima de nossos corpos, sabe provocar prazeres do movimento, envolvendo-nos de modo ativo e participativo, até dionisíaco, com o mundo e os outros. Arte e vida se unem num equilíbrio entre o microscópico celular e o macroscópico do cosmos: em nós mesmos, humanos que não se contentam em ser apenas a média.

Para cada um de nós, a vida pode ser mais do que nascimento, desenvolvimento e morte, incluindo nesse meio-tempo geração de novas vidas. Os processos orgânicos, biológicos, serão os mesmos para todos. Contudo, as maneiras de realizá-los, o que é considerado atrativo entre os sexos, as formas do parto, as concepções de saúde e doença, as

---

<sup>7</sup> Conforme depoimento a Ana Weiss, 2000.

técnicas do corpo, são variáveis culturalmente determinadas. Sensualismo, erotismo, prazer e violência são moldados por noções culturais que regulam a sexualidade, desregulam o sexo, atordoam prazeres, limitam ou estimulam imaginários, criam expectativas e padrões estéticos e podem cercar o objeto do desejo. As formas estão carregadas de significados excitantes ou repulsivos.

Tomie Ohtake movimenta-se no espectro de formas plásticas sobre a vida. Uma curva pode sugerir a pulsação do desejo, os monstros da dor do parto, uma explosão solar, uma célula em processo de divisão e multiplicação ou um ser unicelular alimentando-se de uma partícula. Há sempre a mão de uma feminilidade discreta, mas absolutamente firme.

Quando uma forma — como a curva ou a linha — significa as minúsculas e incomensuráveis dimensões reais da vida e ao mesmo tempo materializa múltiplas possibilidades individuais ou coletivas do imaginário, então essa forma significa tudo e nada. Usando termos empregados por Lévi-Strauss (1974) pode-se dizer que essa forma passa a ser simbolismo em estado puro, de valor simbólico zero.

Tomie Ohtake constatou, há muito tempo, a linha que nada significa. Apesar de criar formas, estas se reduzem e se ampliam a tudo e nada. É sua concepção de vida, a que vivemos, do minúsculo biológico infinitesimal dentro de nós ao incomensurável espaço sideral, e nada mais<sup>8</sup>. A sua arte é a afirmação da dimensão vivida com intensidades, convivendo com prazeres e tormentos e transformando-a numa composição pessoal.

Lévi-Strauss conclui que as paixões humanas, assim como seus ódios, lutas e esperanças são os mesmos, quando consideramos suas vidas na grande escala temporal dos milênios.

---

<sup>8</sup> Como mostro em trabalho anterior (Passetti, 2008), a relação entre minúsculo e incomensurável é uma das principais dimensões na obra de Claude Lévi-Strauss e particularmente nas suas análises acerca da arte. Como bem evidencia o título do seu artigo sobre Max Ernst (“Uma pintura meditativa”), seu entusiasmo pela arte se direciona para aquelas obras que são produto da meditação, buscando justamente os indícios mais profundos — minúsculos e incomensuráveis — da vida.

Suprimir ao acaso dez ou vinte séculos de história não afetaria de modo sensível nosso conhecimento da natureza humana. A única perda insubstituível seria a das obras de arte que tais séculos teriam visto nascer. Pois os homens não diferem, e nem existem, senão por suas obras. Como a estátua de madeira que pariu uma árvore, somente elas trazem a evidência de que no decorrer dos tempos, entre os homens, algo realmente aconteceu. (Lévi-Strauss, 1997: 139-140).

Uma grande escultura de aço de 40 metros e pesando 17 toneladas, continua leve como os tubos com os quais se pode dançar. Instalada em 2003 na Pampulha, em Belo Horizonte é, conforme Tomie Ohtake declarou em entrevista, composta por

duas magníficas barras gêmeas que parecem brotar do chão. Nunca retas, nunca diretas, como a vida nunca é. Em direções opostas, cada uma segue com suas singularidades, sempre desafiando a lei da gravidade. (...) Observando de longe, estarão lá, tal qual figueiras centenárias, fazendo alusão a afável beleza dos montes ao seu redor.<sup>9</sup>

As duas barras gêmeas são os galhos tabulares e vigorosos, quase horizontais, característicos das figueiras-bravas quando nascem em campo aberto, livres para se expandirem para os lados.

Essa figueira de aço poderia ser nosso equivalente da mais bela tuia das ilhas Rainha Charlotte, a árvore que nasceu da estátua de madeira encomendada ao grande artista pelo chefe indígena viúvo, conforme o mito comentado anteriormente. Mesmo sendo de aço e apesar de estar fincada na terra, a figueira de Ohtake se movimenta um pouquinho, como aquela, pois tem vida: movimento calculado pela engenharia que prevê um certo peso em cada um dos galhos de aço e a resposta do metal provocando um leve balanço, mas também movimento da gestação dessa árvore que, por ser de aço, só pode parir outras obras, e não outras árvores.

---

<sup>9</sup> Conforme Kattah, 2003.

em isé  
atrás da cortina  
branca  
do templo  
mora  
a deusa  
amaterasu o-mikami  
a sol

por isso  
os pinheiros  
podem crescer  
séculos  
a fio

(a cada vinte anos / renovam / a casa da deusa)

céu  
acima <sup>10</sup>

Quando a antropologia olha para objetos, pinturas, esculturas ou poemas, e mesmo quando essas produções não se materializam em objetos de arte, mas garantem suas existências através de expressões do pensamento, saberes que se refazem durante longos períodos, ela reconhece que a arte é parte especial da cultura: concentra a vida por longos períodos de tempo, ultrapassando quem criou sua autoria e, às vezes, a sociedade que lhe deu o contorno.

Tomie Ohtake morreu em 2015 e suas últimas obras são todas trabalhadas na cor branca.

## Bibliografia

- BARDI, P. M. (1983). “Prefácio” in: MENDONÇA, C. X. *Tomie Ohtake*. São Paulo: Ex Libris.
- CAMPOS, Haroldo de (1991). “as esculturas dissipatórias de tomie ohtake” in: *Tomie Ohtake*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva.

---

<sup>10</sup> “a casa da deusa”, poema de Haroldo de Campos da série *yûgen: caderno japonês*, publicado em *Crieantempo* (1998). O poeta e Tomie Ohtake produziram juntos o álbum YU-GEN, em 1997, no qual fundem poesia e gravura.

- CHAIA, Miguel (2001). “A dimensão cósmica na arte de Tomie Ohtake” in: OHTAKE, R. (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Estudio RO Projetos, pp. 216-233.
- CHARBONNIER, Georges (1989). *Arte, Linguagem, Etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papirus.
- COSTA, Marcus de Lontra (1993). “Tomie Ohtake: a criação do mundo” in: *Tomie Ohtake, novas pinturas*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna.
- ERNST, Max (1983). *Identidade instantânea*. Lisboa: & etc.
- HERKENHOFF, Paulo (2001). “Tomie Ohtake” in: OHTAKE, R. (org.), op. cit., pp. 60-67.
- KATTAH, Eduardo (2003). “Ohtake se supera aos 90 anos” in: *O Estado de S. Paulo*, 30 de outubro de 2003.
- KATZ, Helena, 2000: “Yamauchi intervém em instalação” in: *O Estado de S. Paulo*, 3 de novembro de 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1970). *Antropologia Estrutural*. Tradução de Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- \_\_\_\_\_ (1974). “A obra de Marcel Mauss” in: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia II*. São Paulo: EPU / EDUSP.
- \_\_\_\_\_ (1981). *A Via das Máscaras*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Presença.
- \_\_\_\_\_ (1986). “Uma pintura meditativa” in: *O Olhar Distanciado*. Tradução de Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Olhar Escutar Ler*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.
- MENDONÇA, Casimiro Xavier de (1983). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Ex Libris.
- \_\_\_\_\_ (1991). sem título in: *Tomie Ohtake*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud.
- MORAES, Angélica de (2000). “Tomie Ohtake, no auge, dá show de concisão” in: *O Estado de S. Paulo*, 3 de novembro de 2000.
- OHTAKE, Rui (org.) (2001). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Estudio RO Projetos.
- PASSETTI, Dorothea Voegeli (2008). *Minúsculo — incomensurável: Claude Lévi-Strauss, antropologia e arte*. São Paulo: Educ.
- WEISS, Ana (2000). “Tomie Ohtake inventa balé de esculturas” in: *O Estado de S. Paulo*, 28 de setembro de 2000.