

# “TRABALHAR COM SUCATA”: A GAMBARRA COMO UMA FORMA DE ESTÉTICA POLÍTICA NA OBRA DE VADIM SIDÚR

"WORKING WITH SCRAPS": GAMBITO AS A FORM OF POLITICAL AESTHETICS IN THE WORK OF VADIM SIDÚR

Ian Anderson Maximiano Costa<sup>1</sup>

**Resumo:** Nascido na cidade de Dniepropietrovsk, na Ucrânia, Vadim Sidúr (1924-1986) se formou na escola de artes de Moscou sob o regime soviético. Nesse espaço oficialista dominado pela estética do realismo socialista o escultor optou por trabalhar com os restos, os materiais inservíveis: alumínio, ferro e metais retorcidos e enferrujados. Em suma, o lixo. A partir disso, neste ensaio lemos a obra do soviético por meio da noção de gambiarra: através das sucatas da industrialização Sidúr produz objetos estéticos mal ajambrados, elementos que perderam seu valor de uso e também de troca são transformados (montados) em “parafernálias” carregadas de política.

**Palavras-chave:** Grob-Art; Vadim Sidúr; Estética política; Restos; Gambiarra

**Abstract:** Born in Dniepropietrovsk, Ukraine, Vadim Sidur graduated from Moscow's art school under the Soviet regime. In this officialist space dominated by the aesthetics of socialist realism, the sculptor chose to work with leftovers, unserviceable materials: aluminum, iron, and twisted and rusted metals. In short, the garbage. From this, in this essay we read the Soviet's work through the notion of gambito: through the scraps of industrialization Sidur produces badly assembled aesthetic objects, elements that have lost their use and exchange value are transformed (assembled) into "paraphernalia" loaded with politics.

**Keywords:** Grob-Art; Vadim Sidúr; Political Aesthetics; Remains; Gambito

“When walking in a forest  
I cannot walk past any [garbage dump],  
It is here

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas – Brasil. Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5592-4345>. E-mail: [iananderson14@hotmail.com](mailto:iananderson14@hotmail.com).

That I found numerous objects  
Which later expressed  
My attitude to the world.”  
Vadim Sidúr

“A arte na era do equilíbrio do terror”  
Vadim Sidúr

### **1 VADIM SIDÚR**

Conhecido, especialmente, na Alemanha, onde se estabeleceu posteriormente, Vadim Sidúr foi um artista soviético que enfrentou os efeitos de toda ordem dos totalitarismos do século XX através de suas esculturas. Seu trabalho pode ser visto reproduzido em muitos espaços da Alemanha e da Rússia, mas no Brasil – e fora do contexto europeu em geral – o escultor é completamente desconhecido. Num clima claustrofóbico em que toda estética fora do âmbito socialista era considerada “formalista”, Sidúr foi vanguardista. No “celeiro subterrâneo” de Moscou, o escultor trabalhava em um quarto minúsculo disputado pelos inúmeros objetos sem valia que eram transformados em esculturas sobre o autoritarismo e seus corolários: guerra, mutilação, destruição.



Figura 1. *Sidúr e seus objetos.*

Vadim Sidúr isolou-se completamente da arte oficial, imigraria logo depois, e enveredou pelo caminho do reaproveitamento da obsolescência, seu desiderato era ver vida no lixo, o orgânico no inorgânico. Inventou um novo estilo artístico, a chamada *Grob-Art*. Ou, em livre tradução, “Arte dos caixões”. Essa estética consistia na montagem de corpos por meio de inúmeras peças maquinais dispostas em caixões de madeira. Os intitulados “cadáveres tecnológicos” se inscreviam em espaços duplos: maquinai/humano e vivo/mortos.

No centro da sua prática estética, uma crítica aos resultados catastróficos do século XX, um questionamento que, por sua vez, também se espalhava para a forma de ação destrutiva do capitalismo universal – que agia tanto nos EUA como na URSS – que converte máquinas em armas, corpos em objetos e produz, por conseguinte, os restos.

## 2 A GAMBIARRA PARA ALÉM DO BRASIL

Lisette Lagnado (2007) em ensaio já clássico, *O Malabarista e a Gambiarra*, apontava para o surgimento de uma tendência na arte contemporânea brasileira, qual seja: a Gambiarra. Um termo polissêmico que parecia se difundir na obra dos artistas coetâneos. O fenômeno foi e é apropriado de diversas formas: por meio das improvisações e invenções; através das impurezas, a mistura do alto e do baixo; pelo mal ajambrado e também o precário. Assim como uma prática estética.

No entanto, nessa miscelânea que o termo comporta, um elemento parece ser onipresente nessas manifestações contemporâneas, “[...] um acento político além do estético” (LAGNADO, 2007, p.3). A Gambiarra é uma forma de resistência, uma força que pode parecer discreta, exígua e pequena, mas capaz de balançar o *status quo*, colocar em xeque formas hegemônicas nesse *espaço de canibalismo* do sistema capitalista, onde tudo parece ser absorvido – tempo, espaço, vida, natureza – para se transformar em aporte econômico, lucro.

Nessa perspectiva, Lagnado (2007) vê essa resistência na poética de Hélio Oiticica e sua ideia-guia: “Da adversidade viveremos!”. Contudo, essa potência vai para além das fronteiras nacionais, essa *força disruptiva* também parece se alocar em outros espaços: “É preciso pontuar que “ser visceralmente contra” não é apanágio do Brasil nem das artes visuais” (p.3). Não é preciso ir muito longe, no continente latino-americano encontramos Cuba e sua relação com os objetos como uma forma de “desobediência tecnológica”.

O termo e a ideia são do designer Ernesto Oroza (2018) que mapeia na Ilha uma série de materiais formados por meio de “gambiarrras” que modificam sua forma original. Os objetos para os cubanos não são fetiches, mas formas a partir de onde se deve criar e, para isso, é necessário abri-los, fragmentá-los, romper com os designs do mercado. É uma atitude intempestiva em relação ao objeto e, por conseguinte, para com a estrutura consumista do capitalismo. Mas

não podemos esquecer o contexto como recorda Lagnado (2007): “O contexto é determinante” (p.4). Essas subversões em Cuba possuem um sentido utilitário imediato, enfrentar uma conjuntura de escassez e falta após a queda da URSS e o bloqueio econômico dos EUA<sup>2</sup>.

No lado contrário do utilitarismo de Cuba, podemos nos deparar com uma estética política ao alargar o espectro geográfico do “ser visceralmente contra”, sem se esquecer do contexto, e se deparar com a obra do escultor Vadim Sidúr, tema deste ensaio. Nascido na Ucrânia, cidade de Dniepropietrovsk, sob o regime soviético, Sidúr estudou arte em Moscou e se especializou em escultura, mas não optou pela estética do “realismo socialista” – a hegemônica e oficial. Escolheu uma forma pouco usual, no clima de anticosmopolitismo do regime soviético o escultor elege como matéria-prima os ferros, metais e alumínio retorcidos, os elementos inservíveis. Em suma, os restos, aquilo que é considerado lixo:

Um foco central era a **transformação de objetos industrialmente produzidos, salvos do lixo, em formas evocativamente antropomórficas**. Essa prática não era original, tendo se tornado um lugar-comum com o dadaísmo na época da Primeira Guerra Mundial. Mas a obra de Sidúr era **séria em sua fusão entre orgânico e inorgânico** (BUCK-MORSS, 2018, p.150, grifos nossos).

Ao recolher as sucatas da industrialização para produzir objetos estéticos muitas vezes mal ajambrados, Sidúr se utiliza da prática disso que denominamos gambiarra, elementos que perderam seu valor de uso e também de troca são transformados (montados) em “parafernálias” carregadas de política. O objetivo central é fazer com que esses restos se transformem em

---

<sup>2</sup> Apesar de propormos aqui uma aproximação entre a gambiarra no Brasil e a “desobediência tecnológica” em Cuba, para Oroza essas práticas ocorrem em contextos distintos. Na ilha, algumas dessas “gambiarra” são proibidas e estão espalhadas no corpo social. Por exemplo, existem muitos casos de médicos e professores universitários que se valem dessas soluções rápidas e funcionais, algo impensável no Brasil.

formas vivas, “antropomórficas”. Produzir a crítica a partir dos próprios cacos desse capitalismo indutor de catástrofes.

Neste trabalho, iremos analisar a obra de Sidúr a partir de um *corpus* de seis esculturas, que dividimos em três grupos para se pensar a fusão entre “orgânico e inorgânico” de que nos fala Susan Buck-Morss (2018), a saber: a) Primeiro grupo: “Autorretrato (Pai da Arte de Caixão), 1982” e “Treblinkla, 1966” – o objetivo desta sessão é mostrar como essas duas esculturas possuem um *teor testemunhal*, como a partir dessas gambiarras produzidas por meio do aproveitamento de ferro, metal e alumínio velhos podemos ler as catástrofes do século XX: a Guerra e a *Shoah*. Por isso, sugerimos a ideia de um “gambtestemunho”; b) Segundo Grupo: “Homem-Caixão, 1972” e “Mulher-Caixão, 1975” – neste espaço, pedaços inservíveis de múltiplas e diversas máquinas reclamam vida; c) Terceiro Grupo: “Profetas de Ferro” e “Salomé com a cabeça de João Batista” – num mundo de restos de máquinas e de homens autômatos, parece se imiscuir alguma transcendência na mais chã imanência.

### 3 “GAMBTESTEMUNHO”

Sidur foi um homem que viveu os eventos-limites do século XX, lutou aos dezoito anos na Segunda Guerra Mundial e teve parte do seu rosto desfigurado por um projétil alemão. Foi enviado ao Instituto Central de Traumatologia e Ortopedia na URSS, local onde eram tratados os soldados que perdiam partes do corpo. Nesse espaço, o escultor teve o lado esquerdo do seu rosto reconstituído e “[...] se tornou um dos milhões de ciborgues produzidos a partir dos feridos dessa guerra” (BUCK-MORSS, 2018, p. 150).

Esse limiar entre homem e máquina seria uma marca constante em suas esculturas, o corpo humano danificado é substituído por pedaços de metal e ferro. O humano se metamorfoseia com o inumano e nesse processo de fusão os dois lados saem modificados. Do outro lado dessa experiência, temos o trauma

em si, isto é, carregar as marcas da guerra no corpo, sentir-se fragmentado, perder uma parte de si em um conflito de proporções catastróficas. Esse pêndulo entre o ciborgue e o trauma é premente na escultura-gambiarra *Autorretrato*, vejamos:

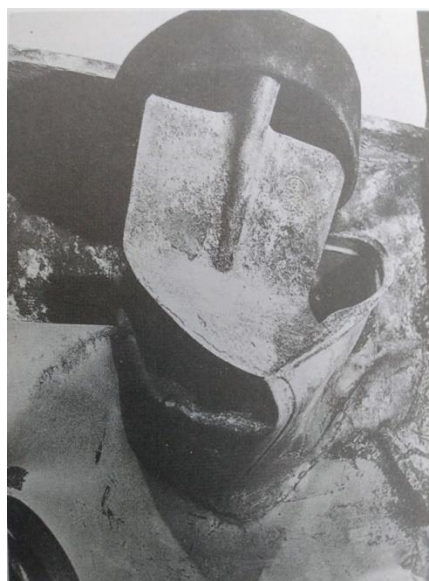


Figura 2: *Autorretrato* (Pai da Arte de Caixão), 1982.

Como descrever essa obra? Uma pá amassada e pela metade, superfícies de ferros torcidas e claramente enferrujadas. Nisso se resume o autorretrato de Vadim. Uma “escultura maquinal”, composta por restos de ferro, metal e alumínio que já não possuem nenhum valor ou uso. O autorretrato é uma gambiarra, montado de maneira frágil e provisória, a pá é equilibrada entre uma estrutura circular – uma possível panela? – envelhecida e a ponta retorcida da superfície de ferro. Tudo está construído de maneira precária, um simples movimento da pá e a estrutura vêm a baixo.

Na escultura, Sidúr vê seu rosto reconstituído como um compósito de ferros, metais e alumínios, o ciborgue que possui traços humanos e férricos. Mas é também um rosto precário, fruto dos eventos catastróficos do século XX, da Segunda Guerra Mundial. A pátina da ferrugem cobre tudo, como a enunciar e

convocar um espaço de ruínas. Walter Benjamin no ensaio “Experiência e pobreza” dizia dos soldados que voltam da Primeira Guerra Mundial mudos, cito:

[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história universal. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos (BENJAMIN, 2012, p.124).

Retornavam traumatizados e por isso não conseguiam elaborar e comunicar o que tinham vivido. No entanto, podemos pensar que essa impossibilidade também é causada pelas marcas deixadas no corpo de maneira permanente, fisiológicas: os combatentes da Primeira e Segunda Guerra Mundial voltavam desfigurados e rompidos, sem braços, pernas e sem partes do rosto. Estes últimos são aqueles que o historiador Eric Hobsbawm (1995) chama de *gueules cassés* [“caras quebradas”].

Não podem testemunhar ou comunicar experiências porque o aparelho fonador foi danificado, não possuem lábios, narizes, línguas e dentes. Quando muito, esse aparelho é substituído de maneira inconsistente, como no *Autorretrato*, por estruturas de ferro e metal que não garantem o mesmo funcionamento. Estão ligados de maneira disfuncional. Voltando a Benjamin (2012), sob um céu de bombas tecnológicas a fragilidade é a do corpo:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, **num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo** (p.124, grifos nossos).

A ferrugem que paira sobre a “pá quebrada” e as superfícies de ferro indefinidas é aquela da ruína dos corpos. Como é o de Sidúr, um “cara quebrada”. O *Autorretrato* se circunscreve num espaço duplo, da biografia e do



testemunho. É biográfico na medida em que é essa forma instável constituída por *trapos férricos* que o escultor reconhece em si. A experiência traumática da guerra é uma ferida persistente nas memórias do escultor: “Durante muito tempo, oscilei entre a vida e a morte, entre homens em estado de choque pela guerra, sem mandíbulas e com pedaços amarelos de pele soltos sobre seus estômagos” (SIDÚR *apud* BUCK-MORSS, 2018, p.150). O rosto de Sidúr ficou totalmente retorcido após a reconstrução facial, com o lado esquerdo desproporcional em relação ao direito. Mas é também um autorretrato da “Era dos Extremos”, expressão de Hobsbawm (1995), que foi o século XX.

Nesse sentido, podemos postular que o *Autorretrato* de Sidúr possui um *teor testemunhal*, esta noção proposta por Seligmann-Silva (2000) permite pensar a noção de testemunho de maneira mais aberta, o testemunho está em *É isto um homem?* de Primo Levi bem como pode estar na ficção. Não obstante, podemos expandir ainda mais a ideia de *teor testemunhal* e cogitar que ela também se inscreve para além do escrito: o testemunho é visual, imagético. No entanto, isso não pressupõe dizer que imagem é realidade, basta pensar em *Shoah* de Claude Lanzmann. No filme, o recurso realista é rejeitado, não são mostradas imagens dos campos ou dos corpos, somente o testemunho oral e imagético das vítimas.

A escultura do *Autorretrato* é uma forma de *testemunho de teor visual* na medida em que trata de um tema-limite de maneira visual, expressa uma situação que marcou e “deformou” tanto a percepção e o corpo de Sidúr, e de outros, como também parece afetar o entendimento de quem vê. Esse teor é ainda mais contundente na escultura “Treblinka, 1966”, vejamos:



Figura 3: *Treblinka*, 1966.

Pedaços rudes de alumínio são montados um em cima do outro, simulam um espaço de descarte onde corpos são empilhados e, desta forma, perdem sua condição humana, são como os *trapos férricos* que podem ser jogados fora como simples despojo. A ruína é novamente posta em cena: traços humanos oblíquos, torcidos para se encaixarem perdem sua individualidade, transformam-se numa estrutura única, um *puzzle* da degradação dos corpos.

No espectro do século XX das catástrofes, a inscrição da escultura, “*Treblinka*”, torna sua leitura imediata. Os corpos férricos são aqueles da *Shoah*. Especificamente, dos judeus que foram exterminados no campo de concentração de *Treblinka* na Polônia. Como podemos ver, os restos de alumínios, ferros e metais do lixo são recolhidos e reaproveitados, são transformados a partir da fundição em *esculturas testemunhais*.

Pá mutilada, alumínio, ferros torcidos, enferrujados, fundidos e misturados. Essa miscelânea ganha uma nova forma e se converte no que podemos chamar de “*gambtestemunho*”, isto é, uma estrutura híbrida e impura é montada a partir de objetos inúteis e inaproveitáveis encontrados no lixo que

testemunham sobre o horror do século XX. Estamos diante de uma prática, qual seja: transformar os resíduos em testemunho a partir da gambiarra.

Nessa perspectiva, em que medida podemos pensar no próprio testemunho como uma forma de gambiarra? Segundo Levi (2016), os sobreviventes, como ele, foram aqueles que não “tocaram o fundo”, não viram o rosto das górgonas. Aqueles que o miraram de frente, os que de fato chegaram ao limite, esses, já não podem testemunhar. São os chamados *muçulmanos*. Os que perderam sua total esperança e humanidade e, por isso, submergiram. São o duplo dos “sobreviventes”, os que Levi (2016) chama de “afogados”.

No entanto, o paradoxo é premente, são nesses *muçulmanos*, os submergidos, que Levi (2016) vê a figura das “testemunhas integrais”, somente eles poderiam construir uma visão geral sobre o horror, os que “tocaram o fundo” são as “verdadeiras” testemunhas:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, **as autênticas testemunhas**. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as **testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado geral**. Eles são a regra, nós, a exceção (p.66, grifos nossos).

Nessa medida, os sobreviventes realizam uma espécie de arremedo, uma forma de *substituição precária* das “autênticas testemunhas”, produzem uma gambiarra, ou, melhor, um “gambtestemunho”. O testemunho se configura como uma impossibilidade, só pode ser acessado na sua inautenticidade, na precariedade dos restos. Esta última palavra é fundamental, a filósofa Jeane Marie Gagnebin (2008) propõe uma leitura potente do título do livro de Agamben (2008), *O que resta de Auschwitz*, que se coaduna ao que estamos enunciando, qual seja: O “resto” assinalado no título não aponta para um

discurso histórico de permanência da estrutura de Auschwitz na contemporaneidade, mas para a construção aporética do testemunho. Ou seja, marca o espaço instável e precário em que o testemunho se inscreve: “O resto indica muito mais um hiato, uma lacuna, mas uma lacuna essencial que funda a língua do *testemunho* em oposição às classificações exaustivas do *arquivo*” (p.11, grifos da autora).

O testemunho só pode ser produzido com o que resta. Logo, também se configura como uma gambiarra, um “gambtestemunho”. É exatamente o que Vadim realiza ao utilizar os restos para produzir *esculturais testemunhais*. Seu trabalho compartilha do pensamento de uma das citações mobilizadas por Gagnebin (2008): – aplicável neste caso ao escultor – “Os poetas – as testemunhas – fundam a língua com o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar [...]” (p.11)<sup>3</sup>.

#### 4 “CADÁVERES TECNOLÓGICOS”

Nas esculturas até aqui analisadas podemos perceber um movimento orgânico, isto é, dar vida à sucata. A gambiarra produzida a partir dos ferros é capaz de testemunhar e de dizer o horror. Por isso, uma aporia está incrustada na obra do escultor, qual seja: a crítica do horror é produzida a partir dos próprios objetos que possibilitam o horror. Em outras palavras, a catástrofe em Sidúr está alicerçada numa estrutura capitalista produtora de objetos que são transformados ou modificados em armas. As sucatas, os restos de alumínio, os trapos férricos encontrados foram *instrumentos de morte* e que já não são capazes de ser letais ou funcionais.

<sup>3</sup> Citação de Heidegger que Agamben (2008) desvia em *O que resta de Auschwitz* ao propor o “resto” como elemento teológico-messiânico: “Nos livros proféticos do Antigo Testamento, o que nos salva não é todo o povo de Israel, mas um resto [...]” (p.161).

Susan Buck-Morss (2018) em *Mundo de sonho e catástrofe* mostra como tanto Estados Unidos como União Soviética compartilharam de um mesmo projeto de modernização, o modelo “capitalista” e o “socialista” produziram um imaginário de produção industrial ilimitada, de sonhos megalômanos. O “fordismo” é implantado na URSS durante a década de 1920, Stálin estuda o cinema produzido em Hollywood. O desiderato dos dois lados é produzir uma cultura ideológica de convencimento das massas, o esforço do operário de hoje será recompensado amanhã por um mundo de consumo. No entanto, o mundo de sonho repressado é transformado em um mundo de catástrofe, de escassez e terror na União Soviética e de crise, desigualdade e consumismo nos Estados Unidos.

Nesse sentido, mesmo aquele mundo, como o soviético, que parecia querer constituir um espaço utópico é engolfado pela produção capitalista dos objetos que são muitas vezes terríficos. Por exemplo, no final da Segunda Guerra Mundial na União Soviética “[...] ‘alcançar o Ocidente’ assumiu o significado de desenvolver armas equivalentes de destruição em massa” (BUCK-MORSS, 2018, p. 154).

Não obstante, a expressão *instrumentos de morte* que utilizamos anteriormente pode ser entendida em sentido duplo: aqueles materiais que são produzidos unidirecionalmente como objetos de destruição em massa bem como aqueles que se convertem em *instrumento de morte* num processo progressivo e relacional, isto é, seu acúmulo e continua fabricação são fatais para o sistema ecológico, mesmo que sejam construídos como objetos aparentemente inofensivos.

É nessa ordem de materiais produzidos ininterruptamente entre o pêndulo oscilante da criação e da destruição que Sidúr elabora os seus “trabalhos de caixão”, uma série de “cadáveres tecnológicos” montados a partir das sucatas. Como a *Mulher-Caixão*, vejamos:



Figura 4: *Mulher-Caixão*, 1975.

E o *Homem-Caixão*, vejamos:

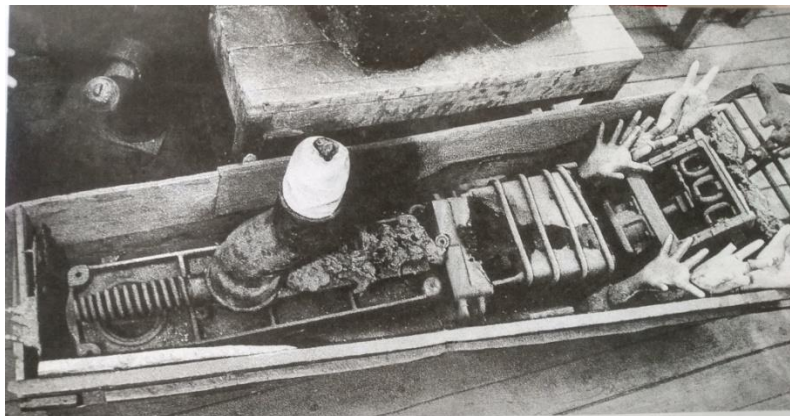


Figura 5: *Homem-Caixão*, 1972.

Molas, rodas, canos, motores, tanques, parafusos, rádios, pedaços de ferros e máquinas indistinguíveis, pedaços de manequins e um caixão velho. Esses são os elementos utilizados para produzir os “corpos tecnológicos”. O *Homem-Caixão* é representado por uma torneira e um cano que se faz de falo, já a *Mulher-Caixão* é representada por um tanque com uma abertura circular. No resto, são compostos por fragmentos múltiplos. É uma gambiarra, isto é, uma

miscelânea de objetos descartados, velhos, quebrados, enferrujados, inúteis são montados em caixões simulando e produzindo corpos.

Desde logo surge um paradoxo, a saber: a série é intitulada “cadáveres tecnológicos”, mas os corpos-máquinas montados por meio dos restos de estruturas que possuíam valores de uso e troca parecem vivos. Em outra perspectiva, a partir do declínio dos objetos que foram isto que estamos chamando de *instrumentos de morte* é construída a organicidade da máquina, seu lado humano. São corpos híbridos, a mão-manequim é a única parte que lembra realisticamente o corpo humano, os outros pedaços são formados por resíduos do que foram outrora máquinas. O corpo da *Mulher-Caixão* é uma mola e uma espécie de tambor, o do *Homem-Caixão* é um motor. As cabeças lembram um rádio. Uma série de outros destroços de ferro são irreconhecíveis, perderam sua individualidade, já não podemos dizer quais são seus originais.

Temos uma preocupação em Sidúr com aquilo que Daniel Miller (2013) chama de trecos e troços, isto é, com a cultura material. O estudo do antropólogo no livro *Trecos, troços e coisas* mostra como nossa relação com o mundo é mediada pelo material: “[...] a melhor maneira de entender, transmitir e apreciar nossa humanidade é dar atenção à nossa materialidade fundamental” (p.10). Nossa cultura relegou o estudo dos objetos como algo rebaixado, promoveu uma dicotomia entre sujeito e objeto. Romper com esse impedimento – como objetivo de Sidúr e Miller – é questionar a “[...] oposição, vigente no senso comum, entre pessoa e coisa, animado e inanimado, sujeito e objeto” (p.11). Como nos “cadáveres tecnológicos” de Sidúr, os materiais podem se transformar em corpos, “[...] os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos” (p.92). Ou seja, os objetos carregam agência, potência e vivacidade.

Veja-se como os caixões não parecem suficientes para abrigar o homem e a mulher. As mãos manequins querem escapar, visam sair dessa situação

cadavérica. Rompem os limites para os quais foram projetados. Os pés e a cabeça da *Mulher-Caixaão* não cabem no espaço microscópico dos ataúdes. Os objetos transbordam, os corpos-máquinas estão numa posição limiar, dentro e fora, na qual esta última parece prevalecer como assinala Buck-Morss:

Não é a natureza maquinal dos seres humanos, mas a natureza humana das máquinas que é trazida à vida em suas esculturas. Em uma de suas últimas séries, os “trabalhos de caixaão”, partes de máquinas são montadas em formas humanas, animadas, as quais ele chamou de “cadáveres tecnológicos”. Comprimidos em caixões demasiado estreitos, eles não aceitam serem contidos. A natureza em seus interiores, ainda viva, grita em protesto contra o tratamento recebido da espécie humana (p.154).

As sucatas gritam, os lixos ainda podem dizer algo. A expressão “cadáveres tecnológicos” é irônica, contraditória e enganosa, pois os cadáveres estão na verdade irrequietos e pulsantes, a “natureza humana” das máquinas é exposta no *Homem-caixaão* e na *Mulher-Caixaão*.

Vadim Sidúr se considerava o inventor daquilo que chamava como “Arte de Caixaão” (*Grob-Art*) – não por acaso o subtítulo da escultura *Autorretrato* é “Pai da Arte de Caixaão”. É assim que o escultor prefere ser conhecido e reconhecido, visto que essa “estética dos caixões” é uma forma de crítica ao sistema capitalista em suas diversas acepções, aqui podemos figurar duas: em produtor de máquinas deturpadas que se transfiguram em mortíferas visando atingir os corpos e a ecologia, “os instrumentos de morte”; e em produtor em massa de objetos obsoletos, que abarrotam os mercados, perdem rapidamente seus valores de uso e são descartados, também afetando a ecologia.

Michel de Certeau (1994) em *A invenção do cotidiano: artes de fazer* mostra como “trabalhar com sucatas” é se valer dos desvios e das dissimulações. Aquilo que é considerado lixo “[...] realiza ‘golpes’ no terreno da ordem da estabelecida” (p.88). Vadim Sidúr pratica o desvio ao reutilizar os objetos obsoletos, promove a crítica no próprio espaço do capitalismo. Ou, na



leitura de Certeau (1994), age sob a *estratégia*, isto é, no espaço que se configura como um campo próprio, local de poderes. Essa ação se dá por meio da *tática*, esta “[...] não tem por lugar senão o do outro” (p.100). Cava buracos na estratégia estabelecida, “[...] golpe por golpe, lance por lance” (p.100).

### 5 ALGUMA TRANSCENDÊNCIA É POSSÍVEL?

Numa tetralogia de romances distópicos intitulada “O Reino”, o escritor angolano Gonçalo Tavares criou um mundo onde o estado de exceção é a regra, onde a guerra é permanente e os laços entre os homens são frágeis e limitados. Onipresente é a força do tecnicismo e da razão. É assim no romance *A máquina de Joseph Walser*. O mundo das máquinas é soberano, ela parece suprir todas as necessidades e ainda criá-las, o personagem Joseph Walser é o protótipo desse espaço da técnica.

Ao tempo de guerra, Walser responde com a indiferença, qualquer aproximação ao outro é: “[...] para não amar” (TAVARES, 2010, p. 129). O local em que busca segurança e reconforto é entre sua coleção de objetos metálicos que encontrava ao léu, estes estão distribuídos entre cinquenta prateleiras, etiquetados e medidos. Com uma particularidade, eram peças únicas e somente podiam ser fragmentos, isto é, separadas das máquinas originais. Ali Walser alcança a ordem.

Em resumo, o personagem também é constituído como uma espécie de máquina, reificado. Seu coração é semelhante ao zunir do motor do maquinário com o qual trabalha na fábrica. Nesse espaço de total aridez humana, qualquer sentimento é previsível pelas máquinas, citemos a fala do personagem Klober:

A felicidade humana já foi reduzida a um sistema que as máquinas entendem, e no qual podem participar e intervir. Já nenhuma felicidade individual é independente da tecnologia, amigo Walser. Se quiser números, podemos brincar aos números: a felicidade individual de um dia depende, vá lá, 70 % da eficácia material das máquinas. Que a felicidade invisível esteja submetida a uma felicidade concreta, a uma felicidade de materiais em diálogo, de

peças metálicas que encaixam umas nas outras e resolvem problemas fazendo determinadas tarefas; pode parecer estranho, mas é o século (TAVARES, 2010, p. 16).

A máquina ocupa o lugar do humano, do imponderável. Tudo pode ser medido, mesmo os sentimentos. A felicidade está ao alcance, pois pode ser realizada pela máquina. Nessa ordem, a pergunta que abre esta sessão é despropositada, nenhuma transcendência é alcançada, somente aquela proporcionada pela máquina.

No entanto, qual seria o liame entre o romance e Vadim Sidúr? Na obra do escultor, a máquina não visa suplantar o humano. Com os restos metálicos, Sidúr almeja construir uma forma de transcendência ao mundo tecnicista. A máquina já não é essa estrutura de reificação, de onipresença opressiva e de guerra. É viva.

Segundo Buck-Morss: “Sua obra estimula a reflexão metafísica sobre o fato de que os objetos industriais são, eles próprios, natureza, e que essa natureza, retorcida e deformada em armas, voltou-se com uma destrutividade implacável contra si mesma” (BUCK-MORSS, 2018, p.150). As mãos da escultura da *Mulher-Caixão* e do *Homem-Caixão* estão abertas e parecem se erguer para o alto como a convocar outro espaço. Do sagrado ou da mistura?

A imbricação entre o sagrado e o profano das misturas, do hibridismo. Em suma, da gambiarra. Tal fato é premente na escultura *Profetas de ferro*:



Figura 6: *Profetas de ferro.*

E *Salomé com a cabeça de João Batista*, vejamos:



Figura 7: *Salomé com a cabeça de João Batista.*

Na escultura “Profetas de ferro” temos somente dois elementos: canos enferrujados e os chapéus velhos. Já em “Salomé com a cabeça de João Batista” temos uma miríade de objetos: cercas, ferradura, argolas, molas, suporte de lâmpada, sino de ferro e o prato onde é servida a cabeça de João Batista. E muitos outros indistinguíveis. Nas duas esculturas, as sucatas produzem seus efeitos a partir da invenção da gambiarra. Os materiais velhos, enferrujados e disfuncionais são rearranjados e ganham novos significados.

O percurso do orgânico e do inorgânico na obra de Sidúr permanece e chega ao paroxismo. Os profetas de cano ganham formas humanas, possuem chapéus e as hastes se transformam em olhos. Todos os três direcionam a visão para um mesmo espaço, para as hastes que comportam. A escultura é extremamente irônica. No entanto, não exclui a “reflexão metafísica” de que nos fala Buck-Morss (2018). Portanto, quiçá, como a própria expressão “profetas” indica, os três são os portadores de algo novo, da ordem do sagrado, visto que olham a si mesmos, seus corpos maquinais transfigurados.

No outro lado temos um relato bíblico, a cena de decapitação de João Batista reproduzida por meio de materiais totalmente rebaixados encontrados no lixo. Basta comparar a escultura de Sidúr com a pintura de Caravaggio, sob o mesmo tema, para ver toda a potência inventiva da gambiarra.



Figura 8: *Salomé com a cabeça de João Batista*, 1610.

No quadro do pintor temos o poder expressivo dos personagens barrocos claramente marcados, até a cabeça de João Batista é vivaz, dramática e desoladora. Em Sidúr, temos o hibridismo, as impurezas, nada é claramente delineado ou dramatizado. A precariedade e a improvisação surgem na comparação: a pintura a óleo dá lugar às cercas de arame e essas, por sua vez, se transformam em corpo e manto; argolas e molas se fazem de cabeças e cabelos; ferradura de rosto. Além disso, a *Salomé-gambiarra* não se recusa olhar a cabeça de João Batista como a de Caravaggio o faz, é esguia e confiante.

Daniel Miller (2013), ainda em *Trecos, troços e coisas*, mostra como no antigo califado houve uma alteração na cunhagem das moedas, a cabeça do califa foi substituída por inscrições corânicas. Esse exemplo (e outros) autoriza(m) ao antropólogo dizer: “[...] o imaterial só pode se expressar pelo material” (p.111). Transplantando essa perspectiva para “Os profetas de Ferro” e “Salomé com a cabeça de João Batista”, o mais transcendente pode ser encontrado no mais ordinário: “Quanto mais a humanidade busca alcançar a

conceitualização do imaterial, mais importante é a forma específica de sua materialização” (p.114).

O sagrado é inscrito nas situações mais profanas e chãs, nos objetos de metal, alumínio e ferro obsoletos. Nos restos do capitalismo.

## 6 CONCLUSÕES FINAIS

Apesar de formado no ambiente do “realismo socialista”, o alvo do escultor não é o apagamento dos caminhos transversais na arte pelo oficialismo soviético, sua obra “[...] criticava a realidade social em vez da instituição da arte” (BUCK-MORSS, 2018, p.150). Em Sidúr, o lixo é vivo e é político, a partir dele é possível construir uma estética. Ou seja, produzir figuras “antropomórficas” por meio da mistura de elementos que falam sobre o estado do social. Como expresso na epígrafe que abre este trabalho, recolher e ver no lixo inúmeros objetos é a forma como o escultor expressa sua atitude em relação ao mundo, para com essa estrutura capitalista produtora de catástrofes e obsolescências.

Essas sucatas dizem muito sobre as esculturas criadas, não são objetos altamente elaborados, carregam a precariedade da gambiarra, parecem provisórios, podem ser rapidamente desfeitos e remontados. Uma lufada de ar é capaz de desfazer o *Autorretrato* e fazer com que os chapéus voem dos canos, um esbarrão nos caixões pode desmontar os “corpos máquinas”. Na “escultura bíblica”, o desgaste é colocado em cena no manto de cercas enferrujadas que constroem o corpo férreo de Salomé.

De outro lado, Sidúr não deixa de colocar sua arte na “era do equilíbrio do terror”, como também indicado na epígrafe. Como ler essa inscrição? A filosofia da italiana Donatella Di Cesare (2019) nos auxilia a pensar nessa frase, a crítica mostra como na modernidade temos uma intensificação do terror como projeto: “[...] a modernidade não é a cura do terror; ao contrário, o terror é

sintoma da modernidade” (p.43). Desde a revolução francesa o terror é um aliado político, o medo é uma forma de controle.

Não obstante, esse terror moderno caminha *pari passu* ao tecnicismo, se aliam muitas vezes para produzir objetos letais onde o objetivo não é só atingir o corpo do outro, mas também o espaço do outro, o local em que se vive, o ambiente: “O que distingue o terror da técnica de todos os seus precedentes é o ataque ao ambiente. Pela primeira vez não se mira diretamente o inimigo, mas sim a atmosfera, o ar que respiramos. Desse modo, seria possível falar em atmoterrorismo” (p.54-55).

Nessa leitura, podemos pensar que uma “arte na era do equilíbrio do terror” é uma arte que joga com “instrumentos de morte” que dosam, num equilíbrio instável e inconstante, seu poder de destruição, que pode chegar, conforme Di Cesare (2019), até o ar que respiramos, o atmoterrorismo. Sidúr enfrenta esse terror a partir dos destroços e, nessa medida, também busca uma espécie de equilíbrio dentro do *campo estratégico* desse capitalismo catastrófico.

### REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v.1). Trad Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012

BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Trad. Ana Luiza Andrade; Rodrigo Lopes de Barros, Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

CESARE, Donatella di. *Terror e Modernidade*. Trad. André Cotta. Belo Horizonte: Âyine, 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

GAGNEBIN, Jeane Marie. “Apresentação”. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

LAGNADO, Lisette. “O malabarista e a gambiarra”. *Revista Trópico*. 2007. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>. Acesso em: 26 maio. 2022.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo.. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OROZA, Ernesto. Desobediencia tecnológica: de la revolución al revolico. Ernesto Oroza (blog), jun. 2012. Disponível em: <http://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico>. Acesso em: 26 maio. 2022.

TAVARES, Gonçalo M. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em 12/09/2022.

Aceito em 02/02/2023.