

Duplo e Sonho¹

Lefícia Weiduschadt²

Rosângela Miranda Cherem³

Participantes dos projetos Academicismo e Modernismo em Santa Catarina⁴ e

Corpus e Opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina⁵

Resumo: Através da analogia entre o duplo e a questão do sonho, no qual Sigmund Freud relaciona com o indômito e o incôscio, no presente artigo potencializa-se a modernidade do século XIX com pinturas de Djanira Motta e Silva, Franklin Cascaes e Remédios Varo. Assinalando a criação artística como imagem, o sonho se desdobra como problemática relacionada às relações entre familiar e estranho, imagem e linguagem, figura e figuração.

Palavras-chave: Academicismo – Modernismo – Teoria e Crítica da Arte – Sonho e Criação artística

“Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho e lhe dessem uma flor como prova de que havia estado ali, e se ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... então o quê?”. Jorge Luis Borges⁶

A modernidade do século XIX fez emergir a questão do sonho. Sigmund Freud (1856-1939) mostra que o sonho não tinha relação direta com o futuro, mas com o indômito e o incôscio como questões relacionadas à pintura e a infância que opera por cadeia, associações de pilhagem e empilhamento. Neste mesmo século vários artistas acabam por abordar questões relacionadas a este repertório conceitual e imagético. O retrato na obra Djanira Motta e Silva (1914-1979), o realismo mágico nos escritos e ilustrações Franklin Cascaes (1908-1983) e o surrealismo na pintura de Remédios Varo (1908-1963) problematizam, aqui então, questões ligadas ao sonho o qual no artigo se potencializaram com relação

ao duplo refletindo em problemas como: familiar e estranho, imagem e linguagem, figura e figuração.

Retrato e seu duplo

Cores sóbrias como cinza, marrom e preto podem ser observadas nas obras da artista brasileira Djanira Motta e Silva que nasceu em Avaré, São Paulo. Além de pintora, foi também desenhista, ilustradora, cartazista, cenógrafa e gravadora. Na década de 30 mudou-se para o Rio de Janeiro, cidade onde a artista frequentou o curso de artes no Liceu de Artes e Ofícios realizando suas primeiras lições de pintura e desenho. Em 1945 viajou para Nova Iorque, onde conheceu as obras de Pieter Bruegel (1525 - 1569) e entrou em contato com Fernand Léger (1881 - 1955), Joán Miró (1893 - 1983) e Marc Chagall (1887 - 1985). Estes contatos influenciaram para uma produção ligada ao povo brasileiro, sua identidade e costumes. *“O povo está nos temas e nas cores. E ainda em grande parte na*

¹ Parte integrante da pesquisa Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina (coordenado por Rosângela Cherem e articulado com Academicismo e Modernismo em Santa Catarina, coordenado por Sandra Makowiecky)

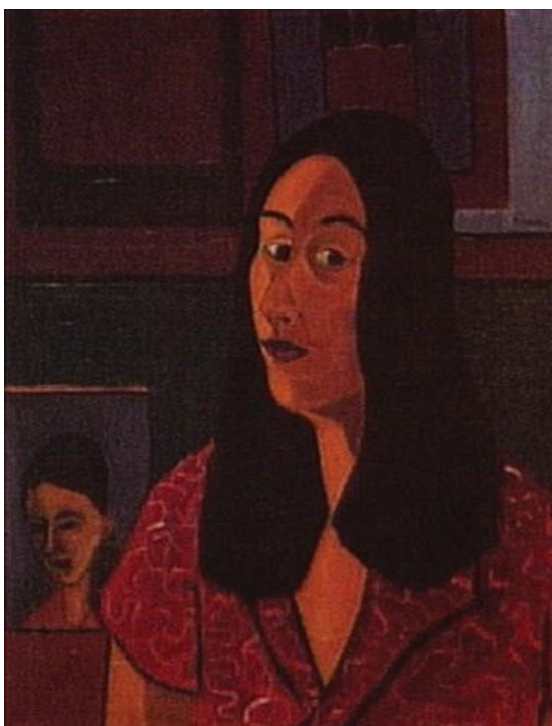
² Acadêmica do Curso de Licenciatura em Artes Plásticas – CEART/UEDESC, Bolsista PROBIC

³ Orientadora, professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes - UEDESC.

⁴ Veja detalhes ao final do artigo em Informações Complementares.

⁵ Veja detalhes ao final do artigo em Informações Complementares.

⁶ BORGES, Jorge Luis. *O livro dos sonhos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976, p. 52.



fatura plástica. São cores irremediavelmente quentes, às vezes sem nenhuma passagem fria para as equilibrar - ameçam explodir”.⁷

Esta explosão de cores pode ser observada em seu autorretrato realizado em 1944. Uma mulher com tez morena cujos cabelos negros lhe caem sobre os ombros permanece frente a outra imagem de si mesma fixada no plano de fundo. As cores em tons escuros colocam juntos, preto e carmim, criando nuances que compõem duas imagens da própria artista. A figura se duplica entre os olhares que incidem sobre o espectador. Uma ao lado da outra elas problematizam o duplo imagético relacionado com a ação do próprio ato pictórico que ultrapassa a reprodução de si. Enquanto a figura feminina do primeiro plano se desdobra como retrato direto à artista, o segundo adentra a moldura colocando-se como um retrato presente à tela, sendo, portanto, ora indiretamente ligado em relação à figura do primeiro plano, ora diretamente ligado a ela, pois não se desprende da figura de Djanira.

A obra problematiza o modelo, ou seja, estabelece uma relação entre a pintura e aquele que está sendo retratado a partir de um fora. Como afirma Jean Luc Nancy (1940-) “*la semejanza no tiene nada que ver con el reconocimiento*”⁸, assim, observamos a dessemelhança na semelhança, na qual o autorretrato da artista permitenos olhar para algo que não vemos na

tela. Um jogo de espelhos é proposto onde a pintora passa à tela e desta a um retrato. Enquanto num olhar para o espelho o artista se vê em sua origem, como um modelo, a obra se liga diretamente à pintora, ao pintar e a semelhança do retratado. Diferentemente do espelho que duplica uma imagem de forma a observarmos uma reprodução técnica e mecânica, na pintura a atenção se desdobra a cada pincelada resultando num rosto como totalidade para além de um simples reconhecimento entre a Djanira pintora e a retratada. Resulta então na pintura em ação, na obra da ausência do próprio rosto diante de si mesmo, por isso “<Semejarse> no es otra cosa que ser si mismo o lo mismo que si. *Lo que el cuadro pinta es esta mismidad. Pero esta mismidad es la remisión interminable de una mirada fuera de si y a una exposición de si*”⁹.

Ocorre que o retrato presente na tela em seu segundo plano problematiza não somente um segundo autorretrato da artista, mas também a própria pintura pontuando a visão de fora de si mesmo sobre a figura do primeiro plano. Um jogo de semelhanças se desdobra na duplicidade da imagem da artista dentro da própria tela, pois, da mesma forma que não podemos nos ver vivendo, a tela questiona uma visão de fora de si mesmo. Djanira nos aponta uma visão do próprio retratado dentro da obra, potencializando uma autonomia dupla entre figura e fundo, já que o retrato do retrato da artista é autônomo e ambos estão isolados entre si, eliminando qualquer narrativa.

O tema dos retratos, todavia, não se inicia na modernidade, assim podemos pontuar os retratos de “*El fayum*” realizadas no Egito no período romano que eram encomendados para serem colocados sobre suas urnas funerárias. Essas máscaras mortuárias repletas de fantasmagorias envolviam a eternidade a qual a morte era um abismo secreto. Esses retratos realizados enquanto a pessoa ainda estava viva fazia com que seu rosto, que lhe mais era familiar se tornasse estranho, já que esta pintura era realizada para a eternidade. Pontuando-se no retrato, essas re-apresentações realistas destinavam-se a se assemelhar ao modelo da mesma forma que Djanira cria seus dois duplos vistos de um fora. Todavia enquanto a artista procura se ver vivendo questionando-se no presente, “*El fayum*” procurava jogar com a eternidade afim de fazer com que o futuro olhe para trás e observe como se viveu.

.....

⁷ NAVARRA, Ruben APUD SILVA, Djanira da Motta e. *Djanira*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes: Colorama, 1985. P. 114.

⁸ NANCY, Jean Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 40.

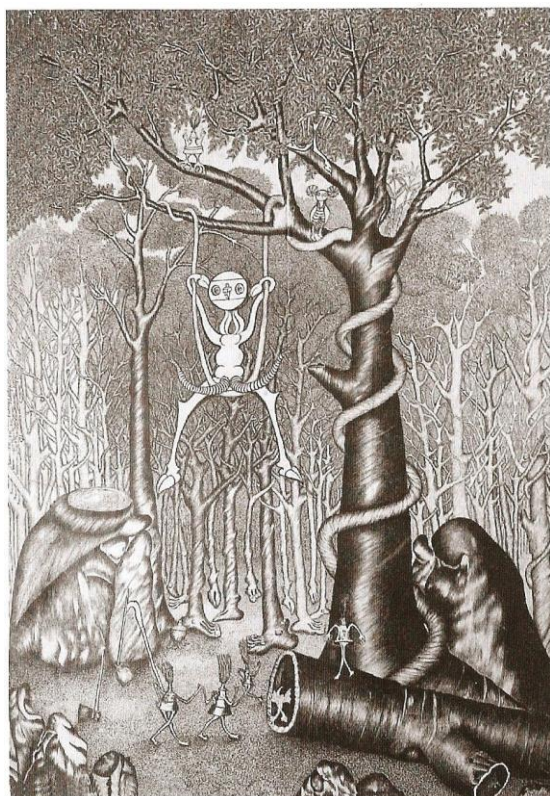
⁹ _____. P. 47

Nesse jogo duplo podemos pontuar o texto “O estranho” de Freud que pontua o fenômeno do duplo ligado ao estranho, marcado quando uma pessoa se identifica com outra, podendo ficar em dúvida sobre seu próprio “eu” ao ver seu corpo presente no corpo de um estranho. Assim podemos questionar a problemática da identidade nacional da tela de Djanira em relação à duplicação da imagem de si como um sonho que é familiar na mesma medida que é estranho. Será que o familiar seria o momento em que se aproxima da imagem da face e de sua duplicação ao qual figuram uma mulher que é a própria artista, e, o estranho quando a modelo da tela é visualizada tanto a partir de um fora, um local exterior a obra e pintura, como na relação de problematizar o autorretrato como duplicação da imagem pictórica da artista?

Imagem e Linguagem

O teórico Foucault escreve no texto “A linguagem ao infinito”, que:

[...] A escrita significa não a coisa, mas a palavra, a obra de linguagem não faria outra coisa além de avançar mais profundamente na impalpável densidade do espelho, suscitar o duplo deste duplo que já é a escrita, descobrir assim um infinito possível e impossível, perseguir incessantemente a palavra, mantê-la além da morte que



a condena, e liberar o jorro do murmúrio. (FOUCAULT, 2001, p. 49).

A questão da linguagem traçada por Foucault (1922 - 1984) incide sobre o trabalho do escritor e artista catarinense Franklin Cascaes “O fantástico na ilha de Santa Catarina” que foi publicado em 1979. No ano de 1950, Cascaes escreveu um texto chamado “Balanço Bruxólico”, onde através de uma linguagem coloquial aponta as proezas ligadas ao folclore florianopolitano ligado às bruxas que habitam supostamente a Ilha de Nossa Senhora do Desterro. O conto revela a personagem de Manoéli Preira, um habitante da ilha que derruba um pedaço de mata virgem, poupando uma árvore que possuía um grande cipó, para plantar mandioca. Conforme foram percebendo, sempre que chegavam ao local, as ferramentas para cuidar do terreno e as louças permaneciam dispersas. A desconfiança tomou conta do lugar que passa então a ser monitorado, de modo que certo dia observaram, enfim, as figuras estranhas presentes no local: lamparinas que se misturavam a formas humanas; árvores com patas de animais e de homens e ao olharem para o cipó da grande figueira vislumbraram uma grande bruxa a se balançar.

Cascaes, além do conto, aponta no livro uma imagem que se remete ao texto revelando as figuras peculiares ditas acima. É importante observar que há uma interdependência entre texto e imagem que problematizam o duplo como um só bloco presentes dentro da obra em um mundo real das personagens que se modifica com o da fantasia criada. Assim o quintal de Manoéli Preira se desdobra nas palavras permanecendo para além da linguagem: imagem. O texto serve como uma legenda da obra para explicar à imagética da cultura açoriana o que faz com que Cascaes se aproxime do realismo fantástico.

É no momento prévio entre o sonho e o acordar que o desenho feito com nanquim sobre papel se coloca problematizado no mesmo local onde vive a fantasia. Semelhante a um sonho que é desencadeado pelo personagem de forma racional através de uma cadeia de pensamentos, a construção deste conto fantástico incide sobre a vida cotidiana e real dos personagens permitindo-nos transcorrer através dos seres imaginários a um mundo onírico onde tudo é possível, num ambiente desconcertante onde a realização de desejos é possível impedindo a vontade do expectador de despertar deste mundo mágico.

Este mesmo ambiente desconcertante é traçado pelo poeta italiano Antonio Tabucchi

(1943-) que escreve um livro intitulado “*Sonhos dos sonhos*” revelando um mundo onírico sobre diversos teóricos e artistas. Na narrativa fantástica sobre Arthur Rimbaud (1854-1891) apresenta um sonho deste escritor que, estando no ano de 1891 no hospital de Marselha sonha que carregava sua perna amputada debaixo do braço embrulhada sob um jornal estampado com suas poesias. Assim uma mulher caminha em sua direção, o encontra e leva para um celeiro onde fizeram amor entre as ovelhas. Em seguida ambos ouvem gritos advindos de Paris e o poeta entrega sua perna amputada a jovem solicitando que ela cuidasse dela para ele, feito isto, segue assim seu caminho como se tivesse duas pernas: recomposto. Tanto em Tabucchi, quanto em Cascaes, a criação da fantasia sobre um mundo real aparece através da linguagem para além de sua morte presente num lugar sem lugar, onde cada texto coloca seu murmúrio numa escrita significando não a coisa, mas sim, palavra.

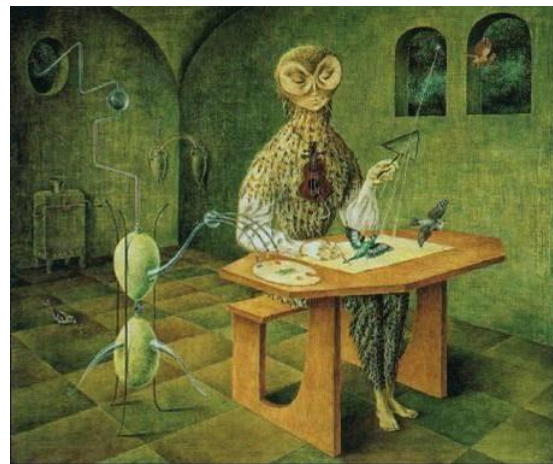
No caso de Cascaes, o realismo fantástico ao qual se fez presente se construiu sobre um trabalho mais antropológico. As pesquisas que fez sobre Florianópolis e suas fabulações, realizando entrevistas com os habitantes ilhéus, refletiu em seus escritos com palavreado coloquial própria destas pessoas e em imagens ilustrativas ao texto. Não separando biografia, texto e obra, o artista e escritor revela sua própria fantasia a partir dessas pesquisas onde une conto e ilustração sobre um realismo fantástico ilhéu.

De forma semelhante, Tabucchi leu os poemas de Rimbaud para criar o sonho e embrulhar esta perna sob suas poesias, assim temos uma parte do duplo criado nos trabalhos que se aproximam do momento em que estamos acordados, todavia a outra parte deste duplo se liga ao sonho de *conveniência* apontado por Freud no texto “*Sobre os sonhos*”, a qual se caracteriza por um ato de não querer despertar, tentando constantemente de forma racional prolongar este momento onírico ou, quando acordado, tentar voltar a dormir para um retorno ao sonho. Assim, esta conveniência também pode ser uma característica apontada com relação aos trabalhos de Cascaes, Tabucchi e um texto de Jorge Luis Borges (1899-1986), intitulado “*El Outro*”, pois em todos os textos e imagem, há um duplo enquanto um bloco único em que o imaginário consome toda a vida real como num sonho em que mergulhamos em um mundo onírico de corpo inteiro e nos vemos mergulhados dentro dele. Os trabalhos são consumidos pela segunda parte deste duplo: Cascaes, as bruxas e seres fantásticos ligados ao folclore florianopolitano, assim como em Tabucchi e o carregador de Rim-

baud de sua perna amputada e em Borges com a conversa consigo mesmo sentado numa praça, no momento em que o outro era ele mesmo.

Se quando sonhamos antecedemos a linguagem, pois todo sonho produz uma espécie de escritura analfabeta, devido ao caráter imprevisível e insólito através do qual as imagens vão se metamorfoseando. Cascaes procura corresponder seu sonho à uma imagem figurativa que é ao qual o texto vira legenda, e, nesta paradoxal tradução de aproximações, tenta criar.

Sonho e figurabilidade



Remédios Varo, artista nascida na Espanha e radicada no México pinta em 1959 a tela “*Creación de las aves*”, título de um maquinário alquímico pictórico que funciona com um líquido não revelado, que sai através de um buraco na parede e se conclui com a incidência de raios de luz advindo de um espaço exterior ao ambiente. O líquido que atravessa a parede através de encanamentos é jogado em uma máquina que produz as cores primárias que são utilizadas por um pássaro-mulher que pinta beija-flores. A janela da sala em que ela pinta permite que uma luz adentre o ambiente e perpassa um prisma que ela segura com uma das mãos. Assim a incidência desses raios sobre o que ela pinta dá-lhes vida fazendo com que esses pássaros voem para o mundo.

Dois duplos então são criados nesta obra ligados ao exterior da tela, o primeiro com relação à fabricação da tinta e o segundo com a magia de dar vida aos pássaros. Estes duplos dividem a tela em dois blocos sempre ligados ao exterior da sala em que se apresenta à artista está pintando. Dando vida ao mundo fantástico, cerebral e pré-fabricado a beleza convulsa para a artista não é o único ser de beleza. O renascimento refletiu na perfeição de sua técnica e o domínio da miniatura, ao qual a Academia de San Fernando onde estudou em Madrid ob-

teve grande influência da mesma maneira que seu casamento com Benjamin Péret fez com que Varo fosse introduzida ao mundo parisiense conhecendo Paul Eluard, André Breton, Ives Tanguy, Joan Miró e Max Ernst. Foi influenciada principalmente por Breton acerca do surrealismo, em 1924 ele escreveu o Manifesto Surrealista, apontando uma definição para surrealismo:

Surrealismo, s. m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõem exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja por qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924, p. 40)

Entretanto, esse automatismo psíquico não foi utilizado pela surrealista mexicana. Pensando em como o dia interfere no sonho de forma irracional e o sonho interfere no dia de forma racional, a livre associação dos sonhos, conceito trazido de Freud, pontuam preceitos básicos do surrealismo. Como aponta Mary Ann Caws (1933-), no livro *"Surrealism and Woman"*, nenhuma mulher esteve entre os principais membros do movimento surrealista, sendo vistas como mediadoras entre a natureza e o subconsciente e também como objeto de desejo. O homem utilizava a figura da mulher como um meio de se expressar e este fato é o motivo de que não se pode observar suas contribuições para o movimento surrealista. De forma oposta, Remédios Varo não pintava o humor negro, erotismo, nem a sensualidade, mas utilizava sua experiência e vida afim de problematizá-la nas telas. Ela figurava um rosto estereotipado em triângulo com grandes olhos que eram imagens da própria artista que suprimia o nariz que atormentou sua vida.

Não se fixando ao realismo mágico como nos trabalhos de Cascaes, a artista apesar de utilizar sua vida, colocando-se de forma estilizada na tela. Problematiza a beleza convulsa relacionando à realidade configurada de uma máquina pictórica que reflete sobre questões próprias à da pintura: cor, pintura e criação. Rosalind Krauss (1941-) no livro *"Caminhos da escultura moderna"* aponta que em 1911, Marcel Duchamp, Guillaume Apollinaire, Francis Picabia e Gabrielle Buffet-Picabia assistiram uma apresentação teatral intitulada *"Impres-*

sões da África". O espetáculo era baseado em um romance de Raymond Roussel e apresentava uma série de máquinas primitivas a qual possuíam distintos mecanismos com objetivo de produzir "arte". Uma delas era uma máquina de pintura que através de uma chapa fotossensível presa a uma roda com pincéis desvelava paisagens que eram transmitidas à chapa através de mecanismos que impulsionavam empurrando estes pincéis, registrando, assim, imagem em tinta sobre a tela. Essa mecanização de produção artística resulta como afirma Krauss que *"a estrutura da imagem está absolutamente desvinculada da estrutura psicológica e emocional do indivíduo que dá início à arte"*¹⁰.

A máquina pictórica que dá vida a seres da surrealista mexicana problematiza o enigma figural que a artista propõem que não é simples ilustração ou re-apresentação do já visto, mas figurabilidade, ou seja, imagem como potência de um sonho. Assim se trata de representar alguma coisa e aproximar-se da operação do sonho que não se representa o vivido, mas coloca entre os problemas de apresentação e representação de um sonho: o destempo e o deslocal. Desta forma, *"Creación de las aves"* se aproxima do sonho porque também opera em destempo questionando a própria pintura.

Alquimia e criação de seres permitem observar a pintura através de uma máquina, local de onde a artista parte para questionar esta linguagem pictórica. Se o procedimento do sonho se desvela *no familiar e no estranho* de uma identidade nacional em Djanira, e em Cascaes no abismo com relação *à imagem e à linguagem*. No caso da surrealista mexicana transfere-se às relações de *enigma figural* e nos problemas da *figurabilidade*. Então, talvez seja o sonho um objeto de criação artística que antecede toda linguagem e imagem desses artistas?

Referências Bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos sonhos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

_____. *Obras completas*. [Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frias]. Barcelona: Emece, 1989-96, VI 4.

CASCAES, Franklin. *O fantástico na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1979.

Caws, Mary Ann, Rudolf E. Kuenzli, and Gwen Raaberg, ed. *Surrealism and Women*. Cambridge: MIT Press, 1991.

¹⁰KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. P. 86.

FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos II e sobre os sonhos (1900-1901)*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2006.

_____. *O Estranho (1919)*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. V. XVII. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996. p. 233 a 270.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

SILVA, Djanira da Motta e. *Djanira*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes: Colorama, 1985.

PRAMPOLINI, Ida Rodrigues. *El surrealismo y el arte fantástico de Mexico*. Mexico. D. F: Nacional, 1969.

TABUCCHI, Antonio. *Sonhos dos sonhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Referências das Imagens (por ordem de aparição)

1. Djanira Motta e Silva. *Auto-Retrato*, 1944. Óleo sobre tela, 64x54 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=679&cd_idioma=28555 Acesso em 10 de setembro de 2008.

2. Franklin Cascaes. *Balanço Bruxólico*, 1970. Nanquim sobre papel. Disponível em: CASCAES, Franklin. *O fantástico na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1979, VI 1.

3. Remédios Varo. *Creación de las aves*, 1958. Óleo sobre tela. Disponível em: http://www.redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/lengua_comunicacion/cosas_pasan/cosas5/aves.htm Acesso em 13 de dezembro de 2008.

Informações Complementares

Participantes do Projeto “Academicismo e Modernismo em Santa Catarina”

Sandra Makowiecky - professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes - UDESC, Coordenadora do projeto Academicismo e Modernismo em Santa Catarina

Giorgio Vincenzo Filomeno - Acadêmico do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista PROBIC, UDESC

Marina Rieck Borck - Acadêmica do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista PROBIC, UDESC

Fernanda Maria Trentini Carneiro - Acadêmica do Curso de licenciatura em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista FAPESC

Participantes do Projeto “Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina”

Rosângela Miranda Cherem - Professora participante, do Departamento de Artes Plásticas e coordenadora do projeto de pesquisa “Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina”.

Kamilla Nunes - Bolsista FAPESC

Letícia Weiduschadt - bolsista FAPESC, bolsista PROBIC

Priscilla Menezes - bolsista PROBIC

Maximilian Tommasi - Bolsista PROBIC

Liliane Moreira Brignol - Bolsista Voluntária