

# PALÍNDROMO

# 21

ISSN - 2175-2346

Volume 10, Número 21, julho 2018



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - UDESC

# Expediente

**REVISTA PALÍNDROMO****ISSN 2175 2346****UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**

Reitor: Prof. Dr. Marcus Tomasi

**CENTRO DE ARTES – CEART**

Diretora Geral: Prof. Dra. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – DAV**

Chefe: Prof. Dra. Sandra Maria Correia Fávero

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV**

Coordenadora: Prof. Dra. Jocielle Lampert de Oliveira

**EDITORES**

Prof. Dra. Rosangela Cherem (editora chefe)

Prof. Dra. Sandra Ramalho e Oliveira

Prof. Dra. Yara Guasque

**EDITOR DE SEÇÃO**

Prof. Dra. Rosangela Cherem

Ms. Viviane Baschiroto

**CORPO EDITORIAL TÉCNICO**

Discentes bolsistas de mestrado e doutorado do PPGAV:

Ms. Silfarlem de Oliveira

Ms. Viviane Baschiroto

Ms. Rafael Schultz Myczkowski

Ms. Cyntia Werner

Sebastião Gaudêncio Branco de Oliveira

**CONSELHO DE PARECERISTAS – Palíndromo v.10, n.21 , 2018**

Ana Luiza Andrade

Ana de Figueiredo da Costa

Ana Luiza Nunes  
Christiane Arcuri  
Chrystianne Ivanóski  
Clediane Lourenço  
Clelia Maria Campigotto  
Consuelo Schlichta  
Daiana Schröpel  
Fellipe Teixeira Albuquerque  
Fernanda Trentini Carneiro  
Gustavo Araujo  
Heloisa Espada  
Luciana Rassier  
Maria Salete Borba  
Mário Carvalho  
Marlen De Martino  
Martha Kaschny Borges  
Moema Rebouças  
Nadia da Cruz Senna  
Nadja Lamas  
Sandra Mónica Oliveira  
Thays Tonin  
Vera Didonet Thomaz

**FOTO DA CAPA**

Sebastião G. Branco  
Sem título, 2017, fotografia.

**DIAGRAMAÇÃO**

Camila de Araujo Merizi

**CONTATO**

revistapalindromo@udesc.br

A Revista Palíndromo é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Existe desde 2004, inicialmente na forma impressa e depois apenas em modo eletrônico a partir de 2009. Trata-se de uma revista digital sem fins lucrativos e concebida para ser um veículo de divulgação de pesquisas e produção de conhecimento, devidamente inscrita na plataforma do Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER).

Palíndromo é uma palavra de origem grega que indica o que pode ser lido numa direção e também no sentido inverso, ou seja, de trás para frente. Aversa à ordem e às normas pré-estabelecidas, a pesquisa em/ sobre artes visuais remete não apenas a normas negadas, como demanda constante revisão de dados, processos e reorganização de ideias, acolhendo o que pode ser pensado como transito e travessia que desconhece uma só direção.

# Sumário

<b>EDITORIAL</b>	07-09
<b>SEÇÃO TEMÁTICA</b>	
<i>Tecendo memórias e ausências: autobiografia como matéria da arte</i> Rita Isabel Vaz e Bernadette Maria Panek	10-26
<i>O fim d'artista: desconstrução e reconstrução do eu pelo processo criativo</i> Jéssica Becker	27-52
<i>Homo Fragilis: Lygia Clark e as confissões heterotanatográficas</i> Marlen de Martino	53-75
<i>Memória e imagem nas obras de Juliana Crispe</i> Francine Regis Goudel	76-89
<i>A construção de si mesma: a presença da figura de Kiki de Montparnasse no cenário vanguardista</i> Anelise Valls Alvarez	90-100
<i>O dispositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro: videocorpo</i> Regilene Aparecida Sarzi-Ribeiro	101-115
<i>Rupturas identitárias na produção artística de Cindy Sherman e Yasumasa Morimura</i> Jacks Ricardo Selistre e Rosa María Blanca	116-129
<i>A supressão do outro no episódio do Queermuseu: a liberdade de expressão sob coerção e o que pode o ativismo queer</i> Rafael Luiz Zen	130-154
<i>Corpographies: explorations du corps face au politique</i> Martha Liliana Amorocho	155-170

**SEÇÃO ABERTA**

*Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica* 171-198  
Milla Bioni Guerra

*Paisagens descritivas: o registro de lugares possíveis na obra de Frans Post* 199-216  
*(1612-1680)*  
Daiana Schröpel

**PROPOSIÇÕES, REGISTROS E RELATOS ARTÍSTICOS**

*Vox et facies para o retrato* 217-228  
Rodrigo de Almeida Cruz

**SOBRE AS NARRATIVAS DO EU E DO OUTRO NAS ARTES VISUAIS**

A problemática do indivíduo acompanha e persiste na História da Arte, seja através da singularidade biográfica, do problema do retrato, das questões do auto e hetero- representação do corpo, seja através da valorização dos feitos individuais extraordinários, dos rastros notórios ou anônimos, dos registros de caráter mais ficcional ou com ênfase no realismo documental. Pelo menos desde Giorgio Vasari, sob as mais diferentes concepções e abordagens, sob as mais variadas perspectivas metodológicas e conceituais, na história como nas artes, um contingente muito amplo de autores têm se ocupado deste assunto.

Marcel Schwob, em seu livro *Vidas Imaginárias*, reflete sobre a relação entre os detalhes individuais e as ideias universais, afirmando que cada personagem tem um traço único que o distingue do restante da humanidade. Observa que assim como não há no mundo folha alguma que seja igual à outra, também não há um homem igual ao outro, sendo que e o que cada um possui de diferente constitui sua imparidade. Sobretudo ao longo do século XX historiadores, artistas e uma diversidade de teóricos e críticos têm se voltado para este horizonte, explorando as complexidades e implicações que demandam as formulações narrativas e visuais em torno do eu e do outro.

Um exemplo pode ser apontado em Walter Benjamin, o qual considerou o declínio da narrativa oral, permitindo-nos perguntar se a mesma não teria sido deslocada para o domínio das imagens visuais. Outro exemplo pode ser reconhecido em Michel Foucault, para quem os sujeitos são constituídos num regime de verdades discursivas, levando-nos a considerar que tanto a arte constitui o artista, como é constituída num campo de relações e saberes.

Tendo como tema *Narrativas do eu e do outro nas artes visuais*, a Revista Palíndromo número 21 acolhe trabalhos que abordam as relações entre arte e histórias de vida, retratos e autorretratos, biografias e autobiografias que se apresentam de múltiplas formas no fazer artístico contemporâneo.

Na **Seção Temática**, Rita Isabel Vaz e Bernadette Maria Panek apresentam o artigo *Tecendo memórias e ausências: autobiografia como matéria da arte*, onde refletem sobre a autobiografia a partir de obras autorais e dos artistas Louise Bourgeois, Frida

Kahlo e José Leonilson. O texto aborda como as memórias possibilitam a criação de obras de arte, articulando-se com os autores Gaston Bachelard, Philippe Lejeune e Georges Didi-Huberman.

Em *O fim d'artista: desconstrução e reconstrução do eu pelo processo criativo*, Jéssica Becker reflete sobre a identidade da mulher frente à maternidade. Relaciona seu vídeo autoral *O fim d'artista* com obras de outras artistas mulheres e questiona se existe uma interiorização do Outro na identidade do artista e se isso pode ser um propulsor na construção sobre as narrativas de si.

Marlen de Martino em seu texto *Homo Fragilis: Lygia Clark e as confissões heterotatógráficas* escreve sobre a artista Lygia Clark a partir de Estruturação do Self, um conjunto de proposições da artista. A autora defende as autobiografias e confissões artísticas como parte constitutiva de sua produção e aborda o termo *heterotatógrafia* a partir de Juliano Garcia Pessanha.

Francine Regis Goudel em *Memória e imagem nas obras de Juliana Crispe*, escreve sobre a artista a partir de uma perspectiva mais intimista, deslindando ao leitor também o seu encontro com a artista enquanto pesquisadora. Apresenta a relação entre a biografia de Juliana Crispe e suas obras, destacando a maneira como a memória se faz presente em seus trabalhos.

Anelise Valls Alvarez em *A construção de si mesma: a presença da figura de Kiki de Montparnasse* no cenário vanguardista apresenta Alice Prin e a figura que criou como musa de pintores, escultores e cineastas. Muito mais do que reconhece-la como modelo, a artista é situada no contexto das vanguardas do início do século XX.

Regilene Aparecida Sarzi-Ribeiro em *O dispositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro: videocorpo* aborda o vídeo Entre de Nina Galanternick como obra performática, para além do registro e documentação. O vídeo estaria mais próximo de uma linguagem plástica audiovisual, neste caso videocorpo, do que de um dispositivo de captação de imagens no sentido mecânico.

Em *Rupturas identitárias na produção artística de Cindy Sherman e Yasumasa Morimura*, Jacks Ricardo Selistre e Rosa María Blanca propõem uma análise *queer* das obras dos artistas. Refletindo sobre os sujeitos e suas múltiplas identidades, os autores atentam que a abordagem *queer* possibilita leituras plurais das obras de arte, desconstruindo identidades fixas e mostrando-se como um termo constantemente ressignificado.

Rafael Luiz Zen em *A supressão do outro no episódio do Queermuseu: a liberdade de expressão sob coerção e o que pode o ativismo queer*, aborda a dessubjetivação da expressão individual no episódio do fechamento da exposição *Queermuseu* e das obras da artista Bia Leite. Refletindo sobre a liberdade de expressão, o autor apresenta o ativismo identitário como uma opção para a busca de um espaço discursivo onde o outro é reconhecido.

Martha Liliana Amorocho em seu artigo em francês *Corpographies: explorations du corps face au politique* discorre sobre o corpo como território político, utilizado com frequência como espaço de protesto por artistas mulheres. Artistas como Lisette Urquijo, Regina José Galindo, Maya Goded e Lorena Wolffer são consideradas para pensar as paisagens íntimas, as cartografias e fronteiras do corpo na arte.

Na **Seção Aberta**, Milla Bioni Guerra em *Convergências entre o sublime e o grotesco* na arte romântica explicita os conceitos estéticos de sublime e grotesco que tem origem na literatura e, mais tarde, são utilizados na arte. A autora apresenta as características, as convergências e divergências dos conceitos a partir do romantismo.

Daiana Schröpel em seu texto *Paisagens descritivas: o registro de lugares possíveis na obra de Frans Post (1612-1680)* apresenta três obras do artista participante da missão científica do século XVII. A autora evidencia suas obras não apenas como registros visuais descritivos, mas como imagens construídas entre a realidade e o artifício.

Na parte de **Proposições, registros e relatos artísticos**, Rodrigo de Almeida Cruz apresenta *Vox et facies para o retrato*, uma série de fotografias onde problematiza a questão do retrato frente à palavra e à imagem. O autor exhibe detalhes de sua série *Os dias*, onde fragmentos do rosto de pessoas são apresentadas junto a relatos sobre o seu cotidiano. Trata-se de depoimentos sobre eventos ordinários que, na composição com os retratos, tornam o espectador ou leitor uma testemunha do detalhe de uma vida.

Rosângela Miranda Cherem  
Viviane Baschiroto  
Editoras de Seção

# TECENDO MEMÓRIAS E AUSÊNCIAS: AUTOBIOGRAFIA COMO MATÉRIA DA ARTE

## WEAVING MEMORIES AND ABSENCES: SELF- BIOGRAPHY AS ART'S MATERIAL

*Bernadette Maria Panek<sup>1</sup>*

*Rita Isabel Vaz<sup>2</sup>*

## Resumo

Este artigo buscou compreender a autobiografia como matéria da arte tendo como referência os artistas Louise Bourgeois, Frida Kahlo e José Leonilson. Bourgeois transforma suas memórias, perdas e traumas em arte. Kahlo dribla a dor, expressa sua paixão pela vida. Leonilson enfrenta a proximidade da morte. Encontrei conexão com estes artistas cujas vidas e obras se confundem. O procedimento metodológico parte da investigação teórica e do trabalho prático em relação dialética ao longo de todo o processo. De Gaston Bachelard, interessa o conceito de casa/corpo, como lugar da dimensão onírica da recordação. Philippe Lejeune discute autobiografia e a escrita de diário com a função de conservar a memória. E Georges Didi-Huberman trata a ausência como presença, vestígio, e a pele como lugar dos sinais tanto do envelhecimento/memória quanto do desejo/toque. Resultaram desse processo três obras que se conectam aos artistas elencados e aos conceitos trazidos pelos teóricos, e evidenciam o uso da memória, da autobiografia e das ausências como expressão singular.

**Palavras-chave:** Memórias, Ausências, Autobiografia, Arte.

## Abstract

This article searched for the comprehension of self-biography as art's material. The reference artists were Louise Bourgeois, Frida Kahlo and José Leonilson. Bourgeois transforms her memories, loses and traumas in art. Kahlo mislead the pain, expresses her passion for life. Leonilson faces the proximity of death. I've found connections with those artists whose lives and works gets mixed. The methodological procedure comes from theoretical investigation and from practical work in relation with the dialectic during the whole process. From Gaston Bachelard, concern the concept of house/body, as place of the dreamlike dimension of memory. Philippe Lejeune discusses self-biography and the writing diary with the function of preserving memory. Georges Didi-Huberman talks about the absence as presence, trace, and the skin as place of signs of both aging/memory and of desire/touch. The result of this process were three works that connect with the artists listed and with the concepts brought by the theorists, and show the use of memory, self-biography and the absences as singular expressions.

**Keywords:** Memories, Absences, Self-biography, Art.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup>bernapanek8@gmail.com

<sup>2</sup>ritaivaz@gmail.com

...Os escafandristas virão  
 Explorar sua casa  
 Seu quarto, suas coisas  
 Sua alma, desvãos  
 Sábios em vão  
 Tentarão decifrar  
 O eco de antigas palavras  
 Fragmentos de cartas, poemas  
 Mentiras, retratos  
 Vestígios de estranha civilização  
 (HOLLANDA, 1993)

## 1 Introdução

Este artigo tem o propósito de demonstrar o percurso de uma pesquisa em poéticas visuais. Envolve a construção de obras autorais, articuladas à produção de artistas de referência (Louise Bourgeois, Frida Kahlo e José Leonilson), e dos teóricos que utilizam os conceitos de autobiografia, memórias e ausências (Gaston Bachelard, Georges Didi-Huberman, Philippe Lejeune). Neste processo, a construção das obras e do texto estão intrinsecamente ligados e acontecem de forma simultânea. O processo de criação permeia toda a construção da pesquisa teórica, e ambos estão em permanente diálogo. Houve uma escolha pela construção narrativa na primeira pessoa, por tratar-se de uma pesquisa em poéticas, como assinala Sandra Rey:

É preciso lembrar que toda obra de arte é uma resposta singular a um estímulo. Porque, ao contrário da ciência, que necessita de comprovação e avança em bloco, consolidando ou refutando teorias através da reprodução de experiências em laboratório, é próprio da arte em geral e da arte contemporânea em particular propor e apresentar um ponto de vista diferenciado, ou uma visão de mundo particular, através da constituição de linguagens. (REY, 2002, p. 128)

Ao longo deste artigo, construo uma narrativa que discute os conceitos de autobiografia, memórias e ausências, passando pelas obras dos artistas de referência e dos teóricos escolhidos. Relato inicialmente a maneira singular que estabeleço com o mundo e como a trajetória particular se articula ao tema da pesquisa. No momento seguinte, dialogo com os artistas de referência a partir dos aspectos mais instigante de suas expressões poéticas. Os três artistas produziram obras autobiográficas. Para discutir esta questão, bem como memórias e ausências, trouxe para a pesquisa as contribuições teóricas de Gaston Bachelard, Georges Didi-Huberman e Philippe Lejeune. Simultaneamente, construo obras autorais que discuto ao final do artigo.

Encanta-me juntar vestígios perdidos no tempo, reunindo num mesmo espaço memórias de ausências que se fazem presentes. Trago inscritas lembranças familiares que permeiam as relações com o mundo. Da família de origem, herdei força e potência, garras e ganas de viver. Mulheres e homens plantaram suas vidas com profundas e sólidas raízes, de onde emerge vigoroso tronco, que alimenta galhos, folhas e frutos, oferece sombra e alimento, acolhe e alenta. Desvelar memórias implica revirá-las e reavivá-las, provocar reencontros de ausências, instigar o imaginário, os sonhos, o inconsciente. "Recordar: do latim *re-cordis*, tornar a passar pelo coração." (GALEANO, 1991, p. 11).

No mundo submerso das lembranças, encontro ausências que permanecem presentes enquanto experiências compartilhadas ao longo da vida. Sou a décima primeira filha entre treze irmãos, meu imaginário encontra-se repleto de histórias envolvendo muitas diferenças e muitos afetos. Ao reconstruir estas memórias, surgem aos turbilhões recordações permeadas de saudades. Remexer este baú significa deparar-me com lembranças divertidas, engraçadas, trágicas, alegres, tristes, que despertam sentimentos de ternura, afeto, dor, tristeza. Na poética que construo, trago um recorte das ausências que se manifestam no imaginário como formadoras de um modo de ser e de estar no mundo. Nasci num espaço repleto de compartilhamentos, que resulta em um sentimento constante de nunca estar só. Na trama do tempo, teci perdas, dores e alegrias. Sinto que as pessoas com quem partilhamos afetos permanecem em nós enquanto memórias, e a elas podemos recorrer sempre. Este sentimento acolhe, protege, dá a sensação de força frente à fragilidade da existência.

## 2 Desenvolvimento

As artistas Louise Bourgeois (1911-2010), Frida Kahlo (1907-1954) e o artista José Leonilson (1957-1993) instigam/provocam de maneira intensa e profunda a poética que construo. Fascinante a longa e fecunda carreira de Louise Bourgeois, personagem desafiadora, agarrada à vida e à sua obra. Lida com suas perdas, suas memórias, seus traumas, suas dores, transformando emoções, conscientes ou inconscientes, em arte. Desafiadora, apaixonada e intensa a luta pela vida de Frida Kahlo, driblou a dor e a transformou em arte: em sua última obra sintetiza, em três palavras, o que perpassa toda sua existência: *Viva la vida*. Impactante a sensibilidade marcada pelo afeto de José Leonilson, enfrentou a AIDS num tempo em que essa síndrome era praticamente desconhecida, produziu suas obras expressando suas dores, ora apontando para a vontade de viver, ora se revoltando com a iminência da morte.

As obras que venho realizando, em determinadas particularidades, conectam-se às obras desses artistas e ao conceito de autobiografia como matéria da arte. Tomo como referência Gaston Bachelard, ampliando a ideia, por ele desenvolvida, de uma casa/corpo como construção histórica de um sujeito/artista.

A casa natal, mais que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos. Cada um desses redutos foi um abrigo de sonhos. E o abrigo muitas vezes particularizou o sonho. Nela aprendemos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão os quadros para um devaneio interminável, [...] existe em cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. [...] Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos. (BACHELARD, 1988, p. 119)

A autobiografia permeia a obra dos três artistas elencados. Ao se colocarem enquanto sujeitos de um tempo histórico, transcenderam para além de suas individualidades, fizeram leituras que partiam do singular, de onde percebiam o mundo, mas que refletiam também o espaço e o tempo em que viviam. Para além da intimidade, instigam o olhar do espectador para questões que são universais, que estimulam, entre muitas outras possibilidades, a compaixão, aqui entendida como a capacidade

de se colocar no lugar do outro, de ver com os olhos do outro, de provocar diálogo e reflexão, de tocar as vulnerabilidades das emoções profundas. Ao produzir as obras “Descansem em paz os mortos dentro de mim”, “As veias abertas da América Latina”, “Nós nos nós: somos feitos de muitos”, “Pegadas” e “Arroubos de sonhos tecidos”, e o artigo “TECENDO MEMÓRIAS, ATRAINDO OLHARES: a apropriação de padrões ornamentais e decorativos na expressão artística”<sup>1</sup>, estabeleci um estreito diálogo com o conceito de autobiografia, que trago para este artigo.

Percebo em mim e nos muitos que me habitam uma enorme vontade de viver e deixar marcas, pegadas, como uma maneira de permanecer, de não morrer. Talvez isto me instigue a recolher vestígios da história familiar, trazendo para a memória a presença destes seres no mundo, pelos afetos e objetos construídos por muitas mãos. Tratar de memórias significa transcender as dores que estão enraizadas nelas, elaborar as saudades, juntar pedaços, ressignificando-os. No delicado exercício de revisitar memórias, me reinvento, me descubro coletiva no nosso mundo, porque coletiva é também a memória.

Georges Didi-Huberman, ao descrever a impressão a partir de um molde do próprio corpo, concebe a expressão “impressão de ausência” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.1). Ao deixar pegadas na areia, por exemplo, deixo a impressão da ausência. Ao construir este texto e as obras decorrentes deste diálogo, moldo de forma metafórica os rostos/corpos perdidos e todas as emoções relacionadas e inscritas na minha própria pele.

A pele não seria somente o que um homem que envelhece contempla com tristeza ao observar as rugas ou sinais físicos da obra mortífera do tempo. A pele é também o subjétil de uma carícia. Campo e veículo dos sinais desejantes, ousar dizer, eles supõem, simetricamente, as versões melancólicas da impressão e a existência de versões mais históricas, que reinventam, que erotizam o organismo a partir de uma paixão pela sua textura mesmo. Aqui a aderência não é um abafamento, mas como um beijo, e o contato não seria uma petrificação, mas dispararia movimentos virtuais dos corpos uns para os outros. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 11)

Em *Uma História da pele*, Paulo Reis (2000) discorre sobre a pele enquanto lugar em que se inscreve a memória e se apresenta como possibilidade de encontro com o outro, lugar de afirmação da própria humanidade e de expressão da arte. Sinto-me cheia de ausências, como todos! Imagino tecer uma colcha com os fios da memória para com ela cobrir-me nas noites de inverno! Trabalho neste projeto as memórias que me aquecem, que estão carregadas de afetos, que provocam conforto e também saudades. Os vestígios são para mim fotografias, cartas, objetos, marcas, lembranças, saudades de um *tempo longo* (expressão utilizada por minha mãe para designar um tempo distante). No livro *Por Parte de Pai*, Bartolomeu Campos Queirós faz um relato terno de uma conversa que teve com o avô, que lhe falou sobre o tempo:

O tempo tem uma boca imensa. Com sua boca do tamanho da eternidade ele vai devorando tudo, sem piedade. O tempo não tem pena. Mastiga rios, árvores, crepúsculos. Tritura os dias, as noites, o sol, a lua, as estrelas. Ele é o dono de

<sup>1</sup> O artigo resultante desse Projeto de Iniciação Científica: TECENDO MEMÓRIAS, ATRAINDO OLHARES: a apropriação de padrões ornamentais e decorativos na expressão artística, foi publicado na Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais Art&Sensorium. Vol 4. n.2. 2017 p. 322/337.

tudo. Pacientemente ele engole todas as coisas, degustando nuvens, chuvas, terras, lavouras. Ele consome as histórias e saboreia os amores. Nada fica para depois do tempo. As madrugadas, os sonhos, as decisões, duram pouco na boca do tempo. Sua garganta traga as estações, os milênios, o ocidente, o oriente, tudo sem retorno. E nós, meu neto, marchamos em direção à boca do tempo. (QUEIRÓS, 1995, p.71)

Ao situar-me nesse tempo que tudo devora, encontro na expressão artística a possibilidade de permanência, assim como o texto poético acima descrito permaneceu para nos tocar além daquele tempo em que foi lembrado pelo autor do livro.

Na obra "Mulheres que Correm com os Lobos", Clarissa Pinkola Estés (1994) recolhe histórias, contos de fadas e lendas, relacionando-as ao feminino e interpretando-as à luz da psicologia analítica. Para ela, o arquétipo da mulher selvagem deve ser resgatado e cultivado por nós, mulheres, para nos aproximarmos de nós mesmas e não adoecermos. A primeira narrativa relatada no livro chama-se *La Loba*, encontrada pela autora em diferentes regiões, com pequenas variações. Trata-se da história de uma mulher idosa, que fica à espera de pessoas que se perderam; ela também é conhecida como a "Mulher dos Ossos", a "Trapeira", a "Mulher-Lobo". Seu trabalho é recolher ossos, especialmente aqueles que correm risco de se perderem. Ela acumula esses ossos em sua caverna e, quando consegue reunir um esqueleto inteiro, senta-se junto ao fogo e imagina uma canção. Então se ergue, aproxima-se do esqueleto e canta, canta com tanta energia que os ossos vão se cobrindo de carne e se transformando em lobo, que desperta, respira e se transforma em mulher que corre em direção ao horizonte (ESTÉS, 1994, p. 43-44). Para a autora, todas nós temos "ossos" guardados em nossas cavernas, e em algum momento devemos reuni-los e cantar para eles, para recuperarmos essa força ancestral, que dá sentido à nossa vida. Creio que, ao recolher vestígios da história familiar, de certa maneira estou juntando esses "ossos", e meu canto para eles será a criação de uma obra que possa fazer sentido no mundo.

A leitura de "A Destruição do Pai, A Reconstrução do Pai", de Louise Bourgeois, aflorou emoções, indagações e conteúdos oníricos acentuando questões que estavam implícitas à construção poética. Na obra *Maman*, de Bourgeois, em que há a representação da mãe na estrutura de uma imensa aranha, percebi a aranha como tecelã. A atividade de tecer está estreitamente ligada à minha história familiar, o que me levou a conectar com seu aspecto simbólico. Busquei na mitologia algumas definições, tanto no Dicionário dos Símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997) quanto nos livros de Mitologia Grega, em que aparece a aranha como tecelã, vinculada ao mito de Aracne.

Atena, deusa da Razão Superior [...] é a mestra e patrona da arte da tecelagem. Aracne, jovem lídia e simples mortal, é exímia nessa arte; por isso mesmo, ousa desafiar a divindade. [...] Atena, sentindo-se ultrajada, golpeia a jovem com sua lançadeira. Aracne resolve, então, enforcar-se; Atena poupa-lhe a vida, porém metamorfoseia-a na aranha, que para sempre há de balançar-se na ponta de seu fio. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 70-71)

Em *Mitologia Grega*, Juanito de Souza Brandão conta a mesma história e conclui: "A aranha torna-se [...] uma artífice de teias de ilusões." (BRANDÃO, 1987, p. 28).

Pesquisando na literatura, surpreenderam-me os muitos poemas dedicados à aranha e à sua atividade de tecedora. O poeta Walt Whitman no poema “Silenciosa aranha paciente” fala da aranha que vai jogando o fio de si mesma, relacionando-a à própria alma que mergulha no vazio, criando pontes que conectam os espaços (WHITMAN, 1964, p. 87). Fernando Pessoa, no poema “A aranha do meu destino”, conta como a aranha se espalha e o apanha no seu existir (PESSOA, 1990, p. 82). Orides Fontela, no poema “Teia”, constrói a ideia de teia tecida pela aranha que a torna viva, como o artista que, ao produzir sua obra, também produz a si mesmo (FONTELA, 1996, p.13). Relacionando todos estes sentidos à figura da aranha e à obra de Louise Bourgeois, projeto uma obra que ressalta metaforicamente a atividade de tecelã/protetora da aranha e a temporalidade das artesanias. Ana Maria Machado em seu livro “De Olho nas Penas”, atribui à aranha a função de recolher/abrigar/relatar todas as histórias da terra. Ao narrá-las, desenrola o fio de dentro de si mesma, ao ouvi-las podemos recontá-las e acrescentar novos fios. “... eu vou ouvindo e tecendo até ficar uma teia bem completa e forte. Só com uma teia assim, bonita e resistente é que dá pra aguentar todo o peso...” (MACHADO, 1985, p. 48). Minha obra inclui esta função de guardadora e contadora de histórias.

A relação que estabeleço com a arte está intrinsecamente ligada às cores, tecidos, linhas, às técnicas dos trabalhos manuais, bem como à autobiografia, enquanto narrativa de si mesmo e do seu tempo. Nessa relação encontro alternativas expressivas. Ressalto a compreensão dos processos singulares nas obras dos artistas escolhidos, engendrando possibilidades de diálogo/aproximação/afastamento. Instiga-me a compreensão da construção histórica do artista no tempo/espço das relações que estabelece com o mundo.

Observei nas obras dos três artistas escolhidos aspectos de colecionadores de objetos/memórias. Buscando compreender a representação dessas coleções e responder às instigantes indagações, socorreu-me o poeta Affonso Romano de Sant’Anna, no trecho final de seu poema “Objetos do morto”: “[...] Não deveriam deixar pelo mundo espalhados os objetos órfãos do morto, pois eles são, na verdade, fragmentos de um corpo.” (SANT’ANNA, 1992, p. 191). Assim vejo os objetos que coleciono, eles me constituem enquanto pessoa e artista, e através deles posso me expressar, são matéria de criação poética.

Nessa perspectiva, encontro conexão com a obra dos artistas Louise Bourgeois, Frida Kahlo e José Leonilson, que utilizam a autobiografia, a memória, os diários, na construção de suas poéticas, transcendendo o efeito catártico e instigando emoções que transbordam os limites da singularidade. Com a palavra, Bourgeois: “Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama” (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 1).

## 2.1 Louise Bourgeois

A família de Louise Bourgeois restaurava tapetes. Muito cedo ela aprendeu esta atividade, que foi determinante para a realização da sua obra, segundo ela própria. Sua história familiar e os traumas de sua infância tornaram-se matéria prima para sua arte. Considero instigante a escultura Maman, (BOURGEOIS, 1999), pelo alumbramento que

provoca. Sendo uma aranha gigante, como pode suscitar proteção e ternura? Pergunta que não importa responder, mas que modifica profundamente o olhar. A obra *Ode à l'oubli* (BOURGEOIS, 2002) encanta-me pela utilização de tecidos e bordados e pelo jogo poético esquecimento/recordação, que propicia os vestígios intrínsecos de autobiografia ao se materializarem neste livro/diário. *The Destruction of the Father*, (BOURGEOIS, 1974)<sup>2</sup> envereda pelos caminhos das memórias da artista e seus traumas, e acena para a relação arte e psicanálise. “Ao explorar a fundo seu inconsciente, a artista paradoxalmente desenvolve a capacidade de criar imagens poderosas, de significado universal” (LARRAT-SMITH, 2011, p. 14).

Bourgeois mergulha em seu inconsciente, passa pelo processo de análise durante anos de sua vida, enfrenta seus traumas, se expõe de maneira bastante corajosa para a época em que viveu, e assume esse enfrentamento em suas obras. Sua expressão singular encontra ressonância no universal porque fala dos sentimentos humanos, expressa raiva, ciúme, traumas. “Os conflitos interiores causam um recuo (para não dizer regressão) a ações simbólicas que são intensamente prazerosas. Amontoar e empilhar são atividades terapêuticas, semelhantes a manusear um cordão de contas ou desfiar o rosário.” (LARRAT-SMITH, 2011, p. 15). Bourgeois mantém um diário onde relata seus sonhos, seus sentimentos, seus projetos, onde retrata sua alma. “[...] sobre lembranças ‘roídas por traças’ [...] Ela desapareceu num completo silêncio/ [...] Peguei minhas lembranças no colo (boas/ou más). Eu as embalei e serenei”. (BOURGEOIS, in LARRAT-SMITH, 2011, p. 44).

Na introdução do catálogo “O retorno do desejo proibido”, Philip Larrat-Smith (2011) conta que na casa de Louise Bourgeois foram encontradas mais de mil páginas soltas que são notas do seu processo de trabalho, registros de sonhos, uma espécie de diário que manteve durante toda sua existência, reunindo impressões sobre sua própria vida, sua obra, a psicanálise, a escultura, suas relações com as pessoas, com o mundo e com sua produção de arte. Bourgeois converteu em produção artística seu inconsciente, seus traumas e dramas, revelados em sua imersão no processo psicanalítico.

A literatura psicanalítica demonstra a importância das relações que estabelecemos na infância, no núcleo familiar, na determinação das nossas escolhas e da maneira de estar no mundo. A relação que estabeleci com a psicologia, tanto nos estudos quanto nos períodos de análise, resultaram num modo particular de ser. Para Sigmund Freud, o inconsciente é repleto de conteúdos reprimidos que emergem na linguagem dos sonhos (FREUD, 1973, p. 2061). A obra de Bourgeois expressa traumas infantis e conteúdos inconscientes, dizem respeito às suas vivências, às suas fantasias e desejos, explícita e oculta seus mistérios, traduzindo sua autobiografia e singularidade instigantes.

## 2.2 Frida Kahlo

Frida Kahlo produziu cerca de 55 autorretratos. Mais do que representar os ritos e hábitos mexicanos, internaliza e reafirma sua cultura. A artista combina diferentes sistemas simbólicos, confundindo-se com seus mitos, utiliza-se de um repertório do

2 As imagens das obras citadas não foram reproduzidas neste artigo em razão dos direitos autorais, porém encontram-se disponíveis nos sites mencionados nas referências.

surrealismo, “o desenho e a escrita automáticos, a representação do onírico, a descrição de pulsões psicológicas, a atração pelo fantástico e pelo exótico” (MIYADA, In: KAHLO, 2015, p. 51). Kahlo posiciona-se politicamente na representação das tradições do seu país e naquilo que podemos vislumbrar do misterioso mundo mexicano antes das invasões hispânicas.

O diário de Frida Kahlo demonstra seus sentimentos, suas angústias, suas paixões e sua relação com o mundo. Nele parece encontrar um alento para sua solidão e suas dores. Ao mesmo tempo transborda esperança, como ela mesma escreveria: “Para mim, as asas são supérfluas, mesmo que as cortem eu voarei!” (KAHLO, 1996, p. 276). Registra seus mais intensos sentimentos e parece projetar o caminho possível para os passos dolorosos que irá trilhar. Em certo momento, relata que já havia passado por vinte e duas cirurgias, sete apenas em um ano; ao mesmo tempo, existe uma tentativa de manter-se viva através de sua arte. Kahlo, ao escrever, não está apenas falando de si e de suas dores, está unida a todos os seres que são feitos também de dores. As obras *El Abrazo de Amor del Universo, la Tierra (México), Diego, Yo y el Sr. Xolotl*, (KAHLO, 1949); *Las dos Fridas*, (KAHLO, 1939); *La mesa herida*, (KAHLO, 1940); *Mis abuelos, mis padres y yo. (Árbol genealógico)*, (KAHLO, 1936)<sup>3</sup>, expressam ao mesmo tempo paixão e dor, a relação com a origem, os antagonismos e a preocupação com seu país, sua genealogia, a coexistência de uma autobiografia que transcende o individual e representa sua conexão com um mundo mágico do qual todos os seres fazem parte, que é ao mesmo tempo o mundo real e singular de suas angústias e indagações.

### 2.3 José Leonilson

José Leonilson, com sua obra autobiográfica, coleciona memórias. A relação do artista com o desenho, com o tempo que se esvai, com a escrita e os bordados traduzem a reflexão sobre si mesmo. O artista registra sistematicamente sua vida, escrevendo quase diariamente e gravando depoimentos em fita cassete. A linguagem do bordado explorada como desenho ganha uma “[...] abrangência simbólica, mítica...” (REIS, 1998, p. 68). As obras “Águas divididas”, (LEONILSON, 1992); *Empty Man*, (LEONILSON, 1991); “Ninguém”, (LEONILSON, 1992)<sup>4</sup> seduzem o olhar, por conterem simultaneamente tecer, costurar, bordar e escrever memórias. Nelas, Leonilson expressa suas angústias, registra o tempo de espera e deixa suas pegadas de artista assolado pela iminência da morte.

Ao entrar em contato direto com sua obra<sup>5</sup>, percebi os estreitos laços que o artista manteve durante toda a vida com a sua família, especialmente com a mãe. Seus desenhos, bordados, projetos, coleções de linhas, tecidos, brinquedos encontram-se preservados em um espaço que reproduz o que foi o seu ateliê. Muitos dos móveis e objetos que pertenceram ao artista e constituem sua coleção foram resgatados por ele, de brechós e antiquários. Em algumas de suas obras, Leonilson utilizou-se destes objetos, em outras de suas roupas, lençóis e fronhas. Os títulos que dá às suas obras

3 As imagens das obras citadas não foram reproduzidas neste artigo em razão dos direitos autorais, porém encontram-se disponíveis nos sites mencionados nas referências.

4 As imagens das obras citadas não foram reproduzidas neste artigo em razão dos direitos autorais, porém encontram-se disponíveis nos sites mencionados nas referências.

5 Em 2017, visitei o Projeto Leonilson, onde conversei longamente com Maria Lenice, irmã do artista.

e as palavras que borda expressam metaforicamente as suas contradições, dúvidas, tristezas, amores e maneira de estar no mundo; transbordam sentimentos. A obra *Voilà mon coeur*, oferecida ao amigo Adriano Pedrosa, elucida a relação passional do artista/obra. Leonilson, metafórica e literalmente, oferece seu coração.

No outono de 1989, *Voilà mon coeur* havia sido vendido [...] Como suporta o artista, aquele que expõe seu íntimo, tal mercantilização? “É seu coração que está lá na parede”, disse ao Leo um tanto impiedosa e ingenuamente, “você o pôs a venda”. Não tinha eu na época consciência de que na realidade todos os seus trabalhos, quando não metáforas de seu coração, são metonímias de seu próprio corpo. Voltei ao Rio de Janeiro e dias depois recebi, pelo correio, um pacote pelo SEDEX. Dentro dele um pequeno trabalho de ouro e cristal; no verso li: “Voilà mon coeur, il vous appartient [sic], ouro de artista é amar bastante.” (PEDROSA, in LAGNADO, 1995, p. 21)

Os artistas mencionados mantiveram diários durante quase toda a vida, e neles liberavam suas mais íntimas e profundas emoções, dialogavam, questionavam, refletiam sobre suas vidas e seus tempos e como se situavam no mundo. A perspectiva apontada por Philippe Lejeune (2014), em *O Pacto Autobiográfico*, relaciona a autobiografia ao autorretrato. Discute questões relacionadas às cartas, enviadas e recebidas, aos diários e *blogs*. Considera o diário “[...] uma série de vestígios. [...] O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas... Mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro.” (LEJEUNE, 2014, p. 301-305). Uma escrita de alguém para si mesmo, para conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar.

## 2.4 Trabalhos autorais

As obras que realizo atualmente dialogam com as questões que me são instigadoras, autobiográficas e demonstram aproximações e afastamentos com as obras dos artistas de referência e com os textos dos teóricos pesquisados. A obra “Arroubos de Sonhos Tecidos” anseia mostrar a dimensão de uma teia de sonhos que se projeta do universo privado para o público. “Veias Abertas da América Latina” fala das atrocidades cometidas contra os povos originários, ao mesmo tempo que celebra a multiplicidade de nossas origens. O trabalho “Descansem em Paz os Mortos Dentro de Mim” almeja dialogar com as perdas, discutir multiplicidade e incompletude, dores e prazeres; e “Nós nos Nós” sinaliza para os muitos que habitam em nós.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> As fotos destas obras encontram-se disponíveis no artigo: “TECENDO MEMÓRIAS, ATRAINDO OLHARES: a apropriação de padrões ornamentais e decorativos na expressão artística”, publicado na Revista Art&Sensorium. Vol 4. n.2. 2017. A obra “Descansem em Paz os Mortos dentro de Mim”, participou de uma exposição Coletiva: Nossa Mostra, na Galeria da Belas Artes, Curitiba, Paraná, no período de 01 a 08 de março de 2018.



Fig. 1 - **Aos Filhos que não nasceram**. 2018. Objeto escultórico, suporte de madeira (imbuia), colcha de linho bordada, casaquinhos de tricô, 220x175x100cm.

Fonte: Acervo pessoal, Curitiba.

A tecedura dos fios condutores desta obra perpassa a urdidura das questões autobiográficas, das memórias e ausências. “Aos filhos que não nasceram” traz a representação de abortos naturais, com a narrativa da dor. O lençol de linho, bordado à mão, puído pelo tempo, dialoga com as corroídas lembranças. De memórias fez-se o lençol, de mãos que delicadamente o bordaram. De ausências são os casaquinhos, que se desmancham em vermelho-sangue. A cor vermelha alude à tradição familiar de assim vestir os recém-nascidos para protegê-los de mau-olhado ou quebranto. E alude ao sangue que escorre abruptamente. A obra reverencia e homenageia a perda, almeja driblar a morte, acenar à possibilidade de permanência. Revive sentimentos, mergulha no arquivo da memória afetiva. O suporte de imbuia, sobre o qual repousa o lençol de linho, estrutura a obra, e relaciona-se à força e cumplicidade da relação afetiva com o companheiro e os filhos que nasceram, ora ocultam, ora revelam o mistério e alegria de viver. Há uma carga de emoções intensas e profundas, marcadas na pegada ausente.

Nas obras de Frida Kahlo, *Hospital Henry Ford*, 1932 e *Frida e o aborto*, 1932, que pude ver pessoalmente, e na imensa ilustração gráfica do desenvolvimento da vida intrauterina, que se encontra fixada à parede do que foi o seu ateliê, observo o desejo da artista de ter um filho, as tentativas frustradas e a dor destas perdas. Todas essas imagens despertaram em mim emoções penosas. Tocaram em ausências que estarão sempre presentes em mim: os filhos que não nasceram. Nessa obra, mergulho na dor, distante no tempo, presente na memória. Ensimesmada nas perdas e na elaboração do luto, intento reavivar ausências, apontar para as presenças, as relações afetivas e a vida, e dialogar com tudo isso.



Fig. 2 - *Descansem em paz os mortos dentro de mim II*. 2018. Instalação, cadeira de madeira, com motor, em movimento, Vestido em manequim, camisas recortadas em cabides de madeira. 180x220x220cm. 2017.  
Fonte: Acervo pessoal, Curitiba.

As ausências que vieram com as mortes de irmãos, pai, mãe, foram se fazendo presentes enquanto afetos compartilhados, despedidas, saudades e memórias. A cadeira em movimento e vazia, com o som repetitivo que produz, alude à distância, ao esquecimento, à velhice. As camisas penduradas, recortadas e vazias, com leveza e balanço, narram o que existiu e já não existe. O vestido, inteiro e preenchido como um corpo, cuida de todos os outros e dialoga com eles. Materializo estas ausências com roupas e objetos que as representem, criando uma narrativa que conviva com as perdas, pessoais e universais.



Fig. 3 - *Tecelã de fios da memória, sob seu corpo abriga o ninho que te acolhe*. Objeto escultórico, pedra sabão, ferro, tecido, almofadas de linho bordadas, 180x220x200 cm. 2017.  
Fonte: Acervo pessoal, Curitiba.

A aranha, enquanto representação da tecelã, acolhedora, criadora e contadora de histórias, surge na obra “Tecelã de fios da memória, sob seu corpo abriga o ninho que te acolhe”. As pernas de ferro que sustentam o corpo de pedra sabão são revestidas de tecido, oferecendo maciez e suavidade ao metal. Os tecidos guardam em suas texturas a representação da pele, do toque, do afeto, proporcionam a leveza de um colo que abraça e aconchega. As almofadas de linho bordadas completam o acolhimento, o convite à experiência de descanso e alento. As palavras bordadas originaram-se de dois momentos distintos. No primeiro, surge a indignação com os acontecimentos recentes da história do país, recolho trechos de músicas de Chico Buarque de Holanda compostas no período da ditadura militar, bastante ouvidas e marcadas nos anos 1980, expressam discurso e reflexão conectados aos acontecimentos de 2016/2017. No segundo momento, intento imergir nas profundezas do inconsciente, buscando, pela associação livre, as palavras que lá se encontram. Escrevo a sequência encadeada e aparentemente desconexa, transferindo pelo bordado para o tecido, traduzindo as histórias guardadas que anseiam para serem contadas. Nesta obra, aspiro tecer um espaço onírico, teia de sonhos, demarcada pelas pernas da aranha, que cria um ninho, abriga, acolhe e protege.

Estas obras dialogam com a vida, surgem de vivências singulares que aos poucos formam uma imensa colcha tecida por fios e enlaces da memória com a intenção de compartilhar alumbramentos. Lembrando Galeano:

Quis, quero, quisera  
Que em beleza caminhe  
Que haja beleza dentro de mim  
e beleza atrás  
e abaixo  
e acima  
e que tudo ao meu redor seja beleza  
ao longo de um caminho de beleza  
que em beleza termine.  
(GALEANO, 2016, p. 255)

Tramando os vestígios do tempo, das ausências, da autobiografia, com os fios dos afetos, celebro o mistério dos encontros e restauro as pegadas da memória pelos caminhos da vida.

### 3 Conclusão

Esta pesquisa trouxe a discussão teórica e a construção de obras autorais, que, para além da singularidade do pesquisador, pode contribuir com outras pesquisas no campo da arte. Sem conclusões definitivas, encerro com indagações acerca de como diferentes obras, de diferentes artistas, podem evocar memórias, ausências e uma escrita de si, que extrapola os limites do particular e provoca o coletivo. Pela especificidade da pesquisa em arte, espero que a narrativa aqui construída, longe de alcançar unanimidade, provoque polêmicas e dissonâncias. Almejo que o artigo levante questões ao leitor, assim como as obras instiguem o observador.

Ao conectar-me às obras dos artistas de referência e trazer para os trabalhos questões similares, como as memórias, as ausências e a autobiografia, construo uma

poética singular que dialoga com artistas consagrados na história da arte, de uma forma peculiar.

A discussão teórica, articulada às obras produzidas, aborda a materialização da memória. Bachelard fala que ao recordarmos, retornamos àquele lugar distante, que aproxima-se pela lembrança. Didi-Huberman discute a impressão que deixamos no mundo, que torna-se presença na própria pele, e ao mesmo tempo mostra os sinais das perdas, e a possibilidade de contato com o outro. Lejeune discorre sobre a fixação do tempo que realizamos na escrita de um diário, colecionando vestígios, marcas, pegadas, relíquias. Espero haver contemplado estas questões, tanto na escrita deste artigo quanto nas obras propostas.

### Referências

BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico: A poética do espaço** (Os pensadores). São Paulo. Nova Cultural, 1988.

BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich. **Louise Bourgeois, Destruição do pai, Reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

BOURGEOIS, Louise. **Maman**. 1999, Steel, 35 ft in height, Tate Modern. Disponível em: <http://louisebourgeois.yolasite.com/gallery.php>>. Acesso em: 27 abril 2018

BOURGEOIS, Louise. **Ode à l'oubli**. 2002. Fabric illustrated book with 35 compositions: 32 fabric collages, 2 with ink additions, and 3 lithographs (including cover), page (each approx.): 11 3/4 x 13" (29.8 x 33 cm); overall: 11 x 12 3/16 x 1 3/4" (28 x 31 x 4.5cm). Disponível em: <<https://www.moma.org/explore/collection/lb/index>>. Acesso em: 27 abril 2018

BOURGEOIS, Louise. **The Destruction of the Father**. 1974, Plaster, latex, wood, fabric and red light. Disponível em: <<http://louisebourgeois.yolasite.com/gallery.php>>. Acesso em: 27 abril 2018

BRANDÃO, Juanito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. II, Petrópolis, Vozes, 1987.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro. José Olympio Editora. 11ª Edição. 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Empreinte**. Catálogo de Exposição, 19 de fev.-19 mai. 1997, Paris, Centre Georges Pompidou. 1997 (Livre adaptação e tradução para o Mestrado de Artes Visuais da EBA-UFMG por Patrícia Franca-Huchet), 2000.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que Correm com os Lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rio de Janeiro. Rocco, 1994.

FRANCA, Patrícia (Adapt. Trad.). **L'Empreinte** - Parte I e II. [s/l.: s.n., 2000] Inédito. Adaptação em português do original francês: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). L'Empreinte. Paris: [s.n.], 1997. Catálogo de exposição, 19 fev. - 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.

FONTELA, Orides. **Teia**: poemas. São Paulo. Geração Editorial, 1996.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Tomo II. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva, 1973.

GALEANO, Eduardo. **Livro dos Abraços**. Porto Alegre, L&PM, 1991.

GALEANO, Eduardo. **O caçador de histórias**. Porto Alegre, L&PM, 2016.

HERRERA, Hayden. **Frida: uma biografia**. São Paulo. Globo, 2011.

HOLLANDA, Chico Buarque. **Album Paratodos**, Nova York, RCA Records. 1993, música Futuros Amantes.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo**: um autorretrato íntimo. Rio de Janeiro. José Olympio, 1996.

KAHLO, Frida. **El Abrazo de Amor del Universo, la Tierra (México), Diego, Yo y el Sr. Xolotl**, 1949, Oleo sobre masonite / 70 x 60,5 cm / Colección J. y N. Gelman. Disponível em: <<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/mexico/salas/kahlo-04.html>>. Acesso em: 27 abril 2018

KAHLO, Frida. **La mesa herida**, 1940. Óleo sobre lienzo, 122 x 244 cm. Disponível em: <<https://i1.wp.com/www.revistazena.com.br/wp-content/uploads/2010/09/1940-la-mesa-herida.jpg>>. Acesso em: 27 abril 2018

KAHLO, Frida. **Las dos Fridas**, 1939, óleo sobre lienzo, 173 x 173 cm, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México. Disponível em: <<http://www.elcuadrodeldia.com/post/99121299123>>. Acesso em: 27 abril 2018

KAHLO, Frida. **Mis abuelos, mis padres y yo**. (Árbol genealógico), 1936. Oleo y tempera sobre metal. 30.7x 34.5cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Disponível em: <<http://lacasadefriducha.blogspot.com.br/2007/08/mis-abuelos-mis-padres-y-yo.html>>. Acesso em: 27 abril 2018

LAGNADO, Lisette. **Leonilson**: são tantas verdades = so many are the truths. São Paulo, Projeto Leonilson e Sesi, 1995.

LARRAT-SMITH, Philip. **Louise Bourgeois**: o retorno do desejo proibido. São Paulo. Instituto Tomie Ohtake, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: De Rousseau à Internet. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2014.

LEONILSON, José. **Águas divididas**, 1992. Bordado e costura, linha sobre seda estampada e tecido de algodão listrado 42 x 38 x 0 cm. Disponível em: <<http://www.projetoleonilson.com.br/obras.aspx>>. Acesso em: 27 abril 2018

LEONILSON, José. Leonilson. **Empty Man**, de 1991. Bordado sobre tecido. 53 x 37 cm. Coleção Particular. Disponível em: <<http://hardecor.com.br/leonilson-na-pinacoteca-em-sp>>. Acesso em: 27 abril 2018

LEONILSON, José. **Ninguém**, 1992. Bordado sobre algodão (fronha), Embroidery on cotton (pillowcase) 22x43 cm. Disponível em: <[http://www.iberecamargo.org.br/site/uploads/multimediaExposicao/260420124611\\_FIC\\_Leonilson\\_CATALOGO.pdf](http://www.iberecamargo.org.br/site/uploads/multimediaExposicao/260420124611_FIC_Leonilson_CATALOGO.pdf)>. Acesso em: 27 abril 2018

MACHADO, Ana Maria. **De Olho nas Penas**. Rio de Janeiro. Salamandra. 1985.

MIYADA, Paulo. In: **Frida Kahlo**: conexão entre mulheres surrealistas no México. Curador Paulo Miyada, Agnaldo Farias. São Paulo. Instituto Tomie Ohtake, 2015.

PEDROSA, Adriano, in LAGNADO, Lisette. **Leonilson**: são tantas verdades = so many are the truths. São Paulo, Projeto Leonilson e Sesi, 1995.

PEDROSA, Adriano (edição e textos). **Leonilson** - Truth, Fiction. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Cobogo Editora, 2014.

PESSOA, Fernando. Poesias Inéditas 1930-1931. Lisboa: Ática, 1990.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. **Por parte de pai**. Belo Horizonte. RHJ, 1995.

REIS, Paulo. Uma História da Pele. in HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (orgs). **Marcas do corpo, dobras da alma**. Curitiba. 2000.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **A construção do desenho**: sujeito, temporalidade e cartografias em Leonilson. 1998. 88f. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História.

REY, Sandra. in BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs). **O meio como onto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre. Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de, **O lado esquerdo do meu peito**: (livro de aprendizagens). Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

**O FIM D´ARTISTA:  
DESCONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO DO EU  
PELO PROCESSO CRIATIVO**

**O FIM D´ARTISTA:  
DECONSTRUCTION AND RECONSTRUCTION OF THE  
SELF BY CREATIVE PROCESS**

*Jéssica Becker<sup>1</sup>*

## Resumo

Análise do como a interiorização do *Outro* e exteriorização de si pode gerar controvérsias entre identidade social e identidade pessoal de cada indivíduo, a partir das teorias identitárias do filósofo francês Clement Rosset. Levantamento da posição da mulher enquanto artista e mãe e, logo, da realidade vivida no paralelo entre o fazer artístico e a vivência da maternidade. Investigação da desconstrução e reconstrução do *Eu* através do processo criativo. Metodologia teórico-prática, que culmina na produção e exame do vídeo *O Fim d'artista*, em 2016, tendo como principais referenciais práticos as proposições artísticas e autobiográficas de Louise Bourgeois, Mônica Mayers e Esther Ferrer, especialmente. Este artigo é parte da pesquisa de doutorado (2017. PPGAV-UFRGS).

**Palavras-chave:** identidade, o Eu, o Outro, mulher, maternidade.

## Abstract

Analysis of how internalization of the other and exteriorization of itself can generate controversies between social identity and personal identity of each individual, taken from the theories of identity of French Philosopher Clement Rosset. Survey about women position as an artist and mother and, then, the lived reality in parallel between the creative act and motherhood. The study of deconstruction and reconstruction of the Self through the creative process. Theoretical practical methodology, that culminates with a production and analysis of the video *O Fim d'artista*, in 2016, taking as main practical references the artistic and autobiographic propositions from Louise Bourgeois, Mônica Mayers and Esther Ferrer, mainly. This article is part of a doctoral research. (2017. PPGAV-UFRGS).

**Keywords:** Identity, the Self, the Other, women, motherhood.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> jessicaaraujobecker@hotmail.com

## 1 Introdução

O encontro com o *Outro* pode ser um propulsor na construção do *Eu-artista* e de suas narrativas. Nesta hipótese, pode a prática artística ser um meio de acolhimento deste *Outro* externo? Existe uma interiorização do *Outro* na identidade individual do artista, que se reflete em suas proposições? Como pode o artista ainda reconhecer-se em sua individualidade?

Destes questionamentos é que o presente artigo levanta suas reflexões, retomando parte da pesquisa de doutorado (2017, PPGAV-UFRGS)<sup>1</sup> para melhor desenvolver a problemática da construção da identidade individual e do processo artístico a partir do contato com o *Outro*. A tese referida foi desenvolvida sobre dois momentos de seu período investigativo-prático: o primeiro em que o trânsito e o desarraigo motivavam a prática de ações, performances e intervenções em âmbito externo e estrangeiro<sup>2</sup>; e o segundo dado a partir do retorno à cidade natal, tendo o arraigo como motivo da elaboração e prática de vídeos. Tal dado é significativo para a compreensão do presente texto uma vez que este disserta, justamente, sobre esta segunda parte da investigação doutoral, onde a perspectiva intimista e autobiográfica se sobressai.

Possuindo como principal aporte teórico os estudos sobre identidade do filósofo francês Clement Rosset, o presente artigo está dividido em três seções (além da Introdução e das Considerações Finais): Contextualização do problema e debate sobre a posição da mulher e da maternidade em relação ao próprio processo criativo e identitário, recorrendo como referenciais práticos às artistas Marina Abramovic, Louise Bourgeois e Monica Mayers; O autobiográfico e o vídeo no processo de percepção identitária, construindo analogias com a obra *Femme Maison* de Louise Bourgeois, com o texto *O Narrador* de Walter Benjamin e com os vídeos de mulheres-artistas da década de 1970, especialmente, Martha Rosler e Ulrick Rosenbach; A desconstrução do Eu pela prática do vídeo *O fim d'artista* (2016), em afinidade com trabalhos específicos de Esther Ferrer, Fernanda Bec e Micheline Torres.

Desta forma, busca-se dar a ver, através da reflexão teórica e do levantamento de uma prática, possibilidades de desconstrução e reconstrução da identidade de um artista, isso em sua relação com o *Outro* e em seu processo criativo.

## 2 Identidade-mãe: a mulher e a maternidade no processo criativo

A prática acional em contextos estrangeiros, o trânsito além fronteiras e o trabalho com temáticas relacionadas à identidade, foram as constantes do processo criativo que desenvolvi desde o ano de 2006 a 2013. A evolução das investigações deste período deu origem à pesquisa de doutorado e às proposições da primeira parte desta. No entanto, as contingências do devir, a partir de 2014, especialmente a

1 O Eu e o Outro: Alteridade e Identidade na Construção do Processo Criativo. PPGAV-IA/UFRGS, 2017. Pesquisa teórico-prática, ancorada no desenvolvimento de proposições artísticas em vídeo e arte de ação, em contexto estrangeiro e local, público e privado. Com metodologia que articulava tais proposições sob a reflexão e a análise comparativa com referenciais práticos e investigação bibliográfica, os conceitos norteadores que envolveram as questões apresentadas se encontravam em interdisciplinaridade entre problemáticas próprias da arte e outros campos de estudos, como as ciências sociais, a filosofia e a psicanálise.

2 As práticas desenvolvidas na primeira parte da tese se deram na cidade de Bogotá, Colômbia, durante a Bolsa de Residências Artísticas LOCAL, oferecida pela Universidad Nacional de Colombia. Além disto, a grande maioria das práticas anteriores à tese ocorreu também em contextos internacionais, durante períodos de bolsas de estudo que obtive na Argentina e na Espanha.

maternidade, me levaram ao retorno e fixação em meu local de origem, propiciando o resgate de minhas raízes e o fortalecimento destas na interação com o contexto. A qualidade de ser mãe me fez reconstruir hábitos e me reconhecer em uma identidade diferente: pesquisadora-mãe-artista, propiciando o contato com um Outro próximo, familiar e íntimo.

A artista Marina Abramovic, em entrevista ao jornal virtual *Málaga Hoy*, quando questionada sobre a visão da mulher artista, da maternidade e da interpretação desta sobre o mundo contemporâneo, afirma:

Las mujeres no están tan preparadas para sacrificarse por el arte como los hombres. Las mujeres quieren tener familia e hijos y además dedicarse al arte. Pero, siento decirlo, eso no es posible. Tenemos un cuerpo y para ser artista hay que consagrarlo a ello por completo. El arte exige el sacrificio de todo, incluida la vida normal. (ABRAMOVIC, 2014)<sup>3</sup>.

O posicionamento de Abramovic, a meu ver, é equivocado ao reduzir a mulher a uma mera e iludida sonhadora de lares quando, ao contrário, estas se sacrificam para desempenhar tantos papéis na vida, seja artista, mãe, dona de casa, empresária, pesquisadora, etc. O lugar da mulher na sociedade, desde a década de 1970, especialmente, vem sendo debatido e exigido não somente por causas feministas, mas está implícito ao dia a dia de cada uma de nós. A arte tem sido espaço para a manifestação da mulher sobre seu cotidiano, seus problemas, sua crítica social. Abramovic, ao afirmar que consagra seu corpo à arte, posição visível nesta artista que leva às suas performances toda sua energia vital, mostra o quão sagrado sua obra significa diante de sua existência, porém, sua postura é romântica frente ao ato criativo. Supervalorizando a criação sobre quaisquer outros aspectos do cotidiano e isolando o artista de uma vida dita "normal", a artista parece, pois, ver como incompatível a dedicação compartilhada entre obra e filhos.

Concordo que a investigação e escrita de uma tese, a produção artística e a maternidade nem sempre se encontram de mãos dadas. Mudanças significativas ocorrem quando do surgimento de um novo "cosmos" que é a chegada de um filho na vida de uma mulher. Contudo, surpreende-me que Abramovic afirme que as mulheres não estão dispostas a sacrificar-se pela arte como estão os homens, visto que a arte da mãe-artista se nutre e caminha junto a tantos acontecimentos paralelos. Também, a artista minimiza e reduz a importância de outras grandes mulheres que dedicaram sua vida no paralelo entre arte-filhos, como é o caso de Louise Bourgeois.

A importância que Louise Bourgeois possui no campo das mulheres-artistas é dada não somente por seu papel precursor na arte feminista dos anos 1970, em Nova York, e da identidade autobiográfica apresentada por suas obras, mas também por ser uma das primeiras a levantar o tema da maternidade nestas. Sua história pessoal, amplamente conhecida pela relação que possuía com o pai, a mãe e os irmãos, nem sempre perpassa por sua condição de mãe e por seus filhos, porém, também esta é intrínseca e fundamental para a apreensão de suas proposições.

<sup>3</sup> Entrevista realizada por Pablo Bujalance Málaga, no dia 24 de maio de 2014, previamente à abertura da exposição *Holding emptiness*, retrospectiva sobre Marina Abramovic no Centro de Arte Contemporânea de Málaga. Disponível em: [http://www.granadahoy.com/ocio/dejar-muerte-buena-basura-material\\_0\\_810219419.html](http://www.granadahoy.com/ocio/dejar-muerte-buena-basura-material_0_810219419.html). Acessado em: 29 mar 2018.

Bourgeois teve três filhos homens. O primeiro, Michel, adotado na França em um momento em que a artista, por questões burocráticas e políticas, teve que decidir-se entre permanecer nos Estados Unidos, onde fora naturalizada e possuía já uma carreira como artista, ou voltar e novamente fixava-se em seu país natal, para só então poder realizar a adoção (BERNARDAC; BOURGEOIS; OBRIST, 2000, p.160). Aos 28 anos e vivendo os anos 1940, a artista conta, na obra citada, o sentimento de estar no entremeio de seus direitos de ser mãe ou ser artista. Escolha esta que, felizmente, não ocorreu, visto que Bourgeois conquistou e realizou ambas. Mais tarde, teve naturalmente outros dois filhos homens, que lhe suscitaram a curiosa sensação andrógina, também vista em suas obras, pelo fato de possuir, dentro de si, um outro corpo de sexo oposto.

A história de vida de seus filhos não é de conhecimento público, visto que, entre outras coisas, as obras de Bourgeois não tratam deles, mas sim da mãe. A representação da maternidade, em geral, e pelo que descreveu Bourgeois, a remete diversas vezes a sua mãe, porém estimo que a visão de docilidade, passividade e amor que a artista tem sobre esta provém e é altamente influenciada pelo que ela própria aprendeu sendo mãe. Vale o dito que "só compreendemos nossos pais, verdadeiramente, depois que nos tornamos pais".

Mesmo possuindo uma percepção dotada de meiguice e ternura sobre sua mãe, a maternidade apresentada nas obras de Bourgeois é posicionada e feminista. Talvez por não concordar com a posição passiva da mãe diante das traições e desígnios do pai, a artista constrói trabalhos onde a mulher deve ser forte, ativa e empoderada. Vejo isto, por exemplo, na figura recorrente e emblemática em sua obra que é a grande aranha (Figura 1).

Várias vezes relacionada à sua mãe, como uma homenagem, a aranha gigantesca de Bourgeois é feita em metal pesado, o que a faz aparentar ainda mais uma força grotesca e amedrontadora, visto que é a representação de um animal peçonhento. No entanto, na experiência pessoal que tive com esta obra em São Paulo, ao posicionar-me embaixo de suas pernas, o que é possível dado suas dimensões, esta me transmitiu uma curiosa e inquietante sensação de proteção. Na ambivalência medo-aconchego, sua forma é como um abrigo e, ao vê-la de baixo para cima, com sua bolsa (de tela metálica) cheia de ovos (bolas de mármore), parecia-me terna. Uma mãe que carrega seus filhos dentro de si ou, por vezes, já nascidos, sobre seu ventre, e que constrói, sozinha, seu lar, com a teia que é parte de seu corpo.



Fig. 1 – LOUISE BOURGEOIS, *Maman*, 1999, Londres/Inglaterra.  
Fonte: <https://echostains.files.wordpress.com/2012/09/bourgeois-spider.jpg>

A maternidade em Bourgeois é expressa pela contradição entre uma imagem que remete à violência e um significado profundo de afetividade e carinho. Com uma aranha ou, muitas vezes, apresentando o corpo feminino sem cabeça – símbolos e homenagens à mãe, esta é reconstruída em grandes dimensões ou em pequenos fragmentos, como de fato a maternidade se apresenta em nossas vidas.

Outra referência na conciliação entre arte e maternidade é encontrada em determinados trabalhos da artista mexicana Mônica Mayers. Atuante na performance desde os anos 1980, Mayers é defensora e adicta à arte feminista, constantemente tratando de temas de violência e desigualdade de gênero, bem como de outras questões envoltas na situação da mulher contemporânea.

Em seu livro *Rosa Chillante: mujeres y performance en México*<sup>4</sup>, Mônica Mayers, mais do que apenas dissertar sobre o histórico da performance feminina, realiza uma narração desde sua própria experiência. Participando dos primeiros movimentos feministas na arte mexicana, especialmente com ações individuais e coletivas, Mayers é ativista desta causa, realizando proposições que envolvem o público no mundo da mulher.

Em 1983, Mayers e Maris Bustamante, também performer, se reuniram para criar o primeiro coletivo feminista do México. Sendo tomado como algo radical para a época, o grupo chamado *Polvo de Gallina Negra* (que é um “pó-mágico” para “mau-olhado” no México) tinha como objetivos:

4 MAYERS, Monica. *Rosa Chillante: mujeres y performance en México*. México: AVJ Ediciones, 2004.

- Analisar a imagem da mulher na arte e nos meios de comunicação
- Estudar e promover a participação da mulher na arte
- Criar proposições a partir da experiência de ser mulher em um sistema patriarcal, baseadas em uma perspectiva feminista e objetivando transformar o mundo visual e assim alterar a realidade (MAYERS, 2004, p.38).

Assim, o coletivo PGN (Polvo de Gallina Negra) realizou diversas performances ao longo de dez anos de trabalho, tendo como projeto mais ambicioso o chamado *¡Madres!*. Interessadas na temática da maternidade, as duas participantes do grupo, como primeiro passo e para sucesso do projeto, decidiram engravidar em datas próximas, vivenciando o que isso implicaria como ação artística. Em seu livro, Mônica relata que ambas, "como boas feministas" (MAYERS, 2004, p.39), engravidaram de meninas, Yuruen e Andrea, que nasceram com 3 meses de diferença no ano de 1985. A partir daí, realizaram performances ao vivo, arte postal, conferências, ações participativas, e determinaram que seu coletivo seria um grupo endógamo, isto é, somente os descendentes co-sanguíneos das três artistas poderiam integrar-se a ele.

Das proposições criadas pelo grupo, instiga-me a chamada *Carta a mi madre*. Nesta, em uma convocatória pública, convidavam os possíveis colaboradores a escreverem uma carta a sua mãe dizendo-lhe algo que nunca antes haviam se atrevido. Receberam 70 cartas de todo país com relatos, narrações e poemas sobre a maternidade, finalizando a convocatória com um evento de premiação à melhor carta enviada, analisada e julgada pelas artistas.

Direcionando o olhar à relação mãe e filho, *Carta a mi madre* oportuniza o participante a extrair, através de palavras, todos os seus pensamentos, desejos, inconformismos em relação à figura mitificada da mãe. Oportunizar ao Outro a chance de examinar sua história pessoal com a própria mãe é também um meio de análise da condição feminina, mesmo que, muitas vezes, a mãe não seja percebida como mulher. O trabalho de Mayer faz-nos observar a conexão filho-mãe pela exterioridade da intimidade do ser, levantando questões como: o que dizer à própria mãe tardiamente? Por que razões não ter falado antes? Que tipos de vínculos existem nesta ligação? O que é ser filho e o que é ser mãe? O que existe de dependência, submissão e silêncio, em ambos os lados, nesta relação?

Outro trabalho do grupo PNG que aqui faço alusão é a ação realizada durante uma entrevista para a qual as artistas foram convidadas, em um programa reconhecido de televisão mexicano (*Nuestro Mundo*), chamada *Madre por um día* (1987) (Figura 2)<sup>5</sup>. Apontando para a desigualdade entre o papel do homem e da mulher frente a uma gravidez, Mônica e Maris observaram que, em sua sociedade, determinados homens deveriam, de alguma forma e por algum momento, experimentar a oportunidade de ser mãe por um dia, sendo um destes, justamente, o apresentador do programa, Guillermo Ochoa. Neste fim, levaram à entrevista barrigas falsas de gravidez coladas sob aventais de cozinha, induzindo o apresentador a vesti-las; também colocaram neste uma coroa de "rainha do lar", lhe ofereceram pílulas para os "males" comuns da gravidez, como: desejos, medo, enjôo, ansiedade, e lhe presentearam com um "*Diário do primeiro homem grávido*", com dicas, sugestões, opiniões, conselhos e superstições a serem seguidas durante a gravidez.

5 MAYERS, Monica; BUSTAMANTE, Maris. *Madre por um día*. Ciudad de México: 1987. *Nuestro Mundo*. Entrevista concedida a Guillermo Ochoa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=abaDXr3HKck>. Acesso em: 29 mar. 2018



Fig. 2 – MÔNICA MAYERS E MARIS BUSTAMANTE, *Madre por um dia*, Ciudad de México/México, 1987. Fonte: MAYERS, 2004.

A ideia estereotipada e popular da mulher e de sua gravidez era nesta ação levantada e criticada pela ênfase de atos recorrentes deste período. Longe do desejo de incitar o riso na exposição das desconjunturas da gravidez, está o posicionamento feminista e condenatório sobre os pressupostos que a sociedade, patriarcal e machista, impõe sobre a mulher nesta fase de sua vida. O fato de fazer com que um homem, de reconhecimento nacional, leve uma barriga, um avental e uma coroa de rainha do lar, talvez não faça com que este entenda, sinta ou assimile o que é estar “grávido”, mas sobretudo, discute e põe em cheque a imagem masculina presente nos meios de comunicação.

Por sua vez, o apresentador Ochoa participou da ação “vestindo a personagem”, ironizando atitudes comuns às grávidas, como a dificuldade de sentar-se, a vontade de comer determinados alimentos, a felicidade quando o bebê se mexe. Mantendo a ideologia do sistema machista das telecomunicações, mesmo diante de ações de cunho crítico a esta, Ochoa satirizou, a modo “populacho”, a figura feminina da grávida, o que, contudo, não pormenorizou a crítica incisiva que a ação ali colocava.

A sociedade em que vivemos constrói, alimenta e impõe uma figura irreal e ilusória à figura materna. Achando graça da mulher sob um avental, da coroa que a qualifica como grande rainha do lar e da barriga que carrega durante o período de gravidez, como vimos no trabalho do PNG, nutre-se um modelo destituído de originalidade e identidade. Posicionando a mulher na cozinha, no lar, frente ao tanque, ao varal, como mãe, dona de casa, doméstica, constrói-se a imagem fantasiosa, e nada conveniente de sua existência. A mulher atual, mesmo que hoje já ativa e determinada de convicções antimachistas, ainda sofre a pressão social-dominante do machismo.

### 3 Identidade em crise e o vídeo autobiográfico

Durante os primeiros meses de vida de um filho, muitas são as mudanças, não somente físicas e hormonais, na mulher-mãe, mas também em suas posições de pensamento, opinião e ação.

Havendo toda uma necessidade de dedicação ao filho, especialmente em seus primeiros meses, eu, como mulher, me engrandeci como mãe, tirando forças de onde nem poderia saber, mas também me fragmentei, diminuí e me perdi em pedaços pequenos, sendo diferente do que era antes. A confusão sobre os papéis de minha existência deu-se logo dos primeiros dias de nascimento de minha filha, perdurando por alguns meses, até a assimilação da nova condição que se me apresentava.

Havendo pouco ou nada do que antes entendia como Eu, assimilava tal situação com a filosofia identitária de Clement Rosset quando este afirma:

[...] cada vez que se produz uma crise de identidade, a identidade social é o primeiro que se estilhaça, ameaçando o frágil edifício do que cremos experimentar como Eu; é sempre uma deficiência da identidade social o que vem a perturbar a identidade pessoal e não ao contrário, como se tende a pensar geralmente. (ROSSET, 2007, p.18).

O que parecia fugir e distanciar-se de mim mesma era, sobretudo, o Eu social que até então havia construído. Uma identidade que alimentava a personagem de mulher independente, ambiciosa em seus planos e corajosa em suas realizações. Com anos de estudo, dedicara boa parte de meu tempo a este, na expectativa de um futuro maior e de sucesso. Sendo reconhecida em meus esforços, viajara sozinha a lugares não comuns ao meio familiar ou de amizades que convivo. Adquiri conhecimentos, experiência, autonomia e domínio sobre esta existência. A aparência que transmitia, a meu ver, era de segurança e sucesso frente aos meus pares, com uma carreira promissora e opiniões firmes e decididas. Previa um caminho lógico e prudente a seguir, com metas definidas, objetivos prescritos e alvo na mira.

Mas o período de arraigo ao qual me dedicara, mais do que necessidade, fora uma estratégia, inconsciente, de segurança e conforto frente à nova realidade que se me impunha. Minhas ideias e planos passaram à observação deste complexo mundo íntimo. Em oposição à condição desarraigada que construíra na primeira etapa da tese, viajando para outras cidades, regiões, países, onde o alcance dos meus olhos não possuía dimensão, agora me arraigava a pouco mais de 100m<sup>2</sup>, bem menos, eu diria, à distância entre dois olhares: o meu e de minha menina.

Seja a rua ou o lar, o espaço experimentado é sempre um lugar de subjetivação (principalmente para o artista), que promove e constrói, junto à alteridade, sujeitos. Louise Bourgeois, em 1945, Nova York, constrói uma série de trabalhos intitulada *Femme Maison* (Figura 3), que mostra corpos femininos cuja cabeça possui o formato de uma casa. A mulher como cabeça da casa e a casa como cabeça da mulher resgatam a ideia de dominação popular do patriarcado que destina, designa e nomeia, à mulher, o lar como seu lugar. Os cuidados com a casa, com os filhos, com o jardim, com a comida, os afazeres domésticos seguem, ainda hoje, mas não em todos os lares e felizmente cada vez menos, como imperativos à mulher. Em geral, hoje é ela quem

rege a casa, governa, designa e distribui tarefas, mesmo que, também, esta função de "poder" mascare, ainda e muitas vezes, um posicionamento despótico, objetivo ou subjetivo do homem sobre a mulher.



Fig. 3 – LOUISE BOURGEOIS, *Femme Maison*, Nova York, 1945.  
Fonte: BERNARC, 2000.

O sentimento de clausura e privação dado pela existência privada à casa, junto ao esvaziamento de si mesmo, ambos envoltos nos tantos afazeres da maternidade, fazia-me buscar, na visão do Outro, um reflexo de mim em parte dele. Novamente amparada por Clement Rosset, este afirma:

[...] começo a inquietar-me por mim mesmo, ou pelo O Eu, não quando deixo de me reconhecer (quem poderia por outro lado reconhecer-se), mas sim, ao contrário, quando são os outros quem deixam de me reconhecer, [...] que dizem estar vendo, com seus próprios olhos, e que eu sou incapaz de observar [...]. (ROSSET, 2007, p.18).

Para ROSSET, é na percepção do Outro, por aquele que nos olha, que se dá nossa própria existência. O reconhecimento que este emprega sobre a individualidade que a cada um pertence, é o que nos coloca no mundo enquanto ser, visto que somos incapazes de perceber "nosso próprio sabor".

De fato, a identidade que antes o Outro percebia em mim havia, pois, se estilhaçado, e sua falta esvaziava-me. Contudo, passei a observar que existiam na minha pessoa novos elementos que podiam me dar significado, e que eram referências para este Outro (minha filha) que havia gerado. Uma inversão de papeis, onde de receptora do que

me era externo e alheio, passara a emissora, propulsora, produtora. Uma identidade pessoal, diferente, surgia e, aparentemente único e indivisível, este Eu se refletia, mais que isso, era mote, no processo artístico e nas proposições que estavam sendo criadas.

Ainda que toda arte seja expressão de ideias e opiniões, as proposições autobiográficas detêm, justamente, seu fazer e sua teoria, sobre o pensar em si mesmo, construindo-se a partir de um Eu próprio, particular e único, que é o artista em seu mundo.

Em proposições geradas a partir de experiências pessoais e, por isso, singulares, o artista que escolhe o caminho do autobiográfico marca, por assim dizer, a alteridade enquanto diferença e enquanto semelhança frente ao Outro. Isto porque o trabalho autobiográfico, além de expor particularidades, dá a ver uma percepção do cotidiano legítima e verdadeira, buscando a aproximação com o público pela identificação e assimilação destas particularidades. Pela singularidade alcança-se o comum, o corriqueiro e o fugaz, mostrando formas de vida a serem apreendidas em sua condição de proximidade ou distância do Outro espectador.

Ao voltar-me para o entorno e às situações que o devir até aqui me trouxera, observei que nos trabalhos que daí surgiam existia, pois, a necessidade de construção ou reafirmação de uma identidade autora, querendo dar a ver ao Outro sua existência. Assim, o autobiográfico se constrói posicionando o artista não somente como autor-produtor, mas como um autor-sujeito das proposições que narra por meio da linguagem artística, dos fatos, das situações e das circunstâncias particulares, mas comuns e assimiláveis por todos.

Se este artista é um contador de suas próprias experiências, pode-se construir uma relação com o que Walter Benjamin afirmou em seu texto *O Narrador*, de 1936<sup>6</sup>. Afirmando a narração em sua condição de permanência temporal, muito à frente de um relatório ou apenas da transmissão de uma informação passageira e fugaz presente em sua época e também na atual, esta conta, constrói e reconstrói fatos e feitos de um ser real, por este ou por outro, na oralidade, na escrita ou por outra linguagem, como em meu caso. Sobre esta narrativa, Benjamin coloca:

Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...] Seu dom é poder contar sua vida, sua dignidade é contá-la inteira. (BENJAMIN, 1996, p.205-221).

A matéria do narrador e, em meu entendimento, do artista que recorre ao autobiográfico é, pois, a vida humana, e não qualquer uma, mas a sua própria. Mergulhar em sua existência para, como afirma Benjamin, depois retirá-la de si mesmo, faz com que este artista se debruce sobre uma análise de autoconhecimento que terá como fim a construção de um autor, que cria a partir de si, mas em direção ao Outro. O olhar para si próprio, pra seu entorno e para a contingência de circunstâncias próximas, para destes extrair uma visão consideravelmente apreensível pelo Outro, requer um Eu-narrador conhecido e sabido de si próprio, um sujeito.

<sup>6</sup> Ciente de que o texto de Benjamin refere-se a um espaço-tempo diferente e transformado socialmente em relação ao atual, considero aqui o conceito maior de narrador por ele sugerido, ligado, especialmente, à necessidade de intercâmbio de experiências e também da pobreza de experiências comunicáveis, onde a narração é um modo de construção de relações entre indivíduos, história e tempo.

Os meios que irão ser utilizados para expor a biografia deste narrador da própria vida são inúmeros, e ao longo da história tem encontrado abrigo nas diferentes linguagens do campo sensível da arte.

O vídeo sempre me foi um companheiro. Seja como meio de registro de ações, como produção própria da linguagem artística do vídeo ou em videoinstalações<sup>7</sup>, o interesse por este, culminado por minha dissertação de *Máster em Producción Artística*<sup>8</sup>, chega à minha tese como linguagem ideal ao momento presente. Encontrando-me arraigada, e sabendo que, pela observação do privado, instâncias autorreferenciais seriam o aspecto central dos trabalhos, encontrei no vídeo o meio de expor estas contingências.

As artes visuais, em geral, são artes solitárias comparativamente a outras expressões como o teatro, a música ou a dança. Dentro dessas, o vídeo surge nos anos 1960, se estende pelo campo nos anos 1970 e 1980, e evolui, enquanto linguagem, posteriormente. Tendo sua maior particularidade ligada à construção de imagens em movimento, o vídeo utiliza uma tecnologia democrática, de grande potencial criativo, acessível economicamente (cada vez mais), de fácil condução e manejo e que não necessita de grandes espaços físicos nem para sua produção, nem para sua distribuição e exibição.

Exigindo apenas uma câmera, seja fotográfica ou mesmo em um celular, e um computador com *softwares* de edição de imagens em movimento e, talvez, internet, o vídeo me possibilitou, na situação de arraigo em que me encontrava, a criação artística pela palavra, pelo som, e também, claro, pela imagem sequencializada. Escolhendo o vídeo como linguagem, principalmente, pela possibilidade de agrupamento em um só trabalho destes três elementos citados (imagem, áudio e movimento), pela primeira vez decidi pela ausência de minha pessoa enquanto personagem-imagem realizadora de ações. O desaparecimento desta figura representava a ênfase numa identidade em crise da artista, porém, também direcionava a atenção mais ao conteúdo do que ao contentor, ao íntimo do que ao público, ao Eu do que ao Outro.

A exibição e difusão do que é particular de um indivíduo através de uma sequência de imagens ou palavras, dando movimento a estas, fazia-me pensar o vídeo como um meio capaz de incorporar as contingências do dia a dia. Um diário eletrônico, onde as anotações, como uma narrativa, não propriamente relatavam uma intimidade, mas a mostravam em ações, palavras e imagens compiladas.

Esta apropriação da característica intimista do vídeo, seu uso como um modo de captação do real diário, ou como um espelho, em que o artista se coloca somente junto à câmera ou ao computador, sem a intervenção e/ou interação com outras pessoas, foi amplamente empregada por diversos artistas na década de 1970. Rosalind Krauss, em artigo de 1976, afirmou ser o vídeo uma arte essencialmente narcisista, na qual a figura do artista, sua imagem, semblante e corpo, eram o meio de expressão,

<sup>7</sup> Agrupamentos/categorizações de minha parte associadas e baseados nas contribuições de Santos Zunzunegui, que fala sobre quatro categorizações: *registro de ações*, que documentam performances, happenings, intervenções onde o artista se coloca frente à câmera e desenvolve uma ação, citando como exemplo os vídeos de Vito Acconci; *investigações de espaço-tempo*, onde a imagem-movimento é centro das questões, mostrando o transcorrer do tempo e o espaço específico criado pelo vídeo através da sequência de imagens, citando os trabalhos de Bill Viola; *videoinstalações*, que têm, sobretudo, a relação entre o vídeo e o espaço expositivo como cerne; e *vídeo experimental*, se referindo às experimentações com os aparelhos videográficos em si, com uso de sintetizadores ou com *feedback* ao vivo, citando o trabalho *Interface*, de Peter Campus (ZUNZUNEGUI, 2007).

<sup>8</sup> Máster en Producción Artística. Universidad Politécnica de Valencia/Espanha, 2010.

realizado em ações, frente a uma câmera. Também nesta década, tirando proveito da acessibilidade do aparato videográfico e da relação de intimidade que este proporcionava, pode-se ver uma ascensão de mulheres artistas, utilizando o vídeo como ferramenta de contestação, crítica e exposição das suas condições frente à sociedade da época. Dando a ver o posicionamento feminista dos anos 1970, artistas produziam vídeos de mulheres sobre mulheres, podendo expressar-se por este meio de grande e fácil difusão e apreensão geral. A professora e teórica de vídeo-arte espanhola Lorena Mattalía, refere-se a estas mulheres artistas e a seus trabalhos desta forma:

Muitas obras videográficas de mulheres giraram em torno ao tema da identidade, do corpo, da violência de gênero, desde o ponto de vista do feminismo, estando suas críticas mais diretamente dirigidas à imagem estereotipada da mulher imposta pela cultura oficial, à imagem como forma de violência sobre o corpo e à identidade. (MATTALÍA, 2008, p.65).

Este posicionamento e utilização do meio videográfico, como uma ferramenta de emancipação da mulher dos anos 70, que mostra uma visão em primeira pessoa da realidade diária de cada uma, pode ser visto em diversos trabalhos: Martha Rosler, em *Semiotic of the kitchen*, 1975 (Figura 4), onde se vê a figura da artista em uma cozinha, parodiando os programas de culinária da época, mostrando objetos comumente relativos a esta, como um batedor de ovos, uma tigela, uma faca, e lhes dá usos estranhos e inusitados; Dara Birnbaum na série *Technology Transformation: Wonder Woman*, de 1978, onde a artista compila imagens da série de TV *Wonder Woman*, exibida nos Estados Unidos, alterando a sequencialidade com repetições que ridicularizam a personagem; Max Almy, nos vídeos *Perfect Leader* e *The Thinker*, 1989, onde se vê homens ensinando como ser um líder e como ser um ser pensante; Ulrick Rosenbach em *Sorry Mister*, de 1974 (Figura 5), onde a artista estapeia suas pernas, repetindo a frase autopunitiva “desculpe senhor”, até que surjam grandes hematomas; Ana Mendieta, citando entre eles *Blood Sign n#2*, de 1974, onde, com as mãos cortadas e ensanguentadas, as esfrega em uma parede, nua e em posição de quem “se rende” à polícia ou a outro; e na grande maioria das performances e vídeos de Marina Abramovich, como *Art must be Beautiful*, *artist must be Beautiful*, de 1975, onde se penteia repetindo a frase título: “a arte deve ser bonita, o artista deve ser bonito”, aumentando a velocidade e agressividade do ato; *Rest Energy*, 1980, onde segura uma flecha apontada e engatilhada a ela por seu companheiro Ulay; e a série *Rithm*, de 1975, realizada em cinco performances e vídeos-performance, sendo a mais conhecida a que se coloca em um museu, com 72 peças sobre uma mesa, algumas perigosas como um revólver, faca e machado, deixando com que o público aplicasse sobre ela estes itens como bem desejasse.



Fig. 4 – MARTHA ROSLER, *Semiotic of the kitchen*, 1975.  
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Vm5vZaE8Ysc&t=154s>



Fig. 5 – ULRICK ROSENBACH, *Sorry Mister*, 1974.  
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=UWFcsDcS34U>

Nestes referenciais, a presença da artista, seja direta, pela exibição de sua imagem, ou indiretamente, no trabalho de montagem de imagens compiladas, sons ou palavras, se faz como um autor-narrador que, mais do que contar, mostra sua vida, intimidade e ideias. O autobiográfico é o centro das questões destes vídeos, que exibem identidades afetadas pelas ideologias de uma época, no caso os anos 1970, mas não “rendidas” a elas. A crise identitária está presente, mas sendo confrontada através da resistência aos padrões exteriores impostos.

#### 4 Desconstrução e Reconstrução do Eu

Questionando minha própria identidade, onde estaria o que até então entendia como Eu e para onde iria esta nova existência que parecia surgir-me, desenvolvo o vídeo *O fim d'artista* (Figura 6)<sup>9</sup>. Recebendo este título pela relação entre objetos-documentos e configuração do ser, entre a vida que se tem antes e após a maternidade, e entre a persistência, ou não, da figura do artista diante do novo momento que se instaura em minha existência, o vídeo é um registro autobiográfico do momento em que vivia.

Ligada a ideia de acabar com os problemas por meio da trituração destes, ação já antes realizada em algumas de minhas intervenções e performances, decido triturar, em uma máquina manual de fragmentação de papéis, os documentos, títulos, certificados, registros, que me atestam como sendo quem era até tornar-me mãe, nesta ordem:

- Certidão de nascimento, 1982;
- Certificado de conclusão de curso escolar de Ensino Fundamental, em 1997;
- Carteira de identidade, produzida também em 1997;
- Certificado de conclusão de curso de Ensino Médio, em 2001;
- Título eleitoral atual, produzido em 2014;
- Título de Bacharel em Artes Visuais, 2007;
- Certificado de intercâmbio, realizado em Córdoba/Argentina, 2006;
- Diploma de Espanhol como Língua Estrangeira (D.E.L.E.), obtido em 2007;
- Láurea acadêmica, 2007;
- Título de Mestre em Artes Visuais, obtido em 2011;
- Contrato de União Estável, 2009;
- Certificado de Bolsa de Estudos pela Fundação Carolina/Espanha, 2009;
- Título de Máster Universitario en Producción Artística, 2010.

Após triturar uma a uma as cópias idênticas e fiéis destes documentos, o vídeo finaliza com a apresentação de um último certificado: o registro de nascimento de minha filha, conferindo-me um novo e inalterável título, o de mãe.

Os títulos e documentos, dentre todos e tantos outros elementos encontrados na casa, pareciam de forma mais segura e reconhecida atestar um Eu construído em instâncias formadoras e institucionais diversas. Contudo, pergunto: os documentos, registros, títulos que possuímos, são o que nos definem? Somos o que estes atestam ou estamos para além disto? A trajetória de uma vida pode ser resumida em folhas de papel, facilmente trituráveis?

Clément Rosset trata, justamente, deste duo entre possuir uma identidade social, dada pela visão do Outro e formada por um conjunto de personalidades, sentimentos, aspectos que adquirimos ao longo da vida com o contato e atestada também por documentos; e uma identidade pessoal, qualificada como íntima, própria e autêntica e que nos diferencia das demais pessoas. Nesta problemática, afirma:

[...] meu nome não é meu verdadeiro nome, nem minha idade é minha verdadeira idade. Sinalizo esta curiosa fratura que nos converte em dois seres: o ser oficial dos papéis e o ser real, mas misterioso, que nenhum documento dá conta e que de fato nenhuma aparência sinaliza. [...] A esta identidade pessoal, considerada primeira e anterior com respeito a qualquer identidade social, também se poderia

<sup>9</sup> Este trabalho pode ser acessado em [https://www.youtube.com/watch?v=J-a9GP\\_3Z9A&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=J-a9GP_3Z9A&t=1s)

chamar identidade pré-identitária, se entendemos por identitário o que certifica a documentação que um dispõe, assim como o testemunho de quem lhe rodeia. O eu pré-identitário se apresenta assim como o verdadeiro e autêntico eu; e o eu identitário (social) como um eu convencional que não é mais que o pano que cobre e esconde por sua vez o primeiro, e não tem mais consistência que a do papel e do rumor. (ROSSET, 2007,p. 10-12).



Fig. 6 – O Fim d'artista, 5'20", 2016.

Todo documento, enquanto uma afirmação escrita de caráter comprobatório, possui validade pública e atestam momentos e etapas da existência de um indivíduo. Conhece-se um pouco de alguém a partir de seus "papéis" que, tendo propriedade semântica, possibilitam a construção de uma trajetória dada.

Os documentos que trituro no vídeo são reconhecidos e valorizados pela maioria das pessoas, pois atestam uma existência. Nisto, reside uma fragilidade: se a identidade de uma pessoa é dada apenas pelos acordos sociais que firmou ao longo dos anos em papéis, se todo seu crédito está conferido a estas folhas, o que passará se estas forem destruídas, trituradas? O que é um ser sem registro de nascimento, sem carteira de identidade, títulos e diplomas? O que levaria sua destruição e o que isto significa? Por que decidi por manter apenas um único registro, no caso, a certidão de nascimento de minha filha, quando, justamente, este documento me nomina, mas não me pertence?

É possível conhecer parte do que sou, ou fui, através destes certificados – uma história de escolhas na qual, no entanto, tudo o que existe de pré-identitário, pessoal, verdadeiro e autêntico Eu, está apenas refletido. Esta documentação testemunha e atesta minhas decisões, escolhidas ou não, ao longo da vida, mostrando, pois, em um papel, convenções, pactos e ajustes que revelam uma identidade social construída para o Outro. Somos feitos também destes papéis que nos dão a existência frente ao Outro. Segundo Rosset, “[...] o âmbito dos feitos e gestos, como o dos papéis e documentos, ligado à identidade social, é o único que tem curso oficial; todo o demais, pertence à ordem incerta de nossas fantasias e sonhos [...]” (2007, p.23-24). O filósofo, pois, desqualifica a identidade pessoal, ou pré-identitária, remetendo o sentimento de autonomia e autenticidade do Eu ao campo do ilusório. Rosset defende que a identidade social nos constrói como um quebra-cabeças, feito de peças adquiridas pela alteridade, e de personagens a serem atuados conforme as circunstâncias. Sendo uma soma de partes de Outros, somos percebidos também, e somente, por estes. Assim, a perda de identidade seria a perda da percepção do Outro sobre aspectos previamente construídos e atestados.

Concordando com Rosset, a trituração dos documentos que testemunham minha trajetória, a decisão de manter o registro que me qualifica como mãe, e a definição do título do vídeo como *O fim d'artista*, pretendem, sobretudo, explicitar um momento de perda de identidade dado quando de minha inserção à maternidade. Vendo-me em uma situação onde muitos limites, físicos e psicológicos, são apresentados, com as atividades reduzidas e restringidas ao tempo das necessidades do bebê, observei-me, por alguns meses, distante do que antes eu fora, sem autonomia de trânsito e de decisões, que eram agora guiadas para o pequeno ser que me definira como mãe. Longe daqueles que me observavam e me viam como artista, perguntei onde em mim esta figura se mantinha, e se o seu sacrifício (como sugere Abramovic, que decidiu pela arte) seria necessário para assumir a nova função por mim escolhida e desejada.

A identidade social que construíra havia se desmantelado, e tudo o que antes havia experimentado como Eu se colocara em dúvida. No entanto, minha identidade pessoal não era outra, mesmo que meu ser social o fosse, isto é, todas as fórmulas e comportamentos repetitivos e somáticos que antes realizava e que me qualificavam diante do Outro (como sugere Rosset), deram lugar a outros feitos e gestos que necessitavam de repetição para instaurarem-se como um novo Eu.

A trituração dos documentos e a manutenção da certidão de identidade de minha filha, apresentadas no vídeo, sugerem esta sensação, provisória, do fim de uma identidade construída a favor de outra. Trata-se, então, não de uma transição identitária vivenciada como perda, mas da percepção e aceitação do devir da existência, segundo o qual fatos importantes acarretam em grandes mudanças, exibidas pelo olhar extremo e exagerado da arte.

Sob esta perspectiva, vejo encontro da presente proposta com a ação *Enterro da Performance a várias velocidades*, de Esther Ferrer, realizada em 2009. Nesta, a artista, vendo-se em seus 70 anos de idade e percebendo que já quase não possuía condições de correr a várias velocidades, como o fez na versão original da performance, em 1987 (Figura 7), realizada nas ruas de Paris, resolve, pois, realizar o enterro desta. Convida

então interessados a assistir pela última vez a performance em que corre a várias velocidades, e percorre, nessa nova ação, o breve percurso da entrada ao jazigo em que será enterrada a performance, no cemitério de Morille, Salamanca/Espanha (Figura 8). A partir daí, após breve pausa de descanso, realiza o enterro de uma caixa vermelha com alguns objetos utilizados na performance ao longo de suas outras apresentações (como um sapato), ao som da marcha fúnebre e acrescentando, ainda, uma lápide com os seguintes dizeres: "Aqui jaz a Performance a várias velocidades. Paris, 1987 - Salamanca, 2009. Inventada, realizada e transformada em múltiplas ocasiões por Esther Ferrer até 01 de agosto de 2009 em que se a realizou, pela última vez, neste cemitério."

Ferrer, nesta performance, explicita sua conformidade com as mudanças e as alterações que a vida nos traz. Ciente e diante de sua "nova" condição, que se apresenta como natural, que é o envelhecer, decide pôr fim a um estado identitário que, anteriormente, existira e que corra a várias velocidades, diversas vezes, ao longo dos anos<sup>10</sup>.



Fig. 7 – ESTHER FERRER, *Corrida a várias velocidades*, Paris, 1987.  
Fonte: <http://estherferrer.fr/fr/>

<sup>10</sup> Esther Ferrer é uma artista espanhola reconhecida por suas performances em âmbito público e, nem sempre, institucionalizadas. Sendo uma artista conceitual de ampla produção desde os anos 1970 até a atualidade, não somente na arte de ação, produz também fotografias, instalações, desenhos e maquetes, todos interligados, como ela própria afirma (FERRER, 2011). É importante referência para minha prática e estudos no campo da performance desde o Mástter. Nesta ocasião, tive oportunidade de conhecê-la pessoalmente, através de uma amiga em comum, visitando uma exposição sua na cidade de Valência (na qual pude registrar os trabalhos vistos na imagem 9) e acompanhando uma aula aberta em que relatou sua trajetória e posicionamentos frente à arte de ação.



Fig. 08 – ESTHER FERRER, *Entero da Corrida a várias velocidades*, Salamanca, 2009.  
Fonte: <http://estherferrer.fr/fr/>

A desconstrução do Eu, refletido e representado por diferentes elementos, ações e instâncias que colocam as questões identitárias como cerne de sua problemática, está presente em inúmeras proposições de arte feminista das últimas quatro ou cinco décadas.

Esther Ferrer é referência deste tema, desmontando-se, remontando-se, rabiscando-se, apagando-se em diversos de seus trabalhos em fotografia e performance, como na série *Íntimo e Pessoal*, 1977-2009 (Figura 9). Nesta, a artista apresenta fotografias de seu rosto e corpo que sofrem alterações por meio de desenhos, anotações, rabiscos e colagens sobre sua superfície. Algumas mostrando o corpo dividido em fragmentos, tem-se a figura da mulher acentuada em seus aspectos físicos próprios, expondo-se em paralelo às anotações sobre as imagens que, por vezes, referem-se aos padrões de beleza e simetria.

Questionada em entrevista sobre a “relação de trabalho” que possui com o próprio corpo, Esther responde:

*Nosotros empezamos pensando que nuestro cuerpo nos pertenece y nos ha hecho reflexionar mucho a las mujeres. Parece evidente, pero les falta a las generaciones actuales. Tienen la ilusión de que todo está conseguido, cuando está en peligro todo. Las luchas de años 60 están en peligro: el aborto, el derecho de huelga, la contracepción, muchos derechos están en la cuerda floja en Europa. En París vamos a las manifestaciones y estamos todas las viejas. En otro día en la del aborto por vez primera acudieron muchas jóvenes y también chicos. Nuestra generación tardó en ponerse en marcha pero nos tendrán que matar para que nos echemos atrás. (FERRER, 2014. p.:2)*



Fig. 9 – ESTHER FERRER, *Série Íntimo e Pessoal*, 1977-2009.  
Fonte: Arquivo da artista

Demonstrando plena conexão entre arte e vida, colocando suas proposições com o corpo em total junção a posicionamentos político-sociais, Esther reflete-se em seu trabalho em uma identidade própria. Mulher-artista, expondo-se e compartilhando, por meio da arte, o “universo feminino” não glamoroso e cor-de-rosa pintado pela mídia e pela sociedade, se desfazendo em figura, documentos, ações, objetos, não como fim de sua existência, mas como recomeço.

Também, gostaria de aqui comentar proposições de duas jovens artistas que comigo participaram do *Festival Performance Brasil*, realizado no Rio de Janeiro, em março de 2011. Fernanda Bec e Micheline Torres realizaram performances em que a figura pessoal e íntima da mulher era destruída e/ou alterada como crítica às pressões sobre a imagem feminina construídas na sociedade em que vivemos.

Na performance *Autoimagem* (Figura 10), a artista Fernanda Bec cuspe e apaga,

raspando com as próprias unhas, a imagem de seu rosto apresentada em um retrato. Após, com a tinta desta fotografia imbuída em suas mãos, a esfrega em seu próprio rosto, em movimentos delicados como se passasse um creme facial. Por fim, expõe a fotografia apagada em uma moldura de parede e finaliza a performance posicionando-se em pé, com o rosto manchado, ao lado desta.

Da mesma forma em que utilizo meus certificados em *O fim d'artista*, Fernanda recorre a um elemento de representação identitária, no caso, a fotografia de seu rosto, para sobre este e com este, decompor a identidade social que a legitima como indivíduo. A composição facial de uma pessoa é, em geral, uma das principais características de identificação desta, seja pelo Outro que a observa e a detêm na memória, seja por si mesma, na autoafirmação de sua existência. A destruição da face dilui a referência principal da identidade social frente ao Outro, anulando o aspecto fisionômico que mais nos revela e pelo qual melhor nos expressamos.

Fernanda, nesta proposição, desmantela, pela ação violenta que é o arranhar, sua autoimagem, como se, deste modo, pudesse desconstruir tudo aquilo que ao Outro pertence e que a ela faz reconhecer. Ao desconstruir sua face, ela destrói o registro de um passado recente, pintando, com seus resquícios, o presente em pessoa.

A ação de esfregar em seu rosto a tinta que sobrara da fotografia, o modo como essa ação foi realizada, carinhosamente, em movimentos lentos e distribuídos pela face, remetia tanto ao estereótipo feminino da vaidade, midiaticamente construído e incentivado pela indústria cosmética, como também ao do escultor, ceramista, que constrói suas peças alisando sua superfície, modelando no barro, uma nova figura.



Fig. 10 – FERNANDA BEC, *Autoimagem*, Rio de Janeiro, 2011.  
Fonte: PERFORMANCE BRASIL, 2011.

Micheline Torres realizou, durante o mesmo festival, a performance intitulada *Carne* (Figura 11). Nesta, em um palco teatral, com número limitado de público, a artista nua esfrega em seu corpo diferentes óleos animais, amarrando-o, posteriormente, com uma borracha hospitalar, de forma firme e violenta. A carne de seu

corpo, espremida entre as amarras do elástico, acercava a imagem à de alimentos embutidos e queijos que assim são conservados e distribuídos, porém, muito mais que isso, chocava pela violência com que apertava cada parte do corpo, em especial o rosto, alterando-os.

Pensar o corpo humano como pura carne, composta de músculos e gordura, a ser ali trabalhada como matéria flexível, na fragilidade e ao mesmo tempo na resistência do conteúdo, destruía a imagem socialmente alimentada de beleza e singeleza da mulher. O corpo feminino, o próprio corpo, era violentamente abalado por Micheline, desconstruindo sua identidade enquanto pessoa em prol de uma fisicalidade inexpressiva que é a carne.

A desconstrução do rosto, diferente da performance de Fernanda Bec, não era feita pelo apagamento de seus traços em um meio representativo, mas pela alteração brutal de sua composição harmônica de elementos (boca, nariz, olhos, bochechas). Esta perturbação das feições remetia aos procedimentos cirúrgicos, ditos de beleza, estimulados midiaticamente à mulher, que modificam artificialmente sua face, muitas vezes desfigurando-a e retirando desta sua identidade. O rosto desconstruído de Micheline, que figurava um sorriso arrombado pela pressão das borrachas, criticava diretamente a imagem midiaticizada da vaidade feminina, segundo a qual o físico, a beleza e a juventude, mesmo que artificial, são futilmente sobrepostas a qualquer identidade e conteúdo.

A trituração dos certificados pessoais, o enterro de ações já não possíveis de serem realizadas, a segmentação das partes do corpo fotografado, o apagamento do rosto em fotografia, a compressão da carne facial, são símbolos da morte, do fenecimento e do fim de uma etapa, de uma identidade, de um ser. A desconstrução de elementos identitários, que provam e atestam a existência, pode ser entendida como um modo de aceitação do devir e também como uma retirada, uma saída, de todo um universo já não possível e/ou desejado.



Fig. 11 – MICHELINE TORRES, *Carna*, Rio de Janeiro, 2011.  
Fonte: PERFORMANCE BRASIL, 2011.

Em *O fim d'artista*, anexado à caixa trituradora, encontra-se um pequeno adesivo escrito: *triture aqui seus problemas*, levantando a questão do quanto, e quantas vezes, os documentos de nossa existência são, antes de tudo, problemas. O trabalho questiona a posse de certificados e títulos também como uma pressão externa que concorre para a manutenção do status que com eles é obtido.

Existindo uma supremacia do ser social sobre o ser pessoal, exigida e coagida a realizar-se e manter-se, especialmente frente a documentos que a testemunhem, triturar tais papéis é ato crítico incisivo. Apontando-os como problemas, ao longo do vídeo, observa-se que o giro da manivela da máquina trituradora cada vez se apresenta mais rígido e firme. A detenção do papel, como uma negação de triturá-lo, dada pelo acúmulo de resíduos no centro de alimentação da máquina, de certa forma enfatiza a recusa de que se acabe com tudo o que nos certifica e atesta socialmente. Os últimos documentos triturados são duramente recusados pela máquina que, inclusive, chega a romper-se, pela força empregada para que estes sejam "engolidos". Existe, pois, uma determinação em dar fim a tais documentos, exaltando, pela força, o repúdio em mantê-los.

Após toda a primeira parte do vídeo, que traz como áudio o som do papel triturado e a imagem da fragmentação de documentos considerados socialmente importantes para um indivíduo, surge, em silêncio, um último registro: a certidão de nascimento de Helena, apresentando-me em sua filiação como mãe, na prolongação de minha existência na existência de outra pessoa.

Nesta perspectiva, o vídeo *O Fim d'Artista* mantém-se sempre no mesmo espaço ficcional, mas crível, sem movimentos de câmera, troca de lugares ou de objetos; mantém-se uma constância de captação, que só é alterada durante as ráfagas de zoom nos objetos; a ação de triturar é objetiva e clara, sendo entendida pela sequência repetitiva desta; não há humor, nem sarcasmo, nem zombaria – a ação beira o trágico e o irrevogável, dada a importância que os objetivos centrais, que ali são findados, possuem socialmente; todos os certificados apresentam o mesmo valor, e a ação de triturar mantém-se numa constante até a apresentação de um último papel, que não fora triturado, que é a certidão de nascimento de Helena, exposta em particular ênfase e importância em relação aos demais.

Estas questões pretendem gerar no Outro-espectador assimilação, comoção e identificação pela perda, proposital, dos elementos que nos identificam e nos constroem histórico-socialmente. Posicionando a câmera no lugar do espectador, que olha a ação ocorrendo em seu tempo presente, o que se vê é o olhar do alheio, do Outro. Nisto, se permite que este acompanhe a sensação de determinismo em triturar tais papéis, expressa pela insistência e força com que giro a manivela, mesmo depois que esta se rompe. Andar junto ao meu objetivo de dar fim a todos os papéis, ali apresentados como problemas, é o mote maior frente à recepção do trabalho que, na aparência de verdade, mostra uma identidade perdida e uma nova identidade conquistada.

## 5 Considerações Finais

No intuito de refletir sobre as possibilidades que o processo criativo possui de levantar, questionar e debater a construção da identidade individual e a presença do Outro, o presente artigo resgatou, da pesquisa doutoral, tal investigação e prática.

Diante da soma de enclausuramento, arraigo e desmantelamento da identidade social, dada pelas contingências envoltas na maternidade, pouco a pouco, e através do processo criativo, pude perceber que havia em mim formas, de sentido pleno e pontual, que me configuravam em unidade diante dos demais. Eram ações, decisões, objetos, pessoas, lugares e tempos que compunham uma nova identidade que deveria, porque não, assumir. A mãe que ali surgira não fazia desaparecer a artista, tampouco a pesquisadora, e menos ainda a mulher, ao contrário, me edificava e me reconstruía.

Com o vídeo *O Fim d' artista*, a identidade social, representada por certificados, títulos e diplomas, fora expulsa de mim na trituração de tais papéis. Como testemunhas de uma posição e de um *status* que já não me pertenciam, tais documentos tornaram-se problemas nesta nova etapa em que me inseria, mais do que soluções, como foram em outrora. Era a decomposição do Eu formado por muitas personagens, *puzzle* de muitos Outros, que agora se triturava em favor de algo novo e não antes experimentado. Por este trabalho, tenta-se instigar o espectador a reconhecer o simulacro de um Eu socialmente criado, mantido por registros e papéis, e que facilmente pode ser eliminado.

Por fim, observo que neste processo criativo um movimento progressivo se deu a favor da construção de um Eu original e confiado. Deliberando e examinando conceitos referentes à identidade e proposições de artistas que nestes se configuram, buscou-se dar a ver como o Eu também pode ser o Outro de outrem. O reflexo desta crise identitária, que desconstrói toda uma formulação sobre alguém que pensamos ser, mas permite também a reconstrução desta percepção, é apresentado pelas narrativas artísticas e, esta exposição autobiográfica é uma forma da arte combater a recorrente e insistente condição atual de aniquilação das subjetividades. O Outro me habita, o Eu o transcende.

## Referências

ABRAMOVIC, Marina. Es mejor dejar tras tu muerte una buena idea que otra basura material. **Málaga Hoy**, 24 maio, 2014. Entrevista concedida a Pablo Bujalance Málaga. Disponível em: <[http://www.gradahoy.com/ocio/dejar-muerte-buena-basura-material\\_0\\_810219419.html](http://www.gradahoy.com/ocio/dejar-muerte-buena-basura-material_0_810219419.html)>. Acessado em: 29 mar. 2018

BEC, Fernanda. Autoimagem. In: PERFORMANCE ARTE BRASIL, Rio de Janeiro, 2011. **Imagens**. Disponível em: <<http://www.performanceartebrasil.com.br/imagens/>>. Acesso em: 15 mai. 2016

BECKER, Jéssica. **Trama de nós-cegos**: Contextos, Contatos e Conexões no Centro de Porto Alegre. TCC (Bacharelado em Artes Visuais/Escultura). Instituto de Artes da UFRGS, 2006c.

\_\_\_\_\_. **O Estranhamento na Arte Contemporânea:** Uma Abordagem sobre as obras de Elaine Tedesco e Élide Tessler. TCC (História, Teoria e Crítica). Instituto de Artes da UFRGS, 2008.

\_\_\_\_\_. **Arte de acción y su (re)presentación a través del vídeo em espacios legitimados del arte.** Dissertação (Máster em Produção Artística). Universidad Politécnica de Valencia/Espanha, 2010b.

\_\_\_\_\_. **Cotidiano experimentado:** o processo criativo na prática de ações. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais). PPGAV-IA/UFRGS, 2011b.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Obras escolhidas:** Mágia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERNARDAC, Marie-Laure; BOURGEOIS, Louise; OBRIST, Hans-Ulrich. **Louise Bourgeois:** destruição do pai, reconstrução do pai. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

FERRER, Esther. Esther Ferrer: Maquetas y dibujos de instalaciones 1970/2011. Madri: Exit Publicaciones, 2011.

\_\_\_\_\_. La performance es un arte impuro. In: Jornal El País. Espanha, 27 fev 2014. Disponível em: <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/27/paisvasco/1393522258\\_719339.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/27/paisvasco/1393522258_719339.html)>. Acessado em: 06 ago. 2014.

GENETTE, Gérard. Discurso del relato. In: **Figuras III.** Barcelona: Lumen,1989.

HONNETH, Axel. O eu no nós: reconhecimento como força motriz de grupos. Porto Alegre: **Revista Sociologias**, ano 15, n. 33, maio/ago, 2013, p. 56-80. Disponível em:<[www.scielo.br/pdf/soc/v15n33/v15n33a03.pdf](http://www.scielo.br/pdf/soc/v15n33/v15n33a03.pdf)>. Acesso em 03 fev. 2016.

KRAUSS, Rosalind. **Video:** The Aesthetics of Narcissism.1976. Disponível em: <<https://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/rosalindkraus.pdf>>. Acesso em:12 set. 2015.

**LOUISE Bourgeois:** o retorno do desejo proibido. Catálogo. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

\_\_\_\_\_. **Tejiendo el tiempo.** Catálogo. Málaga: CAC, 2004. Disponível em: <<http://cacmalaga.eu/2004/08/06/louise-bourgeois-2/>>. Acesso em: 22 jan. 2016

MATALLÍA, Lorena Rodrigues. **Arte videográfico:** inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis.Valência: Editorial de la UPV, 2008.

MAYERS, Monica; BUSTAMANTE, Maris. Madre por um día. Ciudad de México: 1987. **Nuestro Mundo**. Entrevista concedida a Guillermo Ochoa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=abaDXr3HKck>>. Acesso em: 29 mar. 2018

----- **Rosa Chillante**: mujeres y performance en México. México: AVJ Ediciones, 2004.

**PERFORMANCE Brasil Festival**. Publicação da exposição. LABRA, Daniela(org.). Catálogo. Rio de Janeiro: MAM, 2011.

ROSSET, Clément. **Lejos de mí**: Estudio sobre la identidad. Barcelona: Marbot Ediciones, 2007.

----- **Lo Invisible**. Madri: El cuenco de Plata, 2014.

----- **L'Objet Singulier**. Paris: Les Éditions de Minute, 1995.

TORRES, Micheline. Carne. In: PERFORMANCE ARTE BRASIL, Rio de Janeiro, 2011. **Imagens**. Disponível em: <<http://www.performanceartebrasil.com.br/imagens/>>. Acesso em: 15 nov. 2015

**HOMO FRAGILIS:  
LYGIA CLARK E AS CONFISSÕES  
HETEROTANATOGRÁFICAS**

**HOMO FRAGILIS:  
LYGIA CLARK AND THE HETEROTANATOGRAPHIC  
CONFESSIONS.**

*Marlen de Martino<sup>1</sup>*

## Resumo

Esse artigo propõe realizar uma reflexão acerca da Estruturação do Self, criada por Lygia Clark a partir do que Juliano Garcia Pessanha denomina como heterotanatografia, uma fala confessional na qual pequenas e grandes mortes são impressas no registro das narrativas. Parece haver um longo legado transmitido por Lygia Clark ao antecipar obras de artistas contemporâneas como Ana Teixeira, Beth Moysés e Isabela Sielski que tematizam a memória e as confissões heterotanatográficas na década de noventa.

**Palavras-chave:** Lygia Clark. Arte contemporânea. Heterotanatografia.

## Abstract

This article proposes to reflect about the Structuring of the Self, created by Lygia Clark from what Juliano Garcia Pessanha denominates as heterotanatography, a confessional speech in which small and large deaths are printed in the record of the narratives. There seems to be a long legacy transmitted by Lygia Clark in anticipating the works of contemporary artists such as Ana Teixeira, Beth Moysés and Isabela Sielski who thematize memory and the heterotanatographic confessions in the nineties.

**Keywords:** Lygia Clark. Contemporary art. Heterotanatography.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup>demartino.marlen@gmail.com

“a palavra da escritura é a palavra que despenca”  
Juliano Garcia Pessanha

## 1 Homo Fragilis

No capítulo mais esquecido do clássico livro seminal do teórico de arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968) *O significado nas artes visuais*, cujas bases serão fundamentais para instituir uma nova modalidade de análise de imagem, Panofsky narra uma tocante história que não deve ser desprezada por historiadores em tempos atuais. No desfecho de seu livro, após elaborar ricamente as etapas de seu método iconológico, decide confessar o percalço e as experiências de um refugiado alemão trabalhando como professor nas universidades estadunidenses. Ministrando aulas em Princeton e na New York University desde 1934, vivencia uma realidade muito distinta da qual estava habituado em seu país. Diante disso prevê como epílogo da narrativa científica, a indicação das divergências entre o sistema de ensino de arte europeu e norte-americano da época.

Panofsky escolhe narrar portanto, a iminência de um encontro: o encontro entre um filósofo e seu médico. O filósofo é Immanuel Kant (1724-1804), cuja frágil situação física o condena ao fundo de uma cama, em sua casa em Königsberg. Impossibilitado progressivamente de realizar ações costumeiras como abaixar-se, caminhar e se sentar sem auxílio, assim que Kant percebe a chegada do médico em seu aposento, se apoia na guarda da cama com dificuldade, esforçando-se para se levantar e recebê-lo com a gentileza de um cavalheiro. O doutor amigavelmente, faz uma menção com as mãos tentando impedi-lo, pois nas condições que o filósofo se encontrava esse respeitoso gesto já não seria necessário. Independente do aval do médico e ignorando sua gentil permissão, Kant ergue-se lentamente e já de pé proferiu as seguintes palavras: “A humanidade ainda não me abandonou.” (PANOFSKY, 2002) Com essa frase ecoando no quarto ressoava nas entrelinhas uma outra, ao qual dizia que dentro em pouco um deles já não estaria mais presente. Ambos olharam-se por alguns momentos e a ocasião acabou adquirindo solenidade. Abraçando-se logo depois, selavam assim a cumplicidade silenciosa do pacto entre amigos.

Posteriormente, Panofsky declara que a humanidade pode ser também sinônimo da mais genuína dignidade pois a atitude de Kant inspira a percepção do fato de que se a dignidade das ações ainda existir mesmo diante da fragilidade, aí sim, haverá um ser humano. O humano seria antes de tudo aquele que mesmo vivendo vítima da precariedade possuiria a dimensão da hospitalidade em relação ao outro. E é assim que finaliza o livro sobre o significado nas artes visuais expondo a magnitude do frágil como elemento agregador do humano.

Pensando a respeito do precário e do poroso é que gostaríamos de realizar aproximações entre a fragilidade do humano pensada no trabalho de Lygia Clark (1920-1988) e as tentativas artísticas de incluir a fala a qual Juliano Garcia Pessanha (1962) denomina como heterotanatográfica (PESSANHA, 2006). A heterotanatografia não seria uma biografia interessada na escrita da vida mas se preocuparia com o Tânatos guardado na pulsão de morte. No heterotanatográfico o registro se daria a partir das pequenas e grandes mortes expostas e exibidas como um presente

confessado. Esse artigo realizará um diálogo entre a série de proposições criadas por Lygia Clark na *Estruturação do self* e o que Juliano Garcia Pessanha denomina como heterotanatografia. A artista procura realizar uma escavação do material psíquico na fabricação das tessituras da memória antecipando o “boom da memória” vivenciado durante a década de noventa no meio artístico brasileiro e explorado por mulheres artistas como Ana Teixeira, Isabela Sielski e Beth Moysés (1960-).

## 2 Lygia Clark - Contextos

Parece haver uma longa tradição que une fragilidade, dor e ferida nos trabalhos artísticos, no entanto ela parece ter sido excluída em diversas ocasiões, estando situada muito longe da construção de identidade brasileira forjada ao longo do século vinte. Percebemos isso quando lançamos nosso olhar à propaganda política, promovida pelo presidente Getúlio Vargas (1882-1954) durante o regime do Estado Novo, que se utilizava de trabalhos de estudiosos brasileiros como Gilberto Freyre (1900-1987) para instituir a ideário de um Brasil doce, alegre e festivo. A perspectiva no entanto nem sempre guardaria essa tonalidade idílica já que a *terra brasilis* fora denominada em diversos momentos da literatura de viagem como a terra infernal na qual naufragos e degredados eram abandonados. Havia por isso, na paisagem representada pela floresta a similaridade com o desassossegado das dores sofridas no inferno. Muito já foi dito acerca dos estereótipos que cercam o Brasil mas o que parece relevante ressaltar, desde as imagens de Theodore de Bry (1528-1598) sobre as antropofagias de tupinambás, contadas por Hans Staden (1525-1576) no século XVI, é o fato de haver uma bipolaridade histórica nos discursos relacionados ao país, ora utópico, ora distópico, ora infernal, ora celeste e paradisíaco. O livro acerca das aventuras vivenciadas pelo naufrago alemão Hans Staden, detinha uma circulação restrita à Europa e foi introduzido pelo artista e intelectual Paulo Prado (1869-1943), no círculo moderno de São Paulo, ainda no início da década de vinte. A partir da leitura do livro sobre a antropofagia testemunhada por Staden é que nasce o manifesto antropófago, de 1928, mas é também a partir de sua leitura que Paulo Prado concebe, através de um viés sombrio, sua visão acerca do país que vive. Ao escrever o livro: *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, escrito entre os anos de 1926 e 1928, Prado elabora a tese posteriormente ratificada por Monteiro Lobato de que os brasileiros herdaram a melancolia trazida por lusos, africanos e já presente entre as nações autóctones da América do Sul. As alternâncias entre o triste e o alegre, o expansivo e o confessional são correntes que se alternam.

Essa “tristezinha” ao qual Paulo Prado se refere quando pensa no brasileiro acabou sendo relegada ao esquecimento. O escritor gaúcho Moacyr Scliar (1937-2011), tentou retomá-la em 2003, quando escreve o livro: “Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil”. Interessado em dar visibilidade a uma tese guardada e obliterada pelas décadas de trinta e quarenta que adotaram a perspectiva Freyriana da alegria brasileira, Scliar se debruça sobre as dimensões da melancolia brasileira tentando dispor acerca dos lençóis submersos literários e artísticos que se contrapõem à influência da extensão maciça da alegria. A expansão e a felicidade ainda não prevalecem no discurso das primeiras duas décadas do século vinte. Apenas

a partir dos anos trinta se estabelece as identificações que associam o país a um comportamento genericamente festivo edulcorando todas as violências, cesuras e usurpações vivenciadas ao longo dos cinco séculos de colonização.

O que abordaremos nesse ensaio é como a presença da humanidade aliada à fragilidade esteve presente na história da arte brasileira que muitas vezes relegou essa abordagem ao considerá-la não-artística. Ao analisar a arte latino-americana e a brasileira em especial, Dawn Ades (1943-) utiliza-se de uma imagem curiosa para pensar a arte brasileira. Para compreender melhor as dicotomias artísticas em um país continental e repleto de incongruências sutis e gritantes, ela estabelece a lógica de opostos. O que a historiadora da arte propõe é a aquisição de duas correntes estéticas para delinear a arte brasileira, através da linhagem do fechado e do aberto. Essa proposição é no mínimo instigante já que Ades apropria-se dos adjetivos para conceber os artistas que permanecem realizando uma arte pictórica cujo suporte estrutural da moldura é respeitado, como Mira Schendel (1919-1988) e Iberê Camargo (1914-1994). E aqueles que preferem experimentar o ilimitado, aberto e vasto espaço arremessado para além da tela, para o exterior da vida, como Lygia Clark e Hélio Oiticica (1937-1980), nos anos sessenta do século vinte. Como é sabido, ambos esgarçam o espaço retangular constitutivo da tela para ampliar as experiências coletivas e individuais. As geometrias construtivas ao se alargarem intentam desejar o corpo dos espectadores para que esses possam experimentar, de modo tátil, os poros das formas, anteriormente apresentadas nas pinturas. O convite para que os espectadores se mesclassem fisicamente à obra tornara a geometria uma poética coletiva e urbana. É a partir dessa concepção da expansão da pintura, que o crítico de arte venezuelano Luis Pérez-Oramas (1960-) concebe a obra de Lygia Clark.

Oramas contrapõe-se a canônica ideia criada pelo crítico de arte brasileiro Ferreira Gullar (1930-2016) cuja tese de que os novos concretistas cariocas, como Lygia Clark, Lygia Pape (1927-2004) e Hélio Oiticica, romperam com a pintura. Oramas compreende que as instalações e performances realizadas por tais artistas não representariam rupturas, mas o corpo expandido de uma pintura escultórica que haveria se infiltrado e vazado da tela. Nas próximas páginas retomaremos esse debate.

No ano de 1965, Lygia Clark, já muito longe da tela cria seus *Bichos* esculturas com motivos geométricos feitos de alumínio manipuláveis através das dobradiças. O público era convidado a manipulá-las sendo partícipe da experiência. Esta série abriria caminho para proposições mais radicais da artista rumo ao contato com o outro e que implicaria em uma retomada de temas modernos, como o espaço e a antropofagia. Acerca das dimensões ambíguas entre dentro e fora a artista relata em seus diários um curioso sonho:

Another dream: in the inside which is the outside, a window and myself. Through this window I want to pass to the outside which is the inside I was looking for is the space outside. The Beast which I called "inside and outside" was born from this dream. It's a stainless-steel structure, supple and deformable. There's a void at the center of the structure. When you manipulate it, this inner void gives the structure completely new aspects. I consider "inside and outside" as the completion of my experiments with the Beasts (...) often I awaken before the window of my room- looking for the exterior space as though it were "inside". (CLARK In: KRAUSS, 1997, p. 43)

Este sonho-profecia parece apresentar não apenas as inquietações espaciais oriundas da fase *Bichos* como sintetiza as preocupações do crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981), com quem Lygia se corresponde. Ao discutir o espaço moderno na década de sessenta, o crítico se utiliza exatamente da imagem proposta por Lygia em seu sonho: “o dentro e o fora”. O exterior e o interior serão, de acordo com Pedrosa, a base conceitual para a concepção do espaço modernista que desaguará arquitetonicamente na construção da cidade de Brasília. A partir da fusão entre espaço de fora de dentro Oscar Niemeyer (1907-2012), ao se inspirar nos preceitos de Le Corbusier (1887-1965), idealiza seus prédios empregando o artifício dos pilotis e pilastras para suspender a massa de concreto dos prédios residenciais e proporcionar o espaço vago. Na monumentalidade de Brasília o aberto e o fechado, pensados por Dawn Ades para delinear a arte brasileira, podem ser identificados quando se avistam as gigantescas vidraças dispostas nas construções em argamassa, rodeadas por inúmeros jardins. Esse parece ser o imaginário pertinente ao modernismo brasileiro que inclui o aberto e o fechado tangenciando suas arestas e transformando-as em curvas e ações.

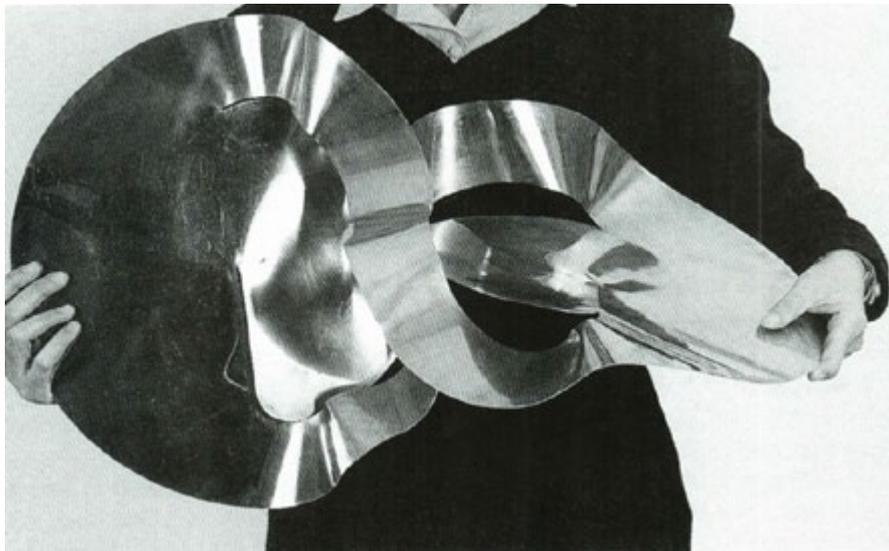


Fig. 1 – Lygia Clark segura sua obra: *O dentro é o fora*. 1963. In: BUTLER, Cornelia; ORAMAS, Luis Pérez. Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988. New York: The Museum of Modern Art, 2014. p.39.

Nesse contexto, dentro e fora figuram como mera formalidade, mesclando-se sem restrições e incondicionalmente. No entanto podemos pensar aqui, que as categorias do dentro e do fora ou do aberto e do fechado, não detém apenas o sentido arquitetônico como também adquirem uma tonalidade psíquica e coletiva e é essa uma das questões que gostaríamos de abordar. No manifesto neoconcreto escrito por Ferreira Gullar já se lia: “Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus” *Os Bichos* construídos por Lygia são posteriormente desdobrados em esculturas moles denominadas *Trepantes*, lançando as bases para as experiências mais radicais como os *objetos sensoriais*, as *máscaras sensoriais*, as *máscaras abismos*, as *arquiteturas biológicas* e as *estruturas vivas*, obras realizadas na prolífica década de sessenta. Esses trabalhos eram orientados para que espectadores pudessem não apenas olhá-los, mas permear os sentidos táteis,

auditivos, olfativos e psíquicos a partir do encontro com o outro, seja ele coisa, objeto ou ser vivo. Todo esse histórico artístico seria fundamental para que Lygia Clark, em trabalhos futuros, pudesse conceber o protagonismo da recepção provocada por sua obra. A relação entre seus objetos e seu público suscitaria a emanção de histórias perdidas...

Ao residir em Paris entre os anos de 1970 e 1976, a artista realiza experiências corporais com seus alunos da Faculté d'Arts Plastique St. Charles, na Sorbonne Utilizando objetos cotidianos triviais e outros construídos especialmente para o contato com o corpo, as pessoas eram convidadas a interagir com estes dispositivos que funcionavam como mecanismos delatores de emoções, memórias e sensações. Sujeito e objeto eram colocados em cheque e os objetos apresentados catalisavam experiências insólitas. Era possível que um adulto vedasse os olhos e ouvisse o som marítimo trazido no interior de uma concha.



Fig. 2 – Lygia Clark. Proposição: *Canibalismo*. Paris, 1973. In: BUTLER, Cornelia; ORAMAS, Luis Pérez. Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988. New York: The Museum of Modern Art, 2014. p. 306.

A perspectiva histórica antropofágica vivenciada por náufragos e indígenas e problematizada por modernistas nos anos vinte adquire outra proporção em 1973, com a ação *Canibalismo*, onde um rapaz é deitado e coberto com frutas brasileiras. Lygia solicita ao grupo que abocanhe as frutas para saboreá-las, sem o uso das mãos. Através da doçura das frutas, a antropofagia é rerepresentada de modo a tentar detectar

o que o corpo coletivo, mesclado ao corpo e as histórias individuais, tem a nos dizer. Lygia adora essa alusão à antropofagia enquanto ato artístico e movimento amoroso. Na prolífica correspondência entre Helio e Lygia encontramos inclusive a menção à antropofagia a partir de uma lógica dos afetos. A artista (CLARK; OITICICA, 1996) declara: “Você nem imagina a alegria que senti pois uma carta é sempre um pedaço da pessoa, e a gente lê uma, duas, três vezes tal a fome, que é a saudade, que a gente sente dos amigos! Acho que virei antropófaga”.

Acerca da antropofagia promovida por Lygia é mister lembrar a emblemática frase propalada pelo crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (In: HARRIGAN, 2014, p.128). que vivenciou a virada artística do período: “Assim poderia ser definida nossa situação histórica: tínhamos chegado tarde a modernidade e cedo à contemporaneidade.”



Fig. 3 – Lygia Clark trabalhando com um paciente em **Estruturação do Self**. Rio de Janeiro, 1976. In: BUTLER, Cornelia; ORAMAS, Luis Pérez. **Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988**. New York: The Museum of Modern Art, 2014. p. 281.



Fig. 4 – *Estruturação do Self*. Rio de Janeiro, 1976.  
Fonte: Banco de imagens do Google.<sup>1</sup>

### 3 Lygia Clark e o abandono da arte?

Os arrepios e sentimentos provados nessas experiências foram incorporados por Lygia em 1977, quando do retorno ao Brasil, sendo vivenciados e transferidos para o recôndito da esfera privada, em seu apartamento da Rua Prado Júnior, em Copacabana no Rio de Janeiro. Após os anos de chumbo da ditadura brasileira e ainda assim sob a égide de um governo antidemocrático, ela volta para o Brasil e decide em seu domicílio utilizar suas pesquisas para acionar os mecanismos da memória. Ferreira Gullar em recente depoimento rememora que era em sua residência, que Lygia além de criar seus três filhos, atuava artisticamente discutindo com o círculo de amigos intelectuais e artistas os rumos da arte carioca. Ferreira Gullar (2015) conta que certa noite “durante um jantar em seu apartamento, Lygia sugeriu que o grupo do Rio fizesse uma exposição de seus últimos trabalhos, reunindo tanto os artistas plásticos como os poetas.” O crítico lembra que redigiria o texto de apresentação da mostra e propôs que ao invés de “escrever uma apresentação, escreveria um manifesto, definindo o que inventávamos como arte neoconcreta. O grupo concordou, e assim teve início o movimento cujo lançamento se deu em março de 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio.” (GULLAR, 2015) O historiador e crítico de arte encerra seu histórico depoimento com o tocante relato acerca da importância desse endereço para a história da arte brasileira, bem como a fluidez do tempo e de suas irrevogáveis permanências:

<sup>1</sup> Disponível em:

<[http://3.bp.blogspot.com/\\_F11RVoPQ3WWM/TGO4nCt1jyI/AAAAAAAAAos/Rzd\\_EQpTSF8/s1600/ObjetoRelacional\\_LC\\_1980-1.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_F11RVoPQ3WWM/TGO4nCt1jyI/AAAAAAAAAos/Rzd_EQpTSF8/s1600/ObjetoRelacional_LC_1980-1.jpg)> Acesso em: 5 de fevereiro de 2015.

Pois bem, se escrevo agora essas coisas é porque nesta semana saí caminhando pela avenida Atlântica e, quando dei por mim estava na esquina da rua Prado Júnior, em frente ao edifício número 16, em que Lygia morara. Ergui a vista e me fixei no oitavo andar, onde ficava o apartamento dela. Uma estranha sensação tomou conta de mim ao pensar que agora, naquele apartamento moram outras pessoas que possivelmente nada sabem dessas coisas de que falo aqui. Nem Lygia, nem Mário [Pedrosa], nem Weissman, nem Amílcar [de Castro] nem Oiticica existem mais. E, naquelas salas e quartos, onde outrora conversávamos e ríamos, não resta qualquer traço de nós nem daquele tempo. (GULLAR, 2015, p.1)

Nesse lugar repleto da memória comovente e melancólica de Ferreira Gullar é onde Lygia trabalha ao lado das psicólogas Gina Ferreira e Lula Wanderley. A artista expõe seus objetos relacionais individualmente para os visitantes dispostos a participar da experiência sensorial. Ela então migra para uma proposta posterior aos objetos relacionais, que produziu em 1976, na qual o público relacionava-se com objetos cujo objetivo era promover experiências relacionais. Agora, havia uma atmosfera mais recolhida, no recinto de um apartamento. Seus dispositivos sensoriais pareciam mais preocupados em ativar a memória, ao lidar com a oposição das alternâncias de substância matéricas entre moles e duros, leves e pesados, cheios e vazios. Rememorando as experiências desenvolvidas nessa fase, o historiador da arte Yves Alain-Bois (1952-) relata o seu contato com as ações que Lygia propunha aos seus co-autores. Alain-Bois narra o fato dele mesmo ter vivenciado as reações que os improváveis materiais disparavam. Deitado e totalmente entregue ao experimento, a artista tocava sua mão com um saco plástico transparente cheio de ar. Na introdução do artigo de Lygia Clark, Alain-Bois declara:

I felt as though I were clumsily helping a very delicate animal to give birth. The delicate fort/da of the little pebble stayed in my memory for a long time, partly because it was related to the Idea of a bodily, transpersonal memory, a generic memory (CLARK In: KRAUSS, 1997, p.27)

Ele aponta algo preponderante para pensar os trabalhos finais de Lygia: o contato físico com os objetos relacionais provoca a ativação da memória deflagrada através dos meandros do corpo. Na fase francesa as proposições eram vivenciadas coletivamente e posteriormente discutidas por cada integrante que comentava sobre suas sensações. A artista parece se dedicar a essa última etapa do experimento, quando sua motivação não seria a ação em si, mas a reação provocada por ela em cada corpo. Ao propor uma atmosfera individual e doméstica para a ação, ainda assim há a significação que a memória individual concede à memória histórica, familiar e coletiva dessa experiência. O indivíduo não existiria sem ação do outro e do coletivo que agrega. Retomaremos posteriormente a dimensão política que o ato de incitar a memória provoca em um dos períodos mais conturbados da história política brasileira, quando os corpos pensantes estão sendo violados e torturados nos porões da ditadura.

Mas seria relevante pensarmos na recusa pela classe artística em acolher essas ações como partícipes da arte brasileira. A polêmica em torno dos dez anos que se dedicou a práticas consideradas meramente terapêuticas e não-artísticas, caracterizou a repulsa do sistema de artes brasileiros que encontra dificuldade até os dias de hoje, em consentir que os trabalhos realizados nesse período sejam incorporados ao universo da arte.

O tema vem à tona novamente em 2014, com a mega-exposição realizada no MoMa em 2014, organizada pelo venezuelano Luis Pérez- Oramas e pela curadora do Hammer Museum de Los Angeles, Cornelia Butler (1963-) que se dedicaram durante cinco anos à preparação destinada a cobrir toda a trajetória artística de Lygia, dividindo-a em três momentos: abstração, concretismo e a última fase da artista que dá o significativo nome à mostra: *O abandono da arte*. Essa sugestiva escolha revela a presença de uma questão primordial para o mundo da arte na qual o nome da exibição já revela. As proposições artístico-terapêuticas viabilizadas por Lygia foram de difícil aceitação para os críticos de arte e artistas que percebendo as experiências realizadas pela artista, como mais conectadas ao âmbito da psicologia, até hoje ainda insistem em denominar esta fase como o definitivo abandono da arte. Essa recusa em aceitar os últimos trabalhos de Lygia como artísticos apesar de expô-los no espaço do museu e permitir que as atividades propostas pela artista sejam reencenadas, acende a pergunta que frequentemente incendeia os questionamentos acerca do que seria arte.

As fronteiras entre arte e vida e com ela todas as dúvidas e polêmicas em relação ao que pode ser chamado de artístico, é por si só um tema complexo e intrincado que permeou os debates estéticos principalmente após o nascimento das vanguardas no século vinte. Escapando das definições simplistas que procuram enquadrá-la, a arte destes dois últimos séculos parece ter se tornado em diversos momentos meta-artística ao repensar sua justificativa incessantemente para pesadelo dos críticos de plantão. Para ilustrar uma dessas controvérsias pensamos ser imprescindível destacar o discurso de Lygia para que se compreenda a relevância de suas atividades na época. No filme: *O mundo de Lygia Clark*, dirigido por seu filho mais novo: Eduardo Clark e produzido pela *Plug Produções* em 1973, deparamo-nos com a seguinte fala de Lygia para justificar a *Estruturação do Self*, como ação:

Se a pessoa, depois de fazer [sic] essa série de coisas que eu dou, se ela consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, comer melhor, isso no fundo me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês. (CLARK, 1973)

Após ter sido paciente do psicanalista Pierre Fèdida (1934-2002) durante os anos que viveu em Paris, Lygia se interessava pelas relações entre arte e psicanálise, sendo leitora de Georg Groddeck (1866-1934) de onde retirou a terminologia do self e do psiquiatra suíço Ludwig Binswanger (1881-1966) e sua teoria dos mundos<sup>2</sup>. Possivelmente a artista tenha sentido necessidade de compreender melhor o campo da psicologia para aprofundar seu entendimento acerca do que estava realizando com o público em seus trabalhos. Ela cria e recorre aos conceitos científicos para amparar sua criação à posteriori.

Ferreira Gullar ao se referir aos neoconcretos cariocas delinea a diferença fundamental em relação aos concretos, pois os neoconcretos cariocas tinham por peculiaridade valorizar a intuição anterior à teorização: "Ao contrário da maioria dos movimentos de vanguarda, cujas teorias pretendiam ser diretivas para o futuro, no

<sup>2</sup> Os conceitos: *umwelt*, *mitwelt* e *eigenwelt* desenvolvidos por Binswanger foram apropriados pela artista para compreender as interações entre ambiente e indivíduo alternando entre a percepção transindividual conferida no *umwelt*, a interpessoal no *mitwelt* e a intrapessoal e interna no *eigenwelt*.

movimento Neoconcreto é posterior às obras.” (GULLAR, 2012). Mesmo sabendo o que estava fazendo e se cercado de farta literatura sobre a teoria da percepção, Lygia entretanto recebera críticas contundentes do meio artístico que não via com bons olhos a ideia de uma arte que existia para tornar o ser humano alguém mais feliz. Após anos de trajetória artística, Lygia Clark, não sem desassossego declarou-se uma não-artista que praticava clandestinamente uma não-arte.

A crítica apresentada à *Estruturação do self*, ocorreu também depois do próprio Ferreira Gullar ter fraturado o trabalho dela em dois, acreditando existir um período artístico onde Lygia explorara a abstração, o concretismo e a desmaterialização do suporte e outro onde se preocupava definitivamente com questões terapêuticas. O título da exposição do MoMa portanto poderia ser visto inicialmente como uma alusão a definição de Gullar, no entanto o curador Oramas em uma de suas entrevistas declara, de forma contumaz, sobre os últimos trabalhos da artista: “Não importa quão radicalmente distinto seu trabalho possa ser do fenômeno que usualmente chamamos (ou chamávamos) de arte, ele permanece parte da arte”. (HIRSZMAN, 2014). Com essa afirmação e com a escolha em incorporar os trabalhos considerados terapêuticos, ao corpo da exposição, Oramas e Butler, demonstram sua contestação em relação ao status quo artístico e lançam a questão sobre a revisão dessa fase, dirigindo para crítica a necessidade do desenvolvimento de uma teoria que atualize essa fase da artista. Afinal, no artigo *Lygia Clark: if you hold a stone*, presente no catálogo da exibição, o crítico venezuelano refuta a teoria de Ferreira Gullar sobre a ruptura do suporte mas não realiza a defesa teórica da estruturação do self como obra de arte. Portanto, uma das preocupações de Oramas, e também desse artigo é compreender que o período mais escamoteado pela crítica consolidará as bases para trabalhos artísticos posteriores relacionados à memória, realizados tanto na década de noventa quanto nos anos dois mil, do século vinte.

A respeito da relevância que a memória adquire ao refletirmos acerca de seu trabalho entre os anos de 1977 e 1987, surge também um dado que parece não possuir a relevância que deveria: o fato de que num período, onde diversos países sul-americanos amargam a repressão exercida pelas botas implacáveis da censura, Lygia Clark decide partir para a cura do que Yves Alain-Bois denomina como, memória transindividual. Além da discussão estética em torno da validação do artístico, o que o trabalho de Lygia parece indagar e que também parece esquecido, é na maneira como o político surge nessa perspectiva terapêutica em relação à abordagem da memória.

A pesquisadora argentina Maria Angélica Melendi, realiza uma investigação comparativa durante a época da ditadura, tanto no Chile quanto no Brasil, analisando as estratégias de coletivos como o *Escena de Avanzada*, formado por artistas cuja militância artística podia ser reconhecida através de ações que viabilizavam a memória como agente de reversão contra o silenciamento imposto pelo regime. Melendi (2006, p.229) afirma que a *Escena de Avanzada* operava através de um grupo de artistas que, ao invocar a emergência das memórias coletivas, condenava a acintosa perda das liberdades políticas e dos direitos conquistados pelas leis universais dos direitos humanos, um deles: o da vida. O “afã de recobrar o sentido disseminado, num punhado de fragmentos descontínuos” de acordo com a autora (MELENDI, 2006, p.229) também estava presente nas “práticas de artistas brasileiros desse período –

Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Manuel (1947-), Arthur Barrio (1945-), Cildo Meireles (1948-), entre outros \_ poderiam também ser lidos através desse prisma crítico”.

Sabe-se da pústula sangrenta deixada como legado, em países que enfrentaram governos autoritários na América do Sul, como Uruguai, Brasil e Argentina. Contudo é sabido ter havido resistência de uma considerável fatia da sociedade formada por camponeses, operários, sindicalistas, alguns segmentos da igreja católica, além de intelectuais e artistas que se opuseram contra a admissão daquela mordança. Muitos artistas adotaram o protesto como dispositivo de incorporação às suas atividades artísticas. Em 1970 Cildo Meireles queima dez galinhas vivas em plena cidade de Belo Horizonte na ação: *Tiradentes totem-monumento ao preso político*, e carimba nesse mesmo ano em cédulas de cruzeiros a frase *Onde está Herzog?*, jornalista sequestrado e morto pelo regime militar<sup>3</sup>. Delatando também a violação dos direitos humanos o artista Artur Barrio em 1970, deposita suas trouxas ensanguentadas, lixos fétidos e sangrentos em diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro, produzindo em 1977 o seu livro de carne. O universo artístico brasileiro sem resignação luta contra a cassação de seus direitos inalienáveis, gritando visualmente a céu aberto, das formas com que é capaz.

Apesar de Lygia não ser a primeira artista a vir a mente quando se reflete a respeito da arte engajada, a teórica paulistana Suely Rolnik (1948-) em seu estudo (2008, p. 97) sobre a artista aponta para o fato de que atualmente sua obra deve ser ressignificada e ampliada: “her work is on the order of an event, which moreover is not only artistic but also therapeutic and political.” Enquanto o governo ditatorial implanta o medo e cerceia as liberdades individuais, Lygia se propõe a curar, abraçando a ferida e provocando o corpo para que se expresse e reparta o que sente a partir dos subterfúgios da memória.

Por isso, poderíamos afirmar sem receios que as ações de Lygia Clark, serão inspiradoras para diversas outras modalidades artísticas que têm na memória e na confissão, o gatilho que disparará as histórias contadas tanto por artistas como por espectadores. Aliás essa é a hipótese desse ensaio, a de que o boom da memória na década de noventa, citado por Jay Winter (1945-) em seu artigo: *a geração da memória: reflexões sobre o boom da memória nos estudos contemporâneos de história*”, tenha sido precedido no meio artístico brasileiro por Lygia Clark que intimava seus espectadores-pacientes, a utilizarem os estratagemas da memória como um construto de sensações.

Com o objetivo de apurar as violações contra os direitos humanos, após a experiência do trauma coletivo provocado pelas ditaduras, foi criada no governo da então Presidente Dilma Rousseff no ano de 2011, a Comissão Nacional da Verdade. Seguramente essa foi uma iniciativa que apesar de tardia pode ser integrada ao que Jay Winter compreende como: “o boom da memória”. O autor afirma (2006, p.86) que a necessidade de memorização seria o “reflexo de uma matriz complexa de sofrimento, ativismo político, reivindicações de indenização, pesquisa científica, reflexão filosófica e arte”. Não é apenas no Brasil que o furor da memória invade os campos

<sup>3</sup> Atualmente as *inserções em circuitos ideológicos* foram retomadas por Cildo Meireles com o carimbo em cédulas de dois reais onde se lê a seguinte inscrição: *O que aconteceu com Amarildo?*. Pedreiro e morador da maior favela da América Latina, a Rocinha no Rio de Janeiro, Amarildo foi torturado e morto por policiais da Unidade de Política Pacificadora da Rocinha. Seu corpo nunca foi encontrado. O site mercadolivre.com vende a nota carimbada com a frase: *Cadê Amarildo por 1500 reais*. No site o nome do vendedor aparece como Cildo Meireles.

estéticos, afinal no século XX, (SENNET, 1988) testemunhamos a decaída de sistemas e ideologias que no século anterior eram creditadas como soluções ideais para o problema da humanidade. Essa condição pode ser analisada de duas maneiras; como uma tentativa do indivíduo em alienar-se em relação as questões políticas e éticas que o cercam ou como um indivíduo que obtendo o designio de compreender seu tempo, parte a procura de respostas através de sua própria vivência, compreendendo os fenômenos que ocorrem na esfera privada como manifestos políticos no âmbito do privado. A intimidade e suas questões também respiram a política das coisas. É possível portanto perceber que artistas brasileiros reconhecem a necessidade de expor a existência como obra de arte, apresentando o peso da intimidade e o drama de existir.

#### **4 Lygia Clark e suas herdeiras: heterotanatografias**

Ao longo dos últimos quarenta anos os artistas tornaram frágeis as fronteiras entre o público e o privado, o biográfico, o autobiográfico e a confissão. No Brasil, artistas como Beth Moysés, Ana Teixeira e Isabela Sielski apropriam-se sistematicamente de questões biográficas de modo a tornarem públicas as vivências não apenas delas como dos demais. Devido a este movimento visto como espontâneo mas compreendido aqui como parte de uma tradição que remonta à obra de Lygia Clark, abordaremos o trabalho de artistas que partiram em busca de histórias de vida. Devido a esse fato percebemos que a crítica de arte estaria sendo solicitada a criar outras montagens e conceitos para abarcar tais acontecimentos. As classificações temporais ou em movimentos específicos não dão conta de conceber a miríade de manifestações das vanguardas e pós-vanguardas artísticas. No início do século XXI, não encontramos a profusão dos manifestos, mas iniciativas artísticas isoladas. O crítico de arte Agnaldo Farias emprega uma bela metáfora sobre o cenário brasileiro de arte contemporânea ao pensá-lo como uma série de arquipélagos no qual, os artistas seriam as ilhas portanto suas iniciativas artísticas, formariam agrupamentos conceituais insulares (FARIAS, 2008).

O arquipélago aqui é formado por uma congregação espontânea de artistas, herdeiros artísticos de Lygia Clark, preocupados com questões pertinentes ao dentro e ao fora que revela o segredo e a confissão a partir de uma perspectiva pós-crítica. Esse arquipélago pode ser mapeado inicialmente através do trabalho da paulista Beth Moysés. Prolongando as proposições dispostas pelas ações de Lygia na década de setenta Moysés, representada pela Galeria Thomas Cohn e professora da Faap, emprega o relato em uma perspectiva na qual o confessional aparece como uma instância do secreto, no entanto a partir do dispositivo da denúncia. A artista lança mão da fala como protesto, expressada através de uma performance que age como a expressão física da confissão.

Beth Moysés se apropria das histórias, dos saberes e sofrimentos vividos por uma série de mulheres habitantes do Jardim São Francisco, subúrbio de São Paulo, uma organização de mulheres independentes, todas vítimas de violência doméstica. A artista utiliza o relato dos abusos sofridos por essas mulheres para delatar as brutalidades vividas, valendo-se da matéria prima desse protesto, o vestido de noiva e afazeres tradicionalmente relacionados ao universo feminino como o bordado.



Fig. 5 – MOYSÉS, Beth. *Sem Título*. Fotografia de Performance. In: Folha de São Paulo, 19, dez. 2004. Caderno Mais! p.8.

Na obra sem título a artista fotografa mãos com luvas de casamento que possuem costuras situadas nas linhas da vida. Moysés dispõe de mãos femininas para denunciar uma “anatomia social e individual” que permite à mulher possuir certas marcas, linhas da vida previamente anunciadas, como se essa fosse predestinada a viver através de mãos costuradas, sacrificadas pelas lidas cotidianas e marcadas por costuras sempre alheias. A obra de Moysés está repleta de traços e resquícios de elementos presentes no universo comumente relegado ao feminino. O relato em primeira pessoa é elaborado de modo a conceder voz também aos depoimentos que apreende no grupo de assistência à mulher vítima de violência.

Moysés aborda o segredo com uma abordagem confessional<sup>4</sup> na qual a heterotanatografia seria uma modalidade discursiva. Devido a isso acreditamos que confissões heterotanatográficas se diferenciariam da autobiografia de glorificação. A confissão em sua gênese estaria relacionada a um expurgo conectado à teologia da negatividade afinal:

A confissão aparece aí como algo que habita a clave do transbordamento. Transbordamento esse que pode ser entendido como a marca da confissão. Ela eclode do extravasamento, do anseio em contar a outrem um algo ali. Ela se origina também da necessidade da denúncia, da delação e da extirpação do deletério. A confissão aqui passa a adquirir uma narrativa estética. Através do transvestimento é que Prometeu se une ao Narciso contemporâneo e nessa fusão toda a tragicidade vivida secretamente se torna uma ferida aberta, um depoimento vivo no qual a divulgação da pústula se torna o próprio objeto de arte. (De MARTINO, 2009, p. 201-202)

4 Lynda Goldstein (1999, p.108) ao investigar as relações entre a confissão e as performances contemporâneas cita o trabalho de Judith Butler ao qual prevê a o fato do ato da confissão constar de um dispositivo performativo assim como ocorre nas políticas de performatividade de gênero: “Since feminist performance art works include and foreground woman’s experience through discourse, its persistent and repetitive deployment of confession would seem to ‘trouble’ hegemonic identity.”.

A opção em eleger a confissão como conceito para a reflexão da arte contemporânea, deve-se à tentativa de aproximar conceitos literários e artísticos com o intuito de inaugurar novos campos discursivos para pensar a emergência efusiva das histórias de vida nas obras de arte contemporâneas. Para ampliar as perspectivas biográficas compreendidas em âmbito literário, é possível compreender os elementos biográficos no sentido pensado pelo escritor paulista Juliano Garcia Pessanha, o da *heterotanatografia*, afinal compreendemos nesse artigo a *heterotanatografia* como uma modalidade confessional.

Pessanha é membro da mais nova geração de artistas contemporâneos brasileiros, escreve a trilogia: *Sabedoria do Nunca* (1999), *Ignorância do sempre* (2000) e *Certeza do agora* (2002) cujos escritos migram por diversos gêneros literários evocando o lugar da confissão instaurado pelas artistas apresentadas. Arte e literatura caminham por um campo de adjacências comungadas. Ele invoca a alteridade em nós, ao refletir sobre o abismal em um raciocínio poetante que aponta para um universo permeado pela filosofia de Martin Heidegger (1889-1976), Peter Sloterdijk (1947-) e pelos escritos de Franz Kafka (1883-1924), Emil Cioran (1911-1995) e Marina Tzvetavaeva (1892-1941). Recriando sua condição de sujeito desalojado delata a vida através da fenda provocada pelas rupturas do sentido ontológico do ser. Em uma das passagens Pessanha (2002, p.75) descreve o acidente rodoviário ao qual sobrevive e a perplexidade diante da iminência do perigo, ao propor que a "autobiografia enquanto heterotanatografia não é mais do que o instante da celebração intensa onde abro a caixa preta da minha vida inteira, a fim de dizer a senha que me foi confiada" Assim, não haveria memória sem isso. Se realmente não houvesse na memória uma desordem, uma cicatriz, essa cicatriz que acusa a marca de uma ferida. No livro *Certeza do Agora*, Pessanha traz à tona a fragilidade, o luto, a melancolia como também o assombro:

...e descobri minha precariedade e minha completa fragilidade, tornei-me então uma pessoa intrinsecamente filosófica aquela que está na situação de dizer tudo sem negociar absolutamente com nada e com ninguém, pois seu único antecedente, seu único rodapé e seu único mestre é o grito do primeiro despertar.. (PESSANHA, 2002, p.66)

Os momentos que evidenciam a precariedade dos acontecimentos que marcam a memória parecem ser o elemento chave das confissões *heterotanatográficas*. A obra de Juliano Garcia Pessanha parece dialogar com o confessional pois estaria associada à essa memória que não vai bem, em uma excreção do purulento mnemônico. Se literalmente a autobiografia é associada a história de vida escrita por um alguém, esse poeta e filósofo brasileiro propõe a escrita das pequenas e grandes mortes ao longo da vida a partir da compreensão de um "eu" fraturado e múltiplo que ao falar de si acaba sendo também um "outro". Portanto a *heterotanatografia* perscrutaria as explosões confessionais dispostas pelo secreto e transpostas para o universo artístico contemporâneo, como provoca Beth Moysés ao realizar ações em diversas cidades do mundo como Barcelona, São Paulo, Dublin, Bogotá e Salamanca com mulheres vítimas da violência doméstica. Em *Memória do afeto* de 2002, grupos de mulheres caminham com seus vestidos de noiva segurando um buquê em suas mãos. Em uma procissão silenciosa pela esplanada em Brasília, elas ao final enterram as flores e juntas assistem os espinhos das rosas serem cobertos pela terra.

Contar a história da vida é falar de um outro que sofreu e se identificar com ele a partir de sua morte. É justamente esse entrelaçamento que podemos vislumbrar quando um conceito literário também pode apresentar-se como suporte para amparar as reflexões do artístico. O trabalho de Beth Moysés interpela a memória para a extração das violências, traumas e mortes vivenciados. *Thanatos*, o alado deus grego da morte também age sobre aqueles que vivem.

Outra obra pertinente a esfera referente ao âmbito da memória e que também é circunscrita à perspectiva heterotanatográfica é o trabalho idealizado pela artista catarinense Isabela Sielski. A ação *Memórias compartilhadas* consiste no convite para que participantes tragam objetos associados a uma história de desaparecimento, incentivando-os a emergi-los no barro líquido. No momento da imersão na barbotina são convidados a compartilhar nesse processo seus depoimentos em relação à história que o objeto apresenta. Após a realização da oficina os resquícios desses depoimentos são exibidos em uma instalação onde os objetos embebidos na barro líquido, agora secos, jazem dispostos sobre um tapete vermelho. O desaparecimento parece ser o convidado principal. As ações foram realizadas desde 2013, em museus de arte brasileiros, em Florianópolis, Blumenau, Joinville, Itajaí, Rio de Janeiro e também em Córdoba na Argentina.

Em 2014 na cidade Florianópolis, uma participante compartilhou o seguinte depoimento: "Usei esse óculos depois da cirurgia e agora eu quero me desapegar dele... porque não quero mais usá-lo e ele foi um passado, eu não quero ficar lembrando da época que eu usava óculos e nem da época da cirurgia." (Apud SIELSKI, 2013). O trabalho de Sielski nos indaga acerca das pequenas mortes que sofremos ao longo da vida, onde escrevemos nossas experiências também a partir da morte. Nossa história é escrita através do outro que somos e fomos nós.

Tendo em vista a abordagem de elementos biográficos intencionalmente transformados em fazer artístico, elaborados por Lygia Clark de forma pioneira, trouxemos um trabalho realizado pela artista paulistana, Ana Teixeira, entre os anos de 2005 e 2012, a terceira artista herdeira, de uma linha artística iniciada por Lygia décadas antes. Sentada em uma cadeira móvel, cuidadosamente situada em espaços públicos, Ana Teixeira tricota com linha vermelha. Ao seu lado avista-se uma placa com o seguinte dizer: *Escuto histórias de amor*. A artista prevê a construção da obra em dois tempos: o primeiro seria o da espera até que algum pedestre se disponha a compartilhar suas histórias de amor enquanto Teixeira tricota. O segundo momento desta ação é da partilha destes fragmentos de vida em que o espectador é partícipe do trabalho. O tempo, tanto da espera quanto da narração, fica estampado no comprimento da peça tricotada. A ação foi realizada em países como Brasil, Canadá, Dinamarca e França. A artista conta que em alguns desses lugares não houve a interação das pessoas para que contassem suas histórias.

A artista reitera o fato de que as histórias ouvidas não serão compartilhadas com os demais, tratando-se portanto, de um segredo compartilhado entre ela e o autor das histórias de amor. Nas proposições artísticas de Isabela Sielski e Ana Teixeira percebemos a dimensão estética conferida ao secreto através de confissões e testemunhos instaurados a partir de formas de existência que instauram um estatuto diferenciado de obra de arte.



Fig. 6 – Ana Teixeira. **Escuto histórias de amor.** Ação realizada entre os anos de 2005 e 2012 em nove países: Alemanha, Itália, Espanha, França, Chile, Canadá, Brasil, Portugal e Dinamarca. Fonte: Banco de imagens do Google.<sup>5</sup>

As experiências de Lygia Clark desdobradas posteriormente por Moysés, Sielski e Teixeira, são construídas a partir das pequenas e grandes mortes contadas através do dispositivo que Pessanha intitula como heterotanatografia. Esta criação conceitual de um escritor que também se aventura para a área das artes visuais<sup>6</sup> poderia ser empregada como categoria constitutiva para abarcar trabalhos artísticos com cunho heterotanográfico. Os segredos compartilhados nesse trabalho parecem gritar pela alteridade ao tentar povoar o outro com uma invasão quase líquida, ora como gotejamento, ora com o transbordar incontinente e avassalador da entrega. O segredo portanto não seria uno pois seria necessária a presença de um outro.

A vida como um presente e um fardo aturde aquele que narra. Em seu corpo estaria registrada a carga adquirida pela experiência de um acontecimento marcante. A confissão revela a presença de um corpo ávido em evidenciar histórias.

## 5 Lygia e o escorpião

As ideias atreladas à alteridade, a confissão e a *heterotanatografia* foram fundamentais para o que pode ser denominado como “virada antropológica.” (KLINGER, 2012)

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://www.blahcultural.com/projeto-inter-agir-debate-relacao-homem-com-o-espaco-sociedade-e-comunicacao/>> Acesso em 10 de março de 2016.

<sup>6</sup> No ano de 2007, o escritor Juliano Garcia Pessanha apresenta a obra: Enquête sur LeNotre Dehors numa das mais prestigiados eventos do mundo artístico: a exposição de artes, Documenta sediada a cada cinco anos na cidade de Kassel, na Alemanha.

expressa pelo interesse crescente nas políticas entre o eu e o outro, tanto na literatura quanto na arte. Ao estudar este fenômeno Hal Foster incorpora o pressuposto do artista etnólogo, cujos procedimentos de criação estariam estreitamente vinculados às preocupações processuais da etnologia. O outro, seus depoimentos, hábitos e memórias seriam portanto o elemento catalisador para a concepção da obra de arte e poderia funcionar como um dispositivo museológico, tal qual o comportamento etnográfico salientado por Hal Foster. Segundo ele, indubitavelmente: “o esgotamento das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade também foi provocado pela pressão dos movimentos sociais (...) Portanto, a arte passou para o campo ampliado da cultura.” (FOSTER, 2014, p. 173).

O cenário ao qual Hal Foster se remete, ao dissecar a arte contemporânea, parece já ter sido tangenciado em terras brasileiras por artistas confessionais de cunho heterotanatoográfico, herdeiros da tradição clarkiana. Lygia reprovava a comparação de seu trabalho com a *body art*, alegando que ao contrário das ações realizadas pela *body-artist* francesa Gina Pane (CLARK In: KRAUSS, 1997, p.27-28), suas obras procuravam promover uma total interação com o público. A série de proposições criadas para a *estruturação do self* procura realizar uma escavação do material psíquico na fabricação das tessituras da memória. Lygia convoca o corpo do outro, para que objetos táteis e visuais propiciem a interação para que as narrativas sejam possíveis. Desta forma a crença na dualidade antitética que divide a obra de Lygia Clark entre o período artístico e o não-artístico, intitulado como terapêutico e canonicamente aceito pela arte brasileira, poderia ser revisto já que há todo um arquipélago artístico tributário justamente desta fase de Lygia.

Os trabalhos de Moysés, Sielski e Teixeira elencados nesse ensaio, parecem demonstrar minimamente como as atividades de Lygia Clark foram assimiladas pelo circuito de arte que reconhece os trabalhos das artistas mencionadas, como artísticos, embora ainda não admita como artística a fase de Lygia, que inspirou gerações de artistas brasileiros. A diferença desse tratamento pode residir também na intencionalidade da ação, pois Lygia defendia abertamente o fato de sua motivação ser também a de proporcionar benefícios para seu espectador-paciente.

Apesar de ter adquirido fama e prestígio profissional ainda em vida, Lygia Clark olhava com reticência o fato de seus amigos artistas não legitimarem os trabalhos de sua última fase como ações pertencentes a uma vertente artística. Ao ler as correspondências assíduas que mantinha com amigos como Mário Pedrosa e Hélio Oiticica nos deparamos com confissões acerca das barreiras e dos desafios encontrados diante do abismo da criação. Em 22 de maio de 1969 em uma de suas cartas a Mário Pedrosa, justamente no auge da criação de seus objetos relacionais, Lygia tece um comentário comovente relatando o efeito avassalador provocado nela, após ter assistido a um documentário televisivo acerca da vida dos escorpiões:

It was my portrait. I have never seen a more solitary animal: inside its skin which it sheds from time to time, with the process being horrifying and beautiful. (...) I realized that as almost all artists today vomit themselves out in a process of great extroversion. I alone am more swallowed up in this of introversion (...) I am alone in this process and for this reason also my communication cannot be made through a priori spectacles, group manifestations like in the others, but it is such

a biological, cellular experience that it is only communicable also through an organic and cellular manner. From one to two to three or to more but something always comes out of the other, and it is an extremely intimate communication from pore to pore, from hair to hair, from sweat to sweat. (BUTLER; ORAMAS, 2014, p.233)

O que a artista relata é repercussão de um documentário televisivo que poderia passar despercebido para um espectador distraído ou menos sensível, mas que a sacode por inteiro. O escorpião é uma presença marcante no imaginário clarkiano que o associa a intensidade e ao renascimento. Em carta a Hélio Oiticica, em seis de fevereiro de 1964, relembra o fato de ser escorpiana. Nessa menção ela se reporta a imagem do escorpião com a mesma intensa ferocidade, matizada contudo com tonalidades menos sombrias. O escorpião faz juz a sua concepção transformadora da arte conferindo uma dimensão quase mística à sua obra. Pensando nisso é possível lembrar do episódio em que recebe um curador em seu apartamento no *Boulevard Brune*, em Paris. Impaciente e contrariada com as perguntas que tentavam encurralar sua arte em uma categoria específica, em uma frase curta ela declara que sua obra é um rito sem mito. Esta definição é no mínimo instigante já que nos remete ao fato de que as religiões foram forjadas com base na institucionalização da ritualização de mitos compartilhados. Abolir o mito na concepção da artista seria a admissão dos rituais como um procedimento artístico. Lygia portanto prevê a interação mas sem necessariamente requerer uma narrativa anterior que lhe ampare e justifique (CLARK In: KRAUSS, 1997, p.27). Assim, o contato com o outro através do acionamento da memória impregnaria a construção de narrativas posteriores à ação.

Portanto, a dimensão do eu a partir da abertura às *heterotanatografias* compreendidas aqui, como pertencentes ao dispositivo da confissão levariam a questões relacionadas ao nós através de um universo frequentemente abismático. Nas obras apresentadas nesse ensaio tanto a aspecto relativo ao "I", quanto ao "we", forjam um universo transpessoal dispondo a arte a qual Linda Weintraub denomina como "Wego" (WEINTRAUB, 2003). O germe da fusão entre o individual e o transindividual vivenciado através do corpo, já pode ser encontrado nas preocupações estéticas presente na máxima do manifesto Antropófago: "Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Kosmos, ao axioma Kosmos parte do eu." A presença desse eu-nós e nós-eu exposta pelo manifesto antropófago de Oswald de Andrade em 1928, perscruta esta transindividualidade como característica anterior a presença europeia na América. As obras dos artistas brasileiros apresentados nesse ensaio evocam portanto as tênues divisões entre o eu e o outro, a arte, a etnologia, a psicanálise, a confissão e a literatura solicitando à memoração daquilo que nos escapa, tornando cada vez mais latente o fato de que a fragilidade é característica do humano e presença marcante na constituição do artístico e literário universo da cultura brasileira.

E essa poderia ser uma lição ensinada pelo sistema literário que não refuta as autobiografias e confissões concebendo-as como inerentes ao repertório constituído pela literatura. Apropriar-nos de uma ideia como *heterotanatografia* migrada da confissão literária seria uma possibilidade de reconhecer a importância das hibridações entre arte e vida já reconhecidas pela literatura e que poderiam ser incorporadas

pelo discurso artístico em relação às práticas da *estruturação do self*, desenvolvidas por Lygia. Afinal, o fato da possível motivação de um escritor tornar a vida do leitor mais feliz, não significa que sua obra seja necessariamente uma obra terapêutica ou de autoajuda.

As ações que Lygia Clark formula em seu último período, estão relegadas ao conceito de não-arte justamente pelo fato da artista possuir uma necessidade de vincular estética e ética. Tais ações não deixam de ser uma resposta da artista diante do que vive o Brasil, utilizando-se de uma proposta íntima de exploração do secreto. Lygia Clark, ao incitar o discurso do outro com suas mortes e medos, arremessa definitivamente sua língua escorpiana para o futuro com suas bênçãos e sortilégios artísticos, antecipando o boom memorialístico iniciado na década de noventa. Por isso, como lembra Seligmann-Silva (BENJAMIN *Apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p.20) ao remeter-se ao pensamento de Walter Benjamin, a história da arte seria uma história de profecias “pois cada período possui a sua própria possibilidade nova e não transmissível de interpretar as profecias que a arte de épocas passadas guardou justamente para ela”

O apartamento de Lygia não é testemunha das vibrantes conversas e experiências artísticas de Lygia, mas as histórias vividas ali continuam repercutindo e mudando o cenário artístico. Ela parecia saber disso ao declarar enfaticamente em um de seus escritos:

I am afraid of space – but I reconstruct myself by means of it. During crisis, it escapes me. It’s a though we played – myself and it – at cat and mouse, at winner loses. I am before and after, I am the future now. I am inside and outside, front and back. (CLARK, In: KRAUSS, 1997, p.43)

“Eu sou o futuro” ela dizia (CLARK, In: KRAUSS, 1997). Essa fala de Lygia é o anúncio de uma artista que mergulhou nas perigosas dobradiças dos limites disciplinares ao optar pela fala dos sentidos corporais menos óbvios. Sua obra parece vislumbrar profeticamente o futuro da arte contemporânea brasileira e os amálgamas entre arte e psicanálise pontuados também pela própria literatura confessional.

Assim, retomando o trecho citado no início deste ensaio quando Panofsky menciona um dos episódios finais da vida de Kant, poderíamos pensar que nas fragilidades é que se reiteraria a dignidade, como um escorpião esperando nas pedras para que sua pele seja queimada pelo sol. Nas fronteiras entre o dentro e o fora, o aberto e o fechado, confessar seria também oferecer o corpo ao sol para que dele o veneno se torne coisa.

Essa nova pele funcionaria como um grande útero de onde se sai nu, sem certezas e sem planos, apenas aspirando o pó dos dias, vivendo sem garantias só com a crença na precariedade, acreditando sempre que (Octavio Paz *Apud* PESSANHA, 2006, p.110). “o que me inventa é o mesmo que me devora”

## Referências

ADES, D. **Art in Latin America: the modern era, 1820-1980**. Yale University Press: New Haven and London, 1989.

BUTLER, C.; ORAMAS, L.P. **Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988**. New York: The Museum of Modern Art, 2014.

CLARK, E. **O mundo de Lygia Clark**. Plug Produções, 1973. Apresentado em: Mensagens de uma nova América: Biografia da vida urbana: Jornada da adversidade.

10ª BIENAL DO MERCOSUL: Salas do Tesouro, Memorial do Rio Grande do Sul. Porto Alegre RS, 23 out. 06 dez. 2015.

CLARK, L.; Oiticica, H. **Cartas: 1964 – 1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

\_\_\_\_\_. **Nostalgia of the body**. In: KRAUSS, R. (et.al). *October: the second decade, 1986-1996*. Cambridge, Massachusetts: London, England: The MIT Press, 1997.

De MARTINO, M. **Narrativas do eu: confissões na arte contemporânea: o corpo com diário**. Porto Alegre, 2009. 218 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2008.

FOSTER, H. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GOLDSTEIN, L. **Raging in tongues: confession and performance art**. In: GAMMEL, Irene. *Confessional politics: women's sexual self-representations in life writing and popular media*. Southern Illinois University Press, 1999.p.99-116.

GULLAR. F. Neoconcretismo: intercâmbio de ideias. **Concretos paralelos**. 19.11.2012. Disponível em: [www.concretosparalelos.com.br?p=987](http://www.concretosparalelos.com.br?p=987) . Acesso em: 20.03.2016.

\_\_\_\_\_. Rua Prado Júnior, 16. **Folha de São Paulo**. 15, maio, 2015. Disponível em: [HTTP://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2016/05/177](http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2016/05/177). Acesso em 15, maio, 2015.

HIRSZMAN, M. A relevância de Lygia Clark. **Revista Pesquisa FAPESP**. n.221, julho, 2014. Disponível em: [revistapesquisa.fapesp.br/2014/07/15/relevancia-de-Lygia-Clark](http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/07/15/relevancia-de-Lygia-Clark). Acesso em: 03 de fev.2016.

HORRIGAN, B.; LANGE, J.; VENÂNCIO FILHO, P ET al. **Cruzamentos:** contemporary art in Brazil. Ohio: Wexner Center for the Arts, 2014.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro:** o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

MOYSÉS, B. Sem Título. **Folha de São Paulo.** São Paulo. 19 dez. 2004. Caderno Mais! p.8.

MELENDI, M.A. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era das catástrofes. In: SELIGMANN-SILVA, M. **Palavra e imagem:** memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006.

PANOFSKY, E. **O significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

PESSANHA, J. **Sabedoria do nunca.** São Paulo: Atelier Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. **O autor.** Disponível em: [HTTP://julianogarciapessanha.com.br/o-autor/](http://julianogarciapessanha.com.br/o-autor/). Acesso em: 02 de dez. 2015.

ROLNIK, Suely. Politics of flexible subjectivity the event work of Lygia Clark. In: SMITH, Terry; ENWEZOR, Okurei; CONDEE, Nancy (eds.). **Antinomies of Art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity:** Durham, NC: USA: Duke University Press, 2008. P. 97-112.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença:** ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: editora 34, 2005.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SIELSKI, Isabela. **Memórias compartilhadas.** Florianópolis: Museu de Arte de Santa Catarina, 2013. Catálogo de exposição.

TEIXEIRA, Ana. **Escuto histórias de amor:** diversos países: 2005-2012. Disponível em: <http://www.anateixeira.com/historias.htm>. Acesso em: 25 dez. 2014.

WEINTRAUB, Linda. **In the making: creative options for contemporary art.** USA: Zzdap publishing, 2003.

WINTER, Jay. A geração da memória: reflexões sobre o 'boom da memória' nos estudos contemporâneos de história. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Palavra e imagem: memória e escritura.** Chapecó: Argos, 2006.

# MEMÓRIA E IMAGEM NAS OBRAS DE JULIANA CRISPE

## MEMORY AND IMAGE IN THE WORKS OF JULIANA CRISPE

*Francine Regis Goudel<sup>1</sup>*

## Resumo

O presente artigo apresenta o processo de criação da artista visual Juliana Crispe (Florianópolis, 1982). As proposições de Juliana apontam direções a serem pensadas com principal base no conceito de memória, e em como as lembranças de sua vida possibilitam o subsídio criador de seus objetos artísticos. O texto apresenta um caráter biográfico, da relação vivida entre autora e artista, e por vezes insinua um tom pessoalizado e afetivo. A maneira de escrita adotada é proposital, pois apresenta um dos fatores disparadores para entrada da obra de Juliana: torna-se parte constitutiva do processo artístico. O fio condutor do artigo é a história de Ireneu Funes, personagem criado por Borges, figura adequada para tecer as analogias e convergências de duas fabulações de memória. Algumas postulações de autores como Henri Bergson, Jacques Derrida e Didi-Huberman, possibilitam ampliar os conceitos abordados e entrar no mundo de resignificação da artista, oportunizando uma reflexão sobre como as obras surgem e passam a transmitir, de forma poética, toda sua heterogeneidade e anacronismo.

**Palavras-chave:** Juliana Crispe, Memória, Arquivo, Conhecimento por montagem, Imagem Real.

## Abstract

This article presents the process of creation of visual artist Juliana Crispe (Florianópolis, 1982). The propositions of Juliana point out directions to be thought with main basis in the concept of memory, and in how the memories of its life make possible the creative subsidy of its artistic objects. The text presents a biographical character, of the relationship lived between author and artist, and sometimes insinuates a personal and affective tone. The way of writing adopted is purposeful, since it presents one of the triggers for Juliana's work: it becomes a constitutive part of the artistic process. The thread of the article is the story of Ireneu Funes, a character created by Borges, a figure suitable for weaving the analogies and convergences of two memory fables. Some postulates by authors such as Henri Bergson, Jacques Derrida and Didi-Huberman, make it possible to broaden the concepts approached and enter the world of the artist's resignification, giving a reflection on how the works emerge and begin to transmit, in a poetic way, all their heterogeneity and anachronism.

**Keywords:** Juliana Crispe, Memory, Archive, Knowledge by montage, Real Image.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> francinegoudel@gmail.com

## 1 Introdução: Entrando nas fabulações

Ireneo Funes, a personagem criada por Jorge Luís Borges (1899-1986), carrega consigo a corpulenta sina de não esquecer de nada do que vive (BORGES, 2007). Funes - o memorioso, como apresenta o autor, personifica nas páginas literárias a angustiante ideia de como seria uma vida sem esquecer de nada, como seria se a memória fosse completamente límpida e ativa, sem lapsos, recalques ou sublimações.

Se para Henri Bergson (1859-1941), "não há e nem pode haver no cérebro uma região onde as lembranças se fixem ou acumulem" (1999, p. 146), Funes, para o filósofo, seria o alto grau da ficção ou a personificação de um grande mistério. Para o filósofo a memória se dá de forma fragmentada, e é estabelecida, acima de tudo, pelo presente incitado. A lembrança então, para o autor, se dá através de ações corpóreas vigentes no atual momento, onde somente um corpo-presente-em-deslocamento dá subsidio a memória:

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida. (BERGSON, 1999, p. 179)

Essa relação divergente entre a história de Funes e a proposição de Bergson, ou seja, acúmulo e impossibilidade de acúmulo de memória, seria maneira oportuna de entrada no trabalho da artista Juliana Crispe. A materialização de suas obras parte de um movimento produtivo que parece simples: a resignificação da memória no presente. Conferir vida as lembranças de infância é questão perene nos trabalhos da artista. Materialização e resignificação da memória no presente através de objetos artísticos é o feixe produtivo da jovem artista Florianopolitana, que em suas próprias palavras ganha tom palpável e maciço: "*estou interessada em explorar criativamente como as minhas experiências podem tornar-se substratos para obras a serem realizadas, ou seja, como traduzir a experiência vivida em trabalho artístico*" (PEREIRA, 2011, p.31-32). Nessa apreensão, Crispe transforma a própria biografia em matéria, ora expondo o mais íntimo arquivo transformado em poética, ora configurando sua vivência em uma completa fabulação.

Talvez fosse pertinente apresentar brevemente Juliana, antes de entrarmos propriamente em seu mundo. Juliana Crispe é artista visual, arte-educadora, curadora e proponente de diversos projetos artístico-culturais. Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, fez seu mestrado na mesma instituição na linha de Processos Artísticos, realizando uma monografia que desenvolveu em base na reflexão sobre seu próprio trabalho artístico. Já seu doutorado, realizado na área de Educação na Universidade Federal de Santa Catarina, desenvolveu a tese "Cartografias afetivas", que teve como objetivo mapear os territórios afetivos de diversos convidados participantes. Atuou como professora colaboradora no curso de Artes Visuais na UDESC nos anos de 2011 a 2015, e atualmente a partir do ano de 2017. Fomentadora da cena artística regional, é idealizadora do

*Projeto Armazém*<sup>1</sup>, um projeto colaborativo fundado em 2011, do qual deriva dele em 2016 o *Espaço Cultural Armazém - Coletivo Elza*, um espaço/coletivo de mulheres artistas, localizado no bairro Sambaqui, em Florianópolis, onde vive e trabalha.

Como Irene Funes, que era “*natural de Fray Bentos, com certas limitações incuráveis*” (BORGES, 2007, p.104), Juliana Crispe apresenta afinidades com a personagem do Rio Negro: nascer em uma capital provinciana e da memória de sua infância não esquecer, inspirando seu processo artístico como Louise Bourgeois o fez e também declarou ser sua potência. (BOURGEOIS, 2000)

Poderia aqui parafrasear Borges, quando descreve como o narrador do conto lembra como conheceu Funes pela primeira vez, escrevendo que “*a minha primeira lembrança de [Juliana] é muito clara*”<sup>2</sup>. E como autora deste artigo eu poderia ir além, mencionando que esta lembrança não remonta qualquer parede branca de galerias de arte ou encontro badalado nos eventos culturais da capital provinciana, mas que, igualmente como no conto portenho, a lembrança irrompe da infância. Deambula na recordação do partilhar a vivência de um bairro simples, de casas empilhadas na montanha e calçadas empoçadas pela chuva que o velho vento sul tão conhecido a trazia.

Uma menina prosperada na década de 90, época das brincadeiras ao ar livre, carros sem a obrigatoriedade do cinto de segurança em seus passeios e o cuidado lúdico dos avós. Na ocasião primeira que lembro, ao contrário da história de Funes, quem estava com o primo era Juliana. O menino, mais velho, despejava toda sua puberdade delirante em uma simples brincadeira de roda onde estávamos, o que no alto de nossos sete-nove anos de idade causava confusão. Mas, Juliana não ligava. Anacrônica, tinha o sorriso enigmático de uma madona renascentista e firmeza aerada em sua expressão, cultivava um olhar de quem observa a paisagem todos os dias da janela de seu quarto no alto do morro do bairro simples, e imagina muita intensidade num grande azul de céu.

O encontro posterior com Juliana então se daria, anos mais tarde, em uma feliz coincidência: na partilha dos estudos acadêmicos e da mesma área profissional. E assim tomo conhecimento de seu processo artístico, com o trabalho do ano de 2007 titulado *Coisas que olham para o céu* (Fig.1). No mesmo em que vejo a obra remonto minha infância e a lembrança desse primeiro encontro com Juliana. A vasta visão de céu, o enquadramento-esmagamento do horizonte sem chão, prédios e antenas figurantes a distância. A perspectiva de Crispe nestas fotografias afeta o feixe de minhas lembranças, pois justamente partilhávamos de um olhar compositivo semelhante, o olhar da criança que vê desde a janela da sua casa na montanha aquele trecho intenso de céu.

1 “O projeto Armazém apresenta, através de exposições e feiras de arte, obras que sejam múltiplos [...]. O título do projeto é inspirado na primeira edição do Armazém que aconteceu no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis-SC. O Museu foi a casa natal de Victor Meirelles e se tornou um bar e armazém durante parte da primeira metade do século 20. [...] A imagem utilizada para compor os cartazes de todas as edições é uma fotografia de acervo familiar da idealizadora do projeto, Juliana Crispe. Um retrato do seu bisavô, Osvaldo Manoel Valgas, conhecido como seu Vadico, que entre as décadas de 1930 e 1990 foi sócio/funcionário de um armazém, no bairro Prainha, próximo ao centro da cidade de Florianópolis.” Disponível em: <<https://www.facebook.com/armazem.feira.exposicao.publicacoesdeartista/>> Acesso 31 de janeiro de 2017.

2 Sobre como o autor lembra do Funes pela primeira vez: “*A minha primeira lembrança de Funes é muito clara. Vejo-o em um entardecer de Março ou Fevereiro do ano de 1884. Meu pai, nesse ano, levara-me a veranear em Fray Bentos. Voltava com meu primo Bernardo Haedo da estância de San Francisco. Voltávamos cantando, a cavalo, e essa não era a única circunstância da minha felicidade*” (BORGES, 2007, p.104).



Fig. 1 – *Coisas que olham para o céu*. Juliana Crispe, 2007. Fotografia Juliana Crispe.  
Fonte: acervo particular.

## 2 Memória como princípio ativo

Entre infância, adolescência e a vida adulta, houve o momento do “acidente de Funes” no processo criativo de Juliana Crispe. O momento do seu acidente, do exato momento que definiria o rumo de sua perspectiva, do qual tornaria a memória afetiva o combustível para uma criação, não saberia explicitar jamais. Porém, partilhei da primeira proposta concreta do trabalho da artista ao ver *Coisas que olham para o céu*:

muitas vezes o espectador passa a ser um perceptor e colaborador nos processos de cada trabalho, suas ações tornam-se um retorno inesperado que particularmente me motiva para o ato criativo. Ao falar de memória, lembranças e afetos, busco construir uma obra que possa ser entendida como elemento propulsor de relações, envolvendo o espectador, tratando-o como elemento constitutivo do processo. [...] minha criação poética torna-se propósito para intervir nos espaços de vivência, criando relações de trocas de lembranças, nas quais se possa, subjetivamente, tanto cativar imagetivamente o outro, quanto exercer um contraponto crítico-reflexivo sobre os acontecimentos da vida. (PEREIRA, 2012, p. 33-34)

Porém, ao contrário de Funes, descrito no conto como o Homem “*verdadeira enciclopédia*”, aquele que lembrava de inúmeros dados e textos, mas não sabia “*elaborar estes conhecimentos*” (BORGES, 2007, p. 105), Crispe, ao contrário, elabora sua memória de forma sensível. Concebe uma engenhosa dança entre lembrança, percepção e visualidade, para criar uma sutil atmosfera de envolvimento com o espectador.

Na obra *Desejo que seus desejos se realizem* (Fig.2), de 2008, Crispe coletou durante aproximadamente dois anos os cílios que caíam de seu próprio rosto. Da lembrança da brincadeira de infância, onde se apertava entre polegares o cílio desgarrado para se fazer um pedido, a artista construiu 100 pequenos pingentes para guardar os cílios colecionados e destes 95 foram doados pela artista para amigos, parentes e pessoas desconhecidas. Como na memória remontada da brincadeira, os polegares que se desgrudam mostram quem terá o pedido atendido, e será a mesma pessoa que irá guardar o cílio no peito. A criação do pingente é então uma alusão a esta ação. Já o nome da obra vem de uma inclinação primeira muito mais íntima da lembrança da artista: “*Minha avó me ensinou que no terceiro pedido deveríamos mentalmente desejar para o outro ‘desejo que seus desejos se realizem’*. Foi dessa lembrança que surgiu o trabalho.” (PEREIRA, 2012, p. 124).

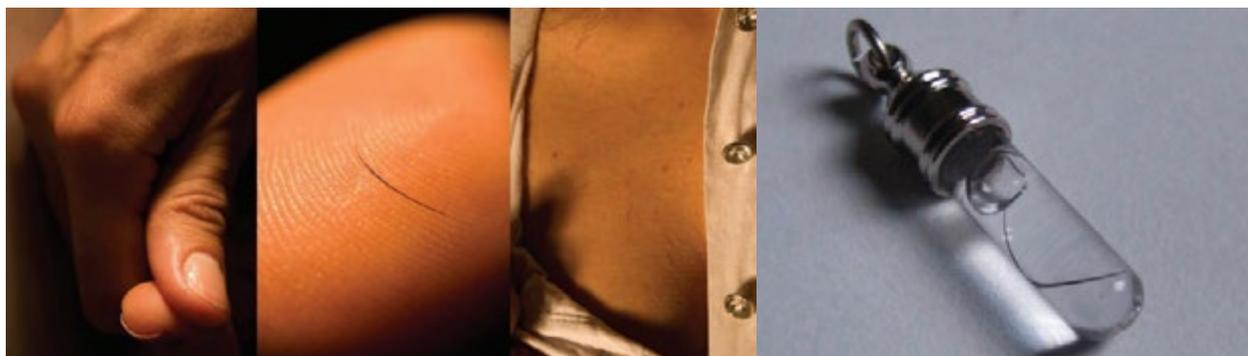


Fig. 2 – *Desejo que seus desejos se realizem*. Juliana Crispe, 2008. Fotografia Juliana Crispe. Fonte: acervo particular.

A memória da infância com a avó paterna parece ser a motriz propulsora de muitos trabalhos de Juliana Crispe. Como em *Funes*, onde as *“lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas, etc”* (BORGES, 2007, p. 105), a artista evidencia em seu trabalho a reconstrução dos *“entressonhos”* com a avó, e elucida seu processo de criação em forma de texto, na lembrança de criação da obra *A mulher que derreteu* (Fig.3), de 2010:

O desejo de construir esse trabalho está por trás de um fato acontecido no ano de 1996, durante a missa de sétimo dia da morte de minha avó Lia. Ao estar sentada na igreja, compenetrada na missa, transpirei pelas mãos mais do que normalmente transpirava, originando uma poça de suor no chão. Esse fato chamou a atenção de meus familiares, e essa cena ficou marcada em minha memória, não apenas pela atenção despertada, mas também pela emoção daquele momento, provavelmente, fator desencadeador desse processo. Assim, a mulher que derreteu, leva-me diretamente a lembrança de um passado e a relação com a perda física de uma pessoa importante em minha vida. (PEREIRA, 2012, p. 130)

Em seu texto descreve, anos mais tarde, a evidencia do processo de construção da obra. A cena marcada na sua memória, gerada pela atenção de todos os familiares e também pela emoção do momento, certamente foi o fator desencadeador do trabalho. Neste trabalho, Crispe reconstrói poeticamente a cena, através de uma vídeo projeção. A própria mão centralizada na imagem, transpira o suor que goteja lentamente em um pequeno pote de vidro. A instalação da obra se dá então com uma tela onde mostra a cena capturada e ao lado o pequeno pote, já abastecido com o derretimento de seu corpo.



Fig. 3 – *A mulher que derreteu*. Juliana Crispe, 2010. Fotografia Juliana Crispe.  
Fonte: acervo particular.

Na obra *Liaessência*, de 2007 (Fig.4), a lembrança da avó permeia e ilustra a construção do trabalho. O material utilizado em seus objetos-instalações, como os vidros coletores que suportam as duas obras mencionadas, *Desejo que seus desejos se realizem* (Fig.2), de 2008 e *A mulher que derreteu* (Fig.3), de 2010, parecem também ganhar destaque na análise dos trabalhos de Crispe. Os suportes remetem ao seu próprio tema, recipientes receptores de memória que conseguem capturar a lembrança e ainda assim manter o distanciamento necessário do espectador. Em outras obras da artista encontramos também esses objetos de guardar pequenas coisas, pingentes, potes, caixinhas de madeira, onde ela coloca seus insights, presentificando uma lembrança, mas ainda assim resguardando sua memória na exibição (Fig.5-6).



Fig. 4 – *Liaessência*. Juliana Crispe, 2007. Fotografia Juliana Crispe.  
Fonte: acervo particular.



Fig. 5 – *Sem título (bisavô)*. Juliana Crispe, 2007. Fotografia Juliana Crispe.  
Fonte: acervo particular.



Fig. 6 – *Borboletas viram fadas?*. Juliana Crispe, 2007. Fotografia Juliana Crispe.  
Fonte: acervo particular.

Seriam esses recipientes, para a artista, de alguma forma o suporte de um processo de retenção, de um local de acervo dessa memória? Seria, para ela, uma maneira matérica de compartilhar um arquivo, ressignificado por imagens e objetos potencializados? Um arquivo de afetos poéticos? As respostas para estas perguntas aqui neste texto serão apenas mais pistas para pensar sobre o processo da artista.

### 3 O desejo da materialidade

Para o filósofo, Jacques Derrida (1930-2004), a palavra arquivo seria em sua força inicial o local de morada, a residência de um poder, o poder primitivo, onde tudo começa (DERRIDA, 2001). Entrar ou pensar sobre um arquivo pessoal, para o autor, seria entrar em uma memória que ascende rastros de questões afetivas, vivenciadas, estabelecidas, reais e ficcionais: o poder memorável de cada indivíduo. Em seu livro *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (DERRIDA, 2001), Derrida trata de analisar

o arquivo, e toda sua potência escrita, através de duas grandes frentes psicanalíticas: desejo e morte. O “mal do arquivo” seria, em certa medida, o desejo de memória, o “arder dessa paixão”, mas também a pura “pulsão de morte”, a mesma que tem por objetivo extinguir o memorável:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo [...] pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome ‘mal’ poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, inevitavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. [...] um desejo irreprimível de retorno a origem, uma dor pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum ‘mal-de’, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo. (DERRIDA, 2001, p. 118-119)

Neste sentido poderíamos então dizer que Juliana Crispe sofre deste “mal”, e o processo de arquivamento de suas lembranças urge, no desejo ou na pulsão, por uma materialidade singular. Na obra *(i)mobilidade do olhar*, (Fig.7) dos anos de 2005-2017, a artista parece entrelaçar os conceitos desse arquivo elucidado por Derrida. Através do próprio antigo arquivo fotográfico familiar, a artista ressignifica a lembrança dos entes, num misto entre memória, morte e desejo, em um vídeo de 9 minutos. Explana a artista sobre esta criação:

Apropriando-me desses álbuns de família, pude traçar uma passagem de alguém levado pela morte. As sequências de imagens no vídeo assemelham-se a imagens de ultrassonografia, mas ao invés de dar visibilidade a um feto em desenvolvimento, revela imagens associadas à morte, um misterioso destino comum a todos, evocando uma espécie de visão interior e subjetiva, que acrescenta e suprime informações, que reconstrói e recria a memória. Trata-se não da morte propriamente dita, mas sim da lembrança infantil, que resgata na memória certos momentos que foram perdidos no tempo, transformando-os ao relembra-los. (PEREIRA, 2012, p. 68)

O vídeo é feito com base nas fotografias de seu acervo pessoal, posicionando uma espécie de pedra translúcida para criar as imagens. Ora essa pedra se torna imagem densa e cobre a fotografia, ora desvela a imagem e revela de forma fantasmagórica uma cena afetiva de um tempo remoto. As imagens apresentadas se assemelham a imagens de ultrassonografia, contudo o feto não é desvelado, o que vemos são as personagens de um passado. O som do vídeo, memorioso e em parte fúnebre, nos leva a configurar a obra para além da imagem de estranheza desse “ultrassom” póstumo. Permeia a sensação de um desejo fecundo de retorno e não esquecimento.



Fig. 7 – (i) *mobilidade do olhar*. Juliana Crispe, 2005-2010. Fotografia Juliana Crispe, acervo particular. Projeção de intervenção urbana chamada *Deriva* (2010) na Fundação Cultural BADESC e instalação dentro do espaço expositivo. Abaixo stills de vídeo.

Parece haver nos trabalhos de Crispe uma grande gama de conceitos a serem pensando que não dizem respeito somente a relação da memória. A memória seria ao certo o feixe disparador de seu trabalho, porém a montagem de um segundo arquivo através do objeto artístico, a partir de seu arquivo de infância, pode nos levar aos conceitos do historiador Georges Didi-Huberman (1953-), e suas postulações sobre um “conhecimento por montagem”, “sintoma” e “imagem real”.

O infinito e incessante enigma da História da Arte, o montar a memória para ser visual, construir o “entressonho” de Funes, é para o autor uma montagem de imagens de base anacrônica:

No se puede hacer una verdadera historia de las imágenes siguiendo simplemente el modo de la crónica lineal, de la crónica cronológica, por la simple razón de que una sola imagen – al igual que un solo gesto –, reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos. [...] la fotografía sería el lugar donde se capta, bajo la forma de un fantasma, la verdad del ser – y una retórica. [...] por eso el «sintoma» es tan importante para mí, porque es un concepto semiótico –habla del significado–, pero es también corporal. Y esto es precisamente lo que es un gesto: un movimiento del cuerpo que está investido de cierta capacidad de significado o de expresión. Por lo tanto, lo que nos interesa es, en realidad, lo que ocurre entre el mundo de los signos y el mundo del cuerpo. (DIDI-HUBERMAM *apud* ROMERO, 2007, p. 19)

Assim como Bergson, que entende a importância do gesto postulante na ação da memória, Didi-Huberman estabelece um conceito pertinente para pensar o que na imagem produzida, no gesto incitado do presente, reverbera um mundo de imagens de tempos passados.

#### 4 Considerações finais: O retorno das imagens

O conceito trabalhado por Didi-Huberman, postulado como “sintoma” ou “trecho”, nada tem a ver com questões entre significantes das imagens propostas, que acenam um contexto ou história verídica. Deve ser lida através de um viés de como a apresentação destas imagens se dão como criação, como ela é entendida como imagem que carrega consigo outros tempos e lembranças, como se dá no olhar do espectador por vez primeira, e como ela própria destaca seus pontos importantes em seu todo (DIDI-HUBERMAM, 2013). É onde a imagem irá “arder”, onde *“uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)”* (DIDI-HUBERMAM, 2012, p. 214). Mas a imagem não se apresenta por completo de forma imediata:

As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Por outro lado, nem sequer estão “no presente”, como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente por que as imagens não estão “no presente” que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história. (DIDI-HUBERMAM, 2012, p. 213)

Na obra de Juliana Crispe intitulada *Espera* (Fig.8), de 2010, o sintoma e a montagem, se apresentam através do gesto que recria a fabulação de uma história. Novamente impulsionada por uma lembrança da avó, Crispe representa através de imagens a história contada por Lia: que as borboletas viram fadas quando morrem. Na criação da obra *“não houve de fato borboletas capturadas, as que aparecem nas imagens são borboletas colecionadas [...] e estas se encontram em processo de decomposição, faltando pedaço das asas, antenas, do corpo, possível de ser notado”* (PEREIRA, 2012, p. 145).

A fabulação de uma lembrança nesta obra é o gesto anacrônico que transforma a visualidade das borboletas despedaçadas em puro acontecimento. Por certo, não se trata de dizer se o gesto foi falso ou verdadeiro (DIDI-HUBERMAM apud ROMERO, 2007), existe aqui apenas a necessidade de saber se a “imagem é real”, e “imagem real” para Didi-Huberman nada tem a ver com ser fatídica ou verdadeira, quer expressar a ideia de quando a imagem toca uma esfera de realidade dentro de nós, ou seja, onde irá nos consumir, nos afetar:

Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Então, por que dizer que as imagens poderiam “tocar o real”? Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização. [...] Ocorre, portanto, que as imagens toquem o real. Mas, o que ocorre nesse contato? A imagem em contato com o real — uma fotografia, por exemplo — nos revela ou nos oferece unívocamente a verdade dessa realidade? Claro que não. [...] a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.208)



Fig. 8 - *Espera*. Juliana Crispe, 2010. Fotografia Juliana Crispe, acervo particular.

No texto *Quando as imagens tocam o real*, de 2012, Didi-Huberman trilha de forma primorosa as indagações em torno da questão do aparecimento, desaparecimento e importância da permanência e imanência da imagem. Uma imagem é capaz de reunir em sua essência complexos níveis de interlocução, “*deve ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem*” (DIDI-HUBERMAM, 2012, p. 209).

Diante disso, o artista poderia ser entendido como a figura crucial no desdobramento dessa interlocução. Seria ele o responsável por nos transmitir, sutilmente, de forma poética e visual, por onde as imagens podem se manifestar:

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou. [...] Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (DIDI-HUBERMAM, 2012, p. 215-216)

*Espera* (Fig. 8), por sua composição, remete a uma interessante experiência de memória e pode ser lida por uma construção metafórica feita por Didi-Huberman, sobre a potência da imagem ser como uma borboleta:

Hace poco he acabado un texto sobre la imagen como mariposa. Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello. (DIDI-HUBERMAM apud ROMERO, 2007, p. 19.)

Arde então na memória presente de Juliana Crispe a vontade do retorno das imagens de sua lembrança. Como em Funes, que há uma consciência particular da tarefa interminável da memória, ao contrário dele existe em Juliana a sensação de que sua produção baseada na memória de infância diz respeito a uma memória afetiva coletiva. Funes *"pensou que na hora da morte não havia acabado ainda de classificar todas as lembranças da infância"* (BORGES, 2007, p. 106), era um desejo dele de ordem prática, classificatória, talvez sem muita elaboração. Para Juliana o processo é reverso. As imagens que "ardem" em sua lembrança tomam forma de combustível artístico. O afeto que lhe afeta é generosamente partilhado e ampliado até nós, os espectadores, fazendo com que nos "arda" algo também na experiência com a obra e que nos leve a outros níveis de sensibilidade e interlocução.

Talvez Crispe siga materializando as imagens que "ardem" em sua lembrança, em anacronismo, memória e imagem. Não desejamos a opulenta vida de Funes para Juliana, mas partilhando e experienciando a obra desta artista desejamos, intimamente, que a memória siga ardendo em seus próximos trabalhos.

## Referências

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, J. L. **Ficções**. Tradução de Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURGEOIS, L. **Destruição do pai / Reconstrução do pai: escritos e entrevistas (1923-1997)**. Tradução de Álvaro Machado, Luiz Roberto Mendes Campos. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

DERRIDA, J. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: RELUME-Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem**: questão colocado aos fins de uma história da arte. São Paulo: Ed. 34, 2013.

----- . **Quando as imagens tocam o real.** Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Revista Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. V. 2. N. 4. Nov. 2012. Disponível em <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>> Acesso em 16 dez. 2016.

PEREIRA, J. C. **Entre ficção e realidade:** memórias da artista-personagem. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2011.

ROMERO, P. **Un conocimiento por el montaje.** Entrevista com Georges Didi-Huberman. Revista Minerva nº5, Madrid: 2007. Disponível online em <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>> Acesso em 16 dez. 2016.

# A CONSTRUÇÃO DE SI MESMA: A PRESENÇA DA FIGURA DE KIKI DE MONTPARNASSE NO CENÁRIO VANGUARDISTA

## THE CONSTRUCTION OF HERSELF: THE PRESENCE OF THE FIGURE OF KIKI OF MONTPARNASSE IN THE VANGUARDIST SCENARIO

*Anelise Valls Alvarez<sup>1</sup>*

## Resumo

O escopo deste artigo consiste em traçar alguns pontos da construção da figura de Alice Prin - mais conhecida como Kiki de Montparnasse – em relação os reconhecidos artistas homens modernistas durante o período do entre-guerras (1920-1930), - bem como a construção-invenção de si mesma observada no conjunto da produção artística de Kiki. Neste sentido, buscamos por um lado, compreender a ambiência deste mundo que a retratou e, por outro, para efeito de contraposição a este contexto, nos detemos na participação feminina peculiar de Kiki e os escritos de seu diário.

**Palavras-chave:** participação feminina; Kiki de Montparnasse; Modernismo; cenário vanguardista.

## Abstract

The scope of this article is to trace some points of the construction of the figure of Alice Prin - better known as Kiki of Montparnasse - in relation to the well-known modernist male artists during the interwar period (1920-1930), and also the invention of herself observed in the whole of Kiki's artistic production. In this sense, we seek, on the one hand, to understand the ambience of this world that portrayed her and, on the other hand, to counteract this context, we dwell on the peculiar feminine participation of Kiki and the writings of her diary.

**Keywords:** Female Participation; Kiki de Montparnasse; Modernism; Avant-garde Scene.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> [anelise.valls@gmail.com](mailto:anelise.valls@gmail.com)

## 1 Introdução

As abundantes manifestações artísticas dos anos de 1920-1930 são normalmente ancoradas na figura de uma liderança masculina de vanguarda. A fim de destacar e rastrear estruturas e tramas engendradas a partir de presenças femininas, nosso foco é redimensionar a presença de Kiki de Montparnasse, pseudônimo de Alice Prin. Reconhecida, à época, como “musa” de pintores, escultores, cineastas e colecionistas, a figura social de Kiki, assim apelidada pelos amigos, também pode ser vista como uma invenção de si mesma, isso porque ela desvia de uma série de padrões e preceitos previstos para seu tempo e lugar historicamente.

É possível identificar o cenário parisiense como um local contraditório para mulheres no início do século XX, sendo ao mesmo tempo acolhedor e proibitivo, excitante e perigoso. Alguns historiadores articularam as várias maneiras nas quais as mulheres tentaram e eventualmente tiveram sucesso na inserção ao mundo predominantemente masculino<sup>1</sup>. Eles focaram em métodos de empoderamento político para mulheres na esfera pública bem como nos problemas de representação cultural e agência, e examinaram casos de figuras femininas do século XIX como prova que elas eram uma parte vibrante da vida pública<sup>2</sup>. Assinalamos o estudo de Mary Louise Roberts (1994) sobre as mulheres francesas como agentes públicas no século XIX e início do século XX. A autora explora a nova mulher do *fin de siècle* e a mulher moderna do pós-guerra, argumentando a favor de uma abordagem mais complexa que dê conta da interpretação entre mulheres e a esfera pública. Neste sentido, essas novas mulheres e, mais particularmente aquelas envolvidas com a imprensa e o palco, usaram desses meios performativos para experimentar com seus diferentes “eus” públicos e conteúdos em que o “poder disruptivo de performance tinha tudo a ver com um momento histórico específico” como condição material da indústria cultural de massa “agora existente para que esse tipo de mudança ocorresse e desse lugar a uma escala considerável” (ROBERTS, 1994, p. 248)<sup>3</sup>. Em estruturas sociais ainda dominadas pelos homens, localizar devidamente o lugar de mulheres no âmbito da História da arte é imperativo<sup>4</sup>. Deslocar as figuras femininas das paredes de museus e galerias e compreender o tema feminino como central é burlar a perspectiva prevalecente e reivindicar seus lugares apropriados e legítimos (GROSENICK, 2003, p.15).

Se, via de regra, Kiki é associada ou convertida em meramente musa e modelo, ou um mero objeto de *ars imitatio*, o fato é que sua presença não era calada, sua postura não era de um peão ou joguete que apenas contribuiu à tarefa de posar para artistas. Sua atividade era de um trabalho físico, mental, e ainda que não fosse da de uma estátua quieta, foi silenciada. Ela não era uma abstração, mas sim a um indivíduo,

1 Ver, por exemplo, Tamar Garb em sua obra “Sisters of the Brush: Women’s Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris”. New Haven: Yale Press, 1994. Ou ver Sheri Benstock no livro *Women of the Left Bank: Paris, 1900- 1940*. Londres: Virago, 1987.

2 Citamos como exemplos os nomes de Susan Dalton, *Engendering the Republic of Letters: Reconnecting Public and Private Spheres in Eighteenth-Century Europe*. Montreal-Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2003. Sobre o final do século XIX e início do século XX, ver: ROBERTS, Louise. *Disruptive Acts, and Civilization without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*. Chicago: Universidade de Chicago Press, 1994.

3 Sobre performance e individualidade, indicamos a leitura de “Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity” da autora Judith Butler.

4 As comentaristas feministas traçaram cuidadosamente as poderosas imagens culturais desta “nova mulher”, que se tornou uma caricatura em revistas e jornais na Grã-Bretanha, América e França. Em fóruns como *Yellow Book*, *Puck* e *La Plume*. Essa nova mulher se dedicou a atividades não convencionais -ela bebe, fuma e lê livros - e muitas vezes foi retratada como anormalmente masculina, sexualmente corrupta e moralmente perigosa. Retratos como esses eram muitas vezes críticos e condescendentes e, como Elliott argumentou, a maioria foi tirada de categorias de mulheres, como atrizes, prostitutas e lésbicas, cuja própria existência desafiava os ideais femininos da classe média da esposa e da mãe dependentes. Estudos da nova mulher incluem Bridget Elliott, “New and Not so ‘New Women’ on the London Stage: Aubrey Beardsley’s *Yellow Book* Images of Mrs. Patrick Campbell and Réjane”. *Victorian Studies*, 1987, p.33-57; Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York: Penguin Books, 1990.

que tinha voz, que articulava e discutia suas ideias, expressava e impunha vontades. O episódio no qual visita Tsuguhsru Foujita em seu ateliê é ilustrativo: ao invés de pousar para ele, ela fez seu retrato.

Então pediu o dinheiro da pose e foi-se embora triunfalmente, com seus croquis de-baixo do braço. Três minutos depois, vendeu-o a um rico colecionador americano, no café Le Dôme. Fu-fu ficou sem entender qual dos dois era o artista (MOLL-GAARD, 1990, p. 32).

Kiki foi uma mulher que, aparentemente, servia de modelo para que o destaque dos artistas homens fosse consumido, mas cuja atuação, ideias e posicionamentos serviram, em realidade, como um motor para a revolução modernista e conquista de espaço social para as mulheres. De carne e osso, real, com uma história, Kiki inclusive narrou suas memórias, impressões e experiências em um diário que permanece sem edição em português.

A propósito, a produção textual em língua portuguesa sobre Alice Prin é demasiada escassa, o que mantém o caráter inédito de referências e produções que pautem o coração do Modernismo do início do século XX examinando tal personagem que vivia imersa na arte das vanguardas.

## 2 Kiki e a invenção de si mesma

Kiki emerge no núcleo de Montparnasse – sede social e cultural das principais vertentes artísticas da época – e sabe imprimir intensidade à sua existência e afigura verdadeiras imagens emblemáticas documentadas por diversas ocasiões. A obra “O violino de Ingres” (1924) - fotografia de Man Ray, serve como um exemplo célebre entre as imagens de Kiki de Montparnasse propagadas: na foto observamos Kiki nua, posando de costas para a câmera, com um turbante na cabeça e aberturas de violino desenhadas na altura da lombar. Entretanto, a partir deste mesmo exemplo difundido e incorporado na história da arte tradicional, é admissível identificar uma série de lacunas que podem possuir significados complexos dentro deste mesmo contexto ou área do conhecimento.

Kiki presenciou e protagonizou o processo de renovação artística de Paris durante o período de entreguerras; frequentava a casa de André Breton, a de Gertrude Stein, a *Galerie Surréaliste de la rue Jacques Callot, La Ruche*, um aglomerado de artistas na rue de Vaugirard.

C’est la grande époque des dadaïstes, des cubistes, des surréalistes! Jean Cocteau, Tristan Tzara, créateur de Dada, Man Ray, Crevel, Prévert, Desnos, Picabia, Picasso, Rigault, Chadourne, Vildrac, Dessaignes, Max Ernst, Aragon, ils sont tous là... et a’utres, aussi importants et dont le nom m’échappe maintenant<sup>5</sup> (KIKI, 2003, p. 233).

Em quase duas décadas como modelo, Kiki pousou para um grupo formado quase que exclusivamente por artistas homens: Chaïm Soutine, Maurice Utrillo, Modigliani, Francis Picabia, Fujita Tsuguji, Jean Cocteau, Alexander Calder, Per Krohg, Hermine

<sup>5</sup> Em português: “No meio de todas as orgias, minhas noites de loucura, essa é a única coisa que eu jamais corrompi, o amor! Eu permaneci a menina muito sentimental e carinhosa que teve que espremer toda a minha juventude” (tradução minha).

David (uma das raras artistas mulheres do círculo), Pablo Gargallo, Toño Salazar, Moïse Kisling, Man Ray, entre outros.

Aos vinte e oito anos escreveu um diário e em suas memórias os descreve como “meninos grandes e crédulos” (KIKI, 2003, p. 233). O olhar de Kiki, ao contrário do que normalmente possa se associar, não era de uma entusiasta apenas ou de uma mera *groupie*; seu olhar era de uma observadora atenta, inteligente, perspicaz, que foi capaz de afirmar muito antes da crítica e da história cultural: “aparte de alguns verdadeiramente convencidos do que faziam, como Desnos, Aragon, Man Ray, Prévertt e alguns outros, os demais me pareciam uns amargurados”<sup>6</sup>.

Testemunhamos seus pontos de vista em seu diário *Kiki's memoirs*, publicado em 1929. Nele, ela conta suas histórias pessoais, momentos de ânsias e liberdade, episódios íntimos e desejos, e também narra momentos dos artistas com os quais passou boa parte de sua vida. “[...] moi je vis! Il faut que je vive! Au fait pourquoi? l'existence est-belle si agréable? Ce serait si vite fait et quel repôs ensuite!”<sup>7</sup> (KIKI, 2003, p. 289).

Nas entrelinhas de suas memórias, podemos apreender um mundo sob a penúria econômica, visões sociais complexas em um campo de abertura e fechamento para novos discursos e propostas em um tempo que se acreditava esgotado. Outros tantos episódios de intimidade e os pontos de vista pessoais de Kiki de Montparnasse podem ser testemunhados em seu diário *Kiki's memoirs*, publicado em 1929.

Au milieu de toutes mes orgies, de mes nuits de folie, c'est la seule chose que je n'ai jamais salie, l'amour! Je suis restée la fille très sentimentale et pleine d'affection que j'ai du comprimer toute ma jeunesse!<sup>8</sup> (KIKI, 2003, p. 230).

A autora Irene Gammel (1999) defende que a maioria dos diários sexuais femininos – esquecidos ou *best-sellers* – funcionou muito mais do que simples confissões: eles usaram das tradicionais confissões para dar voz a críticas contra as normas sexuais e formas tradicionais da autorrepresentação sexual feminina. Especificamente o diário de Kiki, segundo a autora, ilustra as convenções ao redor da auto-representação sexual feminina e tem uma recepção popular notória. “O livro foi entusiasticamente abraçado pela imprensa masculina” (GAMMEL, 1999, p. 50. A tradução inglesa teve três introduções, todas escritas por homens, que ao invés de enaltecer o texto de Kiki, legitimavam o corpo feminino por detrás do texto. Vale lembrar que Hemingway afirma na introdução que faz ao diário, que “Kiki agora parece um monumento de si mesma e da era de Montparnasse” (KLÜVER; MARTIN, 1980, p. 56); já o tradutor inglês havia dito que o problema não era traduzir o texto de Kiki, mas traduzir Kiki e, finalmente, o editor reclamou propriedade do diário ao afirmar que foi por meio de sua sugestão e incentivo insistente que Kiki o escreveu. O ponto da autora consiste em

6 Em 1929 – ano que Kiki foi eleita Rainha de Montparnasse - foi publicado seu diário Kiki: Souvenirs com lançamento e sessão de autógrafos na Falstaff, seguido de uma coquetel no bar de Coupole. (Vale registrar que os primeiros capítulos das memórias de Kiki foram publicados em 15 de abril de 1929, no nº 3 da revista Paris Montparnasse, que ela financiava como já dito anteriormente.) O livro Kiki: Souvenirs é editado por Broca em julho de 1929, com capa de Kisling, introdução de Foujita e fotografias de Man Ray, entre outros. Uma tradução em língua inglesa por Samuel Putnam (publicado por Edward TITUS e seu Black Manikin Press) com introdução de Ernest Hemingway foi lançada no ano seguinte. Bennett Cerf, editor-chefe da Random House tentou importar 300 cópias para os Estados Unidos, porém, o livro foi barrado por apresentar conteúdo considerado pornográfico na época. Em 1998 as Memórias acrescidas dos anexos da edição americana, são reeditadas por Billy Klüver & Julie Martin, pela editora Hazan.

7 Em português: “[...] eu vivo! Eu devo viver! Por quê? A existência é tão bonita? Isso será tão rápido e então que descanso!” (tradução minha).

8 Em português: “No meio de todas as minhas orgias, minhas noites de loucura, essa é a única coisa que eu jamais corrompi, o amor! Eu permaneci uma menina muito sentimental e cheia de carinho que teve que comprimir toda minha juventude!” (tradução minha).

apontar que são estes homens que selecionam a voz da Kiki para funcionar, impondo inclusive capa própria ao diário, como a voz representativa deles e de uma era conhecida pela sua significativa proliferação de direitos legais e sexuais das mulheres. Ainda que a intenção de Kiki supostamente tenha sido dar sua versão da história, como de costume permitem os diários, sua voz foi apropriada e ganhou as matizes de um símbolo sexual do século XX e seu corpo, mais que seu conteúdo, se tornou uma característica aceita de expressão cultural.

Kiki, por outro lado, pintou e expôs incentivada por seus amigos. Em 1927, apresenta sua primeira exposição na galeria *Au sacré de Printemps*, com vinte e quatro obras e um catálogo elaborado pelo poeta e amigo Robert Desnos, importante artista surrealista. A abertura foi considerada um êxito e quase todas as obras vendidas. Em 1929, ela recebe o convite para expor na galeria *Tremois*, junto a Pascin, Hermine David, Per Krohg e Touchages. Em julho de 1930, suas telas são expostas na vitrine da livraria *At the Sign of the Black Manikin*, na Rue Delambre, por ocasião da publicação de suas memórias. Em novembro de 1930, Kiki expõe na galeria *Bernheim da rue du Faubour Saint-Honoré* de Paris. Como cantora, sua discografia é composta por um disco dupla face lançado em julho de 1939, seu segundo e terceiro discos saem em 1940. A revista *Paris-Montparnasse* (fevereiro de 1929 – março de 1930) lançada e editada por Henri Broca é parcialmente financiada por Kiki.

Je commandite une revue mensuelle quis s'appelle "PARIS-MONTPARNASSE". Le rédacteur en chef, Henri Broca, m'impressionne par ses qualités étonnantes, son intelligence, son activité inouïe. À lui seul, il fait la plupart des articles, s'occupe de tout, dessine, bientôt il deviant mon amant<sup>9</sup> (KIKI, 2003, p. 265).

Broca organiza a eleição da Rainha de Montparnasse em 30 de maio de 1929, sob a tutela da revista, daí o título de nossa protagonista francesa após vencer a eleição (CARACALLA, 2009, p.117).

### 3 A construção de Kiki no cenário vanguardista

A atmosfera de ideias fervilhantes, que articulava uma arte produzida nos centros urbanos, passível de intenso intercâmbio cultural e intelectual, teve relação especial com pontos de encontros casuais, sobretudo em ambientes de cafés, bares e cabarés parisienses.

Habermas, em um de seus estudos que envolvem revisão de gênero e esfera pública, explora a intersecção entre a mulher francesa e o âmbito social, em suas possibilidades e limitações. Ele argumenta que no final do século XVIII, os cafés e salões da Europa se tornam locais de discurso racional e discussão crítica que, devido à ênfase na razão, podia ser aberto a qualquer um (HABERMAS, 1992, p.421-461)<sup>10</sup>.

*La Rotonde, Le Dôme, La Closerie des Lilas* recebiam os mais variados intelectuais e artistas, locais e estrangeiros. "Maintenant, je me sens à la Rotonde comme chez

9 Em português: "Estou patrocinando uma revista mensal chamada 'PARIS-MONTPARNASSE'. O editor-chefe, Henri Broca, me impressiona com suas qualidades surpreendentes, sua inteligência, sua incrível atividade. Ele sozinho faz a maioria dos artigos, cuida de tudo, desenha e logo se torna meu amante" (tradução minha).

10 Estudos críticos de Habermas incluem: CALHOUN, Craig J. (ed.). *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1992. Ver também: MAH, Harol. *Phantasies of the Public Sphere: Rethinking the Habermas of Historians*, in: *The Journal of Modern History* 72, março/2000, p.153-182.

moi” (KIKI, 2003, p. 144). O bairro cosmopolita parisiense de Montparnasse se torna o favorito dos principais artistas da Escola de Paris.

Pendant quelque temps, nous nous réunissons entre gens Du quartier; mais ça ne dure pás! Très vite Paris apprend qu’il existe um endroit à Montparnasse où règne toujours une folle gaîté, et où l’on rencontre toutes lès jeunes gloires<sup>11</sup> (KIKI, 2003, p. 220).

Montparnasse se tornou um dos favoritos dos principais artistas da Escola de Paris. Sobre estes lugares particulares onde Kiki de Montparnasse frequentava e convivia com a boemia artística, a obra *Memoirs of Montparnasse* (2007) de John Glassco, permite acompanhar registros precisos sobre a *cités d’artiste*, que realizava suas criações num estilo de vida pouco convencional. Lou Mollgaard em sua obra “Kiki de Montparnasse” (1990) oferece uma biografia que considero fundamental para apurar com mais detalhes o atitude de Kiki de Montparnasse, com diversos casos narrados, como por exemplo, em janeiro de 1922 quando Tristan Tzara veio se instalar no Hotel des Écoles ao lado do quarto de Kiki, ocasião que os torna muitos amigos, principalmente nos tempos que Man Ray fica fora fotografando modelos de alta-costura (KIKI, 2003, p.70).

Esta boemia artística predominantemente masculina que formava a *cités d’artistes*, realizava suas criações num estilo de vida pouco convencional. Paris, nesta época, “se tornou, tanto em seus caos como em sua continuidade, a cidade cosmopolita ideal, culta, tolerante, febril, ativa, radical, mas controlada (HARRISON, 1998, p. 82) Este campo de experimentação, que muda a história social da arte, inclui Montparnasse como um centro onde ocorrem as exposições de arte, onde há galerias, colecionistas, marchantes e grande circulação de envolvidos na valorização da arte. Nesta vanguardista atmosfera circula Kiki, nome que ficará famoso no bairro.

O tema da mulher transgressora na época que compreende os anos de 1920 na França, também conhecidos como *années folles*, criou um espaço complexo cujo horizonte se encaminhava para a possibilidade de mulheres se re-imaginarem e rearticularem-se. Com efeito, o status da criação e participação independente artisticamente era controverso: por conta de tal “status”, a mulher, majoritariamente, era aceita como musa, objeto de desejo do olhar masculino, mas não como criadora, agente ativa que olha e coloca em forma o que deseja. Kiki não se conformava nestes moldes:

Ela não foi, todavia, uma pessoa passiva satisfeita em ser objeto de atenção de artistas e homens. Ela foi uma pintora por direito próprio, com um estilo naïve, mas boa o suficiente para garantir uma exposição individual em 1927. Robert Desnos escreveu o prefácio do catálogo (GLASSCO, 2007, p. 216).

Kiki não corresponde ao estereótipo feminino da “rainha do lar”. Ela sai deste lugar-comum designado socialmente às mulheres e, seu comportamento antecipa o que, poucas décadas mais tarde, se tornarão reivindicações feministas pelos direitos das mulheres: liberdade sexual, liberdade do próprio corpo e liberdade de expressão.

<sup>11</sup> Em português: “Por um tempo, nos reunimos entre as pessoas da vizinhança; mas isso não durou! Rapidamente Paris descobre que há um lugar em Montparnasse, onde há sempre uma alegria selvagem, e onde se encontram todas as jovens glórias” (tradução minha).

Kiki, ou Alice Prin – nome de batismo, - nasceu em 1901 em Châtillon-sur-Seine, Côte d'Or, foi criada pela avó e, aos treze anos, enviada para Paris para morar com a mãe, onde deveria começar a trabalhar e reforçar os rendimentos da família miserável. Sua vida, desde cedo, tem uma série de capítulos emblemáticos<sup>12</sup>, dentre os quais, assinalamos aqui de antemão a rejeição de sua mãe ao fragá-la posando nua para um pintor amador. Independente e ousada, Kiki traz em si a postura vanguardista e contribui na desacomodação de um contexto no qual pouco a pouco a figura feminina desponta no meio dominado por homens como modelos vivos. Vale dizer que até o século XIX, eram raras as academias europeias que aceitavam que as mulheres pousassem para os artistas. Rompendo com o papel que lhe é designado socialmente como mulher e até mesmo no ambiente de vanguarda, Kiki reforça a novidade dos modelos nus femininos na práxis artística.

Je savais que c'était un artiste, un sculpteur, j'étais certaine que c'était un type très bien, Il avait un peu de ventre, portait un immense chapeau, une belle cravate Lavallière et, comble de richesse, ne sortait jamais sa canne à pommeau d'argent! Donc, ne sachant où aller, jê me rends chez lui et, le couer battant, je lui propose de poser nue<sup>13</sup> (KIKI, 2003, p77).

Kiki de Montparnasse participava do cotidiano dos artistas, frequentando seus ateliês, acompanhando-os em suas vendas, em suas criações e discussões. Teve inclusive relacionamentos com alguns deles, cujo mais conhecido foi o com Man Ray, entre os anos de 1922-1929, período esse que coincide com o esplendor de Montparnasse e do próprio surrealismo, vale lembrar<sup>14</sup>. Foi companheira de viagem de Cocteau, de Tzara, de Picasso, de Picabia, de Aragon e de Man Ray. Há uma descrição no prefácio muito notória sobre Kiki:

ela era maravilhosa de se ver, sendo seu rosto naturalmente bonito, ela o havia convertido em obra de arte, tinha um corpo prodigiosamente belo e uma voz agradável. Kiki foi sem dúvida a rainha desse bairro de artista, sonho e destino de milhões de pessoas nos anos 20, e chegou a simbolizar tudo que oferecia Montparnasse (HEMINGWAY, 1929, p.17).

Esse grupo de amigos a seguia em bares e a assistia cantar em cabarés como o *Le Jockey*, *Le Bouef sur Le Toit* e por diversos cantos que formavam uma espécie de oasis que ocasionava a possibilidade de surgimento de muitas vertentes cujas individualidades criativas souberam gozar. Com boas doses de diversão e produção, a colônia artística formada, que entendia aquele contexto como cosmopolita, produzia o Dadaísmo e Surrealismo franceses.

12 Uma história em quadradinhos biográfico que leva por título Kiki de Montparnasse, ambientado na França do século XX que expõe cronologicamente em capítulos as experiências e os lugares frequentados por Kiki de maneira descritiva e fortemente documentado. Além de ser uma fonte fidedigna da vida de Kiki, a obra traz um foco artístico na Escola de Paris no período do entreguerras. O livro foi publicado pelo selo Galera da Editora Record em 2010 no Brasil.

13 Em português: "Eu sabia que ele era um artista, um escultor, eu tinha certeza de que ele era um cara muito bom, ele tinha um pouco de barriga, usava um enorme chapéu, uma linda gravata de Lavallière e, no auge da riqueza, nunca saía sem sua bengala com um pomo de prata! Então, sem saber para onde ir, vou para casa dele e, com o coração a mil, proponho ficar nua" (tradução minha).

14 Man Ray conhece Kiki logo nos primeiros anos que chega a Paris. Ela passa rapidamente a ser sua mais notável musa surrealista, experimentando com ela uma série de técnicas para sua fotografia vanguardista. Cf. "Las dos caras de Kiki. Retratos de una musa de Montparnasse", Congreso Internacional Imagen Apariencia, (2008); Wendy A. Grossman & Steven Manford, Une icône démasquée : Noire et blanche de Man Ray, In: American Art 20, nº 2, verão de 2006, p. 134-147.

## 4 Conclusão

A presença feminina na esteira da produção artística em inúmeras ocasiões foi – e é – velada ou eclipsada em seu papel como agente do desenvolvimento da criação artística, restando, no mais das vezes, um papel secundário de “companheiras” ou “musas” de artistas. A investigação sobre essas “companheiras” vem adquirindo um protagonismo cada vez maior no âmbito acadêmico: institutos, museus, exposições, centro culturais, associações, programas de graduação e pós-graduação, etc., organizam os mais diversos eventos para valorização, visibilidade e o empoderamento da mulher no mundo das artes, movimento que busca contestar o argumento de que a suposta escassez de figuras femininas artistas, ou influências femininas no campo, se daria em decorrência da falta de talento, de rigor e relevância<sup>15</sup>.

Mobilizar e desestabilizar o imáginiário visual impregnado por idolatrias e fascinação que acessa ligeiramente ícones com nomes masculinos é imperativo além do mais por desvelar nomes e trajetórias dentro da História da Arte que foram subestimados ou ignorados, cuja presença feminina era maior, sobretudo nos períodos de revolução social no século XIX e XX, fração de tempo que conjuga a crescente aparição da mulher na esfera pública.

É também através dos movimentos sociais femininos e da transgressão de normas clássicas estéticas de imitação da natureza nos chamados “ismos” vanguardistas que, presenciamos nas artes, formas inovadoras de apresentação e representação da figura feminina no processo de criação, em pinturas, esculturas, fotografias, filmes e músicas com os quais nos ocupamos para falar de Kiki de Montparnasse.

Cabe enfatizar que muitas das obras que hoje sedimentam nossa memória visual ou nossas leituras não seriam o que são hoje se não tivessem as contribuições valiosas de musas ou “companheiras” de trabalho de artistas emblemáticos, mas cujos nomes foram borrados ao longo do caminho.

Sem um devido lugar no momento histórico atual, como tiveram em seu tempo publicamente e no meio artístico, essas presenças, na produção de seus amigos, confidentes, colegas e companheiros, estabelecem-se variavelmente equivocadamente na Crítica e História da Arte: em um lugar sem honra e mérito.

## Referências

BENSTOCK, Shari. **Women of the Left Bank: Paris, 1900- 1940**. Londres: Virago, 1987, 566 p.

BUTLER, Judith P. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. Londres: Routledge, 2006, 236 p.

<sup>15</sup> Os casos notáveis são por demais extensos para que possam ser aqui resumidos. Sugiro apenas alguns pulverizados exemplos recentes globais e locais de esforços e projetos para trazer à tona essa temática e que correspondem a respostas concretas e positivas às proposições, indagações e críticas que se vem fazendo à relação entre gênero e arte : em 2009 o *Musée National d'Art Moderne*, mais conhecido como *Centre Georges Pompidou*, realizou uma exposição das obras de mulheres artistas presentes em sua coleção; em 2010, o MoMA de Nova Iorque lançou o livro *Modern Women* (Butler e Schwartz, 2010), que se dedica ao levantamento, análise e compreensão das obras de mulheres artistas em sua coleção; em 2017, o Museu de Arte de São Paulo organizou a exposição “Guerilla Girls: gráfica, 1985-2017” que denuncia o desequilíbrio entre mulheres e homens nos cenários da arte moderna e da arte contemporânea.

DALTON, S. **Engendering the Republic of Letters: Reconnecting Public and Private Spheres in Eighteenth-Century Europe.** Montreal-Kingston: McGill-Queen's University Press, 2003, 206 p.

ELLIOTT, Bridget. **New and Not so 'New Women' on the London Stage: Aubrey Beardsley's Yellow Book Images of Mrs. Patrick Campbell and Réjane.** Victorian Studies: 1987, p.33-57.

GAMMEL, I. (ed.) **Confessional Politics: Women's Sexual Self-Representation in Life Writing and Popular Media.** Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999, 196 p.

GARB, T. **Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris.** New Haven: Yale University Press, 1994, 216 p.

GLASSCO, J. **Memoirs of Montparnasse.** New York Rewies Book: 2007, 296 p.

GROSSMAN, Wendy A.; MANFORD, Steven. **Une icône démasquée: Noire et blanchede Man Ray,** In: American Art 20, nº 2, 2006, p. 134-147.

HABERMAS, J. **Further reflections on the public sphere.** In: Calhoun, Craig (Ed.). Habermas and the public sphere. Cambridge; Londres: MIT Press, 1992.

\_\_\_\_\_. **J. O discurso filosófico da modernidade: doze lições.** São Paulo: Martins Fontes, 2002, 350 p.

HARRISON, C. et al. **Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX.** São Paulo: Cosac Naify, 1998, 297 p.

HEMINGWAY, E. **Introduction to Kiki of Montparnasse.** In: Memoir's Souvenirs. 1929, p. 14-17.

KIKI DE MONTPARNASSE. **Souvenirs Retrouvés.** Paris: José Corti, 2003, 319 p.

KLÜVER, B.; MARTIN, J. **Kiki's Paris: Artists and Lovers (1900-1930).** Londres: Abrams, 1980, 264 p.

MAH, H. **Phantasies of the Public Sphere: Rethinking the Habermas of Historians.** In: The Journal of Modern History 72, março/2000, p.153-182.

MOULLGAARD, L. **Kiki de Montparnasse.** São Paulo: Martins Fontes, 1990, 354 p.

ROBERTS, M. L. **Disruptive Acts, and Civilization without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927.** Chicago: Universidade de Chicago Press, 1994, 352 p.

RODRIGUEZ S. C., **Las dos caras de Kiki: retratos de una musa de Montparnasse**. Congreso Internacional Imagen y Apariencia, 2009, s/ p.

SHOWALTER, Elaine. **Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle**. Nova York: Penguin Books, 1990, 242 p.

# O DISPOSITIVO VIDEOGRÁFICO E AS NARRATIVAS DE SI MESMO E DO OUTRO: VIDEOCORPO

## THE VIDEO-BODY AND NARRATIVES OF THE SAME AND THE OTHER: VIDEOBODY

*Regilene Aparecida Sarzi-Ribeiro<sup>1</sup>*

## Resumo

Apresentamos este artigo sobre as narrativas de si mesmo e do outro por meio do estudo do vídeo *Entre* de Nina Galanternick. Partindo do argumento de que o corpo que performa para a câmera atua como um operador de sentido do dispositivo videográfico e que o sincretismo corpo-máquina age como protagonista da construção de identidade entre os sujeitos, buscamos aproximar o vídeo das ideias de programação e dispositivo, para defendê-lo como elemento performático, para além de um meio de registro ou documentação. Para fundamentação teórica optamos pelos autores Gilles Deleuze, Giorgio Agamben e Vilém Flusser e seus estudos sobre dispositivos e técnico-imagens, Hans Belting e a relação entre corpo e imagem e Arlindo Machado e a arte do vídeo brasileiro. Conhecer as relações entre visibilidade e interação, corpo e vídeo, arte performática e linguagem videográfica nos permitiu compreender como se constroem o sentido da vida, das relações entre os corpos e as narrativas de si mesmo e do outro.

**Palavras-chave:** corpo; videoperformance; dispositivo videográfico; Nina Galanternick.

## Abstract

We present this article on the narratives of oneself and the other through the study of the video *Entre* de Nina Galanternick. Starting from the argument that the body that performs for the camera acts as a sense operator of the videographic device and that syncretism body-machine acts as the protagonist of the construction of identity between the subjects, we seek to bring the video of the ideas of programming and device, to defend it as a performance element, as well as a means of registration or documentation. For theoretical reasons we chose the authors Gilles Deleuze, Giorgio Agamben and Vilém Flusser and their studies on devices and techno-images, Hans Belting and the relationship between body and image and Arlindo Machado and the art of Brazilian video. Knowing the relationships between visibility and interaction, body and video, performance art and videographic language allowed us to understand how to construct the meaning of life, relationships between bodies and the narratives of oneself and the other.

**Keywords:** body; videoperformance; videographic device; Nina Galanternick.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> regilenesarzi@faac.unesp.br

## 1 Corpo e vídeo, videocorpo: uma pesquisa

Durante as primeiras investigações sobre o tema, observamos que havia um profícuo campo de estudo em aberto sobre as relações entre a experiência estética (filosofia), a presença do corpo (performance) e o vídeo (comunicação) como dispositivo-máquina passíveis de serem considerados por uma abordagem transdisciplinar. Observamos que o vídeo como produtor de linguagem e discurso em sinergia com o corpo e vice-versa têm muito a ser revelado pelo atual estágio da produção artística audiovisual brasileira em uma sociedade digital e imagética controlada pelas tecno-imagens.

Partimos da hipótese de que o vídeo ultrapassa a condição de dispositivo de registro e documentação da ação performática para se tornar, a partir de uma relação de sinergia com o corpo, um dispositivo performático – máquina para fazer ver e sentir a ação performática, prótese máquina que resulta em um híbrido videocorpo.

Assim, a proposta é investigar o surgimento de um possível conceito de performance expandida – videocorpo – resultante da sua fusão com o meio videográfico. Entre os objetivos da pesquisa está o questionamento do termo videoperformance como registro ou documentação de performances e a proposta de um novo termo – videocorpo – para abarcar a complexidade de uma nova linguagem artística, fruto do vídeo apropriado como componente criativo da arte performática que gera o hibridismo corpo-vídeo. O estudo aponta para a ampliação ou extensão do conceito de videoperformance, uma vez que a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo em contágio se fundem e se tornam em um híbrido: o vídeo é a performance e a performance é o vídeo, alterando a experiência do corpo daquele que frui a performance expandida em vídeo.

Neste contexto nos interessam os vídeos cujas narrativas de si mesmo extrapolam o texto fixando-se na imagem e no som (narrativa audiovisual) e na relação do corpo de si mesmo e do outro tendo o vídeo como disparador e provocador de sentidos, local de encontro e constituição de identidade, troca e diálogo, identidade e alteridade: videocorpo.

Como nosso interesse sempre esteve voltado para a história da arte do vídeo brasileiro e as implicações dos registros em vídeos para a arte do corpo, e vice-versa, debruçamo-nos sobre o tema e partimos para investigação de dois aspectos inter-relacionados: o corpo como um operador de sentido do dispositivo audiovisual e o estudo do sincretismo corpo-máquina como protagonista da construção de identidade do sujeito performer e do espectador.

Com este entendimento, decidimos investigar como a videoperformance nos anos 1990, após duas décadas de videoarte e o uso do vídeo para registros de performances no Brasil, legitima aspectos experimentais da linguagem do vídeo e mantém o papel de mediação e construção de identidade e crítica social e política.

Assim, buscamos descrever de que forma o embate entre o dispositivo (câmera de vídeo) e o corpo do artista se constituem um elemento estrutural construtor da linguagem do vídeo, sinônimo de produção artístico-midiática que amplia as experiências sensíveis do corpo. Um corpus de vídeos produzidos em interação com performances de artistas brasileiros foram pesquisados, dentre os quais optamos por apresentar neste

artigo, o resultado da análise e articulações teóricas do estudo do vídeo *Entre* (1999) da artista carioca Nina Galanternick.

## 2 O meu corpo no corpo do outro

Para analisar o vídeo *Entre* (1999), de Nina Galanternick, tomamos como eixos norteadores algumas questões: Qual a relação entre o corpo performático e a linguagem do vídeo? Como os aspectos formais (composição, espaço, luz, cor e textura) operam arranjos sonoro-visuais que tornam visíveis os corpos no vídeo analisado? Que sentido de si mesmo e do outro são processados? Como se dá a construção de sentido que gera o videocorpo?

No vídeo *Entre*, nos deparamos com cenas de um corpo feminino mostrado em detalhes, dos pés a cabeça passando por ventre, nádegas e órgãos sexuais cuja tonalidade de pele varia de um intenso rosáceo ao vermelho intenso e ao final, tons claros de pele branca quase sem cor (Figuras 1 e 2).



Fig. 1 - Frame do Vídeo *Entre* (1999) de Nina Galanternick. 06'. Colorido.  
Fonte: <http://ninagalanternick.com/Entre-1>



Fig. 2 - Frame do Vídeo *Entre* (1999) de Nina Galanternick. 06'. Colorido.  
Fonte: <http://ninagalanternick.com/Entre-1>

O corpo feminino é percorrido pela câmera de cima a baixo e enquadrado na intimidade para mostrar detalhes dos membros do seu rosto, cabelos, narinas, orelhas e boca. Outras cenas focalizam pormenores como pintas e manchas do corpo e

membros como pés, nádegas e pelos da vagina. Tal como uma descrição, a câmera se projeta como um scanner, tornando visível o corpo em detalhes. No entanto, os modos de construção do sensível são despertados pela maneira como a câmera de vídeo fragmenta o que vê por meio do enquadramento e da aproximação em *zoom*, com ênfase para os tecidos do corpo e suas partes. A câmera faz o outro ver o corpo em si mesmo.

A programação para sentir as coisas do mundo por suas partes, ou em detalhes, é uma função programada pelo dispositivo da máquina da ordem do midiático (comunicação), uma vez que está na essência da linguagem do vídeo a estrutura fragmentar (SARZI-RIBEIRO, 2012). A programação da máquina visa orientar o olhar do usuário para um contato com o mundo por meio da descontinuidade e das relações cotidianas da ordem e da estabilidade. A câmera em sua programação para um olhar fragmentário conduz a experiência visual para um contágio de si mesmo, por meio dos enquadramentos fechados e lentes macros.

A visualidade revelada por figuras orgânicas e compostas de linhas curvas se contrapõe às figuras geométricas, retilíneas. Os cortes e planos detalhes mantêm quem quer que esteja a ver o corpo o tempo todo muito próximo dos detalhes destes orifícios e entradas. O olhar é levado a permanecer conectado a estas partes do corpo, que o convidam a entrar. Essa composição é resultado do enquadramento fechado das cenas que focaliza a parte do corpo que se quer reconhecer pela palavra de ordem: entre.

O cinetismo da câmera é um traço da linguagem audiovisual que gera movimentos compostos de ritmo (rápido e lento) e velocidade (acelerado e desacelerado) marcados pela continuidade e descontinuidade nas cenas, e a parcialidade com que este corpo se faz visível. O enquadramento aproximado e o *zoom* avalizam que aquelas formas, ovais e circulares dos membros do corpo compostos de orifícios, são percursos, trajetos, passagens e podem ser adentrados. Os percursos sugeridos por triangulações e circunvoluções, resultantes do contorno das formas e partes do corpo, são enquadrados por planos fechados e *zooms* que dirigem quem está assistindo ao vídeo de fora para dentro, do exterior social e coletivo e para o interior privado e íntimo, configurando um ajuste à programação do dispositivo videográfico (Figura 3).

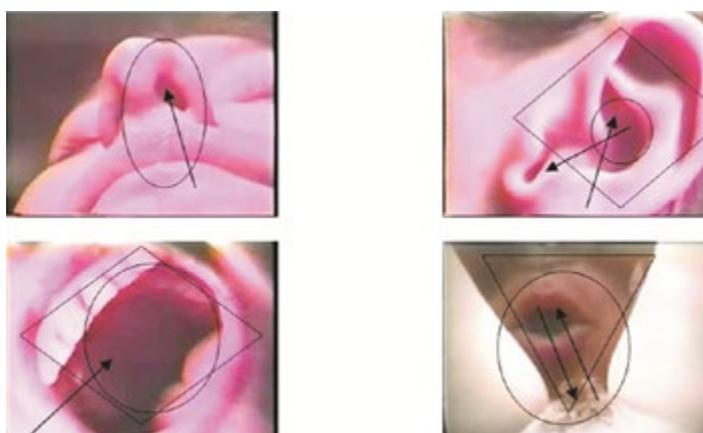


Fig. 3 – Frames do Vídeo *Entre* (1999) de Nina Galanternick. 06'. Colorido. Estudo dos enquadramentos, triangulações e circunvoluções que conduzem a experiência do corpo no vídeo-corpo.

Fonte: <http://ninagalanternick.com/Entre-1>

O estudo do sincretismo entre o sonoro e o visual revelou que o sistema visual opera em cooperação com o sistema verbo-sonoro. No primeiro contato com o vídeo e o título *Entre*, ordena a ação, mas ao longo das cenas essa ordem vai se concretizando nas formas, nas cores e na materialidade do corpo. Quando se percebe, o espectador está contagiado pelos acessos ao corpo e se encontra diante do inusitado: o meu corpo está dentro do corpo do outro.

A arte performática se estende de dentro para fora e de fora para dentro do vídeo. O encantamento ou estranhamento que sentimos diante dos portais de acesso ao corpo são materializados pela linguagem videográfica que opera na ligação entre cenas rápidas e lentas e superfícies planas em detrimento às aberturas do corpo, composta pelo caminhar da câmera. Por todas estas relações, o corpo do vídeo *Entre* é um corpo conhecido na sua intimidade por um dispositivo maquínico que se aproxima sempre com o intuito de tornar visíveis os portais de acesso ao corpo.

O corpo que performatiza diante da câmera se entrega para o dispositivo tornando o vídeo, ele mesmo, um componente da performance, corpo e vídeo se integram e o resultado é um híbrido, videocorpo.

Imagens se somam a sons de diferentes espécies produzidos pelo próprio corpo como gemidos, sopros, estampidos de beijos e chupadas. A organização sonora de *Entre* se constitui de ruídos e sons metálicos, mas ao mesmo tempo sons provenientes do corpo, fluídos e líquidos corporais, sons de batidas do coração, gemidos, sons de assovios, chupadas, sons resultantes de beijos, sopros.

A sonoridade do vídeo se modifica quando surge em cena uma boca masculina, de tom avermelhado, que verbaliza frases na direção de outro corpo, também rosáceo. O rosto masculino, que se faz ver por meio do nariz, boca e queixo, fala para dentro de algum lugar e a câmera apenas sugere este espaço para onde o homem projeta sua fala, ou melhor, seus gritos. O homem pronuncia, enfática e freneticamente, trechos de poesias de Clarice Lispector, Antônio Artaud, Mário Quintana, William Blake e Raduan Nassar.

No texto verbal, notamos que os sons proferidos por palavras são resultado de uma colagem de fragmentos de textos destes diferentes autores, recompostos em um denominador comum sobre o corpo. O corpo masculino fala, grita de frente para a tela do vídeo, para o espectador, e descarrega sua fúria de palavras entre as pernas do corpo feminino.

Na análise depreendemos que o corpo masculino se torna presente por meio das palavras lançadas e impostas para dentro do corpo feminino. O corpo performático masculino nos remete a valores e questões de gênero presentes nas relações entre duas pessoas. Interpretamos por oposições, o poder do corpo masculino *versus* a fragilidade do corpo feminino, o desejo de se deixar penetrar *versus* o prazer da penetração, e a imposição de valores e usos do corpo. O vídeo promove um contínuo para dentro do corpo e um contínuo entre os corpos. O discurso audiovisual de *Entre* tem a clara intenção de levar o espectador a entrar no corpo por meio daquilo tudo que possa simular um entre corpos. O videocorpo apresenta a ação do corpo de si mesmo e do outro e em uníssono integra os corpos que performatizam para dar vida a obra.

No vídeo *Entre* os fragmentos do corpo são elementos estéticos que presentificam o corpo e a sexualidade, exibidos e mediados pelo teor lírico e romântico que transformam o ato sexual em um discurso sensível do corpo. De fato, trata-se do corpo físico e orgânico, mas, a experiência é a de um corpo social e político exposto às questões de gênero e domínio entre os corpos. Um corpo vivido que se torna presença a partir de caminhos que querem burlar o mecânico e o automático para ser sentido como algo vital e fundamental à própria condição existencial do corpo.

O contágio no vídeo *Entre* pode ser descrito como uma interação entre sujeitos que compartilham o ato de entrar e adentrar o corpo por percursos (trajetórias) fisiológicos, sensuais e sensoriais que levam ao contato direto consigo mesmo por meio do corpo do outro, num constante ir e vir para dentro e para fora do corpo. O contato que se estabelece entre os corpos em interação constrói a identidade do sujeito e as narrativas de si mesmo e do outro, no vídeo *Entre*.

Na tela de vídeo se lê a palavra *Entre*, em letras brancas sob um fundo escuro. A primeira leitura da palavra certamente não traz a complexidade daquilo que se pretende, mas já introduz aquele que se quer conduzir para dentro do vídeo, indicando-lhe a ação que deve realizar: *entre*. A leitura da palavra remete-se à ao iniciar do filme, por meio da epistemologia do verbo *entrar*: para dentro de, aquilo que se coloca no meio de, entre duas coisas. No momento seguinte, aquele que assiste ao vídeo passa a se defrontar com um corpo na tela. Na primeira sequência de cenas o que se vê é a parte de cima de uma cabeça e um couro cabeludo, do qual se reconhecem as raízes do cabelo repartidas ao meio e o couro de pele clara, bem no centro da tela. Os cabelos castanhos claros são vistos no conjunto da cena pelo corpo enquadrado, e por meio de um grande close em plongée retalha o corpo para destacar seus detalhes e instalar os actantes do enunciado logo no começo do vídeo, bem próximos do corpo. Pela proximidade intensa com o corpo, o enunciador seduz o corpo de fora a entrar no corpo de dentro do vídeo.

Os atores instalados na enunciação partem na sua jornada conjunta que os levará à construção e compreensão do sentido do vídeo *Entre*. No corpo enquadrado pela tela do vídeo se reconhecem a pele rosada e clara de um umbigo e da região da cintura e do ventre, recobertos de pêlos claros e pequenas manchas de pele. O corpo que assiste ao vídeo é convidado a se aproximar mais uma vez do corpo videográfico Tateando visualmente a forma sensual do umbigo, cuja oval direciona o olhar de quem olha para o seu interior, provocando ainda mais a sensação de adentramento. A tonalidade escura e os movimentos de abrir e fechar do umbigo atraem o olhar para a profundidade de seu interior e reitera no corpo do observador a sensação de adentrar o corpo.

Os olhos, agora vistos na tela do vídeo, são olhos femininos, e o corpo que agora se vê se sabe ser um corpo de mulher. Ela encara o vídeo com olhos amendoados, sobrancelhas desenhadas e olhar melancólico, e juntos compõem um rosto parcial que ora se mostra pelo olho esquerdo, ora pelo olho direito. Em cada quadro do vídeo se tem um encontro com os olhos da mulher. O corpo de quem se dispôs a ver o vídeo se depara com um corpo feminino que tem manchas na pele. Pernas, braços, pescoço e rosto ora são vistos de frente, ora de lado, ora por cima, ora por baixo, e revelam a forma de uma mulher que tem pele branca, suave, composta por manchas avermelhadas. Mas, também, destacam um corpo quente, cuja mancha escura nas

nádegas e na unha do dedo do pé leva a crer que se trata de um corpo que escancara sua intimidade, seus detalhes mais pessoais e íntimos.

Essas manchas corpóreas são marcas na superfície do corpo e como registros genéticos, pintas, deixam sinais causados pela exposição ao sol intenso e machucados ou hematomas produzidos por pressões ou topadas do corpo contra algo externo a ele. Estas manchas são marcas produzidas no corpo por fatores externos que acabam resultando em manchas internas, que permanecem como registros e memórias do corpo internalizadas na relação com o mundo externo. É esse corpo que se reconhece em cena.

Em algumas cenas do vídeo Entre se perde a referência da parte do corpo exibida, do corpo que performatiza, na medida em que o que se vê na tela se resume a manchas rosadas que tomam todo o quadro do vídeo. Ao corpo contemplador se oferece um rosto de perfil e cabelos castanhos longos, escuros, em movimento e em parte presos atrás das orelhas esquerdas. Uma orelha, grande, é o caminho por meio da qual pode se adentrar o corpo mais uma vez. Por entre as formas sinuosas compostas de linhas orgânicas da orelha, que são um convite ao tato, o corpo que assiste encontra as entradas pelas quais o seu corpo, aqui de fora, submerge e penetra as partes escuras e profundas do corpo lá de dentro, o corpo do performer.

Da orelha emergem relevos iluminados e canais de acesso que tornam consumado o ato de transpor o corpo, de fora para dentro, por meio do pequeno orifício que se reconhece na entrada da orelha. Ao fazer esse percurso o corpo se descobre na sinuosidade e sensualidade do membro composto de linhas ondulantes e labirínticas. O olhar percorre todo o corpo de forma fugaz e realiza um efêmero caminhar, veloz e frenético, que passa pelas pernas da mulher, umbigo e ventre, percorrendo seu corpo até se fixar sobre os pêlos escuros do órgão sexual feminino.

Este olhar não é nem um pouco sutil, pelo contrário é indiscreto e curioso, embora disfarce passando rapidamente os olhos pelas partes do corpo que quer ver, desfocando a visão do corpo para aparentar timidez. Essas entradas, rápidas ou lentas, pelo corpo através da velocidade das cenas, escancaram o ritmo do ato que leva o outro para dentro do corpo devagar ou muito depressa. Pelos caminhos da indefinição da imagem do corpo e das formas sinuosas se constroem os efeitos de sentido que podem ser interpretados como penetrações densas ou acessos superficiais que se projetam tanto no corpo de quem adentra quanto de quem é por ele adentrado.

O corpo penetrado se sente acuado e cerra os dentes, se fecha diante daqueles que estão a possuí-lo. Estes que adentram, por sua vez experimentam a percepção de dois corpos num corpo só, quando se deparam com uma boca e dentes cerrados dentro do corpo que tem a boca aberta. O corpo de quem aprecia se multiplica em vários corpos, primeiro na forma de olhos que se projetam por toda extensão do feminino e depois no do outro que se vê disseminado pelos olhos que se colocam a ver, por meio de todos os membros. O corpo de um se transforma nos olhos do outro, o corpo coletivo no individual.

O corpo que viveu a experiência de adentrar o seu próprio corpo, através do adentrar o do outro, foi transformado pelos estados de alma do outro, euforia, prazer, aversão, gozo, assédio e sedução, sentimentos e sensações que se encontrou dentro do outro pelo estar dentro de si mesmo. O corpo interno, que foi experimentado,

adentrado por partes e observado por olhos que tudo vêem e superfícies corpóreas que tudo sentem, é agora um corpo tátil. Competente esteticamente se tornou um corpo sensível que passa a língua pelos objetos, livros e folhas de livros tocando-os com um membro interno para trazê-los do mundo externo para dentro e se tornar dessa forma parte deles, como peles culturais alteradas por contatos externos. Não se quer mais estar fora e se convence do corpo dentro, entre, e com ele passa a se movimentar, a interagir e a alterar o mundo externo após se reconhecer nele por dentro.

O corpo de mulher se apropria do conteúdo interno de um livro por meio de um canudo – objeto mediador, que se coloca entre os corpos. O canudo entre o corpo de mulher e o corpo do livro, por estar no meio, serve de acesso aos corpos (Figura 4).

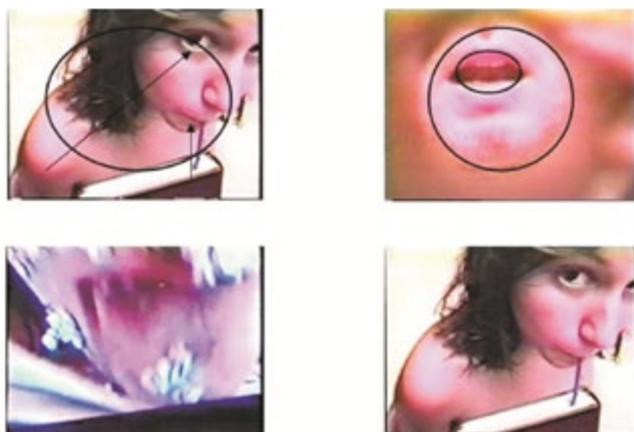


Fig. 4 - Frames do Vídeo *Entre* (1999) de Nina Galanternick. 06'. Colorido. Estudo da fusão entre corpo e vídeo e tradução do dispositivo videográfico em dispositivo performático.  
Fonte: <http://ninagalanternick.com/Entre-1>

O contato direto entre o vídeo mais o corpo se faz no momento em que estes se contagiam pelo olhar e pelos sentidos daqueles que sentem contagiados e absorvidos, o sentido da mediação dentre os corpos, o sentido de estar entre. Essa fusão entre vídeo e corpo se dá pela tradução do dispositivo videográfico em um dispositivo performático, ao se tornar um híbrido videocorpo.

Um terceiro corpo aparece para se colocar em meio aos dois primeiros e sua presença é incômoda e forte. Trata-se da presença, nas últimas sequências do vídeo, da cabeça de um homem que fala freneticamente para dentro de algum lugar. Este lugar está aberto, e assim se mantém, por que o homem a segura com os seus próprios dedos. O rosto do sujeito, que se impõe, é avermelhado, ele parece furioso e nervoso, e sua pele rosada é iluminada por uma fonte intensa de luz que o toma pela boca para fazer ver sua atitude claramente na tela. O corpo feminino perde a vida e perde a cor, sua pele rosada se desbota até atingir tons de cinza, preto e branco. O corpo daquele que contempla se esfria, perdendo a força e o calor, sinais vitais da presença da vida. O dentro, quente e vivo, se esvai para fora do corpo, frio e morto.

O corpo, comovido pelo contato com o outro, permanece a observar as pernas femininas que se encontram abertas, deixando à mostra os pelos escuros da vagina. O terceiro sujeito, corpo de homem, também se vê comovido e grita para dentro do órgão sexual feminino frases sem nexos. A poesia se confunde com os gritos enfurecidos do corpo masculino, que jorra para dentro do corpo feminino aos jatos palavras e

gritos. O adentrar o corpo gritando, sua presença se consoma em meio às pernas da mulher e o masculino é figurativizado no vídeo pela cabeça masculina, que pode ser interpretada no discurso como sendo o órgão sexual masculino em cena.

Os corpos, feminino e masculino, comovidos pelo ato de comunhão entram pelos corpos de si mesmos e dos outros pela pele, olhos, narinas e orifícios, conduzidos pelas imagens, pela poesia, pelos sons e gemidos do corpo. Mas, acima de tudo, pelas entranhas descobertas pelo caminhar dos corpos para que juntos experimentem o êxtase da penetração mútua dos corpos, o entre corpos, dado a experimentar pelo dispositivo vídeo em fusão com o corpo do performer.

O entre, ato desejado e permitido em comunhão, se realiza através do adentrar e mediar dos corpos no ato sexual e no ato performático. As identidades corpóreas de um e de outro se confundem na medida em que o corpo feminino se reveste de olhos e sinais de nascença, como singularidades do sujeito, mas coletividades, por que agora são compartilhados pelo vídeo. Características como cor da pele, cor dos olhos e dos cabelos assim como linhas de expressão e sinais de nascença são agora traços individuais comuns a todos aqueles que experimentaram o vídeo. O corpo adentrado é o corpo adentrado de todos. O meu corpo é o seu corpo. Eu me encontro em você.

### **3 O dispositivo videográfico – considerações finais**

Quando investigamos um conjunto de performances registradas por vídeos dos anos de 1990 ficou claro que, em sua maioria, estas não buscam, como nos anos 1970, somente o registro da ação do corpo, mas são obras nas quais a imagem do corpo sofre intervenções dos recursos gráficos e audiovisuais da tecnologia digital (edição e montagem) e que deles resultam corpos múltiplos e multifacetados, fragmentados, sobrepostos, mixados, articulados e recompostos que intensificam a linguagem tanto da performance quanto do vídeo – o videocorpo.

A evolução da tecnologia e as mudanças no contexto político e cultural interferem de modo significativo na produção videográfica contemporânea. Pensar o dispositivo como um aparelho para fazer ver e falar conforme Michael Foucault, citado por Gilles Deleuze (1996), representa acionar a discussão sobre as relações entre obra, artista e público. Quem vê, o como vê e o que é visto fazem parte de um mesmo sistema autopoietico (CAPRA, 2011), tal como em uma ecologia da criação na qual cada elemento se define necessariamente na relação com o outro.

Gilles Deleuze comenta algumas características dos dispositivos também destacadas por Michel Foucault (2003), como as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação elementos presentes nos dispositivos que levam ao fazer ver e fazer falar, tornar visível, discursivizar e sentir as experiências do mundo, de habitar e presentificar por meio da visibilidade, a saber:

A visibilidade é feita de linhas de luz que formam figuras variáveis. [...] cada dispositivo tem seu regime de luz [...] distribuindo o visível e o invisível [...] os enunciados por sua vez, remetem para linhas de enunciação sobre as quais se distribuem as posições diferenciais dos seus elementos. [...] não são sujeitos nem objetos, mas regimes que é necessário definir pelo visível e pelo enunciável, com

suas derivações [...] em cada dispositivo, linhas atravessam limiares em função dos quais são estéticas, científicas, políticas, etc. (DELEUZE, 1996, s/p).

Quando observamos o vídeo e como ele é utilizado pela arte performática como dispositivo performático notamos que estamos diante de inúmeras derivações que o vídeo sofre com relação ao seu papel como instrumento de registro do real, como experiência espaço-temporal. O vídeo como um dispositivo é composto por inúmeras possibilidades técnicas, estéticas e poéticas subordinados a programações máquicas, mas também a variações de direções e resultados estéticos híbridos que envolvem um saber, um poder e a subjetividade de quem opera e frui.

O saber, tal como o poder compõe duas dimensões que são totalmente variáveis no interior de um dispositivo e estão associadas a capacidade, ao conhecimento e a ação. A dimensão da subjetividade não se refere a um saber ou poder, mas a um processo de individuação que escapa às forças estabelecidas pelo dispositivo como o saber necessário ou adquirido para operar este dispositivo, mas uma competência para manipular e alterar a programação inicial do dispositivo. São linhas que rompem que fraturam a organização inicial do dispositivo para dentro dele gerar uma nova condição. A subjetivação é autopoietica e com autonomia gera novos discursos que potencializam o dispositivo, como o videocorpo que aqui defendemos. E é isso que observamos nas performances em vídeo ou videoperformances que ganham cada vez mais o status de linguagem híbrida – videocorpo que permite ao vídeo superar a sua condição de registro para se tornar ele mesmo um componente performático.

O corpo durante o ato performático em frente a uma câmera de vídeo passa por um processo de subjetivação que contamina o vídeo e sua linguagem e ao mesmo tempo é contagiado pelo dispositivo videográfico, pelos enquadramentos para ser um corpo+vídeo. O vídeo por sua vez se conecta tão intensamente ao corpo que performatiza, que reage tornando-o visível de forma singular – videocorpo. Corpo (mais) vídeo se tornam inseparáveis, se integram em um único dispositivo performático em que homem e máquina se hibridizam para fazer ver e falar: visível e enunciável de forma autônoma e subversiva.

A máquina, considerada aqui como um dispositivo para fazer ver e falar se torna muito mais do que um meio de registro somado à resistência e consciência política que os pioneiros da videoarte, sobretudo no Brasil, tinham diante do poder totalitarista, representado pelo governo militar da época e pela mídia televisiva, visando questionar autoridades e tabus.

O filósofo italiano Giorgio Agamben se debruça sobre as ideias de Foucault sobre o dispositivo e o transporta para outro contexto, tecendo conexões com o sistema religioso para buscar a origem do dispositivo dentro da cultura ocidental. Neste sentido, interessa a discussão que Agamben levanta sobre dois pontos: a epistemologia do termo e o conceito de profanação como postura transgressora frente ao poder disciplinar dos dispositivos.

O termo latino *dispositio*, do qual deriva o nosso termo ‘dispositivo’, vem, portanto, para assumir em si toda a complexa e sfera semântica da *oikonomia* teológica. Os dispositivos, dos quais fala Foucault, estão de algum modo conectados a esta herança teológica, podem ser de algum modo reconduzidos à fratura que divide

e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou a essência e o modo em que ele administra e governa as criaturas (AGAMBEN, 2005, p.12).

No entanto, a despeito desta relação dos dispositivos com o poder sagrado que Agamben revela, cabe refletir sobre a nossa estratégia frente aos dispositivos na era pós-capitalista marcada por uma “gigantesca acumulação e proliferação dos dispositivos” já que eles existem na história da humanidade desde que o homo sapiens surgiu.

[...] a estratégia que devemos adotar no nosso corpo-a-corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de nada menos que liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum. [...] é nesta perspectiva que gostaria agora de falar-lhes de um conceito [...] que provém da esfera do direito e da religião romana [...] a profanação (AGAMBEN, 2005, p.14).

Conforme Agamben no direito romano, as coisas consideradas pertencentes aos deuses eram sagradas ou religiosas e não podiam ser comercializadas ou usadas pelos homens sendo retiradas da esfera comum para serem elevadas ao “consagrado”, com o sagrado e separado do humano. Neste sentido, todo ato que violasse ou transgredisse essa lei e restituísse estas coisas à propriedade dos homens era considerada uma profanação. Agamben esclarece que o dispositivo dentro deste sistema que regula a separação é o sacrifício. “A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum àquilo que o sacrífico havia separado e dividido” (AGAMBEN, 2005, p.14).

Curioso notar que ao investigar o dispositivo sob a ótica de Agamben, suas ideias nos remeteram aos conceitos de Vilém Flusser sobre as imagens técnicas e os dispositivos técnicos que as produzem. Flusser defende a programação como processo civilizatório, no qual a arte pode ser um instrumento de libertação dos homens para romper o poder das técnico-imagens e empreender a experiência estética pura. Flusser descreve uma trama de relações entre sujeitos, aparelhos e sociedade para nos mostrar como “[...] a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de feedback para o seu continuo aperfeiçoamento” (FLUSSER, 2011, p. 62). Essas estratégias podem ser consideradas como um jogo de poder do dispositivo que se desdobra em uma rede de relações entre os elementos que o constitui como indica Flusser, usando como exemplo o fotógrafo e a programação da câmera fotográfica:

O jogo com símbolos passa a ser jogo do poder. Trata-se, porém, de jogo hierarquicamente estruturado. O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. Eis o que sejam “sociedade informática” e “imperialismo pós-industrial” (FLUSSER, 2011, p. 47).

Em síntese, o sujeito fotógrafo se apropria do aparelho para domínio sobre os outros, para expressar e comunicar seus discursos e, sobretudo para projetar-se sobre os outros sujeitos na forma de imagens (discursos visuais), ao passo que o aparelho visa programar os homens para que estes lhe sirvam de agentes de aperfeiçoamento

e evolução técnica. Mas preferimos pensar na complexa relação que envolve o dispositivo: aparelho-tecno-imagens-sujeito-sociedade. Flusser ressalta:

[...] o aparelho fotográfico é produto do aparelho da indústria fotográfica, que é produto do aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante. Através de toda essa hierarquia de aparelhos, corre uma única e gigantesca intenção [...] fazer com que aparelhos programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos (FLUSSER, 2011, p. 63).

De igual forma, podemos pensar no uso programado do vídeo na sociedade capitalista atual que se espalha pelos mais variados dispositivos: do computador ao celular. No entanto, este percurso programador e de interação não é linear e se constitui em inúmeros devires e desvios de rotas, que resultam na transformação do vídeo em um dispositivo performático que extrapola sua função de documentação para se tornar um dispositivo de identificação entre sujeitos, interação e mediação de experiências entre corpos, narrativas do eu e do outro.

Como uma rede ou trama, o dispositivo de Foucault parece dialogar com o conceito de programação de Flusser, que também prevê possíveis avanços no nível de consciência do sistema ou ecologia (CAPRA, 2011) das imagens técnicas. Segundo Flusser, nos somos programados pelas imagens a tal ponto de não questioná-las e isso revela o quanto estamos totalmente imersos, automatizados e domesticados pelas tecno-imagens. Este comportamento acrítico está cegando nossa liberdade de dialogar com as imagens.

A saída seria a retomada do controle sobre os aparelhos para que fossem possíveis diálogos criativos, diálogos livres a partir de um distanciamento ou reflexão, como a que arte provoca, para que as pessoas tomassem consciência, para que profanassem o uso do vídeo. E neste contexto, entendemos que a performance e o vídeo ao se tornarem uma linguagem híbrida, como defendemos por meio da análise do vídeo *Entre de Nina Galanternick*, promovem um desvio da linguagem tanto da performance quanto do vídeo e rompem com a programação do dispositivo videográfico, profanando-o para que ele supere o seu status de registro para se tornar em simbiose com o corpo, outra linguagem, que não é só a do corpo nem só a do vídeo, mas outra.

É neste ponto que relacionamos Flusser ao conceito de “profanação” de Agamben. Profanar o uso programador do vídeo ou da imagem videográfica, pensada apenas como registro ou documentação das performances, seria restituir o papel criativo do dispositivo vídeo mais corpo mais ação, para traduzir-se em performance expandida ou performances-vídeo – videocorpo – devolvendo-o à propriedade dos homens livres para novos diálogos com o corpo a partir do vídeo. Segundo Flusser:

[...] das virtualidades dialógicas inerentes a imagens: que são infinitamente maiores que as virtualidades dos textos [...] De tal consciência imagística nova se abririam horizontes para diálogos infinitamente mais informativos [...] de riqueza criadora [...] seríamos de repente todos ‘artistas’ (aqui, o termo ‘arte’ engloba ciência, política e filosofia) (FLUSSER, 2008, p. 87).

Ocorre que para o historiador da arte alemão Hans Belting meio, imagem e corpo são instâncias inseparáveis e interdependentes que se entrelaçam e confundem-se no ato de sua manifestação e isso vale também para as performances-vídeo que nos interessam. Para ele cabe pensar a imagem no cruzamento entre o meio (vídeo + performance) que a produz e o corpo (fruidor) que a consome. Belting afirma que a mídia

[...] é para ser entendida não em seu sentido usual, mas no sentido de agente pelo qual imagens são transmitidas, enquanto corpo significa tanto o *corpo* que reformatiza quanto o que percebe, do qual as imagens dependem na mesma medida em que dependem de suas respectivas mídias. Eu não falo de mídia como tal, obviamente, nem falo do corpo como tal. Ambos modificam-se continuamente (o que nos permite falar de uma história das tecnologias visuais do mesmo modo que também estamos familiarizados a uma história da percepção), mas em sua presença sempre mutante eles têm *mantido seu lugar* na circulação de imagens (BELTING, 2006, p. 33).

Em suma, nas poéticas contemporâneas, o vídeo torna-se linguagem plástica audiovisual – videocorpo – a partir da qual corpo+som+imagem compõem novas narrativas de si mesmo e do outro. No Brasil, a produção da arte do vídeo que tem a arte da performance e o corpo como mote, se apresenta cada vez mais associada a questões e proposições que envolvem trabalhos experimentais e autorais, interessados em assumir pontos de vista sobre o mundo, mas também dispostos a criar novas linguagens, híbridas e polifônicas (MACHADO, 2007). Neste sentido, o videocorpo é síntese da experiência de si mesmo e do outro e o dispositivo videográfico, a presentificação do meu corpo no corpo do outro.

## Referências

AGAMBEN, G. **O que é um dispositivo?**. In: outratravessia. Florianópolis, n. 5, jan. 2005. p.9-16, Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

BELTING, H. **Imagem, Mídia e Corpo: Uma nova abordagem à Iconologia**. In: Revista Ghrebh-, Imagens e Mediações, vol. 1, no. 08, 2006. p.32-60. Disponível em: <<http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=178&path%5B%5D=189>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

CAPRA, F. **As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável**. 7ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2011. 296p.

DELEUZE, G. "O que é um dispositivo". In: O mistério de Ariana. Lisboa: Vega, 1996, s/p.

ENTRE. Nina Galanternick, edt. Videoarte. 1999. Disponível em: <<http://ninagalanternick.com/Entre-1>> Acesso em: 21 de abr. 2018.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.108p.

FLUSSER, V. **O Universo das Imagens Técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008. 150p.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. São Paulo: Edições Graal, 2003. 430p.

MACHADO, A. Made in Brasil. **Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007. 443p.

SARZI-RIBEIRO, R. A. **Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira**. São Paulo. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica – PUC, São Paulo – SP. 2012, 384p.

**RUPTURAS IDENTITÁRIAS NA PRODUÇÃO  
ARTÍSTICA DE CINDY SHERMAN E  
YASUMASA MORIMURA**

**IDENTITY RUPTURES IN THE ARTISTIC PRODUCTION OF  
CINDY SHERMAN AND YASUMASA MORIMURA**

*Morimura Jacks Ricardo Selistre<sup>1</sup>*

*Rosa María Blanca<sup>2</sup>*

## Resumo

Este artigo propõe uma análise *queer* das produções artísticas de Cindy Sherman e Yasumasa Morimura a fim de problematizar a inexistência de um sujeito original e único na contemporaneidade. A abordagem *queer* (BLANCA, 2011) permite desconstruir identidades fixas, proporcionando leituras plurais às obras de arte. Sherman e Morimura se apresentam como sujeitos instáveis, transformáveis e com identidades efêmeras, de modo que desestabilizam o sistema clássico de identificação. Nas suas produções os sujeitos se instalam no devir (des)identitário, (des)construindo-se constantemente. Através das produções de Sherman a linguagem do autorretrato é problematizada, questionando quais métodos de exposição do sujeito são possíveis para o autorretrato na arte contemporânea. Os sujeitos são problematizados na obra de Morimura através da estética *camp* que se alia ao exagero e à imitação, questionando a fixidez identitária e os processos *naturais* de construção dos sujeitos.

**Palavras-chave:** Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Identidades, Abordagem *Queer*.

## Abstract

This article proposes a queer analysis of the artistic productions of Cindy Sherman and Yasumasa Morimura with the intent of question the lack of existence of a single and original individual in the contemporary society. The queer perspective allows to deconstruct a fix identity concept, providing a plural interpretation of art. Sherman and Morimura present themselves as changeable individuals with ephemeral identities in order to unstable the conventional gender identification system. Their productions are based on the process of an ever changing identity, to (de)construct themselves constantly. Throughout Sherman productions, the self-portrait language is analysed, questioning in what way can the self-portrait expose an individual in contemporary art. The individual is discussed in Morimura's work through the camp aesthetics, combined with the concepts of exaggeration and imitation, questioning the permanency of an identity and the natural processes in the construction of an individual.

**Keywords:** Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Identidades, Abordagem *Queer*.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> jacksrcardoselistre@gmail.com

<sup>2</sup> artesubjetividades@gmail.com

## 1 Introdução

Nos últimos anos percebeu-se a transformação dos paradigmas referentes aos estudos identitários através da globalização, que influenciou nesta mudança, mostrando que as teorias que discorrem sobre as identidades não são finitas, mas permanecem em processo. A mudança dos paradigmas identitários fez com que os sujeitos se modificassem, não se comportando mais como antigamente. A transitoriedade foi associada aos sujeitos contemporâneos, as possibilidades de si aumentaram. Os sujeitos alteraram as bases sociais das identidades através da efemeridade e da (des)construção de si. Com isso não se pensa mais em um sujeito estável, com uma identidade duradoura, hoje os sujeitos se encontram abertos a modificações devido às influências socioculturais que possibilitam a transitoriedade individual e coletiva. Assim o sujeito autodescobre-se em meio ao devir (des)identitário.

Busca-se uma abordagem *queer*<sup>1</sup> para compreender as produções artísticas e as modificações identitárias a fim de explorar as subjetividades contemporâneas que se inscrevem na indeterminação e na dúvida, desconstruindo supostas certezas. Os sujeitos apresentam-se como migrantes, percorrendo as possibilidades identitárias. Neste sentido não há a busca por uma identidade contínua e duradoura, mas há a intenção do trânsito identitário, das possibilidades de si. Sugere-se a ruptura identitária através da descontinuidade, sendo essa uma atitude *queer* que proporciona sujeitos (des)identificados e subjetividades plurais que não se articulam com as hierarquias sociais pautadas pelas identidades. As teorias *queer* auxiliam a problematizar o sistema da arte e o sistema identitário, destacando-se contra os efeitos normalizadores da sociedade, dando brecha a leituras contra-hegemônicas. Neste sentido, os estudos *queer* desestabilizam a ordem normativa construtora das identidades e do sistema artístico, uma vez que sujeitos *queer* expressam resistência frente às imposições sociais, culturais e artísticas. A abordagem *queer*<sup>2</sup> presente neste artigo questiona as identidades sexuais e os gêneros normativos que agem como regimes de verdade e de biopolítica (BOURCIER, 2011) a fim de permitir a emergência de sujeitos livres e transitórios, que não são moldados pelas imposições sociais identitárias de sexo/gênero, explorando assim a potencialidade artística e social de sujeitos (des)identificados.

Neste artigo, através de uma abordagem *queer*, analisa-se a obra *Untitled #408.2002* de Cindy Sherman e a obra *Doublonnage (Marcel)* de Yasumasa Morimura a fim de descentralizar o sujeito e de desestabilizar as identidades que atuam como métodos de regulação dos sujeitos. Esses artistas utilizam-se da fotografia a fim de explorar as possibilidades (des)identitárias dos sujeitos/as, colocando em xeque a estabilidade dos indivíduos e dos corpos, dos gêneros e das sexualidades. Suas produções ainda colocam em discussão os limites da arte contemporânea e de suas linguagens. De maneira que as fotografias ou os autorretratos que realizam podem

1 O termo *queer* surge em meio aos anos 1970/80 nos Estados Unidos, sendo utilizado para humilhar sujeitos que não seguiam a heteronormatividade. O significado deste termo em inglês equivale a algo como estranho ou excêntrico. Entretanto o termo *queer* foi ressignificado pelos sujeitos que outrora foram humilhados, transformando uma ofensa em empoderamento. O *queer* surge como um movimento social que questionava a imposição da heterossexualidade aos sujeitos e a normalização dos sujeitos e dos corpos. A ação de sujeitos *queer* baseia-se na expansão dos limites de pensamento, para que não se encontrem cercados pelo cânone sexual fundamentado pelas forças de poder, de maneira que as práticas *queer* recusem explicações (RODRIGUEZ, 2003). Posteriormente o *queer* adentra ao meio acadêmico destacando-se com as filósofas Glória Anzaldúa, Judith Butler, Eve Sedgwick, Paul B. Preciado, Sam Bourcier e Guacira Lopes Louro. Destaca-se que os movimentos e as teorias *queer* não questionam os sujeitos que encarnam a norma identitária (heterossexual), mas a ordem cultural e os jogos de poder que estabelecem a normalidade e a abjeção (PELÚCIO, 2014).

2 A abordagem *queer* permite analisar obras de arte por outras perspectivas que não se baseiam nos cânones identitários. Deste modo a abordagem *queer* permite perceber a instabilidade do sistema identitário e de gênero a fim de possibilitar leituras que não se restrinjam aos cânones comportamentais e às modalidades tradicionais de leitura das obras de arte e dos corpos, permitindo interpretações mais plurais que não se detenham aos cânones.

ser amplamente discutidos enquanto linguagem artística, de modo a refletir sobre os limites e as fronteiras do autorretrato em uma concepção clássica do sujeito que se autofotografa mostrando a si mesmo/a, e do autorretrato contemporâneo. Sherman e Morimura transitam entre distintas estéticas e subjetividades. A estética *camp*<sup>3</sup> é utilizada para analisar a produção de Yasumasa Morimura, a fim de suscitar uma interpretação *queer* às obras de arte, possibilitando o afastamento da lógica heterossexual, tensionando os limites entre o natural e o inatural através da artificialidade e do exagero na composição de suas obras, propondo uma subversão aos sujeitos socialmente idealizados.

## 2 Identidades contemporâneas: a problemática do indivíduo

A contemporaneidade proporciona identidades múltiplas, facetadas, por vezes destoantes e contraditórias. Este contexto gera a possibilidade de escolha a ser feita no grande leque das identidades contemporâneas, que diferentemente de outros momentos, admite e reconhece a mutabilidade da identidade individual, ou coletiva. Vive-se em um período que as transformações são constantes e que verdades absolutas são contestáveis.

A perenidade e a fixidez identitária já não é mais encarada como característica do indivíduo contemporâneo, visto que o pensamento de identidade cristalizada ficou ancorada no sujeito do iluminismo. De acordo com as ideias de Stuart Hall (2015) existem três concepções de identidade: do sujeito do iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo possui uma identidade que se caracteriza pelo pensamento racional, nascendo com ele e permanecendo essencialmente contínua ao longo de sua vida. Esse sujeito é marcado pelo individualismo, pela centralidade do próprio eu, propondo a ideia de uma identidade fixa e imutável. Em contrapartida, a identidade do sujeito sociológico que se encaixa no mundo moderno, pode ser vista como interdependente, de maneira que sua identidade é formada pela interação com outras pessoas de seu entorno e com outras culturas, tornando-se cada vez mais expandido com a evolução das mídias. Já o sujeito pós-moderno é consequência das mudanças identitárias do sujeito sociológico, organiza-se através de uma identidade fragmentada. Ou seja, diferentemente dos sujeitos anteriores, o sujeito pós-moderno não possui uma identidade, mas sim várias identidades possíveis. É permitido que o sujeito pós-moderno explore as possibilidades identitárias a fim de formar-se enquanto pessoa, sendo esse um processo contínuo e incessável.

A possibilidade de trânsito identitário pode gerar a seguinte reflexão, nas palavras de Tomaz Tadeu (2016, p. 9 apud. CADAVA; CONNOR; NANCY 1991) "a questão não é mais agora quem é o sujeito", mas "queremos ainda, ser sujeitos?", "quem precisa do sujeito?". Seguindo a linha de raciocínio pergunto-me: quem de fato precisa do sujeito e da identidade na contemporaneidade? Pode-se compreender o sujeito e a identidade como um termo que busca organizar e hierarquizar a sociedade, cada sujeito ocupa determinada posição social, cultural e econômica. Vê-se a categoria de

3 O *camp* é uma estética da sensibilidade que se baseia no exagero e na inaturalidade. Se associa ao *queer* por posicionar-se contra as normatizações das sensibilidades contemporâneas (SOUZA, 2014), bem como propõe a subversão e a ironia aos modelos estéticos e políticos dominantes.

sujeito como uma categoria que remete à organização e à ordem social identitária. O sujeito e a sua identidade são métodos disciplinares do poder, que nos engana e faz com que nos enganemos a nós mesmos/as (FOUCAULT, 1992), compreendendo construções sociais como naturais, sendo assim os únicos modelos a serem seguidos e por isso os estudos *queer* recusam a fixidez que essas categorias produzem (LOURO, 2004).

A identidade e seus valores hegemônicos podem ser contestados à medida que ela se solidifica nos conceitos de sexo, gênero e sexualidade, que são conceitos perturbados pela emergência cultural daqueles/as cujo gênero é incoerente e descontínuo (BUTLER, 2016, p. 43). Assim, com a descontinuidade e com a incoerência, o processo identitário hegemônico é desestruturado e novas teorias podem vir a compreender e questionar os estudos das identidades e as transformações sociais do sujeito.

Esses fatores de descontinuidade e incoerência são proporcionados pela pós-modernidade que oferece múltiplas escolhas ao indivíduo, podendo ele/a optar por mais de uma identidade, inclusive por identidades contraditórias, questionando a ideia de um sujeito centrado e fixo como a sociedade normativa idealiza. Com isso, pode-se entender uma ruptura ao sistema clássico do sujeito. Visto que o indivíduo pode ora possuir uma identidade, ora possuir outra, descartando assim as identidades que já não lhe conferem mais, podendo apresentar espectros de diferentes identidades ao mesmo tempo. Nessa nova concepção identitária, é possível afirmar que o indivíduo é efêmero e transitório, admitindo a existência de diferentes identidades em um mesmo sujeito, ou até mesmo a recusa a uma identidade específica.

A efemeridade da identidade pós-moderna pode suscitar a ideia do descartável, assim como tudo na pós-modernidade, de acordo com as ideias de Zygmunt Bauman (2012), em que relacionamentos e objetos possuem prazo de validade, nada mais é duradouro como se imaginava anteriormente. O sujeito pós-moderno busca insaciavelmente pela novidade e ele é constantemente bombardeado de novas informações, de novas culturas. Assim, busca novas identidades possíveis de serem assumidas.

As grandes transformações que perpassaram o mundo nas últimas décadas, sobretudo a globalização, fizeram com que as concepções identitárias do sujeito fossem transformadas ao longo do tempo. Cada identidade está de acordo com o período em que se viveu e com o paradigma vigente de cada época. Contudo, na pós-modernidade, observa-se a rápida transformação, não só identitária, mas também em aspectos sociais, políticos e culturais.

Partindo dos estudos identitários e das novas individualidades, a arte contemporânea mostra-se cada vez mais interessada em assuntos relacionados às subjetividades, tendo sido comum artistas produzirem suas obras relacionadas a contextos sociais, como a guerra, política, identidades e sexualidades. Os/as artistas não se posicionam de maneira neutra ou acrítica, mas enfatizam como a história e como as suas identidades influenciam na produção artística, tornando evidente que as identidades negras ou gays, por exemplo, afetam e (trans)formam a intenção da obra. Neste caso, o pessoal torna-se político (ARCHER, 2012) e artístico. Os temas já não são mais os mesmos, as fronteiras entre arte e vida são constantemente diluídas, vê-se a inter-relação de estudos, a arte não se serve somente da história da arte, mas de

inúmeras disciplinas, como da filosofia, dos estudos *queer* e dos estudos de gênero. Possibilitando produções interdisciplinares, abordando temas de interesse social.

A efervescência do movimento LGBT nos anos 1980 na luta contra a AIDS foi importante para reformular o contexto artístico, surgindo obras que abordavam criticamente essa temática. O movimento e os estudos *queer* também se fizeram presentes como método de questionamento identitário. Produções e exposições abordavam e abordam as dissidências sexuais e identitárias. Levando ao público, através de obras de arte, novas perspectivas de sujeitos, como sujeitos ambíguos, assexuados e intersexuais. Sujeitos omitidos/as pelo sistema dominante nas artes e nas sociedades. Pensando nas novas perspectivas, artistas iniciaram uma produção que desloca o sujeito centrado, que problematiza os binarismos entre homem/mulher, entre homo/heterossexualidade. Essas produções que contestam as normas suscitam novos pensamentos estéticos, filosóficos, além de novos corpos, paradigmas e possibilidades. O/a artista goza da autonomia de si, a produção de corpos e comportamentos é incessante, tanto na arte, quanto na sociedade.

### **3 Sujeito Transformável na Produção de Cindy Sherman e Yasumasa Morimura**

Cindy Sherman e Yasumasa Morimura são artistas que exploram as possibilidades de si, projetando em suas obras também as possibilidades do outro/a. De maneira a questionar convenções identitárias e sociais, produzindo novas subjetividades que não se atrelam a modelos pré-determinados socialmente. O sujeito imutável é desestabilizado com as possibilidades de si, com as possibilidades de mudança, de negação e de ambiguidade. Essas mudanças são consequência de um intercâmbio constante consigo e com outrem, a cada momento o sujeito é reconstruído, encontrando-se em processo de construção e desconstrução permanentes.

Cindy Sherman é uma artista estadunidense que possui uma produção artística voltada para fotografias, nas quais a artista se posiciona em frente à câmera a fim de explorar outras identidades influenciadas por personagens de filmes ou de obras de arte, como pode ser evidenciado na série *Film Still*. É comum que a artista se (trans) figure a fim de compor suas personagens. A composição de suas fotografias conta com inúmeros elementos pré e pós fotográficos que fortificam a artificialidade na construção de sujeitos e identidades, destacando assim a transitoriedade identitária, tanto de suas personagens, quanto das sociedades contemporâneas, explorando assim o processo artificial de construção do sujeito.

A produção fotográfica auxilia a compreender a construção das identidades utilizadas pela artista, como pode ser evidenciado na obra *Untitled #408.2002* em que a artista utiliza maquiagens e peruca para construir sua personagem, assim pode-se entender o retrato fotográfico e as identidades como um prisma do artifício, não somente pelos termos técnicos, mas pela possibilidade de construção de máscaras que dissimulam a existência do sujeito original (FABRIS, 2003). Ainda pode-se questionar, qual seria o sujeito original? Aquele/a representado/a pela artista, ou o sujeito da artista Cindy Sherman? É possível discutir os limites filosóficos, técnicos e conceituais da linguagem artística utilizada, o autorretrato. Ainda pode-se discutir que o

sujeito *original* é deslocado para dar lugar a uma identidade artificial que suprime a individualidade em prol de um agrupamento identitário. Nesse sentido, problematiza-se a existência de um sujeito original, já que somos constantemente moldados pelas instâncias reguladoras. Na produção de Sherman, o sujeito original se desloca, perpassa cânones identitários, de maneira que permite a discussão dos limites entre sujeito original e artificial.

A produção de sujeitos faz com que a fronteira de identidade artificial e identidade original/*natural* e fixa se dissipe. Ainda com relação à questão de dissimular o sujeito *original*, pensando no autorretrato, essa não poderia ser considerada uma subversão às regras? Já que se nota uma recusa de se autoexibir, de se autorrevelar? (FABRIS, 2003), ou bem, pode-se compreender com a intenção em autorrevelar-se de maneira plural, através da produção de novos corpos e de novas subjetividades que passam a constituir o sujeito. Essa problematização acerca do sujeito, da identidade no autorretrato pode suscitar reflexões. Qual é o sujeito do autorretrato? Aquele que simplesmente fotografa a si mesmo, que se exhibe à câmera, mostrando-se conforme o habitual? Ou seria permitido também aquele que se fotografa assumindo outras personagens, outras identidades? Produzindo um outro corpo dramatizado e exagerado que se apresenta a fim de colocar em colapso os sistemas canônicos das identidades e da linguagem artística do autorretrato. O que constituiria o autorretrato? Ou melhor, no que pode se constituir o autorretrato na arte contemporânea? Qual seria a real identidade do sujeito presente no autorretrato? Quem legitima tal identidade como verdadeira? Só uma identidade poderia ser permitida, ou são permitidas múltiplas identidades em um mesmo sujeito?

Ao explorar e questionar as linguagens artísticas chega-se a uma reflexão que possibilita novas miradas sobre um tema já conhecido. O autorretrato pode ser concebido de ambas as formas citadas. Tanto por aquele/a que se autofotografa revelando a si mesmo/a, bem como aquele/a que se autofotografa representando-se através de um personagem, como Sherman e Yasumasa Morimura. A questão está no ato de posicionar-se em frente à câmera. O real sujeito a aparecer não necessariamente precisa existir, afinal, existe um sujeito real/original? Os sujeitos se constituem através de um simulacro, são representações, imitações construídas socialmente. Neste sentido, distintos sujeitos são possíveis nessa linguagem. Pode-se compreender distintas perspectivas de autorretrato, o que não quer dizer que uma sobreponha-se à outra. Há espaço para aqueles/as que buscam mostrar-se a si mesmo/a, bem como há espaço para aqueles/as que utilizam maquiagens, roupas e assim transfiguram sua aparência física, suscitando assim um novo corpo e uma nova maneira de afirmar-se enquanto sujeito. Podendo sugerir, um autorretrato falso, enganador, mas o autorretrato nada mais é do que isso: um simulacro, uma ilusão, um engano (PACHECO, 2012). Assim como as identidades e o seu sistema, que se constituem como uma ilusão, um simulacro comportamental idealizado.

Ainda é possível refletir acerca da efemeridade identitária. O sujeito não possui mais uma identidade fixa, ele/a pode usufruir de inúmeras identidades/identificações a fim de formar-se enquanto sujeito. Essa possibilidade permite que nem sempre o sujeito e sua identidade sejam contínuos, por mais que o corpo seja o mesmo, sua identidade – visual ou não – é continuamente construída e transformada. Os sujeitos encontram-se não na fixidez, mas no devir identitário.

As diferentes personagens de Sherman possibilitam uma ruptura com o modo essencialista de pensar as identidades. A artista mostra que na contemporaneidade é possível que os sujeitos assumam inúmeras identidades a fim de se constituir enquanto indivíduos, e mostra que essas identidades e o constituir-se enquanto indivíduo não é algo fixo, mas mutável e contínuo, algo em devir que se encontra em constante transformação. Embora a sua produção proponha a ruptura com as questões identitárias clássicas, vê-se que suas personagens se configuram como produtos do olhar masculino, cujos papéis são determinados por ele, propondo que o conceito *mulher* é um efeito do outro (JONES, 1997; FABRIS, 2003). Assim como o conceito de identidade, que é determinado pelo outro, como método de significação de pessoas e de comportamentos.



Fig. 1 – Cindy Sherman, *Untitled #408.2002*, Chromogenic color print, 137 x 91cm, 2012, Collection of Melva Bucksbaum and Raymond J. Leary.

Fonte: [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/lib/uploads/G05A01Untitled-408.2002\\_large.jpg](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/lib/uploads/G05A01Untitled-408.2002_large.jpg)

Yasumasa Morimura é um artista japonês que produz suas obras através do apropriação<sup>4</sup>. Em sua produção o artista reinterpreta visualmente obras e fotografias icônicas, onde o próprio artista se posiciona como a personagem principal da obra em questão. Ao modificar a personagem das obras, sua prática artística solapa o sistema tradicional da arte, as identidades canônicas e o binarismo de gênero masculino/feminino, isso pode ser percebido à medida que o artista se representa como Che Guevara ou como Marilyn Monroe, ou bem quando se apropria de uma fotografia de Man Ray (Figura 2 - *Doublonnage (Marcel)*). Ao apresentar-se em ambos gêneros o artista explora possibilidades corpóreas, indeterminando seu gênero e rompendo com o sistema binário de identificação, operando como sujeito de gênero ambíguo e mutável. Neste sentido, a sua produção artística constitui-se através do trânsito identitário e de gênero. Razão pela qual o artista se distancia do cânone heteronormativo, uma vez que para este sistema deve-se escolher entre o masculino ou feminino, impossibilitando a existência de corpos ambíguos e fronteiriços (ANZALDÚA, 1987).

4 Como apropriação, pode-se entender uma atitude artística desenvolvida por Marcel Duchamp no início do século XX, e mais recentemente com Sherrie Levine, que utilizou-se de obras de arte já existentes a fim de compor as suas próprias. Neste caso, apropriação (re)significam a obra citada, alterando seu contexto e desconstruindo significados tradicionais (DEMPSEY, 2010). Destacam-se Louise Lawler, Jeff Wall e Rosangela Rennó.

A desconstrução das identidades continua através da apropriação artística que esse artista realiza, através de maquiagens, iluminação e processos fotográficos que permitem que ele se represente tanto em personagens masculinos quanto femininos. Suas criações questionam a fixidez identitária e a *naturalidade* das regras de gênero prescritas aos corpos, dessa maneira, ao recriar uma imagem, como a de Marilyn Monroe, muitas vezes sua representação atinge tons sarcásticos e grosseiros (FABRIS, 2015) em virtude da artificialidade. Isso pode ser percebido através do exagero presente nas fotografias, o que confere uma estética *camp*, composta por imagens surreais, forjadas, mostrando assim o artifício e a construção arbitrária por de trás das normas sociais (BALIEIRO, 2014).

A imitação da personagem em questão coloca a masculinidade/feminilidade canônica em jogo, mostrando-as como construções interpeladas histórica e socialmente, já que o artista elabora todo um aparato a fim de produzir um sexo biológico/gênero que por ora pode não ser o seu. Assim é importante pensar que cada um de nós possui comportamentos institucionalizados historicamente como masculinos ou femininos, independentemente do sexo biológico. Com isso pode-se compreender que o gênero encontra-se associado às normas e às convenções culturais que variam no tempo e nas sociedades (MISKOLCI, 2012, p. 32). Também deve-se levar em consideração que o gênero nem sempre se consolidou de maneira coerente/consistente, assim é necessário compreender o gênero relacionado às intersecções políticas e culturais que o produzem (BUTLER, 2016) e o normalizam.

Assim quando o/a artista constrói sua obra, ele/a também constrói um gênero e uma identidade que serão explorados pela personagem que irá representar. Esse gênero (masculinidade/feminilidade) criado pelo artista nada mais é do que uma artificialidade que o permite atuar a fim de representar as personagens, entretanto não é apenas ao compor suas obras que o gênero é uma construção. Seu processo constitutivo é cultural, o gênero é aprendido e imposto ao sexo, daí pode se compreender o gênero como um significado cultural assumido pelo corpo sexuado (BUTLER, 2016). O gênero é engendrado através de um processo artificial que constitui as identidades a fim de normatizá-las e hierarquizá-las. Tanto o processo artístico de Morimura quanto de outras/os artistas, como as *drags*, denunciam a construtividade dos gêneros e as identidades definidas e decididas até mesmo antes do nascimento, indicando qual seria o caminho socialmente desejado que tal indivíduo deveria seguir (LOURO, 2004), caminho esse que é pautado através de inúmeras instituições de regulação e vigilância, ou bem, dos Aparelhos Ideológicos de Estado<sup>5</sup> – como chama Louis Althusser (1988), sendo eles igreja, família, escola, sindicato, mídia, sistema jurídico, trabalhista e hospitalar – essas instituições, através do poder, criam um sistema de vigilância o qual atua de maneira normalizadora, disciplinando e regulando a vida dos indivíduos, estabelecendo e impondo regras<sup>6</sup> sociais como a heterossexualidade compulsória (RUBIN 1989), o sistema binário, o gênero e sexo como biologicamente

5 Entende-se que Louis Althusser não é um filósofo queer, mas relaciono suas teorias e entendo que as instâncias de regulação identitária, social, política e sexual são pautadas também pelos Aparelhos Ideológicos de Estado. De maneira que os Aparelhos Ideológicos de Estado fortificam a construção/imposição de normas que dão continuidade ao sexo-gênero-desejo, colocando-os em conformidade. Assim os Aparelhos Ideológicos de Estado atuam na vigilância e doutrinação para a manutenção das normas dominantes.

6 Os Aparelhos Ideológicos de Estado servem como mecanismo de dominação da população, servindo como método de controle da vida humana, principalmente em relação a questões políticas e financeiras. Althusser (1988) aborda principalmente a relação da luta de classes entre Estado, classe dominante e classe operária. Aqui, parto das ideias de Althusser para perceber como o modelo hegemônico se consolidou, sendo instituído através do sistema de vigilância que é composto por tais instituições.

associados. Nesse sentido, posicionar-se através de uma abordagem *queer* é resistir a essas estruturas de vigilância e normalização (RODRÍGUEZ, 2003). Esse sistema é uma grande rede de vigilância, pode-se quiçá compará-lo ao panóptico, ao qual Michel Foucault se refere em *Vigiar e Punir* (1975). É preciso vigiar os indivíduos durante todo o tempo, bem como devem ser submetidos a uma pirâmide perpétua de olhares (FOUCAULT, 2016, p. 182)<sup>7</sup>. Pensar a vigilância e suas possibilidades assusta, ainda mais ao pensar nela hoje, que se encontra de maneira contínua e ampliada pelas redes sociais, sendo difusa e diversa em suas formas de regulação e controle; de modo que as instituições se permitem além de controlar, ditar normas, padrões de pureza, sanidade e insanidade se multiplicam constantemente (LOURO, 2004). A disseminação da vigilância se deve ao fato da inserção das mídias na vida social do indivíduo contemporâneo.

A construção, o gênero, as identidades pré-determinadas são pontos que Morimura trabalha com um aspecto *camp*, não se mostrando como uma forma natural de sensibilidade (SONTAG, 1987), mas como uma artificialidade proposta pela cultura. O *camp* ainda está relacionado à cópia, à imitação que ironiza o *verdadeiro/original*, o dominante. Uma imitação exagerada de algo, como as *drag queens*, por exemplo, que possuem uma feminilidade que é diferente daquela da mulher cis. As *drag queens* optam por uma feminilidade exacerbada, maquiagem pesada, sapatos altíssimos, roupas pomposas, *glamourosas*, um exagero intencional da feminilidade atribuída a mulheres cis. Esse simulacro, essa imitação torna o *camp* uma cópia, sendo assim marginalizado, situando-se no intermédio entre a alta e a baixa cultura (SOUZA, 2014), não sendo bom o suficiente para ser considerado algo digno de seriedade.

Mais evidente ainda nas obras de Yasumasa Morimura, as construções identitárias se mostram extremamente artificiais e construídas já que, ao analisar a maquiagem exagerada e cenários construídos, tudo se mostra evidentemente falso (FABRIS, 2015), *camp* pela sua paródia, representação e teatralidade dramática (SONTAG, 1987). Inclusive pelo fato de ao apresentar um corpo feminino, o artista desenvolve uma feminilidade que não necessariamente é aquela atribuída às mulheres do sexo biológico feminino<sup>8</sup>, mas não por isso menos feminino. A obra *Doublonnage (Marcel)* permite pensar a feminilidade como uma performance, assim como a filósofa Judith Butler (1996), pioneira nos estudos *queer*, explica através do conceito de performatividade usando como exemplo a teatralidade das *drag queens*.

Devido às construções/representações identitárias extravagantes, vejo a produção de Yasumasa Morimura pertencente à estética *camp*, já que existe um apreço às artificialidades e pelo exagero intencional. E por tratar-se de um artista que produz obras através da apropriação, um método de produção que, em visões mais conservadoras, pode ser considerado como uma antiarte, ou uma manifestação pautada no plágio, mas

<sup>7</sup> A vigilância constante a qual Michel Foucault (1975) se refere me faz lembrar a obra 1984, de George Orwell (1949), onde os cidadãos são submetidos a uma onipresente vigilância que reprime aqueles/as que não funcionam conforme o sistema.

<sup>8</sup> De acordo com Paul B. Preciado (2009) a representação hiperbólica da masculinidade ou da feminilidade assume ainda mais um caráter artificial, já que ambos os dois conceitos estão sendo teatralizados, não atendendo aos significados socialmente aceitos dos termos. Produzindo assim novas masculinidades e novas feminilidades, que não somente se inscrevem em corpos consonantes com os gêneros estipulados, mas formam também a masculinidade feminina e a feminilidade masculina, uma vez que "supondo a estabilidade do sexo binário não decorre daí que a construção do termo 'homens' se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo 'mulheres' interprete somente corpos femininos" (BUTLER, 2016). Sobre isso também discorreu Guacira Lopes Louro (2004): veja-se o caso *drag queen* e sua "imitação" do feminino, em qual feminino ela busca suas referências? Não seria uma imitação fiel do feminino e da sua feminilidade, seria outro tipo de feminilidade que fora assim construída, com o apreço à ousadia, à extravagância, à artificialidade dos gêneros. A *drag queen* indica a proximidade da fronteira entre os gêneros, ela exhibe a transitoriedade das identidades e dos gêneros regulados (Idem, ibidem), bem como a instabilidade das fronteiras binárias ao produzir novos corpos e novas subjetividades.

assim como Rosa María Blanca (2011), aqui não se procura “privilegiar um trabalho sobre outro, o original sobre a cópia”. Assim, a apropriação utilizada por Yasumasa Morimura ao produzir suas obras pode ser considerada uma linguagem marginal, e isso a aproxima ainda mais do *camp*. Já que nada é muito original, bom demais ou não suficientemente marginal pode ser *camp*, ou ainda a predileção por coisas que não são (SONTAG, 1987), que apenas aparentam ser, imitações de algo considerado real/original.



Fig. 2 – Yasumasa Morimura, *Doublonnage, Marcel*, 1995 Fotografia em color, 150 x 120 cm.  
Fonte: <http://www.museoreinasofia.es/sites/>

#### 4 Considerações Finais

A produção artística de Cindy Sherman e de Yasumasa Morimura abordam a multiplicidade identitária dos indivíduos contemporâneos. Observou-se, neste artigo, que os paradigmas identitários se transformaram em decorrência do avanço da globalização, influenciando na transitoriedade dos sujeitos. A abordagem analítica *queer* permitiu o distanciamento das técnicas reguladoras de corpos e comportamentos, abrindo margem para uma pesquisa dos processos de subjetivação, rompendo com premissas identitárias alicerçadas em paradigmas do sujeito iluminista, explorando as possibilidades (des)identitárias da contemporaneidade. A abordagem *queer* propõe leituras plurais nas obras de arte, uma vez que ela instigou à desconstrução das identidades fixas e destacou que a constituição dos sujeitos e das identidades opera na artificialidade através de processos de inteligibilidade.

Os resultados das análises que apresento aqui se constituem como uma das inúmeras possibilidades de leitura e de interpretação. Não pretendo atribuir valores

absolutos e nem estabilizadores às obras de arte e nem aos conceitos utilizados. Penso que a multiplicidade de leituras é primordial na arte, uma vez que ela opera na democracia. Os conceitos e as obras analisadas se inserem no trânsito e na pluralidade, não busco construir um discurso único e nem uma verdade incontestável, busco caminhos plurais e abertos para que as interpretações não se restrinjam, mas para que se ampliem. Proponho uma inquietação a um assunto que exige sensibilidade, ainda mais no momento de discussão artística atual.

O *queer* mostrou-se como um termo flexível, constantemente ressignificado, desde suas primeiras utilizações, quando foi apropriado e subvertido conceitualmente, passando não mais a operar como humilhação, mas como empoderamento individual e coletivo. Sua atuação se distancia das normas de gênero, de modo que possibilita a sua desestabilização. Cindy Sherman e Yasumasa Morimura trouxeram obras onde essas mudanças de sujeito são perceptíveis, mostrando as máscaras que os sujeitos sociais usam no dia-a-dia, enfatizando a artificialidade do real e do sistema identitário.

O sujeito do autorretrato foi problematizado, abrindo discussão para as possibilidades de si em frente à câmera. O trânsito identitário é comum à contemporaneidade, dessa maneira os autorretratos podem abordar uma multiplicidade de identidades presentes no mesmo corpo em diferentes momentos. Neste sentido, o sujeito é compreendido como um migrante e o que importa não é a chegada a uma identidade final, mas o percurso de (des)construção identitário.

Nas obras de Yasumasa Morimura o *camp* se insere como uma estética que é pautada pelo exagero, pela ironia, pela dramatização e pela metáfora. A ironia presente no *camp* permite questionar e parodiar o sistema dominante, problematizando a sua suposta naturalidade e soberania. Neste sentido, as imposições sociocomportamentais são parodiadas a fim de mostrar que elas se constroem através de uma sociedade de poder que se baseia no pretexto da coesão de gênero e sexo biológico, invalidando todos os indivíduos que não apresentam coerência entre o gênero e o sexo. No *camp* há a intenção de ironizar o dominante a fim de desconstruí-lo para compreendê-lo como uma artificialidade socialmente imposta.

Neste sentido, este artigo abordou, através das obras de Cindy Sherman e Yasumasa Morimura, as transformações identitárias da contemporaneidade. Alertando para os processos de (des)construção e (des)identificação dos sujeitos, que se posicionam como efêmeros e transitórios, explorando as possibilidades de si e do outro no devir identitário.

## Referências

ANZALDÚA, G. **Borderlands/La Frontera**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ALTHUSSER, L. **Ideología y aparatos ideológicos del estado**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

BALIEIRO, F. F. **Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória.** UFSCar: Tese de Doutorado, 2014.

BAUMAN, Z. **Ensaio sobre o conceito de cultura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

BLANCA, R. M. **Arte a partir de uma perspectiva queer.** UFSC: tese de doutorado, 2011.

BOURCIER, MH S. **Queer Zones 3: identités, cultures et politiques.** Paris: Éditions Amsterdam, 2011.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

DEMPSEY, A. **Estilos Escolas e Movimentos.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FABRIS, A. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 61-70, 2003.

FABRIS, Annateresa. Uma "magnífica presa": representações visuais de Marilyn Monroe. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 23, n. 1, p. 11-28, 2015.

FOUCAULT, M. **Surveiller et punir.** Paris: Gallimard, 1975.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** São Paulo: Paz e Terra, 2016.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

JONES, A. Tracing the Subject with Cindy Sherman. In: CRUZ, Amada et al. **Cindy Sherman.** London: Thames and Hudson, 1997.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MISKOLCI, R. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ORWELL, G. **1984.** 17. ed. São Paulo: Nacional, 1984.

PACHECO, M. E. V. A pintura do autorretrato contemporâneo em Portugal: breve panorâmica. **Diacrítica**, Braga, v. 26, n. 3, p. 93-130, 2012.

PELÚCIO, Larissa. Breve história afetiva de uma teoria deslocada. **Florestan**, v. 1, p. 26-45, 2014.

PRECIADO, P. B. Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans. **Debate feminista**, v. 40, p. 111-123, 2009.

RODRÍGUEZ, J. M. **Queer Latinidad: Identity practices, discursive spaces**. New York: New York University Press, 2003.

RUBIN, G. Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, C. **Placer y peligro. Explorando la sexualidade femenina**. Madrid: Ed. Revolución, 1989.

SONTAG, S. **Notas sobre o Camp**. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: LPM, 1987.

SOUZA, R. O que o camp tem a nos dizer em 2014. In: **Anais do 23º Encontro da ANPAP**, 2014.

TADEU, T. Nós ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: HARAWAY, D; KUNZRU, H; TADEU, T. **A antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

**A SUPRESSÃO DO OUTRO NO EPISÓDIO DO  
QUEERMUSEU:  
A LIBERDADE DE EXPRESSÃO SOB COERÇÃO  
E O QUE PODE O ARTIVISMO QUEER  
SUPRESSING THE OTHER IN QUEERMUSEUM EPISODE:  
FREEDOM OF SPEECH UNDER COERCION AND WHAT  
CAN QUEER ARTIVISM DO**

*Rafael Luiz Zen<sup>1</sup>*

## Resumo

A partir do fechamento da mostra Queermuseu em 2017, foram percebidas estratégias de manipulação neofundamentalistas que dessubjetivam a expressão individual do discurso artístico *queer*. Fala-se da liberdade da fala e das tentativas de apagamento do sujeito porque se admite como objetivo principal debater a supressão do outro a partir de uma coerção discursiva que fere a liberdade de expressão. Como objetivos secundários, tem-se: promover a discussão teórica da liberdade de expressão; revelar na linguagem um local de fogo através do discurso artístico; e analisar as obras de Bia Leite, expostas na mostra. Metodologicamente, foram feitas pesquisas bibliográficas, posteriormente correlacionadas com o estudo de caso das obras de Leite. Ao final, percebe-se que, ao abordar o tema da cartografia das diferenças, este estudo encara o ativismo como uma ferramenta discursiva das lutas sociopolíticas, reafirmando a importância da resistência.

**Palavras-chave:** Ativismo. Arte queer. Liberdade de expressão. Queermuseu. Arte contemporânea.

## Abstract

From the closing of Queermuseum exhibition in 2017, neofundamentalist manipulative strategies are acknowledged because they desubjectivate the individual expression of queer artists. It is talked about freedom of speech and subject's erasing attempts because this work aims to debate the "other" suppression in the dictatorship of the "self" from the impossibility of freedom when in times of coercion. As secondary goals, it is admitted: theoretically discuss freedom of speech; reveal inside language a place of fire through artistic speech; and analyze the work of Bia Leite, exhibited in the show. Methodologically, a bibliographic research was made so it was possible to correlate the study with Leite's work. By its conclusion, when approaching differences cartography, this research faces activism as a speech tool used by sociopolitical movements, reinsuring resistance's importance.

**Keywords:** Activism. Queer theory. Freedom of speech. Queermuseum. Contemporary art.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup>rafikizen@hotmail.com

## 1 Introdução

Em dezembro de 2017, uma das principais revistas brasileiras a tratar da questão da sociologia da cultura - a Revista Cult (edição 230), trazia em sua capa o título "Arte sob Coerção - Moralismo Privado no Espaço Público". Compreendendo que o que chamamos de arte hoje não é exatamente o que foi denominado como arte ao longo da História, a publicação problematizava os ataques das frentes conservadoras em relação à mostra "Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira", exposição coletiva patrocinada pelo banco Santander no estado do Rio Grande do Sul, cuja polêmica envolve o cancelamento da mesma um mês antes do seu término oficial, a partir de manifestações do MBL - Movimento Brasil Livre.

Sobre a polêmica, ela envolveu manifestações de organizações religiosas, uma campanha que pedia o fechamento da mostra - rebaixando a nota de avaliação da página do Santander Cultural na rede social Facebook e uma tentativa de boicote ao banco. As acusações afirmavam que artistas consagrados como Adriana Varejão, Alfredo Volpi, Cândido Potinari, Flávio de Carvalho, Lygia Clark, Alair Gomes, entre outros, promoviam blasfêmia contra símbolos católicos, pedofilia, zoofilia e a sexualização da infância.

A partir da curadoria de Gaudêncio Fidelis, que havia sido curador da Bienal do Mercosul de 2015, a exposição trazia como mote a diversidade e as questões da identidade de gênero, aos moldes de exposições como a "Queer British Art (1861-1967)" em Londres (2017) e a "Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture" em Washington (2010).

No catálogo da exposição, FIDELIS afirmou que a obra de arte pode ser uma manifestação crítica diante do processo de colonização do país que perturba as relações verticais e eventualmente as horizontaliza por meio de relações reflexivas que promove. Mais do que um recorte temático, a opção pela curadoria ativista faz com que o espectador reflita sobre problemas estéticos e metafísicos do campo social.

Sobre a compreensão moralista do papel da arte, cujas principais críticas dos apoiadores do encerramento da exposição sugeriam uma volta à arte bela - aquela cujas bases se estabelecem na moral e nos bons costumes, TIBURI (2017a, p. 12) afirma que dessubjetiva a expressão individual do artista em um espaço simbólico (discursivo, narrativo, de fala) onde a "crítica necessária à obra cede lugar ao ódio contra a própria ideia de uma expressão livre".

Sendo regra estatal ou parâmetro moralista para a vida, a censura deve ser debatida e amplamente discutida porque visa o controle das mentalidades no sentido que mina a percepção das individualidades, das formas de perceber o mundo e das formas de sentir e se relacionar com o outro.

A construção da experiência estética, ética e política mediante o contato com as artes passa a ser alvo de destruição em contextos autoritários. Admitindo que o caráter autoritário desenvolve-se sempre que se abre um espaço coletivo de imposição, afirma-se que pessoas e instituições podem fomentar modos antidemocráticos de expressão por promover o apagamento e silenciamento do outro. Nesse contexto, por ser inerentemente uma ferramenta discursiva que não se contém diante do autoritarismo, a arte torna-se insuportável porque diz aquilo que se quer negar ou esconder.

Nesse contexto, chama-se de ativismo o tipo de resistência poética que reformula a experiência do fluxo coletivo das vozes, criando canais alternativos para a circulação democrática do pensamento crítico. Sobre a possibilidade de insurgências políticas mediante a manifestação artística, André Mesquita (2008) ainda define que a arte político-ativista pode ser compreendida como uma prática que tenta partilhar uma ideia marginal através da intervenção sensível, buscando formas de visibilidade.

Pode-se chamar de abismo o lugar entre a arte contemporânea e o autoritarismo. É nesse lugar que os artistas brasileiros viram-se novamente em 2017. Impotente diante do cancelamento, o público brasileiro viu exposições, peças de teatro e performances sendo expostas, polemizadas, ridicularizadas e canceladas por instituições e grupos que, conforme aponta TIBURI (2017a, p. 12), estão “confusos em relação à arte nas suas vidas, (quando) devemos nos perguntar em que estágio se encontra a capacidade de cognição, de compreensão e de sensibilidade no Brasil de 2017”.

A violência institucional contra artistas, curadores, colecionadores e o público, tanto quanto a luta pelo espaço público livre e democrático, constituem duas frentes do mesmo embate: a lembrança histórica da censura à arte e aos discursos no Brasil do século XX e o receio de observar a possibilidade de retorno a um momento autoritário em relação à liberdade de expressão.

Deste modo, a presente pesquisa justifica-se pelo contexto histórico que discute e por propor questionamentos acerca da liberdade da fala e das tentativas de apagamento do “outro” (díspar) na ditadura do “eu” (conservador), trazendo a confluência entre debates teóricos e a proposição de um estudo de caso a partir das obras “Travesti da Lambada e Deusa das Águas” e “Adriano criança viada bafônica”, da série “Criança Viada”, de autoria de Bia Leite - uma das artistas mais criticadas e discutidas a partir da polêmica em relação ao fechamento do Queermuseu.

Em nível profissional e pessoal, justifica-se também por se aliar a um panorama de diversos outros textos publicados por artistas a partir das reverberações da polêmica do fechamento, tomando o espaço das falas acadêmicas para propor justamente o que a linguagem - quando livre - pode fazer: apresentar pontos de vista que pretendam diluir os discursos de ódio e apresentar alternativas de pensamento que se pautem na liberdade de existir e de se expressar.

Desta forma, baseia-se a fundamentação deste artigo a partir da seguinte pergunta: o que pode o ativismo *queer* - como prática de manipulação da linguagem poética no direcionamento de discursos políticos e de ação - em relação à liberdade de expressão e da fala? Pergunta, pois admite que é papel do pesquisador científico apresentar contrapontos ao pensamento vigente e dominante.

Para formular uma possível resposta a este questionamento, assume-se como objetivo central deste estudo debater a supressão do outro na ditadura do eu, a partir da impossibilidade de prática da liberdade de expressão quando em momentos de coerção pela militância neofundamentalista e conservadora. Como objetivos secundários, admite-se: promover a discussão teórica da liberdade de expressão em tempos autoritários; revelar na linguagem um local de fogo através do discurso artístico; e analisar as obras “Travesti da Lambada e Deusa das Águas” e “Adriano criança viada bafônica”, de Bia Leite, sob a ótica da coerção.

Definindo como fonte de informação um recurso informacional que guie e auxilie o estudo, o estudo prevê metodologicamente uma pesquisa bibliográfica de fonte primária (em artigos pessoais em periódicos científicos e entrevistas) e outra de fonte secundária (em livros e revistas), posteriormente correlacionando as teorias propostas com o estudo de caso das obras de Bia Leite.

Para que a trajetória teórica seja possível, serão utilizados como bibliografia principal os autores: HANNAH ARENDT (2007), e o conceito de público e privado; HAKIM BEY (2001) e os lugares do discurso; ANDRÉ MESQUITA (2008) e a potência do ativismo; FRANCISCO BOSCO (2017) e a liberdade de expressão no novo espaço social brasileiro; bem como os artigos encontrados na Revista Cult (2017, ano 20, n. 230), de organização de Marcia Tiburi.

Citando novamente o texto de TIBURI (2017a, p.13), cujo dossiê assistia com receio a arte sob coerção a partir do moralismo privado no espaço público, é possível afirmar que o real papel do texto acadêmico/científico é o de “abrir os olhos e ver além das viseiras autoritárias” que conduzem suas manifestações à supressão da subjetividade, pautando suas ações pela ótica da conduta normativa - dessubjetivando qualquer possibilidade de alteridade livre.

Por ser constituída num campo de relação entre saberes, a arte pode ser compreendida mediante o poder discursivo que carrega, pois atua no campo da linguagem. Instaurando um regime de verdades discursivas ou sugerindo novos pontos de vista, é a partir da linguagem que as ações do mundo e de sua esfera pública podem ser questionadas, debatidas e socializadas.

## 2 Desenvolvimento teórico

Em seus escritos, HAKIM BEY (2001) aborda a democracia dos discursos como um ato necessário à liberdade, observando que nós, do tempo presente, estamos predestinados a viver dominações tanto territoriais quanto psicológicas. Embasado por um pensamento crítico em relação às estruturas sociais da fala, seus espaços de sociabilização e seus modos de troca, o autor propõe que obras artísticas configurem um espaço de debates entre a reflexão e a manutenção do status quo.

Pretendendo traçar um retrato do modelo social predominante no tempo presente, ele o descreve como um maligno ciclo infinito que incuba o Estado, um Estado após o outro, um espaço onde “nada, além de um martírio inútil, poderia resultar de um confronto direto com o Estado terminal, esta megacorporação, o império do Espetáculo e da Simulação” (BEY, 2001, p. 06).

Por esse viés, da impotência do confronto direto com o Estado, ele ainda pressupõe que sempre haverá artistas dispostos a defender um discurso pelas vias artísticas, sejam elas *mainstream* ou independentes, através de financiamentos públicos ou privados. O autor, então, sugere um termo para definir esse tipo de manifestação que surge como uma ocupação de espaços por meio do discurso do contrafluxo. A esse tipo específico de espaço, que retém o poder de contaminar as narrativas vigentes de subjetividade, Bey (2001) intitula *zona autônoma temporária*.

Para o autor, as zonas autônomas temporárias (também chamadas de *TAZ - temporary autonomous zone*) são espaços que conquistam áreas de imaginação,

emergindo e desaparecendo, cedendo lugar para novas obras, novas manifestações, novas guerrilhas. Para exercer todo o seu potencial de espaço partilhador de experiências sociossensíveis, deve utilizar espaços/discursos assimilados pelos dispositivos de controle para problematizar novos modelos de fala.

Para os fins desse trabalho, a exposição de arte - principalmente em seu caráter artista - será considerada uma *TAZ* quando propõe situações culturais e imaginárias efêmeras que permitem o acesso a pensamentos de contra-ataque ao *status quo*. Muito mais do que mera polêmica, esses campos artísticos fazem emergir de forma espontânea uma voz para determinado grupo de pessoas que propõe a diversidade cultural e a individualidade como valor partilhável.

MESQUITA (2008) discute que o ativismo pressupõe a recuperação de um espaço de fala através do espírito de resistência, tornando a estética artística uma criação política. Afirmando que esse tipo de engajamento social impulsiona para o encontro possível da arte com as formas políticas da vida, o autor infere que a criação de táticas discursivas acontece pela "ausência ou enfraquecimento das formas tradicionais de espaço público e das privatizações da comunicação e da cultura, sendo atualmente ampliadas a um nível nunca antes visto historicamente" (MESQUITA, 2008, p. 45).

Para adentrar essa esfera de confronto e reconstituir relações sociais mediante a manipulação da linguagem, um artista inserido em uma zona autônoma temporária cria um "projeto de cooperação e um paradigma estético-político que canaliza as competências artísticas para intervir no centro da própria situação social e política do seu tempo histórico" (MESQUITA, 2008, p. 48).

Por fim, a *TAZ* como tática artística prevê a liberação psicológica do dispositivo: momentos e espaços de ação onde a liberdade do discurso não é apenas possível, mas existente. Contra a alienação do conservadorismo, essas zonas não pregam a utopia social, mas a autonomia no tempo presente.

## 2.1 A autonomia do "eu" no campo social

A partir da constatação de que a linguagem é produtora de realidades, de subjetividades e veículo de transmissão de valores, BOSCO (2017) introduz uma análise sobre o espaço midiático do país - o qual chama de novo espaço público brasileiro - campo por excelência de disputas políticas.

Ainda afirmando que a entrada do sujeito na ordem da linguagem representa sua entrada na ordem de uma determinada estrutura social, o autor complementa que a manutenção dos termos da linguagem contribui para a manutenção do status quo social. Observando espaços de sociabilização da fala, afirma-se que é nesse espaço de resistência ainda aberto, que "a contracultura emerge como crítica comportamental, denunciando os mecanismos de poder presentes no cotidiano e na intimidade" (BOSCO, 2017, p. 74).

Admite-se, aqui, que o conceito de "disputa política" nada tem a ver com a esfera partidária, mas da potência discursiva que a política como ciência das relações pressupõe. Esse conceito é encontrado em ARENDT (2007), em seu livro "A Condição Humana", onde a autora investiga questões que dizem respeito à esfera pública como local no qual o homem, por meio de palavras e ações, adquire o estatuto político de cidadão.

Discutir o surgimento desse novo tipo de relação insere o homem em um contexto político plural, uma espécie de advento de domínio social. Estar em público é, portanto, dominar sistemas de relacionamento, pois - para as relações sociais - mostrar-se é um ato de manifestação. Se viver significava estar entre os homens e morrer significava deixar de estar entre os homens, o ato da existência pressupõe uma esfera de convívio cujo patamar de comparação seja a aparência.

Trazendo à tona os conceitos de labor (aquilo que biologicamente é a condição da existência do homem na Terra), trabalho (o ato da manufatura dos objetos que mediam nossa existência) e ação (a potencialidade da fala democrática e da construção de espaços de troca no âmbito social), ARENDT (2007) afirma que esta última - nosso poder de conexão entre as pessoas através do pensamento - constitui uma atividade que se exerce diretamente entre os homens, através de atos e palavras, e visa fundar e preservar os corpos políticos.

Para a autora, cada uma destas atividades, segundo a sua natureza, situa-se em um lugar no mundo. Por isso, para relações autoritárias ou totalitárias, há algumas atividades que devem ser escondidas na privacidade do lar e outras que devem vir a público. Esse critério é determinado pelo mundo das aparências e pelas estruturas dominantes de poder.

A ação, por sua própria natureza de revelação do ser e do outro, necessita da luz do espaço público. Afirmando que todo vivente pretende revelar a sua própria imagem na esperança de que essa revelação constitua a capacidade máxima de relação com o outro, ARENDT (2007) ainda infere que a competência de nos relacionarmos com os outros na esfera pública pressupõe o espaço democrático da aparência para que todos os indivíduos possam ver e serem vistos por outros.

Nesse contexto, a vida política (no sentido da vida possibilitada pelo discurso e pelas capacidades narrativas) é o início de algo totalmente inédito dado à imprevisibilidade das ações desencadeadas pelos discursos. Se, para a autora, o nascimento do homem é a fonte de toda novidade no mundo porque o próprio homem é um ser singular - diferente de todos os que existiram antes dele, então se pode afirmar que o espaço da aparência constitui-se num campo de protagonismo das relações, marcado essencialmente pela pluralidade.

Cada ser que se revela no espaço social pressupõe espectadores que garantam a realidade do mundo, havendo a necessidade - para a esfera pública - que exista um nível de equilíbrio entre as tensões existentes. Frente os conflitos de interesses próprio deste espaço, irrompem problematizações sobre a inexistência de uma única verdade factual, permitindo que se garanta a multiplicidade de olhares.

Quando ARENDT (2007) afirma que a principal característica dos negócios humanos se constitui da coletividade, conclui que este mundo é marcado por uma pluralidade de visões e de atores, que se alternam entre os papéis de emissor (comunicar/ser visto) e receptor (receber informações/observar). O espaço social da aparência - que podemos também chamar de espaço da visibilidade - é fundamentalmente um mundo habitado por seres destinados a verem e serem vistos em seus protagonismos.

Logo, se não existe um único ser ao qual não corresponda um espectador, é pressuposta a afirmação de que nada exista no singular, pois a pluralidade é a marca

de um mundo que se dá a conhecer pela aparência. O espectador - esse "outro" em relação ao "eu" que está em mim - só pode ver em parte aquilo que aparece, porque o que aparece adquire também uma espécie de disfarce. É nos pontos em comum entre os homens que reside o potencial humano.

Compreender a diferença, portanto, busca constituir um novo espaço alargado de experiências. Quando se dissipa a ilusão do fac-símile, rompe-se subitamente a esfera da aparência pela construção de novas realidades e identidades. O que nos move a aparecer não está ligado meramente a funções internas - uma condição humana isolada da sociedade, mas o impulso inerente de autoexposição como validação social.

Para ARENDT (2007), o medo de observarmos o cão de Pavlov - o ser condicionado das teorias behavioristas - tomando contornos assustadoramente reais residia na ideia de que, a partir de discursos autoritários, o ser humano viesse a substituir a liberdade de ação pelo condicionamento do comportamento humano em uma sociedade que trocaria o livre discurso pela norma/normatividade.

Desta forma, pela necessidade da exposição de si como ferramenta de relacionamento e diálogo, afirma-se que a proliferação de discursos de ódio (normativos e totalitários) é coercitiva porque impossibilita a liberdade de praticar-se a democracia das vidas e das falas como corpo coletivo.

## **2.2 Pelo ativismo do fogo: crítica à autoridade e oposição à normatividade da cultura**

BOSCO (2017) afirma que a tensão sobre os discursos sociais ativistas constitui a expressão fundamental da crítica à autoridade, observando que geralmente se opõe à normatividade da cultura em seu sentido amplo: ao paradigma masculino, branco, ocidental, heterossexual. Analisando principalmente as lutas identitárias das manifestações brasileiras do período entre 2013 (luta das ruas) e 2017 (luta das redes), o autor afirma que os discursos da frente identitária operam no âmbito do simples reconhecimento de que haja dispositivos de poder ao serviço do controle da fala.

Buscando teorias clássicas como de Guy Debord e Michel Foucault, BOSCO (2017) define poder como uma rede de práticas de controle institucionais, agindo sobre formas de vida e cultura, que transforma experiências de conformação de gênero e sexualidade em espetáculos ditados pela tática da dominação. Desta forma, sugere que as lutas identitárias tenham emergido também como uma resposta ao poder dominador que institucionaliza modelos de conduta.

Para os movimentos identitários - sejam eles das comunidades feministas, *queer*, negra, etc. - o poder é encarado como uma espécie de força invisível que mina condições justas de reconhecimento, rebaixando suas condições objetivas e subjetivas. O que o ativismo identitário busca é o assentimento social mediante a manifestação poética - um espaço discursivo que sugere ao outro reconhecê-lo.

O reconhecimento da identidade (sendo também o reconhecimento da diferença) é o "campo de luta primordial dos movimentos sociais identitários: o preconceito social, as ideologias originárias do poder masculino, branco, anglo-saxão, heterossexual, cisgênero" (BOSCO, 2017, p. 78). Nesse sentido, o reconhecimento da identidade emerge como o reconhecimento da legitimidade do discurso.

Conceituando o que é um discurso, FOUCAULT (2009, p. 08) já afirmava que se trata de uma “existência transitória destinada a se apagar, sem dúvida, mas segundo uma duração que não nos pertence”. Apesar de ser impreciso definir o início ou fim de uma manifestação discursiva, pode-se afirmar que os textos são construções sociais que influenciam na atmosfera social e na forma como são moldadas as narrativas do sujeito.

Isso pressupõe dizer que - a partir de uma análise sobre a manifestação do pensamento em dado espaço temporal - a construção de discursos é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos.

O autor discorre que as relações de poder postas pelas instituições (escolas, quartéis, famílias, grupos sociais) foram marcadas pela disciplina, que traz consigo uma maneira específica de punir – a exclusão daquele que não encontra seu posicionamento ideológico concordante com o discurso vigente. Pela disciplina (imposta ou pela autodisciplina) se estabelecem relações de opressor/oprimido, mandante/mandatário e persuasivo/persuadido, onde poder e verdade são peças consonantes no mesmo jogo estratégico.

Ainda em FOUCAULT (2009), afirma-se que a modernidade apresentou duas forças atuantes no cenário social: o poder disciplinar (no âmbito da relação entre os indivíduos) e o poder advindo da sociedade estatal (no âmbito do coletivo). Se o poder disciplinar surge como substituição do poder pastoral (como herança do campo religioso), no campo político a sociedade estatal substitui o poder soberano.

Sob essa ótica, é correto afirmar, portanto, que a população é vista como sujeito das necessidades e aspirações coletivas, consciente daquilo que se quer, mas inconsciente em relação ao que se quer que ela faça. Assim, o interesse individual (do sujeito) e o interesse geral (da população) atuam como forças capazes de governar e programar políticas identificadas por aspectos subjetivos. O caráter subjetivo dos discursos é inerente à produção da fala e das narrativas.

Para a ótica foucaultiana, o ato do discurso pressupõe três tipos de mediações/interdições: não se tem o direito de dizer tudo (pelo tabu do objeto), não se pode falar de tudo em qualquer circunstância (como se presenciássemos um ritual da circunstância) e não se pode falar de qualquer coisa (pois há certa exclusividade do sujeito que fala, que se chama de direito do privilegiado). Para BOSCO (2017), os espaços onde essa coerção é mais acirrada são geralmente os que pressupõem a liberdade dos discursos políticos e das sexualidades.

Nesses campos específicos, observa-se uma ordem inversa da liberdade de expressão: ao invés de ser uma ferramenta transparente e neutra no qual a sexualidade se desarma e a política se pacífica, é a partir da linguagem que os privilegiados exercem alguns dos seus mais temíveis poderes. Isso porque o discurso está intimamente relacionado ao desejo de representação, não sendo apenas aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o tipo de poder que as lutas identitárias querem apoderar-se sobre. Lutar pela possibilidade do discurso é ampliar o lugar de fala do “eu” díspar, prevendo espaços sociais para a livre discussão da alteridade.

Peter Pál Pelbart (2015), citando a obra de Foucault, acrescenta que as diversas formas da arte podem constituir zonas limítrofes entre a razão/normatividade e a loucura/liberdade, experiências-limite que preparam para além do ambiente cultural um diálogo interno com aquilo que a própria cultura vigente rejeita. Para ele, a literatura pode representar uma fala dos confins que apresenta seus efeitos para fora do próprio campo artístico.

Acredita-se, então, em uma arte possível para a exterioridade da obra, no poder transgressivo da linguagem pela fala anárquica que cruza e mina todos os outros discursos. Nesse sentido, utilizando um termo de Blanchot em PELBART (2015), afirma-se que a arte pode constituir uma “parte do fogo” da sociedade, uma instância imaginária composta pelos temas que a própria cultura reduz às cinzas, nega a convivência e que emerge como um incêndio interno pelo diálogo das artes.

Observa-se, no entanto, a impossibilidade de que toda manifestação artística reative essa parte do fogo, pois o fenômeno apenas acontece quando existe a retomada da expressão recuperada do sistema social e do consumo, aquela fala que não pode ser vencida pelas estruturas do pensamento burguês e da sociedade normativa, uma arte que conserva sua exterioridade porque revela outros lados, outras formas de pensar e de sentir.

Portanto, para esta pesquisa, será compreendida como “arte do fogo”, a linguagem como tentativa de reerguer as ruínas da liberdade dos discursos, agindo imediatamente na fresta entre a provocação e a linguagem. Flutuando entre os espaços sociais, as palavras se tornam também coisas, corpos, sons, e as frases deslizam por um plano muito mais dos fragmentos do “outro” do que da totalidade do “eu”.

Resgatar na arte a dimensão sensível do diálogo, libertar a palavra do corpo-neutro que a aprisiona e trazer ao exterior a potência da coletividade são também funções do ativismo. Através do fogo imposto pela expressão artística, sua lava em erupção confere mobilidade aos signos antes petrificados/condicionados, abalando as verdades instituídas e fazendo emergir consigo o lado mais vulcânico da linguagem.

### **2.3 Moralismo privado no espaço público**

Dois meses após as polêmicas envolvendo o Queermuseu, Gaudêncio Fidelis, curador da mostra, publicou um artigo de seis páginas na Revista Cult de número 230, intitulado “Não à censura: a criminalização da produção artística e os danos ao patrimônio cultural brasileiro”. No texto, FIDELIS (2017, p. 14) afirma que “no dia 10 de setembro de 2017, um acontecimento extraordinário mudaria para sempre nossa percepção da censura e da deturpação da verdade para fins obscuros - o fechamento oficial da exposição Queermuseu”.

Afirmando que o intuito da exposição era fazer uma incursão artística sobre questões relacionadas à identidade de gênero, à diferença e à diversidade (incluindo a própria diversidade da forma artística), o curador apresentava um conjunto de trabalhos representativos da amplitude estética de várias regiões do país. Ela, que seria a primeira mostra dessa envergadura na América Latina, e apenas a quarta no mundo, reuniu 264 obras de 85 artistas brasileiros.

FIDELIS (2017) ainda acrescenta que uma obra de arte, independentemente do mérito artístico que lhe seja atribuído pela crítica ou pela historiografia, é considerada em essência patrimônio da humanidade e, portanto, deve ser preservada e protegida de danos físicos e morais. Afirmando que o conjunto reunido pelo Queermuseu é representativo do patrimônio artístico brasileiro, percebe-se que um processo de difamação dessas obras foi posto em curso para invalidá-las perante o espaço público - desde a sociedade brasileira até a comunidade artística internacional.

Como fins de exemplificação, toma-se, por exemplo, a publicação de Cesar Augusto Cavazzola Junior (2017), intitulada "Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre", cuja crítica à exposição compreende que ela se distanciava de um suposto verdadeiro objetivo da arte, a consagração do belo. O autor afirma:

Gaudêncio Fidelis, o curador da exposição, pode até ter doutorado em história da arte, mas certamente arte não é a sua especialidade, apenas confusão. Isso será explicado a seguir com base no que ele escreveu para o encarte de apresentação dos trabalhos. Primeiramente, ele fala na diferença como alteridade. Isso não passa de um curto-circuito cerebral dos ditos especialistas em arte contemporânea que já há tempos se distanciaram do verdadeiro objetivo da arte: a consagração do belo. Hoje o artista precisa causar impacto, e só. (CAVAZZOLA JUNIOR, 2017, s/p)

Intitulando o curador de "depravado", o autor ainda afirma que o fechamento da exposição retoma a ideia da arte como forma de transcender o barbarismo e as limitações do imaginário humano em defesa da civilização, criando barreiras normativas para a conservação (ou conservadorismo) política(o). Resgatando uma fala de Fidelis sobre o objetivo da exposição, que pretendia subverter a consolidação de uma política de identidade essencialista permitindo a derrubada de barreiras de gênero sem necessariamente impor outras, CAVAZZOLA JUNIOR (2017) afirma justamente o contrário, que esse tipo de prática perverte a arte, fazendo com que o não normativo seja introduzido ao patamar da norma.

Discursando sobre uma política de identidades, o autor ainda afirma que os únicos movimentos que impõem tais diferenças são os movimentos das minorias. Ao discursar que "eles (os movimentos identitários e os grupos de minoria) não querem igualdade coisíssima nenhuma, mas a criação de amplos poderes para formação de classes de intocáveis" (CAVAZZOLA JUNIOR, 2017, s/p).

CAVAZZOLA JUNIOR (2017) também coloca em xeque o papel da tradição na sociedade, cuja opinião revela que as minorias identitárias possuem como único intuito a subversão da norma como uma espécie de imposição da diferença, dando destaque à oposição de ideias justamente para torná-las a nova igualdade. Para ele, ao buscar a igualdade, os militantes da identidade buscam a homogeneização da diferença - algo inadmissível para a manutenção de velhos poderes.

Não percebendo a ironia do oximoro - figura de linguagem em que se combinam palavras de sentido oposto que parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão, CAVAZZOLA JUNIOR (2017) crava um modo impraticável de compreensão da identidade, pois sugere que a discussão da diferença sirva para instaurar "modelos de ser diferente", ou seja, observa o fenômeno da alteridade

pela ótica da repreensão do molde. No entanto, o que as lutas identitárias promovem é justamente o oposto do molde, a possibilidade de estruturas mais fluidas de existência e pertencimento.

Inferindo que - para as militâncias identitárias - “a tradição não tem qualquer papel numa sociedade a não ser oprimir desejos insaciáveis e estabelecer parâmetros normativos para enquadrar as pessoas em determinadas categorias” (CAVAZZOLA JUNIOR, 2017, s/p), o autor encara a normatividade como um ato de defesa da civilização, como se houvesse realmente um conjunto de paradigmas intransponíveis que fizessem com que o corpo social pudesse funcionar de forma coesa e organizada.

Defendendo uma democracia do eu em detrimento da liberdade do outro, parece que os moralistas pretendem desmoralizar as lutas *queer* quando, entre tantas outras afirmações, discursam que há uma confusão entre processo criativo e necessidade de expor intimidades. Para eles, a arte contemporânea passa por um momento de curto-circuito cerebral dos ditos especialistas em arte, que não compreendem mais o objetivo principal do ato artístico: expor o belo.

Para FIDELIS (2017), no entanto, o conteúdo da exposição não foi selecionado por um suposto curto-circuito cerebral, mas pela possibilidade das obras proporem confrontos com o espectador. Intitulando a decisão de encerramento da exposição pelo banco Santander (que a sediava) como um desprezo pela verdadeira narrativa dos trabalhos, o curador ainda aponta que outra narrativa - a da depravação - foi inscrita sobre eles com o objetivo de transformá-los em protagonistas de um discurso maléfico de conteúdo criminoso, atribuindo à arte o papel de defensora de crimes como a pedofilia e a zoofilia.

Privada da averiguação visual (haja vista que o banco reteve as obras em um processo de censura que durou 30 dias), a sociedade brasileira adentrou ao que o curador chama de “uma mentira articulada e construída para enganar” (FIDELIS, 2017, p. 17).

A jornalista Eliane Brum (2017), em sua coluna de opinião ao jornal El País de 18 de setembro de 2017, intitulado “Gays e crianças como moeda eleitoral”, concorda com o pensamento de Fidelis quando afirma que:

O que se pode afirmar sobre milícias como o MBL é que elas têm um projeto de poder – ou têm um poder que pode servir a determinados projetos de poder. O poder destas milícias está em mostrar que são capazes de se comunicar com as massas e, portanto, de influenciar tanto eleitores quando odiadores, num momento histórico em que estas duas identidades se confundem. E este é um enorme poder, que claramente tem sido colocado a serviço de políticos e de partidos tradicionais. Além e principalmente, claro, de a serviço de seu próprio benefício. A descoberta de que temas “morais” são uma excelente moeda de barganha não é prerrogativa do MBL e de seus assemelhados. (BRUM, 2017, s/p)

A questão levantada por BRUM (2017) é pertinente ao recorte temático da supressão do outro pelas ditaduras do eu porque reflete uma estratégia de manutenção discursiva do poder. Ao compreenderem o potencial narrativo da polêmica envolvendo uma exposição que claramente dialogava com as múltiplas nuances de “ser quem se é”, as milícias contrárias ao Queermuseu levantaram suposições preconceituosas como plataforma de ataque. Logo, a supressão da liberdade de expressão torna-se um

estratagema de supressão da liberdade de existir.

Sobre a questão da liberdade, BOSCO (2017) afirma que para uma convivência minimamente saudável na esfera social, é necessário que sejam criados mecanismos que prevejam a existência de corpos díspares anterior a qualquer liberação da fala, pois o discurso - como já debatido acima - é um órgão vivo no cerne social, que pulsa e (re)transforma todas as relações intrapessoais e interpessoais. Ele afirma:

(...) o que se deseja é eliminar qualquer pretensão de universalidade de um particular específico (...) na medida em que seu direito à igualdade implica a eliminação de qualquer pretensa universalidade. Isso posto, retorna o problema do conflito entre dois princípios igualmente garantidores de liberdade: liberdade de expressão e direito a reconhecimento social e modos de vida não tradicionais. (BOSCO, 2017, p. 101)

É por isso que as lutas identitárias se intensificam tanto no novo espaço social brasileiro - a Internet, com seu núcleo de redes sociais digitais já consolidadas e expandidas. Unidos, pela primeira vez, de um espaço democrático de fala, os movimentos identitários operam no âmbito do reconhecimento. Reconhecer e ser reconhecido passam a serem pautas públicas porque influencia diretamente no modo como os corpos, os sujeitos e as relações são vistos e moldados no espaço social.

O que esses movimentos tentam resgatar é um ambiente de descentralização do poder, isto é, das práticas de controle não institucionais - tão atuantes sobre formas de vida e cultura, como as experiências de conformação de gênero, por exemplo.

Em um campo afetivo do imaginário humano, as lutas identitárias surgem e se justificam como uma resposta à dominação de uma estrutura social que só respeita um único modelo, um hiato entre falas. Seja através do campo artístico (o Queermuseu, por exemplo), performático (a Marcha das Vadias) ou até mesmo linguístico (*hashtags* e *memes*), BOSCO (2017) aborda essas manifestações pela ótica do contra-ataque:

“É nesse hiato de possibilidades, no espaço de resistência ainda aberto, que a contracultura emerge como crítica comportamental, denunciando os mecanismos de poder presentes no cotidiano e na intimidade, constituindo-se como expressão fundamental de crítica à autoridade em seu sentido amplo: ao paradigma masculino, branco, ocidental, heterossexual. Surgiram, assim, manifestações artísticas de forte dimensão contracultural (...)”. (BOSCO, 2017, p. 75)

Sejam feministas, *queer*, raciais, dentre outros, o que todos esses movimentos identitários possuem em comum é uma luta contra o poder (totalitário, normatizante, impraticável) e pelo reconhecimento (da subjetividade, das formas de existir, da liberdade de transitar e de expressar-se). O poder, como condição invasiva que mina toda e qualquer condição justa de reconhecimento, rebaixa determinados grupos e indivíduos diminuindo sua subjetividade pela comparação com o modelo normativo. Reconhecer a existência de esse poder e lutar por um espaço mais democrático de fala nada mais é, nesse sentido, do que a condição fundamental para o desenvolvimento do eu.

Quando se trata de discursos de incitação ao ódio ou normatizantes, infere-se que a violência *queer* pelos olhos da militância conservadora é obrigá-la a reconhecer esse outro que desponta à imagem do “eu” pela relação de alteridade: obriga o moralista a reconhecer um “outro amoral”. Ao transformar artistas, ativistas e público

em geral em cultuadores da pedofilia e da zoofilia, pervertidos reunidos em torno de uma exposição, os protestantes invalidam qualquer tentativa de aproximação igualitária. Como afirma BRUM (2017):

Assim, testemunhamos um fenômeno de ilusão na semana passada. O problema do Brasil já não era a desigualdade nem a pobreza que voltou a crescer. Nem mesmo o desemprego. Nem a crescente violência no campo e nas periferias promovidas em grande parte pelas próprias forças de segurança do Estado a serviço de grupos no poder. Nem o desinvestimento na saúde e na educação. Nem a destruição da floresta amazônica e o ataque aos povos indígenas e quilombolas pelos chamados “ruralistas”. Nem projetos que mexem em direitos conquistados na área trabalhista e da previdência sendo levados adiante sem debate por um governo corrupto. Não. De repente, na semana passada, o problema do Brasil tornou-se, para milhões de brasileiros, a certeza de que o país é dominado por pedófilos e defensores do sexo com animais. Agora, são artistas que devem ser perseguidos, presos e até, como se viu em algumas manifestações nas redes sociais, mortos. E não só artistas, mas também quadros e peças de teatro. O problema do Brasil é que pedófilos querem corromper as crianças e transgêneros querem destruir as famílias. (BRUM, 2017, s/p)

Não somente o prejuízo causado à exposição - sua censura e o cerceamento da liberdade de expressão - é a herança do fechamento do Queermuseu, mas o apagamento da subjetividade pelo ataque discursivo. O fato torna-se um fator incômodo para as lutas identitárias - a tentativa de reciclagem de um padrão centrado na família tradicional “que a bancada da Bíblia tenta vender como a única família possível, formada por um homem e uma mulher” (BRUM, 2017, s/p). Incomoda porque ainda prevê um único modelo familiar, amplamente debatido e esclarecido nas últimas décadas do século XX.

Para a autora, em momentos como esse é necessário que a arte continue apostando na resistência e no fortalecimento dos movimentos culturais. Ao solicitar espaços de fala através do discurso artístico, o Queermuseu adentra a disputa do campo da linguagem porque exige para si um diálogo possível. Enquanto alguns gritam pedófilo, é preciso que a classe artística escute e responda de maneira a fazer a manutenção desse diálogo. Nessa estrutura de poder, são os movimentos normatizantes que ganham com o esvaziamento (apagamento) das palavras.

### **3 O eu político: discursos de manutenção da subjetividade**

Para a arte que surge a partir do século XX, a crise moderna faz com que ambos - criador e público - encarem a experiência do sujeito a partir de novas condições de pensamento estético, social e político. O corpo, então, passa a ser uma condição discursiva do sujeito, ferramenta de contato com o mundo exterior e com os outros, passível de ser questionado, problematizado e desconstruído.

Para uma democratização dos corpos a partir das provocações da arte, surgem múltiplos agentes discursivos: degradados (como na performance de Mai-kon Kempinski - DNA de DAN), participantes (como em La Bête de Wagner Schwartz), reconstruídos (como em O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu - de Natalia Mallo), resgatados (como em “Travesti da lambada e deusa das águas”, de Bia Leite).

A assimilação do corpo livre pela arte, portanto, pressupõe a relação entre subjetividades e condutas normativas. Marcando a complexa relação entre a experiência física do mundo, é possível notar a existência de um corpo-identitário, um organismo que se caracteriza pela possibilidade territorial de que a subjetividade do ser humano exista no campo do real. Pautado por uma lógica informacional, os corpos inevitavelmente comunicam, mostram-se, conduzem a uma tradução passível de tradução ao outro.

Desta forma, é imprescindível que o corpo-signo seja livre - para que possa ser visto e interpretado livremente. A linguagem torna-se essencial à sociedade do controle porque a subjetividade é construída como processo coletivo: a construção do si ocorre também no campo social, da construção das falas, discursos e narrativas que conferem sobre o corpo práticas de domínio e expressão.

Como consequência, as relações entre o "eu e o outro" - ou seja, entre o "meu corpo e o corpo do outro" - implicam inerentemente um caráter político, pois formam uma dimensão que molda e segmenta a individualidade. Para o campo sociológico, a construção do sujeito não é produto meramente psíquico, mas das redes de conexões que a vida social promove.

Portanto, quando se fala sobre campos de produção de subjetividades - esse espaço íntimo do indivíduo onde ele exerce sua liberdade de opinião e expressão, além de se relacionar com o mundo social ressaltando suas marcas singulares, suas crenças e valores compartilhados na dimensão cultural - trata-se essencialmente de relações de produzir-se e ser produzido. Em atos totalitários, moralistas ou coercitivos, o poder disciplinar torna-se exercício de controle quando o corpo do outro pode ser tomado como agente polemizador através da subversão de certos tipos de corpos e sujeitos, tomados como perversões da conduta normativa.

Para Silvia Tedesco (2006), defender a subjetividade é compreender os processos de produção dirigidos à geração de modos de existências, ou seja, de agir, sentir e dizer o mundo. O sujeito como produto discursivo prevê sua livre existência a partir de estruturas de linguagem, sistemas simbólicos no qual o sujeito estaria imerso. Para a construção igualitária do "eu", a linguagem é uma prática que transforma a realidade porque atribui aos relacionamentos humanos modos de conduta e convívio.

Para o objeto de estudo em questão - o Queermuseu e, mais precisamente, as obras "Travesti da lambada e deusa das águas", de Bia Leite (Figura 01) e "Travesti da lambada e deusa das águas" e "Adriano criança viada bafônica" - a investida discursiva por parte da militância conservadora e suas acusações criminosas são tomadas como coerções discursivas cujo intuito seja a descaracterização das subjetividades *queer*, bem como da deslegitimação da arte como processo instaurador de debates.



Fig. 1 - "Travesti da lambada e deusa das águas".  
Fonte: Bentes, 2017.

Pautando-se pela ótica da produção de modelos a serem seguidos (neste caso, o modelo heteronormativo e, conseqüentemente, machista e misógino), pautava-se na época da polêmica uma tentativa de produção de um sujeito-produto, fidedigno a um modelo geral de conduta: uma produção seriada, homogeneizante.

TEDESCO (2006) ainda afirma que existem momentos em que segmentos do processo de produção do sujeito instalam-se como uma estranha modalidade de produção, instaurando um espaço de debates que invalida a opinião do outro (neste caso, a possibilidade de que diferentes identidades de gênero não sejam perversão de caráter) e impossibilita qualquer convergência possível entre narrativas sociais e liberdade de identidade.

Nesse jogo discursivo, a própria realidade (onde, claramente, o sujeito encontra formas múltiplas de compor-se) é alterada porque se dispersa entre as múltiplas falas, estabelecendo jogos de poder na tentativa de emergir um sujeito-produto resultante: no caso das militâncias pró-fechamento da exposição, o sujeito pervertido cuja conduta deve ser abolida ou remediada; no caso das obras expostas no Queermuseu, a confluência e liberdade das identidades de gênero e homoafetivas. No campo prático resultante desse embate, é a crença nos discursos que pautará a conduta dos corpos (sobre e entre eles).

TIBURI (2017b), afirma que as crenças sustentam a vida mental que se expressa como linguagem. É a partir da administração dos discursos, portanto, que se torna possível a administração das teorias, dos corpos, das práticas de si. Para a filósofa, "teorias científicas dependem de crenças do mesmo modo que as teorias populares nos ajudam a organizar o cotidiano" (TIBURI, 2017b, p. 28).

As explicações nascem das ideias em que se acredita, ato que vale para todas as esferas da vida: religiosa, moral, econômica, política. A explicação como mediadora das crenças vale, inclusive, para o campo artístico. Muito mais do que uma ideia,

instância ou conceito, a arte pode ser compreendida como um campo social onde ocorre um tipo de experiência complexa que atinge o lugar do que se crê.

Quando se entra em contato com a arte, o sujeito se orienta mediante suas teorias prévias (tanto populares quanto científicas) para traduzir a modalidade da experiência que está em jogo. Definindo que “as artes se apresentam como proposições materiais que providenciam problemas onde eles não existiam” (TIBURI, 2017b, p.28), ela ainda pressupõe que a obra seja um desprogramador de hábitos mentais, possível em sua totalidade somente para aquele espectador situado no campo externo da resistência.

Ora, não é justamente isso que o fechamento do Queermuseu promoveu? Uma resistência à experiência completa do sujeito *queer* e do sujeito espectador em suas inúmeras formas de subjetividade. Compreendendo que a resistência aparece e desaparece conforme as definições de conduta e gosto do seu tempo, pode-se perceber que a história da arte e das imagens está sempre adiantada em relação à história do gosto, principalmente pelo alargamento das possibilidades da arte contemporânea, que pode servir - inclusive - para a desconstrução de toda e qualquer norma, gosto ou pressuposto.

Da mesma forma que o urinol de Marcel Duchamp (na época incompreendido, hoje reverenciado) fez da ironia uma ação estética, trazendo tanto um caráter performativo do objeto artístico quanto sua transubstanciação enquanto heresia (negação oficial da crença), também a obra de Bia Leite transcreve no objeto uma modalidade discursiva que prevê através da linguagem (a simples constatação da existência de uma *criança viada*) uma ironia de gênero, sua transmutação em corpo acessível e possível. Esse discurso, porém, atinge e fere o moralismo das militâncias antigênero e anti-homoafetividade, que percebem na subjetivação da criança e da infância um campo impossível à compreensão da alteridade.

### **3.1 Crianças viadas e a existência de outros corpos**

Para analisar a obra de Bia Leite, serão debatidos os artigos “Criança Viada: o que está por trás da obra que gerou revolta?” de Júlia Warken (2017) para o portal M de Mulher, “Nós, LGBT, já fomos crianças e isso incomoda” de Tiago Dias ao portal Uol Entretenimento, “A arte que virou pornografia aos olhos dos neofundamentalistas” de Ivana Bentes para a Revista Cult Online, “Qual o problema em ser criança viada?” de Bruno Costa ao site Vice Brasil e “Não há arte possível para a gente de bem” de Daniela Name ao Portal O Globo.

NAME (2017) inicia seu artigo narrando uma exposição na qual cada obra de arte foi tida como um ataque premeditado à ordem, onde cada artista foi considerado pervertido, bandido ou prevaricador, a partir da qual uma patrulha civil, de plantão do lado de fora, intimidava as pessoas para que não entrassem no local. Afinal, pela ótica coercitiva, tudo que não é pelo bem (pela norma, pela regra, pelo comportamento premeditado) compactua pelo mal. A autora ainda provoca:

Porto Alegre? MBL? Mostra queer? Não. Munique, onde, há exatos 80 anos, em 1937, um certo Adolf Hitler transformou a mostra “Arte degenerada” em uma de

suas principais peças de propaganda ideológica. Nas paredes e no espaço, obras de Piet Mondrian, Emil Nolde e Oskar Schlemmer, entre outros grandes nomes da arte moderna. Esteticamente, eles representavam a ruptura com a ideia de verossimilhança e com o sistema de representação ordenado e hierárquico vigente desde o Renascimento. Simbolicamente, apontavam para a arte como um horizonte de ambiguidades, de opacidade e de ficção; um campo sem compromisso com o real; um impulso sempre faminto de liberdade e de utopia. E, é claro, um perigo avassalador para a intolerância e o discurso monocórdio de Hitler. A exposição “Arte degenerada” deu ao ditador a chancela para a destruição de obras dos artistas participantes e também de Picasso, Kandinsky e Matisse — todos vistos como vetores “judaico-bolcheviques”. O resto da história conhecemos bem — ou ao menos deveríamos: obras de arte queimadas, escondidas, destruídas. Artistas e pensadores fugindo ou morrendo. (NAME, 2017, s/p)

É nesse ponto de ruptura com a ideia de verossimilhança que o texto da jornalista se pauta. A verossimilhança, fac-símile do real proposto, cria espaços discursivos que não admitem ambiguidades. Para as militâncias, o diferente - aquele que é imprevisível porque não atua abaixo da norma - é algo a ser aniquilado porque não há um parâmetro de aproximação. A diferença torna-se, então, um abismo intransponível entre o mundo real (a centralidade da experiência humana a partir da experiência do eu) e o mundo fictício (do outro, ao qual o “eu” só pode adentrar mediante a suposição, a empatia, o jogo).

Quando se afirma uma pesquisa sobre as cartografias da diferença, a exposição pressupõe um mapeamento das subjetividades, debatendo principalmente a importância da alteridade como zona de encontro - e não de afastamento e apagamento. A mostra não levanta bandeiras, mas estende o debate à sociedade pelo mecanismo da arte porque promove múltiplas visões sobre a conquista da diversidade, sobre formas de habitar o corpo além de colocar em debate a liberdade de existir. Para a arte contemporânea, a galeria é sempre mais potente quando não tenta apaziguar o discurso pela ótica da normalidade.

O que a mostra se propunha realizar é a cartografia da diferença humana, não exclusivamente gay ou trans, mas a problematização da alteridade como condição do homem social. A autocensura demonstra que “estamos perdendo a capacidade de compreender a metáfora e a ficção” (NAME, 2017, s/p). No caso da arte contemporânea, a autora ainda defende que se perdeu a capacidade de compreender que não há mais um espelho possível para um mundo de imagens ordenadas, que só existe na cabeça “dessa gente honrada que odeia gays, pobres e negros. Dessa gente honrada que odeia. Ponto” (NAME, 2017, s/p).

Portanto, a estratégia dos grupos ultraconservadores é de associar a arte ao mal. Ou seja, atacam não só a liberdade de expressão, mas demonstram uma vasta ignorância em relação às formas disruptivas da arte falar sobre comportamento, crenças e valores. Para a patrulha fundamentalista, se combate o ativismo com o “ódioativismo” (BENTES, 2017, s/p).

BENTES (2017) ainda salienta o direito fundamental de “não ver”, ou seja, não frequentar locais expositivos cujos conteúdos são considerados violentos, perversos ou sexualizados. Porém, para os fundamentalistas, é necessária a censura: ao impedir e destruir o direito de ver.

Obras como “Travesti da lambada e deusa das águas” e “Adriano criança viada

bafônica” propõem o incômodo da aparência. Ser e parecer, na ótica da obra, compõem o direito à performatividade da alteridade. Propor a supressão e eliminação da obra, portanto, significa propor a supressão e eliminação do outro, negar seu percurso histórico e, principalmente, invalidar esses modos de vida.



Fig. 2 - “Adriano criança viada bafônica” de Bia Leite.  
Fonte: Warken, 2017.

“O horror diante da expressão de temas e questões produz o ódio dos que imputam aos artistas um poder de influência sobre os corpos e escolhas identitárias”, afirma BENTES (2017, s/p). Como se fosse possível a incitação da subjetivação pelo simples contato com a forma de expressão do outro, as manifestações coercitivas não compreendem que esse tipo de exposição, ao invés de obrigar um modelo de pensamento (trocar um molde por outro), provoca a reflexão e o questionamento acerca da intolerância, do preconceito, da violência diante do outro e diante das diferenças.

A invalidação de sujeitos que lutam para se expressar é o signo de uma sociedade que não suporta a alteridade, ou seja, a existência de outros, com os quais se deve conviver em sociedade. As gravuras coloridas de crianças em poses e trejeitos não heteronormativos, como nas obras em questão, incomodam porque ampliam novas formas de pensamento.

O que a artista pretendia, portanto, era a discussão sobre a validação social da criança homossexual em um contexto linguístico que empregava gírias do próprio universo gay: a possibilidade de respeito à criança travesti, deusa, bafônica, viada. Muito mais do que sua exposição sexual, o que Leite buscava era o empoderamento do sujeito queer na infância. A autora ainda afirma:

“Nas telas expostas todas as crianças sorriem e o texto enaltece e empodera essas crianças desviantes -- finalmente! -- chamando-as de deusas ou nomes de super-heroínas. A linguagem da pintura também nos insere na História com orgulho e força, diante de uma sociedade que nos quer invisíveis. Nós, LGBT, já fomos crianças. Esse assunto incomoda porque nós nunca viramos LGBT, nós sempre fomos. Todos nós devemos cuidar das crianças, não reprimir a identidade dela nem seu modo de ser no mundo, isso é muito grave”. (LEITE in DIAS, 2017, s/p)

A necessidade de visibilidade a crianças cuja vivência foge aos padrões heteronormativos foi justamente o ponto de embate entre a artista e o moralismo. Dizê-las viadas não pressupõe um atestado de que estejam inseridas no contexto do sexo pervertido porque as identidades de gênero e performatividade sexual são aspectos diferentes que emergem da mesma problematização. Nesse contexto, são os adultos (espectadores ou não da arte) que fazem leituras sexualizadas e LGBTfóbicas do entorno discursivo do qual fazem parte. Como infere WARKEN (2017), não são só adultos que sofrem preconceitos, que são agredidos por não seguirem a heteronormatividade, mas também o foco das obras: a criança.

A pressão normativa sobre o sujeito pode ser sofrida em qualquer idade e, por isso mesmo, a importância dela como discurso ativista, bem como a existência da exposição: sua parte do fogo, essa complexa instância imaginária composta de temas (sempre identitários, que habitualmente chama-se de discurso de minoria, mesmo representando a maioria) que a própria cultura reduz às cinzas. É justamente por compreender que há forças que negam a convivência livre entre os corpos que o ativismo instaura esse incêndio interno pelo diálogo que promove com as artes.

COSTA (2017) aborda a exposição pela ótica da força coercitiva e do ser social em construção quando afirma que a sociedade, através dos seus mecanismos, instaura níveis de repressão do sujeito, sua inibição em relação ao próprio aprendizado de si (seu gênero, sua sexualidade, seu corpo). Nesse sentido, os valores conservadores - na tentativa de conservar um status quo pouco incluyente e frequentemente excluyente - dificultam o processo de comunicação livre e aberto.

Para compreender o contexto histórico da homossexualidade (e toda sua trajetória de doença institucionalizada para sua compreensão como performatividade) é necessária a possibilidade do debate, para que os sujeitos queer tenham mais liberdade de se comportar, se expressar, se mostrar como o melhor de si, não o pior do outro. Para o ativismo, a cartografia das diferenças não é só uma questão de sexualidade, mas uma das frentes da sociopolítica.

FOIGEL (in COSTA, 2017, s/p), afirma que mesmo pesquisando a transgeneridade nas crianças e quebrando paradigmas, mesmo sabendo que o sujeito se inscreve por características que vão muito além da genitália, “a sociedade insiste em achar que o problema está fora (no outro) e não dentro, em nós mesmos e nas nossas escolhas”.

Pelas tentativas de barrar a viadagem, em todas as fases da vida, o que se percebeu a partir das polêmicas do Queermuseu foi um embate entre o pensamento autoritário que pressupõe a verdade única (o discurso deles) e todas as outras falas que não enxergam problema algum em se ser criança ou adulta viadas (o nosso discurso).

## 4 Conclusão

Para TIBURI (2017b), o trabalho artístico também constitui um trabalho filosófico de pensamento, consistindo em dizer e desdizer mitos e condutas de comportamento para fazer refletir. Porém, para a filósofa, um sistema de crenças rígidas baseado em certezas sólidas e verdades absolutas não apenas torna-se impraticável do ponto de vista da subjetividade, mas faz com que os adeptos à conservação da normatividade não aceitem esse jogo discursivo.

Tanto o corpo híbrido (a criança viada que, ao mesmo tempo, é masculino e feminino no campo da transformação) quanto a arte híbrida (que pode fazer pensar, refletir, contemplar - do belo ao grotesco, em suas infinitas formas) são produtos de discursos que causam “alegria intelectual aos animados e mal-estar aos indispostos” (TIBURI, 2017b, p. 30). Para ela:

O que chamamos de arte é um universo de objetos (pinturas, literatura, poesia, cinema, performance, *ready made*, *happenings*) que causam um efeito concreto de estremecimento na ordem estabelecida por meio da ironia. É nesse sentido que a arte provoca a realidade. Cria um outro mundo que necessariamente põe em xeque o que estava dado como verdadeiro. Porque tudo o que é pode não ser. Muitas pessoas não se sentem confortáveis diante de obras de arte, justamente porque elas abalam o nosso conforto mental, o nosso sistema de crenças, o que é dado e tomado como certo e verdadeiro. (TIBURI, 2017b, p. 30)

Assim como entendemos o outro a partir das mediações possíveis relacionadas ao caráter subjetivo - educação, religião, conduta, sexualidade, gênero, tantos outros - também assim entendemos a arte. Há horizontes de compreensão prévios ao ato de perceber uma obra de arte, bem como ao ato de perceber o outro. Como uma das formas de combate a esse tipo de poder totalitário é que surge a potência da arte contemporânea, que persiste por realizar a função metafísica essencial da arte: retirar o outro do óbvio imediato, fazer sentir e pensar a partir do alargamento da subjetividade no sentido de uma autorreflexão crítica.

“O moralismo impediu a experiência da emancipação do pensamento e da sensibilidade à qual as artes nos conduzem”, afirma TIBURI (2017b, p. 31). O diálogo reflexivo - seja mediante a arte, a filosofia, a sociologia, a política - preserva o sujeito de adentrar experiências autoritárias. Isso porque, ainda pelo pensamento da filósofa, a arte é sempre uma proposição que se coloca como uma pergunta e resposta ao mesmo tempo.

Ao configurar uma linguagem de mão dupla - pergunta/problemática e resposta/experiência, a manifestação artística nega todos os poderes totalitários porque permite aos sujeitos olharem para o mundo de maneira horizontalizada: nela, o corpo, a nudez, o espaço, o tempo, as relações, o gênero, as classes, as raças, o sujeito como um ser complexo e, por consequência, livre, viram elementos de contestação para regimes de poderes absolutos.

Defendendo a tarefa de resistir, TIBURI (2017b, p. 31) por fim conclui que “as obras desconfortam, desestabilizam, abrem corações e mentes para a aventura do conhecimento que exige a coragem da presença”. Ora, não seria justamente isso que a obra de Bia Leite traz à tona? A coragem da presença da alteridade, do outro como

sujeito diferente e ao mesmo tempo com o mesmo direito da aparência. A infância - um dos objetos máximos dos discursos moralistas - surge então como um espaço passível de desconstruções.

Portanto, a partir da pergunta: "o que pode o ativismo queer em relação à liberdade de expressão e da fala?", admite-se que é papel do artista apresentar contrapontos ao pensamento vigente e dominante - masculino, branco, ocidental, heterossexual. Como encontrado nas obras de Bia Leite, o debate acerca das manifestações artísticas pode ser encarado como um contra discurso que atua pela ótica da problematização e da reflexão.

Ao trazer à tona a imagem da criança viada (da sua possibilidade de existência, das suas condições de sociabilização como sujeito tanto físico quanto discursivo), as obras absorvem um discurso deliberadamente livre de moldes e preconceitos. Instaure um diálogo direto com o espectador, fazendo-o analisar a infância sob a ótica da manifestação do gênero, tanto no campo artístico quanto político e social.

Assumindo como objetivo central deste estudo debater a supressão do outro na ditadura do eu, a partir da impossibilidade de prática da liberdade de expressão quando em momentos de coerção pela militância neofundamentalista, compreende-se a partir do pensamento de ARENDT (2007), BEY (2001), MESQUITA (2008), BOSCO (2017) e TIBURI (2017a, 2017b) algumas correlações possíveis.

Finalmente, infere-se que a liberdade de vida - como encontrado em BOSCO (2017) - deve ser sobressalente à liberdade de expressão/coerção quando se trata das subjetividades do outro, quando coloca em risco a liberdade de uma existência efetiva: social, política, expressiva, artística e discursiva. No contexto de setembro de 2017, tanto a liberdade de vida quanto a liberdade de expressão foram cerceadas por divergências de nível pessoal/subjetivo, quando as militâncias ultraconservadoras não propuseram formas de diálogo com a alteridade, mas seu apagamento.

Promovendo a discussão teórica da liberdade de expressão em tempos autoritários, tido como um dos objetivos específicos do estudo, o presente trabalho pretende estimular o pensamento crítico em relação à arte contemporânea e suas possibilidades. Conforme supracitado, um dos papéis da arte é justamente desestabilizar o lugar comum e propor ao espectador novas formas de confronto, a partir de problematizações de cunho político, social, ambiental, sexual, etc - promovendo o alargamento da subjetividade mediante a visão crítica dos comportamentos sociais e da vigilância constante sobre os corpos.

Chama-se de autoritário todo comportamento que impõe definições excludentes de um "eu" de um "outro", que negue formas de subjetivação do sujeito (seu campo de diferenças) e dificulte ou impossibilite a manifestação de discursos contrários aos preceitos normalizantes vigentes. Ao extrapolar os limites da galeria e atacar artistas e conteúdos artísticos pelo viés da subversão moral, o que as militâncias conservadoras fizeram foi a tentativa de silenciamento e invalidação de formas não normativas de vida.

Afirma-se, então, que o ativismo pode criar um local incendiário no ambiente cultural (outro objetivo específico da pesquisa), um espaço que confira visibilidade a assuntos negligenciados pela pauta pública e pelo poder autoritário, revelando-se a partir da linguagem artística. O que choca em obras como "Travesti da Lambada e Deusa das Águas" ou "Adriano criança viada bafônica" é seu potencial de deflagrar formas de infância apagadas pela tradição histórica heterossexual.

Por isso, ao analisar as obras de Bia Leite sob a ótica da coerção (último objetivo específico proposto), afirma-se que as polêmicas do museu *queer* atingem um local de fogo ao contrariar o pensamento autoritário negando o pressuposto da verdade absoluta (um único molde comportamental que prevê a condução programada dos corpos) e revelando novas falas: da criança viada, do corpo livre, da igualdade sexual e de gênero, da subjetividade, da alteridade como ponto de equilíbrio.

Por fim, abordando o tema da cartografia das diferenças como um pressuposto social básico, este estudo trouxe a obra de arte (principalmente a contemporânea e artista) como uma das ferramentas discursivas das lutas sociopolíticas, reafirmando a importância da resistência frente à supressão do outro livre pela ditadura do eu conservador.

Observa-se a liberdade de expressão sob a coerção de militâncias neofundamentalistas quando estas interpretam o mundo a partir de verdades infalíveis e universalmente validadas, buscando má intenção onde não há. Também se pondera sobre o aspecto ultraconservador de seus atos, impondo ideologias tradicionais e conservadoras cujo objetivo é a manutenção do *status quo*. O que, então, pode o ativismo *queer* é configurar-se como um espaço autônomo de fala, um mecanismo reflexivo tão necessário em tempos ainda tão cerceadores.

Ao ativar faíscas e aproximar o mundo do outro do mundo real - que é hétero, homo, neutro, binário, feminino, masculino, drag, trans, bi, pan, múltiplo e complexo - o ativismo ainda demonstra que a arte contemporânea pode configurar-se como um campo imaginário que propõe - muito mais do que formas de representação - modos de coexistência.

## Referências

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense. Universitária, 2007.

BENTES, Ivana. **A arte que virou pornografia aos olhos dos neofundamentalistas**. Portal Revista Cult, 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/arte-que-virou-pornografia-aos-olhos-dos-neofundamentalistas/>>. Acessado em 11 de março de 2018.

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. (coleção Baderna) São Paulo: Conrad, 2001.

BOSCO, Francisco. **A vítima tem sempre razão?** Lutas identitárias e o novo espaço brasileiro. São Paulo: Todavia, 2017.

BRUM, Eliane. **Gays e crianças como moeda eleitoral**. Jornal El País, 2017. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/18/opinion/1505755907\\_773105.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/18/opinion/1505755907_773105.html)>. Acessado em 10 de março de 2018.

CAVAZZOLA JUNIOR, Cesar Augusto. **Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre.** Locus Online, 2017. Disponível em: <<http://locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre/>>. Acessado em 12 de março de 2018.

COSTA, Bruno. **Qual o problema em ser criança viada?** Portal Revista Vice, 2017. Disponível em: <[https://www.vice.com/pt\\_br/article/qvj9kq/crianca-viada](https://www.vice.com/pt_br/article/qvj9kq/crianca-viada)>. Acessado em 11 de março de 2018.

DIAS, Tiago. **Nós, LGBT, já fomos crianças e isso incomoda.** Portal Entretenimento Uol, 2017. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2017/09/12/nos-lgbt-ja-fomos-criancas-esse-assunto-incomoda-diz-artista-acusada-de-pedofilia.htm>>. Acessado em 11 de março de 2018.

FIDELIS, Gaudêncio. Não à censura. **Revista Cult - Arte sob coerção**, n. 230, ano 20. São Paulo: Bregantini, 2017.

FOUCAULT, Michel **A Ordem do Discurso.** Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 19.ed. São Paulo: Edições. Loyola, 2009.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990 - 2000).** Universidade de São Paulo Instituto de Letras e Ciências Humanas, Pós-graduação em História, 2008.

NAME, Daniela. **Não há arte possível para a gente de bem.** Portal O Globo, 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artigo-nao-ha-arte-possivel-para-gente-de-bem-21810164>>. Acessado em 11 de março de 2018.

PELBART, Peter Pál. Fala dos confins: o lugar da literatura na obra de Foucault. **Revista Cult - Edição Especial Michel Foucault**, n. 5, ano 18. São Paulo: Bregantini, 2015.

REVISTA CULT. **Revista Cult - Arte sob coerção**, n. 230, ano 20. São Paulo: Bregantini, 2017.

TEDESCO, Silvia. **As práticas do dizer e os processos de subjetivação.** Interação em Psicologia, jul./dez. 2006, (10)2, p. 357-362. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/psicologia/article/download/7694/5486>>. Acessado em 02 de março de 2018.

TIBURI, Marcia. Arte e autoritarismo. **Revista Cult - Arte sob coerção**, n. 230, ano 20. São Paulo: Bregantini, 2017a.

TIBURI, Marcia. A negação de todos os poderes. **Revista Cult - Arte sob coerção**, n. 230, ano 20. São Paulo: Bregantini, 2017b.

WARKEN, Júlia. **Criança Viada: o que está por trás da obra que gerou revolta?** Portal M de Mulher, 2017. Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/cultura/crianca-viada-o-que-esta-por-tras-da-obra-que-gerou-revolta/>>. Acessado em 11 de março de 2018.

**CORPOGRAPHIES:  
EXPLORATIONS DU CORPS FACE AU  
POLITIQUE**

**CORPOGRAFÍAS:  
EXPLORACIONES DEL CUERPO FRENTE A LO POLÍTICO**

*Martha Liliana Amorocho<sup>1</sup>*

## Resumo

Empruntée à la pensée de la décolonisation, la conception du corps comme territoire continue, encore aujourd'hui – et avec force, à servir de lieu de contestation pour des artistes femmes en Amérique latine. Nous le découvrons à travers l'analyse des œuvres photographiques et performatives des artistes que nous avons choisies d'étudier. Celles-ci réussissent à créer une écriture du corps aussi bien par sa fragmentation et son déchiffrement que par son utilisation comme support tant d'un imaginaire érotique que d'une prise de position politique et sociale. Les œuvres analysées composent des phrases transgressives qui transforment la matérialité du corps en signe, en décrivent les paysages intimes, en érigent des cartographies et en déjouent les frontières. Instituant l'image en prise de parole contre la violence, le féminicide, l'extractivisme et la domination en vue d'une ré-appropriation du corps, elles mettent le doigt dans le vif d'une réalité sociale encore trop présente nous concernant tous.

**Palavras-chave:** Corps-territoire, cartographie, extractivisme, violences de genre, féminicide.

## Resumen

Tomada del pensamiento de la descolonización, la concepción del cuerpo como territorio continúa siendo utilizada, aún hoy -y con fuerza, como lugar de protesta por artistas mujeres en América Latina. Lo descubrimos a través del análisis de obras fotográficas y performativas que hemos escogido para el presente estudio. Estas artistas logran crear una escritura del cuerpo gracias a una fragmentación de este y a su desciframiento; y por otro lado, mediante su utilización como soporte tanto de un imaginario erótico como de un posicionamiento político y social. Las obras analizadas en este artículo componen frases transgresivas que transforman la materialidad del cuerpo en signo, describiendo paisajes íntimos, erigiendo cartografías y desdibujando las fronteras. En vista de una reapropiación del cuerpo, ellas instituyen la imagen como portavoz contra la violencia, el feminicidio, el extractivismo y la dominación, tocando así las llagas de una realidad social que sigue vivamente presente y que nos concierne a todos.

**Palabras claves:** Cuerpo-territorio, cartografía, extractivismo, violencia de género, feminicidio.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> m\_amorocho@yahoo.es

## 1 Introduction

Empruntée à la pensée de la décolonisation, la conception du corps comme territoire continue, encore aujourd'hui – et avec force, à servir de lieu de contestation pour des artistes femmes en Amérique latine. C'est pourquoi, sous le titre « Corpographies », nous cherchons à analyser quelques œuvres plastiques contenant des analogies à « fleur de peau » et naviguant entre les notions de cartographie, de corps et de territoire. Portant un regard sur le corps en tant que géographie, nous partons en quête de métaphores y faisant référence afin d'établir les lignes directrices de notre analyse. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur des rapprochements de ce genre effectués en Amérique latine tant sur le plan politique que culturel. Pour plusieurs groupes féministes en effet, le corps, spécialement celui de la femme, y est considéré comme le premier terrain à « reconquérir ». Les analogies entre corps et territoire y sont ouvertement affichées comme étendards lors des manifestations politiques (CRUZ HERNÁNDEZ, 2017). Par exemple, pour les femmes de l'Amazonie équatorienne s'opposant à l'*extractivismo* (l'extraction des ressources naturelles affectant les communautés et l'écosystème locaux), le corps féminin comme « territoire-corps » constitue le premier sujet à se réapproprier, permettant ensuite le passage à la défense du « territoire-terre » (GARTOR, 2014). Des artistes et des commissaires d'art font également ce rapprochement, notamment le plasticien performeur et activiste Guillermo Gómez-Peña, qui suggère que les corps colonisés de l'altérité (surtout ceux des femmes, des gays, ou des personnes « de couleur ») est le premier lieu à libérer de la domination ;

Nos corps sont aussi des territoires occupés. Peut-être que le but ultime de la performance, surtout si vous êtes une femme, un gay ou une personne "de couleur", est de décoloniser nos corps et de rendre apparent aux personnes de notre auditoire ces mécanismes de décolonisation, dans l'espoir qu'elles seront inspirées à faire de même avec le leur. (2005, p. 24. Traduction personnelle.)

Incitée par cet ensemble de parallèles, nous avons choisi quelques œuvres qui explorent des géographies corporelles de manières différentes, traçant chaque fois des cartographies particulières.

Or la carte, comme l'écrit Lucy Lippard dans son livre *Overlay*, « [...] est simultanément un lieu, un voyage et un concept mental ; abstrait et figuratif ; lointain et intime. Les cartes sont comme des "instantanés" d'un voyage, un arrêt sur image » (1983, p. 122). Dans les travaux artistiques choisis pour cet article, cet arrêt sur image se fera sur le corps, en premier lieu sur la peau. Mais qu'est-ce qui fait que ces artistes utilisent un référencement corporel et cartographique comme point de départ pour orienter leurs inquiétudes vers des questionnements ouvertement sociaux et politiques? Quels rapports se tressent-ils à l'intérieur des images que ces créatrices utilisent et fabriquent ? En se rapprochant du corps, en le fragmentant, en intervenant dessus, les artistes auxquelles nous ferons référence vont le « cartographier », chacune selon sa démarche, y installant ainsi une relation métaphorique et symbolique entre une réalité abstraite et sa représentation. Différentes thématiques vont ainsi être tissées tout au long de cette exploration. Nous commencerons par le corps ré-approprié qui résulte en un imaginaire érotique dans un parcours fragmenté où l'artiste se lance à la recherche d'un fantasmatique point G (Urquijo, Punto G, 1996). Élargissant notre

point de vue de l'intime au sociétal et au politique, les travaux artistiques analysés par la suite sont des positionnements face à des problématiques sociales tels les déplacements forcés, l'extractivisme et le féminicide. La constante dans l'ensemble des œuvres présentées à partir de là est la volonté de déceler les relations de pouvoir imperceptibles agencées sur les corps.

## 2 Une (dé)marche fragmentaire

Parcourir la superficie corporelle est la démarche que l'artiste colombienne Lisette Urquijo a choisie dans la réalisation de deux œuvres: *Punto G* (1996) et *Inventario* (2003). Traçant des routes fictives avec son appareil photographique, l'artiste est partie à la recherche imaginaire de zones érogènes dans le corps d'une jeune femme, un supposé *Point G*. Ce travail est composé de 80 photographies argentiques en noir et blanc à une échelle de 5 x 5 cm chacune, formant dans leur ensemble une sorte de grand paysage cutané, une cartographie. La traversée que Lisette Urquijo enregistre est un trajet fragmentaire, un visage en entier parfois ou un œil isolé, le regard de l'artiste se focalisant sur des portions anatomiques de différentes étendues. Par ce morcellement spécifique du corps et de son ré-assemblage ultérieur, Urquijo transforme en métaphore son « voyage ». Il ne s'agit plus d'une métonymie où une portion de peau, une main ou un œil viennent signifier la totalité corporelle; mais par la manière de mettre en relation ces photos, une autre dimension vient prendre corps, celle du corps érotisé.



Fig. 1 – Lisette Urquijo. *Punto G*. 80 photographies noir et blanc.  
5 x 5 cm chaque image. 1996.  
Source: Collection de l'artiste, 2016.

À la manière de l'artiste de la terre Hamish Fulton, Urquijo n'intervient pas sur le lieu (le *corps*) parcouru. Elle se contente d'enregistrer ce qu'elle perçoit de sa vue attentive – une démarche qui laisse transpercer la sacralité qu'elle confère au corps. Comme pour Hamish Fulton, l'emplacement à franchir devient le site d'un rituel. Tous les deux mettent en rapport les photos prises lors de leurs promenades en y incorporant du texte, des signes et d'autres éléments. Pour Fulton, ce sont des « points

de rencontre entre l'homme et la nature » (TIBERGHIEU, 2001, p. 102). Pour Lisette Urquijo, c'est une stratégie poétique qui guide notre regard et notre entendement. En scrutant de près chacun de ces découpages, ce sont au premier abord des morceaux isolés de tout, effectuant peu à peu une exploration vers les interstices territoriaux de l'intime, pour aboutir à toute une géographie du sujet. Chaque photo nous livre son détail distinctif, là où l'artiste a voulu nous faire pénétrer la singularité de son modèle.

Cette manière d'approcher le sujet et de le répandre en lambeaux photographiques rappelle la *nouvelle vision* des surréalistes. Avec l'apparition des appareils plus légers et en opposition au langage classique du siècle précédent, des artistes photographes des années 20 et 30 ont accentué « l'effet de fragmentation » (BAJAC, 2011, p. 6) se focalisant sur le détail – voir par exemple le travail artistique de Helmar Lerski : la série *Verwandlungen des Lichts*. Dans ce sens, Urquijo manie son appareil-cyclope comme ces surréalistes. D'autres artistes plus contemporains ont utilisé cette manière parcellaire d'aborder le corps, telle Sophie Ristelhueber, qui, par l'effet de démesure de ses grands tirages, convertissait les surfaces cutanées en matière visuelle. Mais dans *Punto G*, le rapprochement et l'encadrement de la prise de vue n'offrent pas au spectateur la possibilité de se perdre dans les précisions dermiques, ni de suivre méticuleusement chaque contour des plis, ou de rencontrer toutes les unicités spécifiques des surfaces cutanées telles les pores, les grains de la peau ou les taches, comme c'est le cas de *Every One # 8*<sup>1</sup> (1994) de Ristelhueber. En effet, cette œuvre d'Urquijo est constituée de petites photographies qui ne s'attardent pas dans les détails des pores rendus au contraire invisibles par le haut contraste qui baigne les photos. Cette œuvre nous offre une autre expérience visuelle, une sorte d'excursion cartographique.

Nous autres spectateurs, nous nous échappons ainsi avec l'artiste dans un voyage cutané, à la recherche semble-t-il d'un supposé *point G*. Nous sommes sensés inspecter un corps érotisé par le regard de l'artiste, et nous trouvons cet érotisme en effet dans certains clichés chargés de sensualité. Notre œil devient une loupe, un microscope scrutant la volupté du corps exposé, comme qui regarde une cartographie énigmatique d'une chasse au trésor, qui ici serait la zone érogène promise dans le titre de l'œuvre. Mais quelque chose d'autre vient interrompre ce dialogue avec l'érotisme. Certaines de ces photographies, telles celles de la médecine scientifique, sont d'une froideur impeccable. Elles rappellent également les prises utilisées dans le système d'identification criminelle par l'anthropométrie au XIX<sup>ème</sup> siècle. Mais face à *Point G*, nous nous trouvons en présence d'un corps tout autant sensualisé que froidement médicalisé. Par là, l'artiste nous propose des chemins ouverts que l'on peut à notre guise survoler soit sur la cartographie cutanée présentée devant nous, soit dans notre imaginaire.

1 C'est une autre façon de parcourir le territoire corporel que nous montre l'œuvre de Sophie Ristelhueber, *Every One # 8* (1994), photographie en noir et blanc faisant partie d'une série où l'artiste affiche en très gros plans des fragments de visages chez des personnes venant d'être opérées. Les cicatrices ici présentes sont des signes qui attestent de la récente ouverture des corps. Ces traces sur la chair fonctionnent comme une écriture involontaire qui s'incarne sur la peau et témoignent ainsi d'histoires personnelles. Telle une carte topographique détaillant avec soin chaque recoin qu'elle contient, *Every One # 8* nous confronte à un espace cutané qui, par ses grandes dimensions, nous incite à nous y introduire. Par le changement d'échelle, l'artiste cherche à éveiller une hésitation chez le regardeur, afin qu'il se demande si ce qu'il voit est bien une « matière humaine. » Ici, le détail atteint par la fragmentation photographique débouche sur un terrain énorme dû à l'agrandissement, ce qui nous fait perdre tout repère avec la réalité. Le visage ainsi présenté dissimule son caractère humain. Avec son appareil, elle se dirige directement vers le signe corporel qu'elle choisit de photographier, pour une vue unique qui transforme le tout. C'est à notre tour en tant que spectateurs, de nous promener par le regard sur ce territoire laissé visible sur la surface photographique ; nous nous confrontons de fait à une peau étrangère contenant une mémoire particulière.



Fig. 2 – Lisette Urquijo, *Inventario*, 6 photographies argentiques,  
50 x 60 cm chaque image, 2003.  
Source : <<https://www.lisetteurquijo.com/>>. Dernière consultation : 01/04/2018.

*Inventario* (2003) est le deuxième ensemble photographique de cette artiste que nous présentons ici. Six images argentiques en couleur de 50 x 60 cm composent ce polyptyque représentant le corps d'une femme brûlée. À l'instar de *Point G*, Urquijo utilise ici une littérature du corps morcelée. Mais cette fois, des étendues plus grandes sont captées à la prise de vue. Les six photographies sont exposées de manière sobre, l'une suivant l'autre. Une source lumineuse est projetée, presque collée, sur chaque image : nous arrivons presque à sentir la chaleur envahissante des lampes. Face à nos yeux, ce corps nu, éclaté à la prise de vue, se recompose. Nous sommes à l'égard de cette œuvre sollicités à examiner les formes, tantôt géographiques, tantôt abstraites, des brûlures de cette femme, nageant tels des îlots sur un océan corporel.

La jeune femme ici portraiturée avait été mannequin dans son adolescence. Lors d'un tournage publicitaire, elle est accidentellement brûlée de manière grave. Malgré plusieurs interventions chirurgicales, l'ex-mannequin n'osait plus exhiber son corps, se rétractant dans une peau psychique de souffrance (ANZIEU, 1985). Cette collaboration entre l'artiste et son modèle a aidé la jeune femme à affronter sa honte et à montrer à nouveau son corps toujours beau et attirant. Encore une fois, cette œuvre nous offre un regard érotisé et en même temps médicalisé du corps. C'est un corps érotique car les formes sont pleines de rondeurs et de sensualité. C'est aussi un corps froid parce que le parcours qu'Urquijo trace marque des arrêts panoramiques, spécifiquement sur les blessures gravées à la superficie.

Au moyen de son intervention manuelle sur les photographies, Urquijo arrive à nous faire aller au-delà des empreintes déposées par le feu. Dans son laboratoire, l'artiste cherche à créer un jeu textural esthétisant, qui fasse écho aux marques laissées sur le corps de son modèle. De même au XIX<sup>ème</sup> siècle, c'est grâce aux photographies esthétisées des malades que les lésions et les malformations sont devenues regardables et donc « observables ». Serge Tisseron raconte à cet égard que les malades provoquaient un dégoût visuel chez les médecins, rendant presque impossible de traiter les pathologies : « Faire de ces lésions des images qui puissent être regardées

était la condition préalable à leur étude ». Ce travail sur les photographies cliniques a aidé à libérer le regard de la honte et de l'horreur « pour l'intéresser à la seule maladie » (TISSERON, 1999, p. 24). Aujourd'hui un corps comme celui d'*Inventario* est un corps désirable, malgré les traces laissées par le feu. À la différence de *Point G*, où l'artiste naviguait à sa guise, la traversée que Lisette Urquijo accomplit dans ce deuxième travail est guidée par ce que le corps lui-même a d'exceptionnel. Ainsi, ce sont ici les morsures laissées par le feu qui vont édicter les points spécifiques à cartographier.

Même si l'œuvre d'Urquijo est centrée sur la personne, elle contient déjà, on le sent bien, de fortes connotations sociales, tels les fantasmes individuels profondément irrigués par la société (point G), ou aussi bien dans l'implication d'autrui à travers son regard. Suite à ce parcours du corps ré-approprié qui résulte en un imaginaire érotique, nous analyserons maintenant des œuvres qui incarnent plus directement des positionnements face au politique.

### 3 Territoires instables (AMOROCHO, 2018)

Dans leur démarche les artistes présentées à partir de maintenant filtrent notre regard reliant le corps à des réalités sociales, telles que les conséquences de l'extractivisme ou, plus loin, les déplacements forcés, puis le féminicide.

Fréquemment, le corps de la femme et le territoire continuent à être comparés dans les combats féministes : outre des expositions ou des œuvres se focalisant sur ce sujet, des artistes prennent position, rapprochant métaphoriquement le corps féminin de la terre jadis conquise et prise de force. Un rapport très net entre l'urgence de la libération des corps et la délivrance des territoires sous l'influence des nouveaux conquérants que sont les multinationales se trouve, par exemple, dans les luttes des activistes s'opposant à l'« *extractivismo* ». Les groupes féministes qui se trouvent derrière ce combat assurent que la pensée patriarcale fait du corps de la femme ce que le marché « extractiviste » fait sur les territoires d'Amérique latine (GUILLAMON ; RUIZ, 2015). Plusieurs de ces organisations de femmes militantes, comme CASA ou RENAMAT, manifestent en défense de la terre, questionnant tant les modèles de développement actuels dans leur pays que les relations de pouvoir homme-femme, blanc-indigène, humain-nature. Selon elles, la femme dans le monde est confrontée à la soumission violente, spécialement s'il s'agit de pauvres et d'indigènes. Raison pour laquelle elles insistent sur le fait qu'il ne faut pas uniquement lutter pour la libération de la femme, mais qu'il est tout autant nécessaire de se battre conjointement pour la justice et l'égalité sociale. Ces féministes latino-américaines soutiennent que sous le modèle économique basé sur l'« extractivisme », la terre et les droits des femmes souffrent d'un affaiblissement : celles-ci y « vivent sous un harcèlement constant, il y a des violences sexuelles, des réseaux de traite de femmes [...] » (COLECTIVO CASA, 2015). Le point d'où nous sommes parties dans cette partie de notre étude a été ce parallèle entre la ré-appropriation du corps et la récupération du territoire.

Corps-nature et corps-politique sont ainsi des notions que l'on trouve dans le travail créatif d'artistes comme la Guatémaltèque Régina José Galindo. Lors d'une exposition au Chili, cette artiste réalisa *Desierto* (2011), une performance où elle resta allongée sur une table pendant deux heures. Elle recouvrit par ailleurs son corps de

sciure, en référence directe aux problématiques liées à la désertification dans ce pays. Ainsi, Galindo pointe du doigt les conséquences qui découlent des abus commis aux dépens de la terre à cause des modes de culture. Elle affirme que la monoculture intensive du pin et de l'eucalyptus au Chili commence, déjà de façon visible, à ravager et à dessécher la terre. Outre les dégâts exercés actuellement sur l'écosystème, Galindo nous rappelle que l'histoire des territoires où se trouvent aujourd'hui les entreprises étrangères exploitant la terre est entachée de violence. En effet, sous le régime Pinochet, les *Mapuches* (communautés autochtones qui habitent dans ces zones entre le Chili et l'Argentine) furent délogés de leur milieu par la violence et les massacres.



Fig. 3 – Regina José Galindo, *Desierto*, Performance, 2011.

Source: <<http://www.nodalcultura.am/2015/07/performance-artistica-que-une-geografias-e-historias-de-dictaduras/#prettyPhoto>>. Dernière consultation : 01/04/2018.

Cet épisode de l'histoire chilienne n'est pas un cas isolé, et en cela l'œuvre de Régina José Galindo est universelle car elle évoque aussi bien les oppressions dans d'autres latitudes du globe. Ainsi dans cette performance, le corps de la femme, embaumé de sciure de bois, évoque une sorte de paysage désertique privé de toute vie. Mort, violence et désolation, le contenu politique de cette œuvre de Galindo fonctionne en écho à des situations similaires advenues ailleurs. Par exemple au Guatemala, nous dit cette artiste, c'est la culture intensive de la palme africaine qui est au centre des catastrophes écologiques et sociales. Les populations se sont vues forcées de migrer vers les villes et, pour ceux qui restent, les conditions de travail et de vie sont extrêmement précaires. Quant à ceux qui osent réclamer des droits pour leur communauté, ils risquent de suivre le destin de l'activiste Rigoberto Lima qui fut assassiné. Face à ce constat, Galindo, sans cesse, veut dénoncer les atrocités commises sur les populations au Guatemala. Elle rappelle que pendant le conflit armé dans son pays, la stratégie de la « terre brûlée » fut utilisée par le gouvernement : « les cultures furent réduites en cendres, les femmes violées, les indigènes assassinés, les paysans expropriés » (GALINDO, in NODAL Culture, 2015). Terre brûlée, femme

violée, peuples délogés, plus qu'une analogie, il s'agit d'une réalité qui est présente dans l'œuvre de cette artiste. Toute sa production créatrice est marquée par l'histoire de sa nation, en particulier relativement à tout ce qui touche aux violations des droits de l'homme.

#### 4 Déplacements forcés

Les conflits armés internes qui s'abattent dans divers pays d'Amérique latine suscitent des exodes massifs, conséquence d'expropriations forcées et de massacres. En Colombie par exemple, les zones d'extractions de produits naturels, tels l'or, hébergent des nœuds de violence. L'histoire récente de ce pays montre de nombreuses atrocités commises dans ses régions convoitées, induisant des migrations non-voulues vers les capitales régionales. Les corps déplacés par le conflit sont ce que l'artiste colombienne Libia Posada photographie dans *Signos cardinales* (2008). Une série d'images en noir et blanc où l'on peut apprécier la partie inférieure de jambes féminines sur lesquelles figurent des cartes mémorielles sous forme de tatouage. Plus qu'une géographie territoriale, ces dessins éphémères sur la peau indiquent une cartographie imagée de la souffrance, de la fuite, des périples et des repères que ces personnes déplacées ont gardés en mémoire.

L'encre noire estampée sur ces jambes dans *Signos cardinales* décrit les voyages sans retour endurés par onze individus. Dès leur arrivée à Medellín, l'artiste a rencontré ces femmes, qui, à sa demande, lui ont détaillé le mieux possible le parcours emprunté, faisant appel à leurs souvenirs douloureusement infusés de peur et de mélancolie. Posada reconstruit à partir de ces récits des lignes synthétiques figurant l'histoire dramatique de leur fuite ; et ceci à travers ces cartes mentales.

Quand on voyage, on détermine auparavant une route à suivre, signalant tant le point d'arrivée et de départ que les endroits à traverser. Partir sous la contrainte implique pourtant d'inaugurer des chemins ou de parcourir des trajets dans l'urgence, difficiles à localiser, à reconnaître, à comprendre, et à voir, non seulement dans la mémoire de ceux qui fuient, mais aussi dans cette représentation du territoire dénommée carte (GALLÓN SALAZAR, 2010. Traduction personnelle).

explique l'artiste pour qui le corps fonde le territoire le plus précieux pour l'être humain.

Ces cartographies de récits sont peuplées de signes qui expliquent, entre autres, comment ces endroits furent traversés et vécus émotionnellement. Ainsi, nous voyons dans les photographies des lignes en pointillé, des croix et d'autres signes annonçant aussi bien des petits chemins, des zones de massacres ou des routes minées ; d'autres symboles encore sont figurés pour signaler les églises, les rivières, les reliefs, etc. Les photos qui documentent ces cartes temporaires ne fonctionnent pas uniquement comme des archives statiques qui nous permettent de percevoir les processus de remémoration de ces femmes, mais elles sont en soi une trace physique dans le présent et nous rappellent ce qu'on voit tous les jours dans les médias sans plus y faire attention. Comme si le temps marqué par les massacres et la violence en général aurait un effet anesthésiant sur les populations. Or, cette œuvre nous enlève cette

morphine de l'accoutumance et nous montre les conséquences de la géopolitique économique incarnée dans les corps-territoires de ces onze personnes.

## 5 Féminicide : frontières d'un autre genre

La violence sexuelle et les conflits armés sont devenus communément associés<sup>2</sup>. Des écrivaines théorisant sur le féminicide telles que Marcela Lagarde y de los Ríos (2008) ou Rosa-Linda Fregoso (2010) font également le rapprochement entre ces deux aspects de la violence. Pendant les génocides des années 90 en Bosnie et au Rwanda, le viol fut utilisé comme stratégie militaire afin de *construire une nouvelle nation* dans le cas des paramilitaires Serbes et de *nettoyer le pays* pour les Hutus dans l'État africain (MAY SCHOTT, 2010, p. 25). Ouvertement dénoncée par la communauté internationale, cette manière de procéder fut largement médiatisée. Grâce aux médias ainsi qu'aux débats et aux luttes féministes, depuis 2002 cet usage est considéré par la Cour Pénale Internationale (CPI) comme crime de guerre et crime contre l'humanité<sup>3</sup>.

Du côté de l'Amérique latine, des dirigeants politiques ont mis en pratique cette méthode afin de terroriser leur population. Ce fut le cas, par exemple, du Salvador, du Pérou et de Haïti, pendant leurs guerres civiles. Les dictatures en Argentine et au Chili ont instauré ce procédé dans les camps de torture. Au Guatemala, pendant la longue période de guerre civile, les forces de l'État ont torturé et violé des femmes indigènes de tous âges, jusqu'à l'avortement suivi de leur mort pour celles enceintes. Plusieurs artistes ont développé des œuvres concernant ce sujet comme Janet Toro qui, à partir d'entretiens avec des survivantes chiliennes prisonnières pendant la dictature Pinochet, a répertorié 60 méthodes de torture et réalisa une série de 90 performances et d'installations sous le titre *El cuerpo de la memoria*.

Pendant les années 90, au Mexique, des formes « indescriptibles de dégradation, de viol » (FREGOSO, R. L. ; BEJARANO, 2010, p. 3), de torture et de mutilation, avec un acharnement particulier sur les parties anatomiquement féminines, sont trouvées sur les cadavres de jeunes femmes abandonnées dans le désert à la frontière de Juarez. En raison du nombre important de corps retrouvés, des féministes ont commencé à nommer la situation *fémicide* ou *féminicide*<sup>4</sup>. Un débat existe sur le terme à appliquer, mais celui qui est resté en Amérique latine et en France est celui de « féminicide ». Ce concept a aujourd'hui traversé les frontières du Mexique. En France, le mouvement *Osez le féminisme* a lancé une campagne en 2014 pour la reconnaissance légale du féminicide. Selon ce groupe, « tous les deux jours et demi, une femme est tuée par son conjoint ou ex-conjoint ». Ainsi, le néologisme dénonce les meurtres de «

2 Les crimes sexuels sont perpétrés contre des femmes civiles partout dans le monde, et plutôt que de diminuer, le nombre de ces crimes augmentent effroyablement. Amnesty International rapporte que quarante mille femmes et filles furent violées au Congo dans la période 1999-2005. La torture sexuelle a été documentée au Rwanda, au Soudan, en Yougoslavie, en Irak et au Timor oriental » (BOOTH, 2005, p. 118). Traduction personnelle. Cité dans: MAY SCHOTT, R., 2010, p. 49.

3 En application de cette loi, la Cour Pénale Internationale a condamné en 2016 l'ex-vice-président congolais Jean-Pierre Bemba, à 18 ans de prison pour les crimes commis par ses troupes dans la république centrafricaine entre 2002 et 2003. (MAUPAS, 2016).

4 La sociologue Julia Monarrez Fragoso a utilisé le terme *féminicide* pour décrire les assassinats sexuels des femmes et des filles observés en 1993 par Ester Chavez Cano à la frontière entre le Mexique et les États-Unis à Juarez. Le mot avait déjà été employé dans les années 80 en Amérique latine. Par ce vocable sont désignés les meurtres de femmes dans des contextes en dehors de la guerre et les meurtres systématiques pendant un conflit comme celui de Bosnie-Herzégovine. L'appellation a été adoptée depuis dans des réunions des Organisations Non Gouvernementales (ONG) pour sensibiliser le public à ce problème. C'est en 2007 que La Cour Américaine des Droits de l'Homme s'est servie pour la première fois du terme lors du procès international concernant les assassinats du *Campos d'Algodón*. Alice Laurel Driver résume l'histoire du terme comme suit : « féminicide » fut inventé en 1801 en Angleterre et rendu populaire en 1975 quand l'activiste Sud Africaine Diana E.H. Russell publie son livre *The Politics of Rape: The Victims Perspective* et en 1992 dans *Femicide: The Politics of Woman Killing*.

femmes » dans une perspective de genre qui cherche à rompre avec « les notions essentialistes de l'identité féminine [et qui] regarde plutôt la nature genrée des pratiques et des comportements » (FREGOSO ; BEJARANO, 2010, p. 3). Cette forme d'assassinat ne survient pas uniquement pendant les guerres : il est présent aussi durant l'après-guerre et les périodes de paix. Elle ne s'exécute pas exclusivement en masse ni systématiquement. Elle se passe aussi dans des situations privées et quotidiennes, voire elle est exercée par des proches. Pour Rosa-Linda Fregoso et Cynthia Bejarano (2010, p. 4), arriver au concept de féminicide leur a permis de « cartographier les dynamiques de pouvoir dans les relations des sexes et de race aussi bien qu'entre les classes sociales », en mettant l'accent sur la violence qui y est implicite. Ainsi, disent-elles, sous le joug de ce dispositif de pouvoir fondé sur des inégalités, les femmes deviennent automatiquement les cibles préférentielles de la violence, tant dans le domaine public que privé. Le cas de Ciudad Juárez a été un moteur de révolte et de création pour une multiplicité d'artistes de dimension nationale (Mexique) et internationale dans tous les domaines : arts plastiques, cinéma, théâtre, littérature...

Nous parlerons maintenant de deux œuvres d'artistes mexicaines touchant le thème du féminicide, et réalisées sous une forme « cartographique » : *Desaparecidas (Disparues)* de Maya Goded réalisée en 2005-2006 et *Mientras dormiamos (el caso Juárez) (Pendant que nous dormions [le cas Juarez])* de Lorena Wolffer (2002-2004). Maya Goded photographie les emplacements où l'on a trouvé les corps meurtris, les endroits où les filles ont été enlevées, les familles des victimes marquées par la douleur, l'espace qui avait été le leur, etc. Il s'agit d'une cartographie de l'absence. En regardant ces photos, l'on peut constater la provenance sociale des jeunes filles abattues : dans la majorité des cas, des pauvres. Les environnements exposés montrent des coins géographiquement marginaux qui forment le bord des villes, et dont les carences en infrastructures urbaines sont frappantes ; les personnes s'y installent par contrainte économique. Pour la réalisation de cette œuvre, et avec l'intention de connaître en profondeur la réalité de la situation, Goded a travaillé en collaboration avec la Commission des Droits de l'Homme du District fédéral de la ville de Mexico. Elle a écouté les histoires déchirantes rapportées par les familles lors de leurs rencontres. Cette série d'images a été pour l'artiste « la chose la plus difficile qu'elle a pu photographier » (CASTILLO, 2011) et pas uniquement à cause des difficultés rencontrées sur place, comme le vol de ses appareils, la maladie qui l'a clouée au lit ou la tentative d'enlèvement dans sa chambre d'hôtel. Cartographier l'absence, c'est parler de quelqu'un qui n'est plus là et dont nous pouvons pourtant respirer la présence. Les images de *Desaparecidas*, notamment celles des chambres, des lieux de fréquentation, des lettres ou des affaires personnelles des disparues, nous permettent de voir ou de reconstruire dans notre imaginaire qui étaient ces filles. Ces photos nous *montrent* des âmes en permettant de donner un visage et une personnalité aux corps absents. Par celles qui révèlent l'école d'où une fille a été enlevée, ou la place de Lomas de Poleo où un corps a été retrouvé, par exemple, nous sommes en mesure de retracer certains points du calvaire vécu par ces femmes avant de devenir des cadavres. Ainsi, cette œuvre de Maya Goded a une très forte charge émotionnelle.



Fig. 4 – Maya Goded, *Desaparecidas*, Photographie (polyptyque), 2005-2006.

Source : <<https://www.animalpolitico.com/2011/08/la-fotografia-acompana-mi-soledad/>>. Dernière consultation : 01/04/2018.

L'impunité qui couvre les centaines de meurtres de femmes à Ciudad Juárez indignent vivement l'artiste. De plus, un discours sexiste accompagne ces féminicides: les femmes sont accusées « d'habiter l'espace public, de marcher seules et de sortir le soir » écrit Laurel Driver (2011, p. 6) dans sa thèse. En effet, dans une société marquée par le machisme, les femmes sont confinées à des rôles sociaux stricts qui définissent leurs conduites, jusqu'aux horaires de sortie et aux vêtements appropriés à l'espace public. Les filles retrouvées mortes « l'ont cherché » selon certains, à commencer par le gouverneur de l'État de Mexico Eruviel Ávila, qui à ce sujet a ouvertement exprimé son désintérêt : « [...] il y a des choses plus graves desquelles se soucier<sup>5</sup> ». La série de 12 photographies en couleur tirées à grande échelle, qui rend hommage aux absentes, a participé à diverses expositions consacrées au féminicide, comme *Frontera +450* (2006-2007) et *Ni una Más: the Juárez murders* (2010).

<sup>5</sup> Réponse donnée à l'Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio (OCNF).

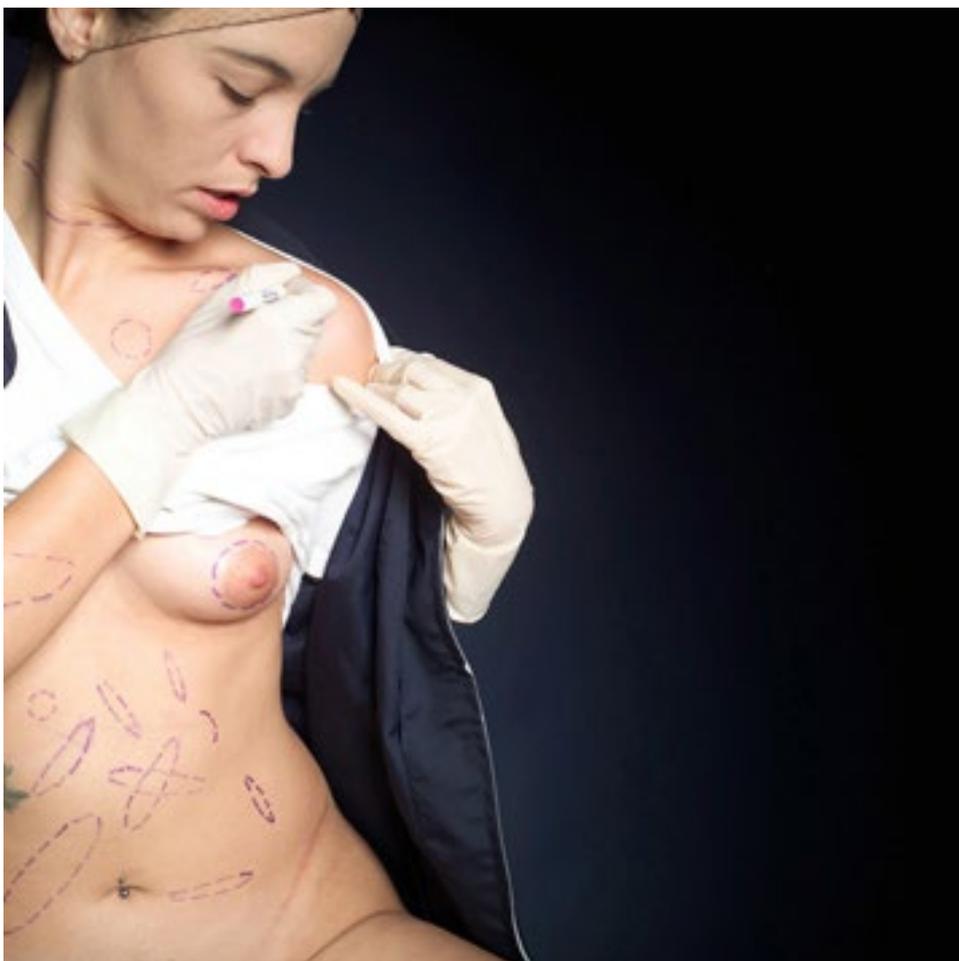


Fig. 5 – Lorena Wolffer, *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*. Performance (photographies : Martín L. Vargas), 2002-2004. Source : <[http://www.lorenawolffer.net/01obra/11md/md\\_frames.html](http://www.lorenawolffer.net/01obra/11md/md_frames.html)>. Dernière consultation : 01/04/2018.

*Mientras dormíamos (el caso de Juárez)*, deuxième œuvre dont nous voulons parler à propos du féminicide, est une performance où l'artiste Lorena Wolffer va tracer une cartographie de cette problématique sur la surface de son corps. Tout au long de l'action, après une brève sonorisation de cris de femmes, nous entendons une voix off masculine réciter des documents policiers décrivant froidement l'état d'une cinquantaine de corps trouvés à Juárez. Ce faisant, l'artiste procède à marquer sur sa peau, à l'aide d'un stylo chirurgical, chaque blessure, tir de balle, coupure, mutilation, égorgement, etc. décrits dans le document acoustique. À la fin de la performance, son corps est quasiment englouti dans l'encre. Il disparaît sous les traits d'une carte funeste devenant un territoire presque conceptuel. Sorte de « sanctuaire temporel », comme dirait Guillermo Gómez-Peña (2005, p. 23), le corps ainsi cartographié pendant la performance nous met face à la réalité troublante du féminicide. Pour Lorena Wolffer, le corps est le lieu privilégié de la contestation politique. Dans le cas de *Mientras dormíamos*, son intention est de divulguer l'information sur ces atrocités commises dans ce district frontalier. Les noms et prénoms sont énoncés, humanisant par là les victimes, alors que dans la réalité, seul un numéro leur est assigné.

Chaque détail est finement étudié par Wolffer. Au début de son action, l'artiste est couchée sur une table type morgue ; elle porte l'uniforme utilisé dans les *maquiladoras*, nom générique donné aux entreprises d'assemblage états-unien installées au Mexique depuis 1965 grâce au Programme d'Industrialisation de la Frontière (BIP)

signé entre les deux nations (WOOD, 2008, p. 17). Les *maquiladoras* emploient des milliers de femmes, forcées à travailler sans garanties des heures interminables en contrepartie d'un maigre salaire et dans des conditions précaires et dangereuses. Finissant très tard, en raison de l'éloignement des entreprises et du manque d'infrastructures publiques dans les transports et l'électricité, elles doivent attendre longtemps et dans l'obscurité le bus qui les ramènera chez elles. C'est dans ces circonstances que plusieurs de ces travailleuses ont été enlevées puis ont trouvé la mort dans des conditions dramatiques. Face à cela, les autorités font preuve d'une négligence certaine. Cet aspect est pris en compte par Lorena Wolffer qui, à la fin de sa performance, se cache entièrement sous des couvertures, à la manière d'un cadavre, dénonçant par là « l'institutionnalisation de ces crimes et la passivité de la justice mexicaine devant ces faits » (BALLESTER, 2012, p. 11).

## 6 Conclusion

À travers ce parcours succinct, sillonnant des œuvres plasticiennes qui centrent leur discours sur le corps, nous avons établi un rapprochement avec l'écriture cartographique. Cette écriture s'effectue soit par le geste de traverser le corps tout en le fragmentant ou de le déchiffrer dans le cas des travaux étudiés dans la première partie, soit par l'utilisation du corps comme support d'une représentation abstraite tels les exemples abordés dans les parties suivantes. Créant une écriture, une réécriture, un brouillon ou de la poésie, les œuvres ici analysées arrivent à composer avant tout des phrases transgressives, qui parviennent à transformer la matérialité du corps en signe, pouvant de cette manière en décrire les paysages intimes, en ériger des cartes territoriales ou en déjouer les frontières. Par leur positionnement, ces artistes font de l'image une question de prise de parole contre la violence, le féminicide, l'extractivisme et la domination en vue d'une ré-appropriation des corps. Ce sont des promenades vertigineuses qu'elles nous font découvrir, qui mettent l'accent sur le présent d'une réalité sociale qu'elles nourrissent de leurs motivations politiques, éthiques et personnelles.

## Bibliographie

AMOROCHO, M. **Aux confins de la chair. Esthétique de l'irreprésentable. Ou la mémoire traumatique face aux violences sexuelles.** Édition bilingue espagnol-français. Bogota : Apidama Ediciones Ltda, 2018.

ANZIEU, D. **Le Moi-peau.** (Nouvelle édition) Paris : Dunod, coll. : « Psychismes », 2004.

BAJAC, Q. **Le corps en éclats.** Paris : Éditions du Centre Pompidou, coll. : « La collection de photographies », 2011.

BALLESTER, I. « **Métaforas extremas ante el dolor y desde el feminismo** », in Dossiers féministes, 16, 2012. Disponible sur: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/>

articulo/4235281.pdf>. Dernière consultation : 31/03/2018.

CASTILLO, M. **La fotografía acompaña mi soledad. México: Animal Político**, 13/08/2011. Disponible sur: <<http://www.animalpolitico.com/2011/08/la-fotografia-acompana-mi-soledad/>>. Article consulté le 05/09/17.

COLECTIVO CASA. **Mujeres feministas articulan lucha conjunta frente al extractivismo**. 11/03/2015. Disponible sur: <[http://www.colectivocasa.org.bo/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=183:mujeres-feministas-articulan-lucha-conjunta-frente-al-extractivismo](http://www.colectivocasa.org.bo/index.php?option=com_k2&view=item&id=183:mujeres-feministas-articulan-lucha-conjunta-frente-al-extractivismo)>. Dernière consultation : 31/03/2018.

CRUZ HERNÁNDEZ, D. T. « **Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos** » in Solar, Año 12, Volumen 1, Número 1, Lima, 2016. Disponible sur: <<http://revistasolar.org/wp-content/uploads/2017/07/3-Una-mirada-muy-otra-a-los-territorios-Cuerpos-femeninos.-Delmy-Tania-Cruz-Hernández.pdf>>. Dernière consultation: 31/03/2018.

DRIVER, A. L. **Cultural production and ephemeral art: femicide and the geography of memory in ciudad Juárez**, 1998-2008, Thèse Doctorale d'études hispaniques, University of Kentucky, 2011. Disponible sur: <[https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=hispanic\\_etds](https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=hispanic_etds)>. Dernière consultation: 31/03/2018.

FREGOSO, R-L. et BEJARANO, C. **Terrorizing Women. Femicide in the Américas**. Londres: Duke University Press, 2010.

GALLÓN SALAZAR, A. **Mi cuerpo es mi territorio**. Bogota : El espectador, 20/12/2010. Disponible sur: <[https://www.elespectador.com/jscroll\\_view\\_entity/node/241530/full/p243412shown](https://www.elespectador.com/jscroll_view_entity/node/241530/full/p243412shown)>. Dernière consultation: 31/03/2018.

GARTOR, M. **El feminismo reactiva la lucha contra el "extravismo" en América Latina**. Espagne: La Marea, 17/02/2014. Disponible sur: <<http://www.lamarea.com/2014/02/17/ecuador-extractivismo-mujeres/>>. Dernière consultation: 31/03/2018.

GÓMEZ-PEÑA, G. **Ethno-Techno: Writings on Performance, Activism and Pedagogy**. New York et Londres: Routledge, 2005.

GUILLAMON, A. ; RUIZ, C. « **Feminismos y lucha por el territorio en América Latina** ». in Pueblos-Revista de información y debate, N°64, 09/02/2015. Disponible sur: <<http://www.revistapueblos.org/blog/2015/02/09/feminismos-y-lucha-por-el-territorio-en-america-latina/>>. Dernière consultation: 31/03/2018.

KRISTEVA, J. **Sens et non-sens de la révolte** (Discours direct): Pouvoirs et limites de la psychanalyse I. Paris: Fayard, 1996.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M. « **Antropología, feminismo y política. Violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres** », in: Retos teóricos y nuevas prácticas, sous la dir. de BULLEN, M. L. ; DÍEZ MINTEGUI, M. C. Espagne : Ankulegi, Publié lors du Congrès d'Anthropologie, 11. 2008. San Sebastián. Disponible sur: <<https://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0008Lagarde.pdf>>. Dernière consultation: 31/03/2018.

LIPPARD, L. Overlay. **Contemporary Art and the Art of Prehistory**. New York: Pantheon Books, 1983.

MAUPAS, S. Jean-Pierre **Bemba jugé coupable de crimes contre l'humanité en Centrafrique**, France: Le monde, 21/03/2016. Disponible sur: <[http://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/03/21/l-ancien-vice-president-congolais-juge-coupable-de-crimes-contre-l-humanite-en-centrafrique\\_4887192\\_3212.html](http://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/03/21/l-ancien-vice-president-congolais-juge-coupable-de-crimes-contre-l-humanite-en-centrafrique_4887192_3212.html)>. Dernière consultation: 31/03/2018.

MAY SCHOTT, R. (dir.), **Birth, Death and femininity**. Philosophies of Embodiment, Bloomington et Indianapolis: Indiana University Press, 2010.

TIBERGHIEU, G-A. **Nature, Art, Paysage, Paris: Actes Sud Nature**, Hors collection, 2001.

TISSERON, S. **Le mystère de la chambre claire: Photographie et inconscient**, Paris : Flammarion, coll. « Champs », no 443 », 1999.

WOOD, O. An **Investigation into Exploitation of the Mexican Female Body along the U.S.-Mexico Border**, Honours American and Canadian Studies, 2008. (Le pdf de cette recherche n'est plus disponible sur internet en libre accès). Consulté le 27/03/15.

# CONVERGÊNCIAS ENTRE O SUBLIME E O GROTESCO NA ARTE ROMÂNTICA

## CONVERGENCES BETWEEN THE SUBLIME AND THE GROTESQUE IN ROMANTIC ART

*Milla Bioni Guerra*

## Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo o esclarecimento acerca dos conceitos do Sublime e do Grotesco segundo o período histórico denominado Romântico, e das correlações entre eles. A pesquisa se fundamenta nos pensamentos de Edmund Burke, Friedrich Schiller e Victor Hugo, os quais fazem parte do momento artístico escolhido e abordam o tema de maneira abrangente e profunda.

**Palavras-chave:** Sublime; Grotesco; História da Arte; Romantismo; Estética.

## Abstract

The aim of the present study is to enlighten the concepts "The Sublime and The Grotesque" according to the historic period called Romantic, and correlations between them. This research is based on the philosophy of Edmund Burke, Friedrich Schiller and Victor Hugo, who were deeply involved in the historical moment and approached the theme thoroughly.

**Keywords:** Sublime, Grotesque, Art History, Romantic Period, Aesthetic.

---

ISSN: 2175-2346

## 1 Introdução

Os conceitos de estética do Sublime e do Grotesco já eram conhecidos na antiguidade, entretanto receberam mais ênfase no contexto da literatura. Assim, no século I pseudo-Longino aborda o sublime referindo-se a características do discurso da linguagem. Já o grotesco deriva de estilos de ornamentação e mais tarde se volta para a prática literária.

o grotesco ocorre em uma ampla prática artística que extrai de uma pintura ornamental romana, descoberta em fins do século XV, a qual foi denominada de grotesca, derivação do substantivo italiano grotta (gruta). (VÁZQUEZ, 1999, p. 285)

Entretanto, no romantismo estas duas formas de relacionar-se com a arte se dão de maneira particular. O Sublime a partir do romantismo é visto nas forças poderosas da natureza, o Sublime é uma mescla de assombro, horror e deleite. Já o Grotesco inunda cada canto da fantasia do artista, desvenda a própria natureza sombria do homem e a coloca nas infinitas representações do macabro, monstruoso e sombrio.

De que maneira o homem do romantismo se relacionava com a natureza e consigo mesmo, a fim de que o Sublime e o Grotesco se desenvolvessem na arte de maneira tão predominante? E em que âmbitos essas duas categorias estéticas se relacionam e convergem?

O presente trabalho trata de averiguar a maneira como o homem do romantismo concebia essas duas formas de estética e como estas se manifestavam na arte. Para isto, será utilizado o pensamento de Edmund Burke (1729 - 1797), o qual entende que, para se chegar a uma reflexão mais exata do Sublime é necessário averiguar as paixões e emoções no homem que são os motores para o surgimento deste sentimento. Em seguida, Burke descreve as qualidades na natureza que são necessárias para que se possa vivenciar o deleite causado pelo Sublime.

Não seguindo por caminho tão distante, Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759 – 1805), se preocupa com uma utilidade moral no seu estudo sobre o sublime, assim aborda o tema levando em conta a liberdade da razão do homem ao se relacionar com as forças da natureza.

A seguir será abordada a estética do grotesco. Para a estruturação do conceito do grotesco será utilizado o pensamento do poeta Victor-Marie Hugo (1802 -1885).

Para esse, o Grotesco relaciona-se na arte com a parte sombria do homem, com os seus vícios, suas paixões. É a partir do grotesco que nascem a comédia e a sátira.

Para encerrar a pesquisa serão integradas essas duas estéticas. Como no romantismo, o Sublime e o Grotesco se configuravam paralelamente, não apenas na arte, mas na forma como o homem via a si mesmo e como esse se relacionava com o mundo.

## 2 A estética do sublime

Sublime foi um conceito já explorado pelos antigos como um termo literário, referente a um êxtase e transcendência que a obra literária causaria ao leitor. A primeira fonte que discorre sobre este tema é o tratado do Sublime atribuído a

Pseudo-Longino (213-273 d.C.). O qual define de forma poética: “sublime é o eco da grandeza de alma.”

O termo sublime etimologicamente deriva do latim *sublimis*, composto de *sub-limen*. De *sub*, “abaixo”, e *limen*, o que está suspenso na *arquitrave da porta* (lat. *Limes*), o lintel entre duas colunas (O.E.D). Tendo como significado metafórico algo que está acima do homem, ou está abaixo contemplando algo superior.

Na perspectiva setecentista, a ideia do Sublime associa-se antes de tudo a uma experiência não concernente à arte, mas a natureza, e nesta experiência são privilegiados o informe, o doloroso e o tremendo. (ECO, 2004, p. 281)

Mais tarde, a partir do século XVIII, os românticos retomam este tema resignificando e aprofundando este conceito.

No século XVIII, ao contrário, o universo do prazer estético divide-se em duas províncias, a do Belo e a do Sublime, embora as duas províncias não se apresentem totalmente separadas (...) Pois a experiência do Sublime adquire muitas daquelas características atribuídas anteriormente à experiência do Belo. (ECO, 2004, p. 282)

O escritor irlandês Edmund Burke, conhecido principalmente como autor de *Reflexões sobre a revolução em França* (1790), entra no campo da estética com o tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo [A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]*, 1757 e 1759, o qual resultou em um dos mais importantes tratados do seu tempo, que mais tarde viria a inspirar Kant para a elaboração dos conceitos do sublime no seu livro *Crítica da faculdade do juízo*, 1790.

Burke trata, antes de definir o Sublime, de reconhecer no homem os motores dentro das nossas sensações e paixões aquelas que seriam capazes de incitar o sublime. Desta maneira, para compreender o sublime recorre não apenas a uma descrição de qualidades dos elementos exteriores que despertam essa emoção, mas também uma investigação exata e atenta às paixões humanas.

O autor considera que para mover as paixões em um grau considerável, além de um grau de curiosidade, ao que ele coloca como uma emoção elementar no espírito do homem e como um desejo qualquer pela novidade, faz-se necessário que se incite a dor ou o prazer.

Entre estas duas identifica que a dor está mais ligada ao sentimento do sublime do que o prazer, posto que a dor quando cessa causa uma impressão mais forte no espírito do homem, um misto de serenidade e espanto.

Esse estado da alma que surge com e atenuação ou eliminação da dor não seria de forma alguma o mesmo que o prazer, e Burke chama este “prazer relativo” que surge com a atenuação da dor de Deleite.

O deleite desta maneira é a base da experiência do Sublime, como forma de catarse “Assim como empregarei a palavra deleite para indicar a sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo; portanto, quando me referir ao prazer positivo, chamá-lo-ei, na maioria das vezes, simplesmente de prazer.” (BURKE, 1993, p. 46).

Burke colocará as emoções referentes à autopreservação do indivíduo como capazes de produzir uma forte impressão no espírito pois derivam da dor e do perigo. A experiência da autopreservação afeta diretamente o indivíduo e pode causar o sublime na medida em que somos capazes de viver a experiência da dor e do perigo apenas como ideia. Chega-se então a uma definição mais objetiva do sublime:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1993, p. 48)

As tempestades representam no romantismo um forte impulso para a vivência do Sublime ligado ao perigo e à dor que os poderes da natureza podem causar no homem. A figura 1 mostra um navio sendo ameaçado por uma tempestade no mar, o perigo do navio afundar é obviamente eminente, entretanto a obra carrega certo grau de tranquilidade, o fato se deve provavelmente a utilização predominante das cores cinza, e as gaivotas voando calmamente no céu trazem um resquício de esperança.



Fig. 1 – Ivan Aivazovsky, *Navio Naufragado*, 1854.  
Guache sobre papel. Fonte: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org)

Da mesma maneira que se investigaram as paixões básicas capazes de incitar o espírito de maneira intensa, Burke passa a olhar para as qualidades necessárias dos objetos capazes de levarem ao sublime. Inicia-se com a mais elementar, o assombro:

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dá origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. (BURKE, 1993, p. 65)

A partir do assombro – como origem do poder do sublime – desenrola-se uma série de emoções que podem ser desencadeadas a partir daí. “O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito.” (BURKE, 1993, p. 65)

O grandioso na natureza se encontra em quase toda parte. Nas obras de arte no romantismo o ser humano muitas vezes é colocado de forma diminuída frente à grandiosidade da natureza. A diminuição do homem não está apenas na forma

de representá-lo mas na sensação que a atmosfera de imponência e abundância transmite. O sentimento de assombro é quase que inevitável, e em conjunto com a forte tendência religiosa dos românticos não há como não sucumbir a uma admiração e respeito frente ao enorme poder que se mostra. Na figura 2, o homem no canto inferior esquerdo é quase que imperceptível pelo seu minúsculo tamanho, servindo apenas como referência de escala para o observador da obra sentir o monumental tamanho das montanhas e impotência humana frente a natureza.



Fig. 2 – Carl Rottmann, *Vista de Eibsee*, 1825.  
óleo sobre tela, 98 x 76 cm; Nova Pinacoteca, Munique.  
Fonte: [www.reproarte.com](http://www.reproarte.com)

O terror, de forma clara desperta assombro na alma do homem, visto que este pode vir a causar dor ou até mesmo a morte.

Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível. (BURKE, 1993, p. 65 - 66)

Todo Sublime gera uma modificação em relação ao poder, pois o poder de maneira alguma nos deixa em estado de neutralidade. Tudo aquilo que tem o poder de submeter a ideia de dor ou de morte será uma fonte de terror. “Mas a dor é sempre infligida por um poder de certo modo superior, porque nunca nos submetemos voluntariamente a ela.” (BURKE, 1993, p. 72)

Desta forma, o poder sendo entendido como uma força que se impõe como algo superior e indomável é considerado sublime, já as forças que estão a serviço de algo utilitário ou inferior não podem ser consideradas poder, pois não acarretam nenhum tipo de espanto ou terror e desta forma não são sublimes. “Em suma, onde quer que encontremos a força e sob qualquer ângulo do que consideramos o poder, veneramos sempre o sublime acompanhado do terror e do desprezo ligado à força submissa e inofensiva.” (BURKE, 1993, p.73) (ver fig. 25 e 26)

Além do poder, as privações são capazes de promover o sublime, pois com estas o homem é capaz de se deparar com uma forte ideia de dor. “Todas as privações em geral são grandiosas, porque são todas terríveis: vazio, trevas, solidão e silêncio.”

(BURKE, 1993, p. 76)

As privações que Burke cita são as que o homem romântico se deparava no seu momento histórico. A solidão é uma forma de sacrifício para poder estar em contato com elementos superiores, a contemplação da natureza requeria uma forma de solidão para poder alcançar uma forma de meditação religiosa. Neste processo, o silêncio também é um elemento indispensável, sendo este parte integrante da solidão.



Fig. 3 – Caspar Friedrich, *O monge a Beira Mar*, 1809 - 1810. Óleo sobre tela, 110 x 171,5 cm; Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlim.  
Fonte: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org)

A figura 3 é uma importante representação do Sublime, tanto pela maneira como foi pintada como pela forte representação do homem à mercê dos poderes da natureza.

A amplitude do céu, que se estende para além da tela, é repleta de forças celestes. As pinceladas fortes trazem uma indefinição entre o mar, as nuvens e o céu criando uma impressionante atmosfera carregada de forças poderosas. Friedrich expressa nesta obra a tão necessária solidão para estar integrado as forças invisíveis da natureza, assim também comenta: “Devo render-me ao que me cerca, unindo-me eu próprio às nuvens, e as rochas, a fim de ser o que sou. Preciso da solidão a fim de me comunicar com a natureza”. (FRIEDRICH apud WOLF, 2008, p. 10)

O homem esguio está só, isolado da sociedade, vivencia uma imensa solidão e silêncio, levando-o a conectar-se ao movimento interno que acontece na natureza. É uma relação do homem com os motores invisíveis destas forças, ou seja, a divindade. “A solidão absoluta e integral, ou seja, exclusão total e perpétua de toda sociedade é uma dor positiva tão intensa quanto se possa imaginar.” (BURKE, 1993, p. 51)

Nada pode ser mais grandioso que a ideia do poder provindo de Deus. Os românticos consideravam a ideia de Deus como poder proveniente da natureza. Desta maneira ao olhar para o mundo sensível o homem romântico se depara com a sua ideia da divindade.

Ao retratar a fúria de um mar em tempestade, a imponência do cume da montanha, a grandiosidade do pôr do sol sobre o mar, a serenidade e o mistério da bruma sobre os rochedos; trata-se de um ato de devoção, reverência e admiração perante um poder maior.

Mas quando contemplamos um objeto tão incomensurável, sob a força, por assim dizer, do poder absoluto, e totalmente envolvidos por sua onipresença, recolhemo-nos à insignificância de nossa própria natureza e somos como que anulados perante ele. E, embora a consideração de seus outros atributos possa até certo ponto abrandar nossos temores, ainda assim nenhuma certeza da justiça com que ela se exerce, nem da misericórdia pela qual é suavizada pode afastar completamente o terror que nasce naturalmente de uma força que nada pode deter. (BURKE, 1993, p. 74)

Vistas as paixões que o sublime incita no homem, resta dedicar-se a perceber no exterior os elementos que são, por própria natureza, promotores da experiência do sublime.

“A grandiosidade de dimensões é uma fonte poderosa do sublime.” (BURKE, 1993, p. 77) O imensamente grande e o que se esvai ao incalculavelmente pequeno foge aos sentidos do homem e escapa à imaginação, tornando-se um elemento que causa assombro e deixa atônita a alma do homem. Ou seja, o que foge a percepção dos sentidos e se torna incapaz de medir a sua totalidade ou sua divisão que parece ser infinita, torna-se uma fonte do sublime.

Pela própria limitação do homem para perceber o limite de certos objetos, a imaginação os estende e os torna incomensuráveis, gerando uma ideia de infinitude.

Na arquitetura também se encontra certo tipo de infinitude. A arquitetura quando possui determinadas qualidades, como a grandiosidade, visto que o homem é reduzido frente a uma gigantesca estrutura, pode levar ao sentimento do sublime. Na figura 4, percebe-se o homem no canto inferior esquerdo, inofensivo e solitário entre as imensas colunas. A luz entra por alguma abertura e deixa o ambiente banhado por uma calma e serenidade contemplativa.

A luz e a cor são elementos importantes a se observar, principalmente no que se refere à pintura. A luz deve causar uma impressão forte para promover o sublime, visto que em circunstâncias normais ela é comum demais.

Todas as cores dependem da luz. Esta, portanto, deve ser examinada em primeiro lugar e, com ela, seu oposto, as trevas. Com relação à luz: para torná-la capaz de gerar o sublime, ela deve ser acompanhada de algumas circunstâncias, além de sua mera faculdade de mostrar os objetos. (BURKE, 1993, p. 86)

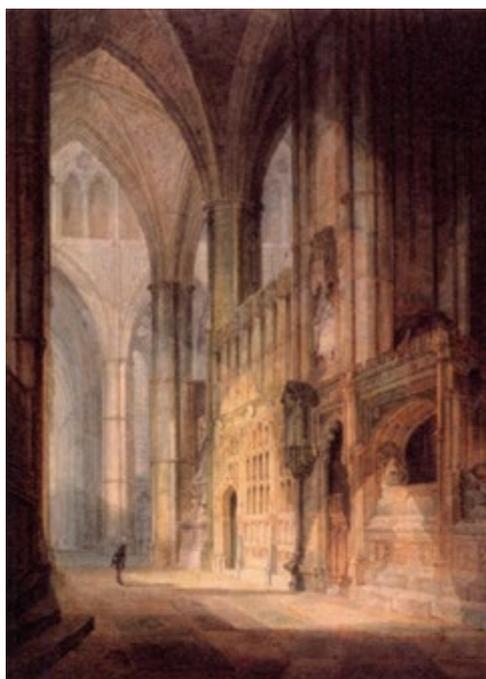


Fig. 4 - William Turner, *Santo Erasmus Na Capela Bishop Islips - Abadia De Westminster*, 1796.  
Aquarela e grafite sobre papel, 54,6 x 39,8 cm;  
British Museum, Londres, Inglaterra.  
Fonte: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org)

Desta maneira, Burke levanta uma série de condições necessárias para que a luz ou a cor causem uma impressão de assombro no espírito.

Uma luz que tenha capacidade de aturdir os sentidos, como quando se olha diretamente para o sol, esta pode causar uma impressão de grandiosidade e poder.

As polaridades apresentadas ao mesmo tempo e de maneira intensa, como entre luz e trevas também leva à sensação do Sublime. “Uma transição brusca da luz para as trevas, ou destas para a luz, causa um efeito ainda maior.” (BURKE, 1993, p. 86)



Fig. 5 – Thomas Cole, *As Idades da Vida: Velhice*, 1842. Óleo sobre tela, 133,4 x 196,2 cm;  
Brooklyn Museum, Brooklyn, Nova York.  
Fonte: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org)

Na figura 5, a representação da polaridade se mostra de maneira intensa, no canto superior esquerdo a luz irradia do alto simbolizando a luz que provém de algo superior, ligado a elementos superiores no homem. A luz se confronta com as trevas,

a qual causa uma forte impressão. De maneira metafórica, pode-se considerar esta imagem como a representação do confronto do homem entre suas duas naturezas, uma terrestre e outra celeste.

Mas, a luz mesmo nestas circunstâncias não gera o mesmo efeito que as trevas, pois as trevas carregam a ideia do terror e do desconhecido. "Mas as trevas são mais fecundas de ideias sublimes do que a luz." (BURKE, 1993, p. 86)

Há, porém uma qualidade na luz que muito se assemelha à ideia da obscuridade e esta pode ser comparada à ideia de Sublime que as trevas proporcionam. "A luz excessiva, ao ofuscar a vista, oblitera todos os objetos, fazendo com que seu efeito se assemelhe exatamente ao das trevas." (BURKE, 1993, p. 87).

No seu extremo, estas duas polaridades chegam ao mesmo efeito. Os extremos, o absurdo e o imenso são qualidades notórias do Sublime, pois este sentimento foge da normalidade e do insignificante.

Burke coloca uma das principais ideias do Sublime: a atividade do homem em querer preservar a sua existência é um instinto básico, a autopreservação surge quando determinada força ameaça a existência do homem, ou seja, coloca o homem em uma situação na qual é diminuído fisicamente, uma força com maior potência o subjuga, o torna inferior. Surge, então, certo tipo de assombro, um sentimento que move a alma em direção a uma admiração a esse poder que se impõe sobre ele.

Quando Burke descreve as ideias de Sublime provenientes dos sentidos, percebem-se algumas ideias muito semelhantes àquelas que são atribuídas ao Grotesco, este como causador do terror e do medo: "Sons como os que imitam a voz natural e inarticulada do homem ou de qualquer outro animal sob a ação da dor ou do perigo têm o poder de suscitar ideias grandiosas, (...)" (BURKE, 1993, p. 90).

Estas impressões tornam-se interessantes porque instigam a imaginação, fazem com que se criem imagens terríveis ou atmosferas de mistério. Para Burke, o conceito de Sublime é aquilo que leva a alma a um intenso movimento. Desta maneira as experiências sensoriais que possibilitam que o homem se sinta desamparado no sentido físico, desprotegido e em perigo, despertam o sentimento do sublime, pois o homem é instigado internamente e a sua imaginação é desafiada.

"Mas, uma luz que ora surge, ora desaparece, apagando e acendendo-se, é ainda mais terrível do que a escuridão total, (...)" (BURKE, 1993, p. 90)

Como já mencionado, a origem desconhecida de certos fenômenos leva a ser incitada a imaginação, e esta é capaz de fantasiar macabros e terríveis motivos para o surgimento destes fenômenos. As histórias de espíritos e de criaturas fantásticas tornam-se muito populares no romantismo, além das obras de Shakespeare as quais, muitas são constituídas por situações similares, como é o caso de Hamlet que se encontra com o espírito do seu falecido pai, que lhe traz revelações acerca de seu assassino.

Perante o conceito que Burke levantou acerca do sublime como promotor de um sentimento forte e intenso, as ideias do grotesco não estariam muito distantes do Sublime. Pode-se pensar neste âmbito o Grotesco como um dos elementos que podem incitar o Sublime, não como transcendência de uma relação de devoção ao divino, mas no sentido contrário a algo que se relaciona diretamente com o nosso sentimento de autopreservação, terror, assombro e medo.

Isto pode ficar mais evidente quando suas descrições em muito se assemelham a alguns elementos presentes nas histórias de terror, cada vez mais populares no romantismo:

Já observei que a noite aumenta nosso terror talvez mais do que qualquer outra coisa; é próprio de nossa natureza, quando não sabemos o que nos pode acontecer, recear o pior, e por esse motivo a incerteza é tão terrível que, muitas vezes, procuramos dela nos livrar até mesmo ao preço de um mal inevitável. (BURKE, 1993, p. 90)

A figura 6 mostra o intenso efeito da noite sobre a alma e incita uma atmosfera de perigo, de mistério e do desconhecido. A luz que provém da lua é parcialmente encoberta por nuvens, surpreendentemente causa uma impressão de serenidade e tranquilidade, mas ao mesmo tempo uma certa tensão e respeito pela qualidade da noite.



Fig. 6 – Willian Turner, *Pescadores e o mar*, 1796.  
óleo sobre tela, 91 x 122 cm; Tate Gallery, Londres.  
Fonte: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org)

Friedrich Schiller pela influência de seus estudos da *Crítica a faculdade do juízo* de Immanuel Kant também se dedica a refletir sobre as ideias do Sublime, porém reelabora esse tema propondo novas ideias de se relacionar com o Sublime.

Essas reflexões renderam uma série de artigos publicados em dois periódicos durante a década de 1790. Os artigos que serão analisados aqui foram publicados entre 1792 e 1793, e são eles *Do Sublime (por uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)* de 1792, e *Sobre o Sublime*.

Embora as ideias de Burke não divirjam com as elaboradas por Schiller, este último vai mais além ao que se refere à atividade interna do homem frente ao objeto do sublime. Tem a preocupação de refletir sobre a liberdade moral.

Schiller elabora desta forma o conceito do Sublime:

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior fisicamente, mas sobre o qual elevamos moralmente, i. e., por meio de ideias. (SCHILLER, 2011, p. 21)

Da mesma forma que Burke relaciona o sublime com objetos que escapam ao controle do homem, que por possuir tamanha grandeza se sente diminuído a um poder que não pode compreender, Schiller mantém esse pensamento, entretanto insere a participação ativa do homem com a escolha da liberdade moral, com a qual o homem é capaz de elevar-se frente às forças da natureza diante das quais fisicamente encontra-se diminuído e pode sofrer danos.

“Somos dependentes apenas enquanto seres sensíveis; enquanto seres racionais, somos livres.” (SCHILLER, 2011, p. 21) Talvez estas palavras sejam as que melhor exprimem os pensamentos de Schiller referentes ao Sublime, pois é justamente essa elevação racional frente ao perigo eminente que permite experienciar o Sublime.

O Sublime, em primeiro lugar, faz com que frente às forças que o homem não pode conter sinta sua dependência como *ser natural*, e em segundo lugar seja capaz de manter sua independência como *ser racional*.

Enquanto *seres sensíveis*, o homem possui dois impulsos fundamentais dos quais derivam todos os outros, os quais Schiller assim os classifica:

Em primeiro lugar, possuímos um impulso de alterar nosso estado, de exprimir nossa existência, de ser atuantes, e tudo isso equivale a adquirir representações; desse modo, pode-se chama-lo impulso de representação, impulso de conhecimento.

Em segundo lugar, possuímos um impulso de conservar nosso estado, de levar adiante nossa existência, o qual se denomina o impulso de autoconservação. (SCHILLER, 2011, p. 22)

Esses dois impulsos como seres sensíveis fazem com que o homem permaneça dependente a natureza de duas formas: “O impulso de representação remete a conhecimento, o de autoconservação a sentimentos, portanto, a percepções internas da existência.” (SCHILLER, 2011, p. 22).

Estas dependências são percebidas no homem na medida em que a natureza o põe em contato com aquilo que o torne carente em algum sentido. Uma destas dependências é a falta de condições para atingir o conhecimento, e a outra, situações que levam a por em risco a existência.

Já a independência do homem que vai contra as dependências acima nomeadas se dão da seguinte maneira:

Do mesmo modo, mantemos por meio da nossa razão uma dupla independência da natureza: em primeiro lugar, na medida em que podemos ultrapassar as condições naturais (no que é teórico) e no pensar mais do que conhecemos; em segundo lugar, na medida em que podemos passar por cima das condições naturais (no que é prático) e contradizer nosso apetite através de nossa vontade. Um objeto frente a cuja percepção experimentamos a primeira independência é grande de modo teórico, um sublime do conhecimento. Um objeto que nos faz sentir a independência de nossa vontade é grande de modo prático, um sublime do modo de pensar. (SCHILLER, 2011, p. 23)

Assim Schiller, apropriando-se dos conceitos já elaborados por Kant de Sublime matemático e Sublime dinâmico, reelabora estes dois tipos de Sublime:

No Sublime teórico, a natureza se encontra, enquanto objeto do conhecimento, em

contradição com o impulso de representação. No sublime prático, ela se encontra, enquanto objeto da sensação, em contradição com o impulso de conservação. (SCHILLER, 2011, p.23)

Quando a natureza põe o homem em um estado que ameaça sua vida física, que põe em risco a sua existência, a natureza o mantém dependente. Para manter em vista essa relação com a natureza, o homem encontra impulso de autoconservação, que o mantém atento.

Assim, conforme Schiller, o Sublime prático é vivenciado quando o homem supera de forma moral os perigos que ameaçam a sua existência.

Mas, mesmo frente ao perigo eminente, aquele que causa temor e que pode levar à dor e ao sofrimento, o homem tem as condições de enfrentá-lo e permanece íntegro frente às ameaças de sua existência, vencendo sua impossibilidade física através da razão. O homem moral é o que permanece livre mesmo estando limitado fisicamente, é o que pode experimentar o Sublime.

Já o Sublime teórico é alcançado quando as condições do homem em relação ao conhecimento são ameaçadas: "Um objeto é sublime de modo teórico na medida em que traz consigo a representação da infinitude, para cuja apresentação à faculdade da imaginação não se sente a altura." (SCHILLER, 2011, p. 25)

Essas são as diferenças entre estes dois tipos de Sublime, aquele que coloca em confronto com as condições da existência física, e aquele que impossibilita a representação do objeto perante a imaginação. "Um exemplo do primeiro é o oceano em calmaria, o oceano em tempestade é um exemplo do segundo." (SCHILLER, 2011, p. 25). Esses dois temas são muito comuns durante o romantismo, a tempestade como exemplo do poder avassalador da natureza e o mar em calmaria como objeto de contemplação e do sentimento de ser permeado por Deus. A seguir, a figura 7 e 8 retratam esses exemplos:



Fig. 7 - Carl Carus, *Noite de luar perto de Rügen*, 1819.  
óleo sobre tela, 71,5x53,5 cm; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.  
Fonte: (WOLF, romantismo, 2008).



Fig. 8 – John Wilson Carmichael, *O Farol de Irwin, tempestade furiosa*, 1851.  
Óleo sobre tela, 81 x 100 cm; Coleção privada.  
Fonte: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org)

Quando o homem é incapaz de chegar a uma representação de um objeto, quando é ameaçada a sua capacidade de conhecimento, apenas gera *desprazer*, entretanto quando a existência é ameaçada, desperta “dor na sensação imediata, desperta terror na representação;” (SCHILLER, 2011, p. 27)

Assim, o objeto terrível impressiona mais o espírito, a superação moral e a liberdade da razão são sentidas de forma mais vivaz. “Mas, precisamente por isso, porque o objeto temível ataca a nossa natureza sensível com mais violência do que o objeto infinito, (...)” (SCHILLER, 2011, p. 26).

Como o Sublime depende da consciência da superioridade racional é justamente o Sublime prático que o possibilita de forma mais intensa e acentuada, é neste Sublime que o homem põe à prova a sua capacidade de liberdade e autonomia perante a sua parte sensível.

Esta abordagem de Schiller torna o Sublime não apenas uma forma de estética na arte, mas também um importante tratado de filosofia, que investiga e averigua as capacidades morais no homem. É uma forma de explorar as capacidades inerentes do homem, com as quais ele se diferencia dos animais e o torna *humano*.

“O poder irresistível da natureza”, afirma Kant, “nos faz, considerados como seres sensíveis, reconhecer a nossa impotência, mas descobre também em nós uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela, e uma superioridade em relação à natureza sobre a qual se funda uma autoconservação de tipo totalmente diferente daquela que pode ser constatada e colocada em perigo pela natureza fora de nós (...) Desse modo”, prossegue ele, “o poder temível da natureza será esteticamente ajuizado por nós como sublime porque ele convoca aquela força em nós que não é natureza a ver como pequeno tudo aquilo pelo que estamos preocupados enquanto seres sensíveis. (SCHILLER, 2001, p. 28)

O Sublime pertence a um sentimento estético, e é dependente de percepções antes físicas, logo em seguida uma impressão individual anímica, ou seja, sentimentos que surgem a partir do que foi contemplado, por fim reconhecer nesse objeto de

contemplação uma causa superior, um significado profundo além do ser humano. Por isso, quando se trata da força física da natureza humana dominando a natureza a fim de colocá-la a seu serviço, não traz essa elevação necessária, não produz sentimentos ligados à liberdade do homem sobre as forças naturais, o Sublime exige uma participação interna do homem, no âmbito da alma.

Quando a força natural supera fisicamente o homem, aí se inicia o processo de perceber a possibilidade da liberdade, não no aspecto físico e sim, da razão, mas para isso se faz necessário uma liberdade interna no homem para que possa conceber este estado de independência frente a natureza.

A questão de Schiller está sempre ligada à dualidade da natureza do homem, a uma parte dependente da natureza e outra ao aspecto livre dentro de sua individualidade. Os princípios do homem pertencem ao seu aspecto de liberdade e autonomia moral, o que o homem escolheu para tomar como princípio não pode ser tirado a não ser por sua própria escolha, é uma esfera de total liberdade, nenhuma ameaça a sua existência pode privá-lo disso.

O Sublime de Schiller é superação moral, aquilo que faz o homem transformar-se transpondo situações que põem a sua natureza física à mercê de forças que não pode controlar, mas possibilite enfrentar o temor através de sua autonomia moral e superá-lo.

De natureza poética Schiller representa de forma bela a essência do Sublime. A transformação através de um sofrimento, a superação através da consciência de uma inferioridade frente a forças superiores. Trata-se aqui de uma qualidade de conquistar uma elevação, mesmo sendo apenas na ideia, através da superação da dor:

Grande é aquele que sobrepuja o temível. Sublime é aquele que, mesmo sucumbindo, não teme.

Aníbal foi grande de modo teórico porque abriu uma passagem através dos Alpes intransitáveis até a Itália; grande de modo prático ou sublime ele só foi na infelicidade.

Hércules foi grande porque empreendeu os seus doze trabalhos e os concluiu.

Sublime foi Prometeu, porque acorrentado ao Cáucaso não se arrependeu de seu ato e não admitiu seu erro.

Grande podemos nos mostrar na felicidade, sublimes apenas na infelicidade. (SCHILLER, 2011, p. 39)

Esta concepção da vida em que é necessário vivenciar o trágico, o lastimável, o infortúnio, é próprio do homem romântico, que em meio a um desenrolar histórico confuso e revolucionário deparou-se com as decepções de seus sonhos e seus ideais.

Schiller determina três aspectos de representação do Sublime:

O Sublime é, desse modo, o efeito de três representações consecutivas: I. a representação de um poder físico objetivo; II. A representação de nossa impotência física subjetiva; III. A representação de nossa supremacia moral subjetiva. (SCHILLER, p 40)

Em "Sobre o Sublime" (1793), texto publicado em *Escritos menores em prosa*, Schiller continua abordando o Sublime com sua preocupação com o homem moral, destaca que o sentimento do Sublime é capaz de dar autonomia ao espírito indepen-

dente das percepções sensíveis, ele torna o homem consciente de sua independência das leis da natureza:

O sentimento do sublime é um sentimento misto. Ele consiste numa junção de um estado de dor, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um estado de alegria, que pode se intensificar até o encantamento e que, embora não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer. Essa ligação de duas sensações contraditórias num único sentimento comprova nossa autonomia moral de maneira irrefutável. (SCHILLER, 2011, p. 60)

Não muito diferente de seus conterrâneos, Immanuel Kant, inspirador das ideias de Schiller, também descreve o sentimento do Sublime como uma elevação do homem moral frente a um poder imensamente maior que a sua capacidade física e imaginativa podem conter, essa elevação traz uma forma de meditação devocional perante essa grandiosidade da natureza. De forma apaixonada e de grande veneração, os poetas e artistas românticos costumam descrever os fenômenos colossais da natureza.

Rochedos arrojados, impendantes, quase ameaçadores, nuvens tempestuosas que torreiam no céu e se apressam com raios e trovões, vulcões em toda a sua violência destrutiva, furacões que deixam atrás de si a desolação, o oceano enfurecido e sem limites, uma alta cachoeira de um rio poderoso, e assim por diante, reduzem nossa capacidade de resistir, em comparação com a sua potência, a uma insignificante pequenez. Porém quanto mais temível, mais atraente é sua visão desde que estejamos seguros; e de bom grado dizemos que tais objetos são sublime, pois elevam a força do espírito de sua habitual mediocridade e nos fazem descobrir uma capacidade de resistência de espécie totalmente diversa, encorajando-nos a defrontar a aparente onipotência da natureza. (KANT apud ECO, 2004, p. 295)

A experiência do Sublime no romantismo não se trata apenas de observar o mundo, mas sim da relação do homem com o mundo, como o homem o percebe, como interage e o que tira daquela experiência e a que essa experiência o leva.

A experiência do Sublime está em um profundo ato de autoconhecimento, de uma consciência própria, de percepção como um ser individual, dotado de uma razão e uma gama de sentimentos. Em conjunto a esse ato de conhecer-se está o ato de desprender-se de si mesmo, um ímpeto da alma em lançar-se para um significado mais profundo por detrás de todas as coisas, algo além do homem, e esse elemento pode ser chamado de algo espiritual.

A percepção do espiritual não está apenas no mundo circundante, mas também na consciência de ser parte desse espiritual, possuí-lo dentro de si. No romantismo, estes dois elementos, ou seja, a impressão individual que surge a partir da observação do mundo e o reconhecimento de algo que supera sua individualidade e que permeia de forma onipresente toda a natureza, estão fortemente ligados quando se trata de uma experiência do Sublime na natureza ou na arte. Assim, a experiência do Sublime trata-se de alguma maneira de compreender e aceitar profundamente o seu tamanho, e encontrar o seu lugar diante da imensa potência da natureza.

A introspecção e o olhar para si mesmo são uma forma de tentar compreender o mundo, de voltar a conectar-se com a natureza, sentir-se parte dela. Isso também acontece de maneira inversa, ao olhar para a natureza e deparar-se com as profundas

forças que a regem, o homem romântico busca encontrar a si mesmo, tenta olhar para o seu próprio ser.

Na obra de arte o homem romântico encontra uma maneira de concretizar, de manter presente esse momento, como forma de compreendê-lo profundamente, e de poder vivenciá-lo novamente através da interação da obra de arte.

Para o homem romântico o sublime é um sentimento estético essencial, ainda mais do que trazer a interiorização própria do romantismo, leva ao homem a um movimento interno participativo em conjunto com as forças da natureza a fim de chegar a esse estado, e a arte não poderia deixar de fazer o mesmo papel: “Em todos estes casos, mais que representar a natureza em um momento Sublime, a pintura busca apresentar (com a nossa colaboração) a nossa experiência do sentimento do Sublime.” (ECO, 2004, p. 296)

### 3 Estética do grotesco

Kayser chama a atenção para o termo Grotesco. Por ter sido muitas vezes usado no mesmo sentido de arabesco, este último tendo um significado ligado à ornamentação. É a través dos escritos de Friedrich Schlegel [*Conversação sobre a poesia, 1800*] que se inicia a separação mais definida entre esses dois termos.

Kayser considera Schlegel como um importante teórico de estética do início do romantismo, assim chega ao conceito através dos fragmentos da *Conversação sobre a Poesia de Schlegel*. Portanto, assim como o Sublime, inicialmente o termo Grotesco estava relacionado a termos literários:

Grotesco – assim rezam os Fragmentos 75, 305, 389 – é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrifuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo. Como na estética do século XVIII, os conceitos de caricatura, mas também os do trágico e do cômico, penetram agora nos enunciados: “A caricatura é uma vinculação passiva do ingênuo e do grotesco. O poeta pode empregá-la tanto trágica como comicamente” (N.º 396). (KAYSER, 1986, p. 56 – 57)

Não foi apenas Schlegel que deu atenção a este tema no romantismo, mas de forma geral considerou-se inicialmente o Grotesco como uma sátira, ou humor satânico conforme o escritor alemão Jean Paul.

O romantismo foi terreno fértil para esta abordagem da estética, visto que a descrença no ser humano e a desilusão reinavam na alma do homem. A sátira, entretanto, é uma forma de provocação, um chamado a transformação através de uma forma de humor. “Por trás da cópia negativa da sátira, sente-se a imagem positiva como uma possibilidade no homem”. (KAYSER, 1986, p. 62)

A sátira, como ideia do Grotesco, arranca do mundo suas máscaras, deixa à mostra as feridas e zomba delas. Nas palavras de Goethe “Vista das alturas da razão, toda a vida parece uma enfermidade maligna, e o mundo um manicômio”. (GOETHE apud KAYSER, 1986, p. 62) São as debilidades do homem e suas paixões baixas que são vistas agora como pertencentes a sua natureza. Não é ao acaso que aparece na literatura do romantismo a figura do diabo, que seduz e tenta o homem com aquilo que ele mais deseja. Ceder às tentações do diabo não tem preço menor que a própria alma do homem.

As representações de figuras humanas com partes de animais, cabeça, pé, etc., não são mais do que metaforicamente se referir ao declínio humano a seu estado bestial.

Como dramaturgo e poeta Victor Hugo interessou-se na estética do Sublime e com seu oposto, o Grotesco. Como meditação do seu próximo livro a ser publicado sob o nome *Cromwell*, Victor Hugo discorre em seu prefácio [Do Grotesco e do Sublime] sobre estas ideias, de uma forma crítica e propondo uma poesia nova, desvinculada dos modelos do passado.

Victor Hugo luta por uma nova forma de arte, e aponta para um novo elemento inserido na arte romântica, "(...) eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo, é o Grotesco. Esta forma, é a comédia" (HUGO, 1988, p. 26). Victor Hugo não se desvincula da ideia do Grotesco como sátira, a comédia é uma forma de trazer à luz o que está oculto nas sombras.

Esta é então a cisão da nova poesia, da poesia clássica. A comédia representa o Grotesco inserido na literatura.

Victor Hugo dá valor ao Grotesco pelas possibilidades que este representa na arte, ao fugir dos modelos antigos e buscando inspiração na natureza encontra uma fonte inesgotável de possibilidades: "(...) Voltemos pois, e tentemos fazer ver que é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, (...)” (HUGO, 1988, p. 27)

Para também dar mérito à arte antiga, o escritor coloca que o Grotesco de alguma forma já estava presente na antiguidade, mas é no romantismo que ele vem a ocupar o seu papel, amadurece e se torna próprio do seu tempo:

Não que fosse verdade dizer que a comédia e o grotesco eram absolutamente desconhecidos entre os antigos. A coisa aliás seria impossível. Nada vem sem raiz; a segunda época está sempre em germe na primeira. Desde a Ilíada, Tersites e Vulcano, oferecem a comédia, um aos homens, o outro aos deuses. (...) Os tritões, os sátiros, os cíclopes, são grotescos, as sereias, as fúrias, as parcas, as harpias, são grotescas; Polifemo é um grotesco terrível; Sileno é um grotesco bufo”. (HUGO, 1988, p. 27 - 28-)

Hugo relaciona o Grotesco não somente com a forma dos objetos, mas antes com a qualidade das mesmas, a natureza horrível e cômica por detrás da forma:

(...) O grotesco antigo é tímido, e procura sempre esconder-se. Sente-se que não esta no seu terreno, porque não esta na sua natureza. (...) Os sátiros, os tritões, as sereias são apenas disformes. As parcas, as harpias são antes horrendas por seus atributos que por seus traços, isto é, doces, benfazejas. Há um véu de grandeza ou divindade sobre outros grotescos. Polifemo é gigante; Midas é rei, Sileno é deus. (HUGO, 1988, p. 28)

A imensa capacidade que o Grotesco pode dar à arte incita ao artista romântico a utilizá-lo de forma abrangente, é a importância que se dá à criatividade, à criação do fantástico, do obscuro, do que está fora da normalidade:

No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí

esta por toda parte, de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico é o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, as mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, (...) Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade. (HUGO, 1988, p. 28 - 29)

Na antiguidade o Grotesco é visto como algo a se esconder, a se envergonhar; no romantismo se quer pôr à mostra, retirá-lo das sombras, satirizar, "transforma os gigantes em anões; dos ciclopes faz os gnomos." (HUGO, 1988, p. 30)

Mas antes de ser uma criação da imaginação o Grotesco está presente na natureza, assim como a beleza faz parte da polaridade que é inerente a ela. "Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte." (HUGO, 1988, p. 31)

O Grotesco surge para criar o contraste, movimentar a arte, porém não exclui o belo nem o Sublime e sim possibilita que estes se mostrem de maneira mais vivaz e intensa. Assim, Hugo define o Grotesco, sem poder deixar de definir juntamente o Sublime como uma polaridade que o completa:

Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representara a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representara o papel da besta humana. O primeiro tipo livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente Iago, tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro. (HUGO, 1988, p. 33)

Na arte que ele chama de moderna, estão sempre presentes estes dois tipos de maneira a se contrastarem. Como um romântico, Hugo dá ênfase às polaridades, o Sublime ao que concerne a divindade, e ao que ele chama de Grotesco cabe aquilo que o homem tem de mais baixo, a sua sombra, o seu lado animal, e justamente por isso ele se encontra em toda parte. O feio, como oposto do belo é aquilo que não está em harmonia, não se mostra na sua totalidade, e por isso aparece em aspectos fragmentados, pois está incompleto, se mostra das mais variadas formas, e sempre há possibilidades de descobrir novos aspectos.

Hugo descreve as formas em que o Grotesco imprime suas qualidades. Na época do romantismo, ele invade os contos, as fábulas, os romances e a arte, faz referência ao Grotesco presente ao que foi chamado de pitoresco:

Imprime sobretudo seu caráter a esta maravilhosa arquitetura que, na Idade Média, ocupa o lugar de todas as artes. Prende seu estigma na fachada das catedrais, emoldura seus infernos e seus purgatórios sob a ogiva dos portais, fá-los flamejar nos vitrais, desenrola seus monstros, seus cães de fila, seus demônios ao redor dos

capiteis, ao longo dos frisos, nas bordas dos telhados. (...) Das artes, passa para os costumes; e enquanto faz que o povo aplauda os graciosos da comédia dá aos reis os bobos da corte. (HUGO, 1988, p. 34 - 35)

Invadindo a arte romântica em todos os seus aspectos, inclusive na vida cotidiana do povo, o Grotesco alavanca um olhar do homem para si mesmo, reconhece a sua dupla natureza: a que é pura e imaculada, e a que é fadada a erros e vícios, mas é isto que faz o homem transformar-se, justamente o caminho que se trava entre essas polaridades.

Sobretudo, Hugo ressalta o período romântico como momento fértil para o desenvolvimento desta estética, enfatizando a qualidade dos românticos de fazerem surgir esta aliança entre o sublime e o grotesco, ou o belo e o feio de maneira genuína. "A antiguidade não teria feito a Bela e a Fera." (HUGO, 1988, p. 36).

Em a Bela e a Fera, 1740, de Gabrielle-Suzanne Barbot, encontra-se de forma implícita essa genuína contradição da relação que pode nascer entre esses extremos tão distantes, mas ao mesmo tempo tão íntimos e complementares. O amor que passa a nascer na jovem donzela acontece graças a uma superação interna de apenas enxergar a aparência. O amor nasce quando se consegue ver dentro de uma fera horrível um coração bom, a feiura de certa forma torna-se bela. A capacidade de conectar esta contradição, de dar um sentido oculto torna o Grotesco uma forma de beleza.

O romantismo reverte a condição humana, deixando na arte transparecer a natureza selvagem do homem, o seu âmbito dos instintos, dos vícios, dos horrores que se escondem no recanto mais sombrio do seu ser. A sua natureza superior, a sua alma, fica resguardada, escondida dentro de si para um dia ser descoberta, resgatada. É necessário aceitar o Grotesco para se chegar ao Sublime.

Mas mesmo com essa união entre o Sublime e o Grotesco, Hugo coloca o Grotesco como predominante na arte romântica, principalmente na literatura. E enfatiza acima de tudo que isto deve ser passageiro, pois para chegar à excelência deve existir o equilíbrio entre estes dois princípios. "Um homem, um poeta-rei, poeta soberano, como Dante o diz de Homero, vai tudo fixar. Os dois gênios rivais unem sua dupla chama, e desta chama brota Shakespeare." (HUGO, 1988, p. 36)

Finalmente, Hugo descreve o que considera a excelência da arte romântica, a forma de arte que é capaz de representar o homem da sua época, o qual está consciente da sua dupla natureza, esta forma é o drama:

Ei-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual. (HUGO, 1988, p. 36 - 37)

Como antecessores de Shakespeare estão Milton e Dante, pois suas obras trazem essa união do Sublime e do Grotesco, satirizam de certa forma o homem, Dante com a sua Divina Comédia (1555) e Milton com o Paraíso Perdido (1667). O inferno, o anjo caído, as imagens grotescas de seres demoníacos, todas estas imagens inspiram os artistas e o fazem perceber sua natureza dual:

Do dia em que o cristianismo disse ao homem: “Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um, prisioneiro dos apetites, necessidade e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia: aquele, enfim, sempre curvado para a terra, sua mãe, este outro lançado sem cessar para o céu, sua pátria”; desde este dia foi criado o drama. (HUGO, 1988, p. 42)

Observam-se em Hugo os traços comuns que percorrem o pensamento romântico. Nessas ideias está presente uma postura religiosa ainda ligada ao cristianismo, porém consciente da representação da divindade como natureza. É dela que se deve seguir os modelos para a arte e nela também se encontra a dualidade, a qual está inserida dentro do homem como pertencente também à natureza. Nesta dualidade o homem mostra a sua face terrível, monstruosa e perversa e como oposição o seu Eu espiritual, o aspecto da beleza, ou talvez do Sublime, como o próprio Hugo o coloca. Essa característica de dualidade própria do romantismo coloca o homem em uma constante luta interior, em um constante conflito entre sentimentos opostos. Aceitar essa condição e sobrepor-se a elas entendendo-as como qualidades complementares e necessárias para o desenvolvimento do ser humano, isto é o drama, esta é a nova poesia que exprime de maneira direta a própria constituição humana, retrata a verdade neste sentido mais interior.

O feio, o disforme faz o homem retroceder, renegá-lo porque fala dele mesmo, e às vezes a verdade assusta e não se quer aceitar. O homem romântico está debruçado sobre si mesmo, explorando todos os sentimentos que dele podem brotar. Assim, quando se depara com a sua sombra, as satiriza, zomba dela de forma a aceita-la. Assim nasce a comédia. Cabe ao homem conviver com sua dupla natureza e perceber as possibilidades que surgem através dela. “Agora a Beleza pode se exprimir fazendo convergir os opostos: O Feio já não é a negação, mas a outra face do Belo.” (ECO, 2004, p. 321)

A condição de renegar o feio passa a ser apenas uma primeira impressão, a aparência do Grotesco pode levar ao asco, ao medo, ao horror. Entretanto, essa falsa condição do feio está na sua forma, o homem romântico transpassa essa impressão sensorial e mergulha profundamente no que se esconde por detrás das aparências. Disso nasce algo significativo, percebe-se uma natureza distinta que pode ser bela e que pode levar ao Sublime.

Quando se percebe isto, não apenas no mundo exterior, mas dentro de si mesmo, o homem dá-se conta que é necessário conviver com o seu aspecto de sombra, com o seu duplo, pois essa percepção possibilita a sua transformação.

Porque os homens de gênio, por grandes que sejam, tem sempre sua fera que parodia sua inteligência. (...) “do sublime ao ridículo há apenas um passo”, dizia Napoleão, quando se convenceu de que era homem; este relâmpago de uma alma de fogo que se entreabre, ilumina ao mesmo tempo a arte e a história, este grito de angústia é o resumo do drama da vida. (HUGO, 1988, p. 44 - 45)

Victor Hugo não apenas teorizou o Sublime e o Grotesco, mas aplicou estes dois princípios no decorrer de suas obras, considerando que é necessário percorrer

por estas polaridades para se chegar ao êxtase e ao deleite que o Sublime proporciona. Deparar-se com sua própria imagem representada pelas figuras monstruosas e disformes faz o homem reconhecer-se e possibilita a sua transformação. Assim como Eco discorre:

É Hugo, teórico do grotesco como antítese do Sublime e novidade da arte romântica, que cria uma galeria inesquecível de personagens grotescos e repugnantes, do corcunda Quasímodo ao rosto disforme do homem que ri, até as mulheres devastadas pela miséria e pela crueldade da vida, que parecem ter ódio da Beleza terna das crianças inocentes. (ECO, 2004, p. 322)

*O Corcunda de Notre-Dame* (1831), de Hugo ilustra justamente esse conflito humano de aceitar que do feio possa brotar a beleza. Esta beleza está relacionada com a própria natureza interna do homem. Como representado na figura 9, o Quasímodo é disforme, grotesco e causa horror, entretanto possui uma alma gentil e doce. O drama da vida é essa batalha, essa aparente contradição da condição humana. Enxergar o Grotesco na natureza é uma ação quase que inconsciente de dar-se conta que o próprio homem carrega o Grotesco em si mesmo.



Fig. 9 – Louis Charles Steinheil, *Quasímodo tocando o sino*, 1844. Gravura de Laisné. Fonte: [www.philit.fr](http://www.philit.fr)

Muitas das qualidades que definem o Grotesco estão também inseridas em alguns dos elementos que pertencem ao Sublime. Estas naturezas inicialmente opostas se cruzam em muitos aspectos.

Uma destas qualidades, como é perfeitamente perceptível, é a escuridão, o obscuro. O Grotesco além de cômico, também causa horror. Na imagem 10, vê-se Dante e Virgílio no inferno, que como descrito na obra de Dante Alighieri não é nada agradável, e muitas vezes o herói desta jornada se sente obrigado a desviar o olhar, e a temer a horrível cena que está diante dele. Para criar esta atmosfera do terrível, a obscuridade se torna extremamente propícia. Desta maneira, "Para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária." (BURKE, 1993, p. 66).

Burke utiliza esse atributo para se referir ao Sublime, mas como se vê no Grotesco, é essencial que se tenha uma obscuridade para tornar o objeto ainda mais caracterizado. Parece ser da própria natureza do Grotesco viver nesse âmbito da escuridão.

Qualquer pessoa poderá perceber isso, se refletir o quão intensamente a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo e o quanto as crenças em fantasmas e duendes, dos quais ninguém pode formar idéias precisas, afetam os espíritos que dão crédito aos contos populares sobre tais espécies de seres. (BURKE, 1993, p. 66 - 67)



Fig. 10 – Eugene Delacroix, *A Barca de Dante* (Dante e Virgílio no Inferno), 1822. óleo sobre tela, 189 x 241,5 cm; Museu do Louvre, Paris, França. Fonte: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org)

É na noite em que se abrem as portas para o fantástico, com a noite o homem mergulha no seu inconsciente, naquilo que é mais profundo e obscuro na sua consciência, aonde podem brotar seus temores, seus medos, e deparar-se com sua natureza bestial. Com a noite vêm os sonhos, e com eles as possibilidades do imaginativo, do fantástico. Aqui, eles encontram sua própria morada, nascem assim os seres fantasmagóricos, terríveis (o diabo, as bruxas, etc.).



Fig. 11 – Henry Fuseli, *O pesadelo*, 1781. óleo sobre tela, 127 x 102 cm; Detroit Institute of the Arts. Fonte: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org)

Na figura 11, a figura feminina adormecida está extremamente contorcida e distorcida, para retratar a tensão e a agonia que a presença do horrível gnomo sobre seu peito causa. Da escuridão atrás das cortinas surge uma cabeça fantasmagórica

de um cavalo, de olhos brancos e arregalados, que causam pavor. Os sonhos e pesadelos são representações do inconsciente, neste âmbito as criaturas do Grotesco se expressam de maneira completa.

O Grotesco está naquilo que não é habitual, o que não é familiar na sua aparência à natureza do homem. O que é disforme, o que é excêntrico, causa horror porque não é conhecido, não é a normalidade.

Como já mencionado, o Grotesco repudia, causa estranhamento, entretanto há algo na natureza do homem que se sente atraído por cenas macabras, pelo mistério e pelo desconhecido. “É um fenômeno generalizado em nossa natureza que aquilo que é triste, terrível e até mesmo horrendo atrai com irresistível fascínio; que cenas de dor e terror nos repugnem e, com igual força, nos atraiam” (SCHILLER apud ECO, 2004, p. 289). É tão intensa essa tentação que não foi à toa que no romantismo as histórias dessa natureza começaram a fascinar os poetas e a descrição detalhada minuciosa mostra esse interesse. Na obra plástica, a fantástica natureza do Grotesco prende o olhar de maneira intensa. O homem se deixa levar pelos inúmeros detalhes das repugnantes criaturas ou da misteriosa cena que se mostra entre véus de escuridão, tentando desvendar com sua imaginação o que se encontra escondido ali.



Fig. 12 – Henry Fuseli, *Titânia e Bottom*, 1790.  
óleo sobre tela, 217,2 x 275,6 cm;  
United Kingdom  
Fonte: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org)

A figura 12 de Henry Fuseli retrata uma cena da peça de Shakespeare, *Sonho de uma Noite de Verão* (1590). A cena mostra a punição da rainha Titânia, a qual foi enfeitiçada e acabou apaixonando-se por Bottom, cuja cabeça foi transformada em um burro. A cena é carregada por obscuridade, e os personagens são iluminados suavemente, as vezes parcialmente, apenas para que fiquem à mostra, entretanto há criaturas que ainda permanecem nas sombras. Nos detalhes percebem-se seres um tanto sinistros, diabólicos.

A paixão da dama por uma criatura horrenda é novamente retratada, a beleza e o celestial que se relacionam com a matéria, com o monstruoso. Entretanto, por detrás do feitiço que transformou a cabeça de Bottom em burro, ainda permanece uma alma humana. Esta transformação representa o ser humano que cedeu aos seus desejos e vícios.

Outro elemento aonde se encontra o Grotesco é a morte. A morte do herói

romântico é exaltada, enaltecida e aclamada: “para o homem romântico mesmo a morte, arrancada ao reino do macabro, tem a sua fascinação e pode ser bela” (ECO, 2004, p. 307). Mais que Grotesca e trágica, a morte passa a ser bela, uma forma de liberdade em direção à divindade, a união com a natureza, uma aceitação do seu destino:

(...) por trás da bela morte há mortes lânguidas de Lindo e Clorinda em Jerusalém libertada, por trás do satanismo, que bem ou mal significa a humanização de Satanás, está o olhar triste que Marino atribuiu ao príncipe dos infernos em A matança dos inocentes e, sobretudo, o Satanás de Milton, exaltado por boa parte da literatura romântica, que não perde, apesar da queda, a sua cintilante Beleza. (ECO, 2004, p 323)

Não só a morte é reverenciada, mas tudo ao que ela se atribui “mas belos também são os túmulos, noturnos ou não” (ECO, 2004, p. 323). Os cemitérios, o crucifixo e todas as criaturas que percorrem esse cenário da morte são altamente utilizadas por tudo o que envolve a arte romântica. O horror, o repugnante, o macabro são uma forma de beleza.

O romântico mergulha impetuosamente no seu ‘duplo’ – como, aliás, em tudo o que é obscuro e ambíguo, caótico e beatífico, demoníaco e dionisíaco – e busca nisso apenas um refúgio contra a realidade que é incapaz de dominar por meios racionais. Nesta fuga da realidade descobre o inconsciente, aquilo que está oculto, em segurança contra o espírito racional, a fonte dos sonhos de realização dos seus anseios e das soluções irracionais dos seus problemas. (HAUSER, 1982, p.834)

O que Hauser aponta é outra questão do Grotesco. Não como uma questão de autoconhecimento consciente, da necessidade de querer entender o homem na sua plenitude, mas neste outro âmbito cumpre a função de escape. Como mais tarde viria a ser desenvolvido na psicanálise por Freud, o sonho como expressão dos desejos reprimidos.

#### **4 Correlações entre o sublime e o grotesco**

Os românticos – em particular Novalis e Friedrich Schlegel, animadores da revista Athenäum, e Hölderlin – não buscam uma beleza extática e harmônica, mas dinâmica, um devir, e portanto desarmonia na medida em que (como ensinava também Shakespeare e os maneiristas) o belo também pode brotar do feio, a forma do informe, e vice-versa. (ECO, 2004, p. 315)

Mesmo sendo apresentadas naturezas tão distintas e polares, o Sublime e o Grotesco pertencem a uma mesma forma de se relacionar com o mundo.

O homem romântico vive em uma esfera de luta, convive entre duas naturezas com as quais precisa lidar.

O Grotesco cria os chifres, os cascos do astuto Mefistófeles e faz com que o herói romântico se depare com o que há de mais animalesco em si, que olhe para sua sombra e veja que não é só constituído de beleza.

Mas o Grotesco, além de incitar horror na primeira impressão, possibilita que o homem se transforme. "Sou parcela do além, força que cria o mal e também faz o bem!" (GOETHE, 2002, p. 59) Pelas palavras de Mefistófeles, Goethe exprime a ideia de que graças às peripécias causadas por Mefistófeles, no final faz com que Fausto se transforme. O mal necessário para criar o bem. Estas são as provações da vida, este é o drama.

Neste pensamento, o Grotesco é um caminho com o qual se chega ao Sublime, isto se o homem está disposto a mover-se interiormente, se está disposto a transformar-se de maneira livre.

No final, mesmo Fausto tendo cedido a todos os seus desejos e praticado os atos mais baixos que a sua natureza o permitiu, a sua alma é redimida no papel do doce Margarida. Alcançando o êxtase, o deleite da alma, o Sublime após ter se rendido as tentações do diabo.

A tentação de Mefistófeles é o Grotesco, e a compaixão de Margarida - como alma de Fausto - é o Sublime. A isto se chega ao que Schiller pretendia, o domínio moral acima do enorme poder da natureza, tornar-se livre dos instintos à medida que os reconhece e escolhe a qual a natureza servir.

No romantismo, estas duas expressões estéticas servem a um mesmo intuito. São formas de conhecer o homem, de olhar para a sua natureza interna. Por isso, a experiência destes sentimentos não se dá de maneira passiva, deve-se estar desperto para reconhecer dentro de si a natureza do Grotesco e a divindade que provém da natureza também presente dentro do homem.

Originais são, de fato, alguns aspectos particulares da Beleza romântica (...) Mas original é sobre tudo o laço entre as diversas formas, ditado não pela razão, mas pelo sentimento e pela razão, laço que não visa excluir as contradições ou resolver as antíteses (finito/infinito, inteiro/fragmento, vida/morte, mente/coração), mas acolhê-las em uma co-presença que constitui a verdadeira novidade do Romantismo. (ECO, 2002, p. 299)

Distanciar esses dois temas no romantismo se torna uma tarefa difícil ou talvez desnecessária, pois estão sempre presentes conjuntamente em menor ou maior escala. Para vivenciar as experiências que a natureza lhes oferece, os românticos as configuram inicialmente dentro de si mesmos, desta maneira a experiência de deleite que o Sublime proporciona é possível graças ao reconhecimento de um elemento humano inferior, animal. Ao mesmo tempo, ao relacionar-se com o Grotesco, o homem aspira uma transformação de seus elementos inferiores.

## **5 Considerações finais**

Viu-se que no romantismo desenvolveram-se elementos propícios para a configuração desses elementos estéticos na arte. Mas, antes de expressar-se na arte trata-se de uma questão humana interior, por isso é tão intensa e abundante neste período cultural.

O Sublime é um sentimento de estar nu e indefeso frente à grandiosidade e perfeição da natureza. Ao vislumbrar o esplendor de forças divinas, o homem dá-se

conta sua pequenez, de suas imperfeições, enxerga em si mesmo a sua sombra carregada de monstros. Por isso, o Sublime causa horror, espanto e medo, pois o homem é arremessado ao abismo, sente-se totalmente mergulhado em uma presença divina e ao mesmo tempo dá-se conta de sua dupla natureza. Assim, no processo meditativo da experiência do Sublime o Grotesco está presente, mesmo que de maneira indireta.

O Grotesco, ao contrário, ocupa todos os espaços, está por toda parte no romantismo. Revela-se nos sonhos, nos devaneios, nas fantasias e mergulha no imaginário de forma vivaz e convincente, pois é na vida diária que o Grotesco se apresenta, faz parte da sociedade e do homem.

Entretanto, não são apenas os monstros que fascinam, o homem romântico aspira por transformações e luta por mudanças. Por isso na arte ao apresentar o Grotesco se faz como provocação. Ao retratar o feio tem-se a esperança de uma tomada de consciência, de um despertar para transformações. Dante não apenas desceu ao inferno, mas também no final mereceu a entrada no paraíso. Todos os horrores presenciados no infortúnio são como provações para conquistar o Sublime.

Neste sentido o Sublime e o Grotesco no Romantismo estão unidos, são um caminho contínuo, presentes paralelamente dentro do homem. Em suma estas duas formas de estéticas são resultado de um anseio do homem religar-se a si mesmo, encontrar-se e descobrir-se. Assim, o Grotesco e o Sublime são ferramentas com as quais é possível olhar-se profundamente e ao mesmo tempo olhar para o mundo. É um duplo trabalho.

O drama da vida, como o diz Victor Hugo, é a junção do Sublime e do Grotesco, é o equilíbrio na arte, aonde através do Grotesco se vivência o Sublime.

O Sublime e Grotesco não são de maneira nenhuma estéticas desenvolvidas apenas neste período. Entretanto, no romantismo foram desenvolvidas desta maneira. Foi o meio que o homem romântico encontrou de expressar a forma com que via o mundo e a natureza do homem. Foi a maneira que se configurou um estado de alma a partir de processos históricos, culturais e sociais.

## 6 Referências

BARBAS, H. **O Sublime e o Belo - de Longino a Edmund Burke**. CENTRIA E

DEP/FCSH Universidade Nova Lisboa. Lisboa, Portugal, 2006.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. São Paulo: Papyrus, 1993.

ECO, U. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GOETHE, J. W. **Fausto**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. São Paulo: nova Alexandria, 1993.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HAUSER, A. **História Social da Literatura e da Arte – Tomo II**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAYSER, W. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SCHILLER, F. **Do Sublime ao Trágico**. São Paulo: Autêntica, 2011.

VÁZQUEZ, A. S. **Convite à Estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WOLF, N. **Romantismo**. Taschen, 2008

**PAISAGENS DESCRITIVAS:  
O REGISTRO DE LUGARES POSSÍVEIS NA  
OBRA DE FRANS POST (1612-1680)**

**DESCRIPTIVE LANDSCAPES:  
RECORDING POSSIBLE PLACES ON THE WORK OF  
FRANS POST (1612-1680)**

*Daiana Schröpel<sup>1</sup>*

## Resumo

O presente artigo analisa três obras do artista holandês Frans Post (1612-1680), integrante da missão científica trazida pelo Conde Maurício de Nassau ao Brasil no século XVII. As obras – designadas *O Rio São Francisco* (1638), *Forte Maurício no Rio São Francisco* (1647) e *Cachoeira de Paulo Afonso* (1647) – são abordadas, simultaneamente, sob perspectiva científica e como representações pictóricas. Desenvolve-se a noção *lugares possíveis*, conforme proposta por Svetlana Alpers (1987), para a compreensão das imagens criadas por Post *in loco* em situação de artista viajante e, posteriormente, das representações criadas a partir do repertório de formas, constituído ao longo de sua estadia no Brasil. Pretende-se, desse modo, alargar o entendimento sobre a obra daquele artista, conservando seu duplo estatuto, a saber, como registros visuais descritivos e como imagens construídas entre realidade e artifício.

**Palavras-chave:** Frans Post; paisagem descritiva; registro; lugares possíveis.

## Abstract

This article analyzes three works by the Dutch artist Frans Post (1612-1680), a member of the scientific mission brought by Count Maurício de Nassau to Brazil in the 17th century. The works - called *The River São Francisco* (1638), *Forte Maurício on the São Francisco River* (1647) and *Paulo Afonso Waterfall* (1647) - are simultaneously approached from a scientific perspective and as pictorial representations. The notion of possible places, as proposed by Svetlana Alpers (1987), is developed aiming the understanding of the images created by Post *in loco* as a traveling artist and, later, of the representations created from the repertoire of forms, constituted during his stay in Brazil. In this way, it is intended to broaden the understanding of the artist's work, maintaining its dual status, as descriptive visual records and as images constructed between reality and artifice.

**Keywords:** Frans Post; descriptive landscape; recording; possible places.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> dschropel@gmail.com

## 1 Introdução

No século XVII, uma comitiva composta por artistas e cientistas desembarcou no Nordeste brasileiro a contrato do Conde João Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679) com o objetivo de observar, coletar e registrar elementos da fauna, da flora, da topografia e os tipos étnicos do “Brasil holandês”. Dentre os artistas que compunham tal missão artística e científica – considerada o primeiro empreendimento dessa espécie realizado no Brasil –, destacam-se as figuras de Albert Eckhout (1610-1665) e Frans Post (1612-1680), cujos desenhos e pinturas constituem documentos iconográficos centrais na investigação sobre a construção da identidade brasileira em seus aspectos políticos, históricos, sociais e culturais. Suas obras representam uma busca sistemática pela assimilação do Novo Mundo e simultânea tradução de tal repertório em formas suscetíveis de compreensão na Europa. Portanto, elas não estão isentas de valores culturais.

É, sobretudo, na obra de Frans Post em que a construção imagética e imaginária da paisagem brasileira se manifesta de modo significativo. A partir da análise comparativa de três obras pontuais, a saber, *O Rio São Francisco*, *Forte Maurício no Rio São Francisco* e *Cachoeira de Paulo Afonso*, a primeira datada de 1638 e as demais de 1647, podem ser discernidos artifícios e elementos compositivos que evidenciam, por um lado, o caráter documental e, por outro, os aspectos inventivos daquelas imagens produzidas por Post ora *in loco*, ora quando de seu retorno à Holanda. Sob uma perspectiva documental, compreende-se que a construção da imagem está fundamentada no exercício da observação, no estudo e no registro minucioso dos elementos de um espaço determinado, que seriam informados de modo descritivo sobre a superfície da tela. Concomitantemente, um conjunto de artifícios compositivos pode ser identificado em tais representações, de modo que poderemos compreendê-las – em caráter complementar – segundo a noção de paisagens possíveis<sup>1</sup>, seja tomando um lugar concreto por elemento cenográfico, seja simulando a concretude de um lugar. Sob essa perspectiva, a imagem configura a uma só vez documento e artifício, registro científico e representação pictórica.

## 2 Penedo, um lugar concreto

O Rio São Francisco nasce na Serra da Canastra, em Minas Gerais, e, após estender-se por 2.863 quilômetros, encontra, por fim, o Oceano Atlântico nas alturas do município de Piaçabuçu, Alagoas. O Velho Chico, como é chamado, constitui imponente marco fronteiro entre aquele estado e o de Sergipe, banhando seus territórios sertão adentro. Diz-se que Américo Vespúcio teria navegado em sua foz em 1501 e em 1502. Em sua segunda viagem, o proeminente navegador batizaria o rio em homenagem a São Francisco de Assis, santo festejado em tal circunstância. *Opará*, o “rio-mar” dos povos endêmicos, foi desde o século XVI caminho de entrada para as terras em exploração, que viriam a ser disputadas entre portugueses e holandeses.

Às suas margens, entre os diversos povoados que se constituíram nas sucessivas camadas de tempo, está erigida a cidade de Penedo, localizada a quarenta quilômetros da costa. Ela foi qualificada como *muito leal* e valorosa por Henrique Halfeld

<sup>1</sup> Variante da noção *lugares possíveis*, emprestada de Svetlana Alpers (1987).

(1860), a quem se deve a informação de que começou a ser povoada em 1555, quando da chegada do português Duarte Coelho Pereira, primeiro donatário da Capitania de Pernambuco. Penedo era, naquela época, considerada porta de entrada para o sertão e foi, por tal razão, alvo da atenção da Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais<sup>2</sup>, que a invadiu em 1637. Na Vila São Francisco, como era chamada no século XVII, os holandeses instalaram o Forte Maurício, assim designado em homenagem ao Conde João Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679), administrador dos territórios conquistados pela Holanda no Nordeste brasileiro.

A Vila São Francisco e o Forte Maurício, que constituíam a fronteira austral dos territórios neerlandeses, foram descritos pelo desenhista, pintor e gravador Frans Post (1612-1680) em 1638 na obra intitulada *O Rio São Francisco*<sup>3</sup> (Fig. 1). Uma das poucas obras realizadas *in loco* pelo artista que permaneceu no Brasil entre 1637 e 1644, tal pintura pode ser abordada – sob perspectiva documental – como uma representação topográfica precisa. Ela configura uma das primeiras tentativas de construção e de assimilação da natureza brasileira, elaborada por um artista profissional (OLIVEIRA, 2005).

### 3 Um empreendimento científico no século XVII

Frans Janszoon Post, nascido em Haarlem, Holanda, tinha vinte e cinco anos de idade quando veio ao Brasil como pintor oficial da comitiva de intelectuais e artistas, trazida pelo Conde de Nassau. Especula-se que teria sido indicado ao Conde por seu irmão, o arquiteto Pieter Post, que mantinha relações profissionais com Nassau. Tendo partido da Europa em outubro de 1636 e chegado a Recife em janeiro do ano seguinte, a comitiva era composta pelas figuras de Georg Marcgraf (astrônomo e naturalista), Willem Piso (médico e naturalista), Albert Eckhout (pintor), Frans Plante (latinista e poeta), Willem Glimmer (explorador que atravessou as florestas além do Rio São Francisco), Jacob Rabb (que viveu entre os Tapuias para aprender seu idioma e tornar-se intérprete), Zacharias Wagener (soldado e pintor amador que já residia no Brasil), entre outros. Contando com a presença de tais personagens, a comitiva configurava uma missão científica que, na melhor tradição descritiva holandesa, deveria não apenas registrar os feitos neerlandeses no Novo Mundo, como traduzi-los para que houvesse condições de divulgá-los entre as cortes europeias<sup>4</sup>.

Dessa empreitada resultaram paisagens, retratos, naturezas-mortas, cartografias, observações astronômicas, descrições da fauna, da flora, dos povos nativos e anotações

2 Ao lado da já existente Companhia Neerlandesa das Índias Orientais, foi fundada a Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais em 1621 com fins mercantilistas, de comércio, implantação de colônias agrícolas e pirataria.

3 O título da obra consta no catálogo do Museu do Louvre (Coleção Luís XIV), embora também seja conhecida como *Rio São Francisco e o Forte Maurits* (SOUSA-LEÃO, 1973, p. 54-55).

4 Associa-se, também, ao empreendimento de Maurício de Nassau o projeto de colonização dos territórios conquistados no sentido de constituir uma nova civilização. O Conde previa o desenvolvimento da agricultura e da indústria com o objetivo de tornar aquele novo Estado autossuficiente - projeto para o qual seria necessário, entre outras coisas, o estabelecimento de boas relações com os portugueses e os indígenas, tolerância religiosa e o melhoramento das condições higiênicas. E, apesar de a Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais exigir a conquista de terras, e não reformas internas nos territórios já conquistados, Nassau construiu na Ilha de Antônio Vaz, Recife, sua casa – chamado Palácio de Friburgo, conectado ao continente por canais e pontes. Em torno do Palácio mandou construir também um vasto jardim (botânico e zoológico), onde eram reunidos espécimes vegetais e animais (diversos deles regalados a Nassau pela população local), observados e registrados pelos especialistas da comitiva. Ali também eram realizados estudos da medicina tropical, posteriormente reunidos na obra de Piso e Marcgraf. Em uma das torres Palácio estava instalado um observatório astronômico (o primeiro da América), onde eram realizadas observações e registros. No interior do edifício havia uma vasta sala que funcionava como Museu e Biblioteca, onde Nassau reunia os artefatos trazidos das expedições pelos exploradores, a fim de que fossem estudados, descritos e reproduzidos pelos artistas e cientistas que compunham sua comitiva. A Ilha de Antônio Vaz, devido às edificações implantadas por Nassau, foi denominada Cidade Maurícia pelos habitantes locais (REVIGLIO, 1972).

sobre medicina. Os conhecimentos enciclopédicos acumulados acerca da natureza – que podia, então, ser lida e interpretada pelo homem – foram, em um segundo momento, organizados em coleções que informavam sobre o Novo Mundo. Títulos diversos seriam publicados a partir dos conhecimentos reunidos em tal empreendimento, como é o caso de *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau, etc.* [...] (1647), organizado por Gaspar Barlaeus sob encomenda de Maurício de Nassau e composto por gravuras de Frans Post. Nesse conjunto consta, igualmente, *História Natural do Brasil*<sup>5</sup> (1648), reeditado sob o título *História Natural e Médica das Índias Ocidentais* (1658), cuja autoria é partilhada por Willem Piso e Georg Marcgraf. Tais obras foram financiadas por Nassau e contêm ilustrações atribuídas a Marcgraf<sup>6</sup>.

Outro exemplar é o *Teatro das Coisas Naturais do Brasil*<sup>7</sup> (1669), organizado em quatro volumes pelo médico Christian Mentzel a pedido de Frederico Guilherme I, Eleitor de Brandemburgo. Este recebeu, em 1652, do Conde Maurício de Nassau certo número de estampas, sendo a maioria atribuída a Albert Eckhout. O material coletado passou por um processo de classificação para que pudesse ser incorporado à *Kunstammer* e à biblioteca de Frederico Guilherme I (GESTEIRA, 2004). São notáveis, de igual modo, diários ilustrados, como o de Caspar Schmalkalden, alemão que chegou ao Brasil 1642 e que teria participado da expedição ao Chile realizada ainda naquele ano. Seu diário ficou conhecido como *Viagem de Amsterdam à Pernambuco no Brasil* (1642-1649). Outro exemplar é *Thierbuch*, de Zacharias Wagener, composto por desenhos de plantas e animais, tipos étnicos, paisagens e vistas de vilarejos (ALBERTIN, 1985).

A missão científica coordenada por Nassau assinala, desse modo, o andar de um processo de dessacralização da Natureza, que a transformava em objeto de conhecimento adquirido por intermédio da observação. Aqui, o sentido primordial é o da visão, cuja experiência deveria ser descrita da forma mais precisa possível pelo observador, fosse este um artista ou um cientista. Nesse contexto, representação pictórica e ciência possuíam como procedimento comum a observação, ao passo que a arte desempenhava uma função documental – caráter por muito tempo qualificado como inferior pela historiografia da arte (ALPERS, 1987). Tal qualidade ficou manifesta nos registros (sobretudo, ilustrações e mapas) de disciplinas que seriam, gradualmente, definidas sob os termos da botânica, da zoologia, da geografia e da etnografia no processo de especialização dos saberes.

#### 4 Uma paisagem cartográfica

O quadro de cores sóbrias produzido por Frans Post em 1638, designado *O Rio São Francisco* (Fig. 1), retrata um corpo hídrico em sua imensa horizontalidade e amplitude, qualidades que são equilibradas pela verticalidade de um cacto posicio-

5 A obra de Piso e de Marcgraf é de grande valor histórico. Sabe-se que Carlos Lineu, fundador do sistema classificatório no século XVIII e autor da obra *Systema Naturae* (1758), empregou diversos nomes de animais e de plantas brasileiros derivados daquela obra (ALBERTIN, 1985)

6 *Idem.*

7 A obra em questão foi reencontrada na Polônia na década de 1970 sob o nome *Libri Picturati A 32-38*, pois a coleção de desenhos brasileiros foi incorporada, no século XIX, a uma coleção maior de manuscritos ilustrados, designados *Libri Picturati*. Atualmente, encontra-se na Biblioteca Jagelônica da Cracóvia, Polônia. Não há consenso sobre a autoria das imagens do *Teatro das Coisas Naturais do Brasil*. Alguns autores atribuem os desenhos a Frans Post, enquanto outros a Albert Eckhout. Também se considera a possibilidade de que as gravuras contidas na *História Natural do Brasil* tenham sido feitas sob referência dos desenhos contidos no *Teatro* (Ibidem).

nado à esquerda. O mandacaru, como é chamado, é uma espécie nativa do Brasil e disseminada pelo semiárido da região Nordeste, cuja designação científica é *Cereus jamacuru*<sup>8</sup>. Ele é representado por Post com um tronco robusto e característicos frutos avermelhados, disposto em primeiro plano sobre um promontório que decresce para o centro da tela.



Fig. 1 – Frans Post. *O Rio São Francisco* (1638).  
Óleo sobre tela. 66 x 88 cm. Museu do Louvre, França.

Também ali, destacados do rio que se estende em segundo plano, outros elementos da flora e da fauna típicos do bioma da Caatinga apresentam-se ao olhar: plantas de baixa estatura e sem folhas, espécies de bromeliáceas (cujas inflorescências são sustentadas por caules rijos de verticalidade austera, sugerindo a imobilidade do ar) e uma capivara<sup>9</sup>. Ou, queira-se, *Hydrochoerus hydrochaeris*, segundo a convenção científica. Encontrada às margens do Rio São Francisco, é uma espécie endêmica da América do Sul, cuja alimentação é baseada em gramíneas – estas também representadas pelo artista.

Na outra margem do rio, à direita do quadro, encontra-se o Forte Maurício na Vila São Francisco (atual cidade de Penedo). A escala diminuta em que se apresentam o barco, a estrada que sobe o morro em direção ao forte e a própria instalação militar, amplia a dimensão do rio que cobre a tela em sentido oblíquo. Sua contraparte é um céu de nuvens abundantes, aqui, amplificado pela baixa linha do horizonte, ambos concebidos nos moldes da tradição holandesa da pintura de paisagem panorâmica, iniciada – segundo Svetlana Alpers (1987, p. 202) – por Hendrik Goltzius (1558-1617), que “ao invés de trabalhar de memória ou inventar, [...] enfrenta a natureza e trata de captar a dilatada planície holandesa, as granjas, cidades e torres em perfil [...]”<sup>10</sup>. A paisagem panorâmica, também designada por Alpers (1987) como paisagem *cartográfica*, configura uma combinação de representação pictórica e de informação geográfica descritiva, esta compreendida não em sentido retórico, senão gráfico.

A representação de Frans Post, nesse sentido, não narra explicitamente um feito humano, tampouco expõe qualquer narração; ela é em si um feito e, sobretudo, descreve os aspectos particulares de um espaço – o terreno visto pelo próprio artista em situação de viajante. Podemos especular que antes de representar tal paisagem

8 A espécie foi descrita por Georg Marcgraf na obra *História Natural do Brasil* (1648), na qual consta sob a designação *Iamacarú*.

9 A capivara foi descrita também por Georg Marcgraf na obra *História Natural do Brasil* (1648) como *Capy-bara Brasiliensis: Porcus est fluvialitis*.

10 Tradução minha: “En lugar de trabajar de memoria o inventar, [...] se enfrenta a la naturaleza y trata de captar la dilatada extensión de la llanura holandesa, las granjas, ciudades e torres perfiladas [...]”

como uma porção de terra sob posse neerlandesa, Post a registrou conforme se apresentava em seus aspectos naturais: a topografia, a flora e a fauna com detalhes informativos (a saber, o rio em sua serena amplitude, o mandacaru que dá frutos vermelhos, as bromeliáceas com suas inflorescências típicas, a capivara que se alimenta de folhas).

Estes elementos figuram em plano de destaque em conjunção ao céu enquanto os vestígios da ocupação humana se esboçam ao fundo como diminutas edificações sobre a rocheira na Vila São Francisco. A imagem opera, nesse sentido, como evidência visual produzida por uma testemunha ocular: o artista. Aí, constituem-se fragmentos da história fundamentados na informação registrada em representação descritiva<sup>11</sup>. A imagem é tomada como fonte de conhecimento, construída por intermédio da pintura, quiçá a partir de estudos prévios executados pelo especialista, aqui, uma vez mais o artista.

### **5 A paisagem como palco de feitos históricos**

O aspecto documental vinculado às imagens produzidas pela comitiva de Maurício de Nassau repousa, especialmente, sobre seus objetivos e fins de uso. Os desenhos e as pinturas produzidas deveriam servir como fonte de informações sobre o que era visto pelos artistas e cientistas nas terras distantes. Uma vez enviadas para a Europa, tais matérias tornavam-se objetos de estudos nas áreas da medicina e da zoologia em especial e compunham coleções mais complexas (ALBERTIN, 1985), reordenadas segundo métodos de classificação estabelecidos por estudiosos daquelas áreas de conhecimento, conforme visto na obra de Willem Piso e Georg Marcgraf, bem como na coleção organizada por Christian Mentzel.

Tal projeto incluía de igual modo a documentação da paisagem enquanto geografia, ao expor o conjunto de seus elementos constituintes – quais sejam, a topografia, a flora, a fauna, os povos e as intervenções humanas. Sabe-se que as paisagens de Frans Post foram, de modo particular, empregadas nos relatos sobre os feitos do Conde de Nassau no Brasil quando de seu retorno à Holanda, seja sob a forma de objetos decorativos (ou raridades, como eram também definidos) expostos em sua residência em Haya (SOUSA-LEÃO, 1973), seja na publicação do título organizado por Gaspar Barlaeus, no qual constam como reproduções reelaboradas sob a técnica da gravura em cobre. Ainda, um terceiro uso dado a elas remonta a confecção de tapeçarias.

---

<sup>11</sup> A noção de representação descritiva é tratada por Svetlana Alpers (1987) em oposição à noção de narração. Isto é, uma imagem descritiva não narra feitos humanos (referindo-se a um texto preexistente), senão apresenta informações concernentes a fenômenos diversos observados na realidade, por meio de artifícios (desenho, pintura) que a tornam visível. A imagem configura, desse modo, instrumento de compreensão e conhecimento de determinados aspectos da realidade observada.



Fig. 2 – Frans Post. *Forte Maurício no Rio São Francisco* (1647).  
Gravura em cobre.

Dentre aquelas que figuram no livro de Barlaeus, encontra-se uma variante da pintura *O Rio São Francisco* (Fig. 1), designada *Forte Maurício no Rio São Francisco* (1647)<sup>12</sup> (Fig. 2). A imagem retrata um acontecimento histórico, pois ilustra a fuga dos portugueses da Vila São Francisco após um ataque exitoso das tropas de Nassau. Muito similar à pintura datada de 1638, com exceção de alguns detalhes, a gravura em questão representa um horizonte longínquo e baixo. À distância, na porção esquerda, figuram as ilhotas do rio, destacadas do fundo por sua cor escura e, à direita sobre a rocheira, as edificações da Vila São Francisco. Naquela porção do quadro, distinguem-se agora duas embarcações e, mais acima, uma árvore diminuta totalmente inserida na composição.

Do outro lado do rio, à esquerda em primeiro plano (e como que em espelhamento), está registrada outra árvore. Trata-se do já familiar cacto, no qual, entretanto, não se discernem mais os frutos vermelhos. Sobre o promontório – que, como na pintura, decresce em direção ao centro da imagem – estão representadas, uma vez mais, espécies de bromeliáceas com suas hastes rijas em flor. Sobre a mesma superfície, estão dispostas ainda outras plantas rasteiras. Por detrás das pedras, veem-se, parcialmente, arbustos cobertos por folhas que crescem na margem do rio – exemplares da Mata Atlântica, hoje dizimada pela exploração de madeira e pelo cultivo da cana-de-açúcar. Aqui, a figura da capivara parece ter sido afugentada pela ação que se desenrola no segundo plano, onde um número expressivo de homúnculos atravessa o rio em pequenas jangadas conduzidas a remo. Por fim, o vasto céu é interrompido na porção esquerda, justo acima do cacto, por um pomposo emblema.

<sup>12</sup> A mesma composição consta na coleção de trinta desenhos designada *Archetipae delineationes brasiliae regionum*, sendo a maioria datada de 1645 e elaboradas em pena e bistre ou pincel. Coleção Dr. Hans Sloane, 1753; British Museum, Londres (SOUSA-LEÃO, 1973, p. 153). A datação aqui empregada remonta ao ano de publicação da obra de Gaspar Barlaeus

## 6 Dispositivos para o registro da paisagem

Ao observarmos mais atentamente as duas representações anteriormente descritas, notamos que se, por um lado, a pintura parece captar um momento de silêncio e de solidão, no qual um animal nativo habita a paisagem despreocupadamente; a gravura, em contrapartida, registra um momento de agitação ao qual a fauna selvagem já não pertence. Embora no caso da gravura a imagem apresente uma ação, ela parece ter sido captada num momento particular (fotográfico, poderíamos dizer por analogia). A pintura, por sua vez e de modo similar, retrata o instante exato em que o mamífero se detém sobre as pedras da encosta enquanto mastiga uma porção de folhas frescas. Nota-se, também, que entre a pintura e a gravura há uma pequena mudança de perspectiva. Enquanto naquela a paisagem está mais próxima do observador de modo que a linha do horizonte se eleva sutilmente; nesta o campo de visão é ampliado e a topografia da paisagem é descrita com maiores detalhes.

É significativo, portanto, que a gravura executada depois do retorno de Post à Holanda, apesar de ilustrar um evento passado e de cunho histórico, contenha informações topográficas ainda mais precisas que a pintura realizada *in loco* por aquele artista. Ignora-se aqui se Post fora testemunha ocular da fuga dos portugueses da Vila São Francisco, uma vez que o interesse repousa sobre o fato de a imagem ter sido produzida após sua estadia no Brasil, entre 1644 e 1647 (respectivamente, ano de partida e ano de publicação da obra de Gaspar Barlaeus). Isto sugere que Post realizou estudos minuciosos daquela paisagem desde pontos de vista diversos, que resultaram, inicialmente, na pintura de 1638<sup>13</sup> e que foram referenciais na execução da gravura publicada em 1647.

Erik Larsen (1962 apud REVIGLIO, 1972), estudioso da obra daquele artista, lança uma hipótese sobre o possível uso de instrumentos óticos (lentes invertidas descobertas na Holanda daquele século), cuja evidência estaria no plano de fundo relativamente aproximado das pinturas que Post realizou em solo brasileiro. Sousa-Leão (1973), por outro lado, postula que o artista teria antes utilizado o recurso da camera obscura, comumente empregado pelos pintores de paisagens e de cidades para capturar a silhueta das formas a serem representadas. Entretanto, independentemente de qual mecanismo ótico tenha sido utilizado por Post, tais aspectos corroboram a ideia de sua dedicação ao estudo preciso da paisagem, suportado pelo registro dos elementos observados que seriam empregados, posteriormente, em novas composições ora mais, ora menos próximas da realidade concreta. Sob essa perspectiva, *Forte Maurício no Rio São Francisco* configura uma vista possível de um acontecimento provável. Isto é, um evento que se prova por intermédio de outras formas documentais, em especial relatos como aquele de Barlaeus. Aqui, a imagem retrata o que já constava em forma retórica, ampliando seu valor histórico.

É, além disso, inovador na representação da paisagem brasileira o esquema ao modo *repoussoir*, empregado por Frans Post desde suas primeiras pinturas da paisagem brasileira. Ao posicionar de um lado uma árvore abundante que introduz uma

13 Sousa-Leão (1973, p. 16) é da opinião de que Frans Post indubitavelmente acompanhou Maurício de Nassau em suas campanhas militares. Isto seria evidenciado pela qualidade realista de representações como a da Vila São Francisco em *O Rio São Francisco*, cujos estudos devem ter sido realizados *in loco*. O mesmo autor (*idem*, p. 17) observa, ainda, que o mesmo procedimento é visto nos desenhos feitos por Post da costa africana ocupada pelos neerlandeses. É a partir deles que se conclui que o artista visitou aquele continente ainda em 1644, antes de seu retorno à Holanda.

ampla paisagem de horizonte baixo, o pintor constitui um artifício simples, todavia, tipicamente barroco<sup>14</sup>. Esse tipo de composição se manifesta nas fases seguintes da obra de Post, que repete exaustivamente a temática brasileira em elementos visuais que conheceu e registrou em sua estadia, recombina-os em um processo de (re) criação de paisagens (OLIVEIRA, 2005). Desse modo, se Post, inicialmente, mantém-se fiel aos estudos realizados *in loco*, mostra – posteriormente – concessões ao gosto burguês na representação de elementos exóticos (LAGO, 2003). Nessas pinturas, veremos uma diversidade de animais e plantas descritos em primeiro plano, como tamanduás, tatus, jiboias, pássaros, abacaxis e outras bromeliáceas, palmeiras e cactáceas, associados nos planos seguintes a elementos arquitetônicos e figuras humanas (sobretudo, escravos). O emprego de tal esquema de composição reforça o apontamento de Svetlana Alpers (1987), referente ao baixo apelo popular que tiveram as imagens descritivas holandesas do Novo Mundo. Pois, como afirma aquela autora, são os relatos fabulosos, com seus inúmeros elementos exóticos (exaltados por Post em sua fase madura), que seguiam circulando amplamente na sociedade europeia. Os produtos resultantes do empreendimento de Nassau constituiriam, antes, uma coleção principesca utilizada como moeda de troca para elevação do prestígio social do Conde.

### 7 O caso de Cachoeira de Paulo Afonso (1647)



Fig. 3 – Frans Post. *Cachoeira de Paulo Afonso* (1647).  
Óleo sobre madeira. 58.8 x 46 cm.  
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Brasil.

Outra obra atribuída a Frans Post, datada de 1647 e considerada a primeira pintura realizada após seu retorno à Holanda (SOUSA-LEÃO, 1973), intitula-se *Cachoeira de Paulo Afonso* (Fig. 3). Diferentemente das representações anteriores, a paisagem é descrita em formato retrato, dividida entre o plano da cachoeira que dá nome à

<sup>14</sup> Artifício, frequentemente, empregado pelo também pintor holandês Jacob van Ruisdael (c. 1628 – 1682).

obra e o céu. Captada frontalmente e de um ponto de vista aparentemente próximo do observador, a queda d'água figura em toda a sua magnificência. Interpelada por rochas robustas, a água cai com violência em dois níveis, forma vapores ao pé da cascata e escorre em direção ao observador na extremidade inferior do quadro. Na metade superior direita, para além da queda d'água, vemos uma pequena porção do corpo hídrico que se estende na direção do horizonte, onde figuram morros verdejantes. Do céu de um azul intenso, sensivelmente menor que aquele das imagens anteriormente descritas, emana a luminosidade típica do Nordeste brasileiro. Difusas ao fundo, as nuvens brancas adquirem forma à medida que se aproximam da borda superior, compondo um efeito de profundidade.

A Cachoeira de Paulo Afonso é um monumento natural localizado entre dois complexos hidrelétricos no município de Paulo Afonso na Bahia. Rio acima, distante em mais de duzentos quilômetros da cidade de Penedo, já não mais possui as mesmas feições representadas por Post. Suas águas, hoje reduzidas a um filete, correm placidamente entre os imensos rochedos expostos – marcas simultâneas da estiagem severa e da intervenção humana na paisagem natural. Embora tal condição absorva qualquer espectador que compare a pintura do artista holandês ao estado atual daquela paisagem, são os morros no horizonte distante que captam, aqui, nossa atenção. Basta uma visita ao local para que se note a planície quase irreparável do sertão brasileiro, sobretudo, naquela região.

Se da obra *O Rio São Francisco* (1638) pode-se dizer que representa com precisão a topografia da região de Penedo, conforme vista do outro lado do rio na margem que compete ao Estado de Sergipe, o mesmo não poderá ser postulado sobre a paisagem criada na pintura designada *Cachoeira de Paulo Afonso* (1647). Apenas os rochedos e a água em abundância se aproximam do que um dia fora a paisagem original daquele sítio. Bastante esquemática e sintética, tal pintura difere das obras anteriores de Post. Como observa Sousa-Leão (1973), ela não parece ter sido feita a partir do natural, senão com base nos esboços de outrem.

Ao contrário das obras anteriores, não temos a impressão de que Post tenha sido testemunha ocular daquela vista. Isto é intensificado, especialmente, pelos morros verdejantes que se sobrepõem ao horizonte, inexistentes na paisagem concreta a que a obra faz referência. Comparativamente às obras anteriores aqui analisadas, nas quais se pode afirmar a precisão topográfica da paisagem representada, *Cachoeira de Paulo Afonso* parece representar uma mudança de perspectiva na obra daquele artista, que será consolidada de modo efetivo em sua produção mais tardia.

## **8 A imagem descritiva como evidência visual**

O termo descrição, normalmente aplicado a textos, deriva do grego *ekphrasis*. Com função retórica, tal vocábulo referia-se a evocação verbal de pessoas, lugares, edifícios ou obras de arte. Baseado no poder das palavras, linguagem considerada superior às imagens, era emulado na pintura do Renascimento em rivalidade ao ofício dos poetas. Svetlana Alpers (1987, p. 198-199) observa que o termo *descriptio* – de emprego comum na designação da tarefa dos geógrafos renascentistas, mas não aplicada à pintura – referia-se na geografia a “[...] forma como a imagem, transcrita

em desenho, fica consignada como um escrito". Desse modo, ao contrário do que ocorre na arte e na literatura, a descrição no campo da geografia e da cartografia "[...] alude não ao poder de persuasão da palavra, senão a uma forma de representação pictórica"<sup>15</sup>. Alpers propõe que tal concepção, utilizada para definir a informação contida em atlas e em mapas, pode ser estendida à pintura holandesa dos séculos XVI e XVII na medida em que tais manifestações compartilham a intenção de transcrever a realidade para uma superfície visível.

Essa noção contrapunha-se a pintura renascentista italiana que, por sua vez, concebia o quadro como um cenário para a representação de ações humanas significativas. Se da arte nórdica se diz que era descritiva, a arte italiana, por sua vez, era narrativa. Complementarmente, enquanto na Itália do século XVII o desenho (*disegno*) estava associado ao ato imaginativo em si (imagem ideal), na Holanda ele era compreendido como uma técnica com funções específicas, mais próximo do gênero da escrita, por meio do qual fenômenos observados na realidade eram descritos sobre uma superfície determinada, conforme aponta Alpers (1987, p. 206). Essa tendência – familiar aos geógrafos e aos cartógrafos – gradualmente se infiltrou na pintura de paisagem, constituindo o que aquela autora denomina *gênero cartográfico*. Tal caráter, vinculado a concepção da descrição como método para documentar a realidade – não por meio retórico, senão gráfico – estará manifesto também nas naturezas-mortas e nos retratos nórdicos.

Além de registro, a imagem (então tomada de prestígio e concebida como uma espécie de linguagem universal) tornou-se veículo de conhecimento acerca de certos aspectos observados da realidade. Tomada como evidência visual no século XVII, a imagem deslocou a autoridade histórica, geográfica e científica. O testemunho histórico, antes baseado em feitos e em ações narrados por intermédio da Bíblia, em mitos, por poetas e historiadores, na forma da tradição mediada pela escritura e pela pintura, passou a fundamentar-se na descrição ilustrada dos fenômenos visíveis, isto é, estaria vinculada antes a uma dimensão espacial do que temporal. Tal concepção encontra par no pensamento do filósofo inglês Francis Bacon (1561-1626), fundamentado na observação, na experimentação e no ordenamento taxonômico da Natureza com o fim de controlá-la e dominá-la em benefício da humanidade. Bastante difundido entre os holandeses, segundo aponta o estudo de Alpers (1987), o programa baconiano para o conhecimento da Natureza concentrava-se no ato da atenção visual e na transcrição exata desse exercício na composição da História Natural.

Tal vertente do pensamento científico – não matemática e baseada na observação – corresponde, no entendimento de Alpers (1987), ao modelo de arte holandesa dos séculos XVI e XVII. A título de contraposição, a arte italiana, a sua vez, admitia um pensamento científico matemático, menos empírico e com antecedentes nas ciências clássicas. A matemática e a arte narrativa (esta expressiva dos mais intensos sentimentos e paixões humanas mediante um repertório tipológico de gestos corporais e veículo de transmissão da tradição), dispunham de prestígio em detrimento de uma arte descritiva, baseada na observação e no experimento.

<sup>15</sup> Tradução minha de: "[...] la forma en que la imagen, transcrita en dibujo, queda consignada como un escrito. [...] alude no al poder de persuasión de la palabra, sino a una forma de representación pictórica."

No entanto, Alpers (1987, p. 117) compreende que se na Itália os artistas se aproximaram do conhecimento científico da Natureza como meio para legitimar e elevar a arte pictórica ao nível da arte liberal (considere-se aqui a perspectiva), na Holanda, diferentemente, arte e ciência possuíam questões comuns oriundas das práticas artesanais tradicionais, a saber: as propriedades da luz, o reflexo, a transparência, as texturas, os espelhos e as lentes. Não foram práticas artísticas inovadoras, argumenta Alpers, senão os usos do ofício arraigados na tradição artesanal nórdica – associados a uma concepção da representação como meio de investigação da realidade – que influenciaram a eclosão das novas ciências naturais.

### **9 Lugares possíveis, entre realidade e artifício**

As viagens com fins descritivos (cartográficos, de estudo da flora, da fauna ou de costumes estrangeiros) foram um incentivo tão forte para que os artistas do século XVI deixassem seu país quanto o desejo de visitar Roma, afirma Alpers (1987, p. 192). Tais viagens de exploração e investigação se perpetuaram também em excursões de âmbito doméstico realizadas por artistas no século XVII. Disto seriam exemplares não apenas as estadias do pintor e desenhista Pieter Saenredam (1597-1665) em cidades diversas nas quais retratava igrejas, como também as viagens do paisagista Jan van Goyen (1596-1656), durante as quais registrava em perfis as cidades visitadas.

No caso de van Goyen, o inventário de vistas servia ao fim de compor cenas com elementos de lugares distintos – procedimento que poderia sugerir problemas concernentes à representação da realidade segundo os princípios mais restritos da observação e da descrição. No entanto, Alpers (1987, p. 193) argumenta sobre tal aspecto que, embora as paisagens não representem lugares concretos, elas definem *lugares possíveis*. Ao manterem um formato topográfico, aplicam e estendem o estilo cartográfico na criação de paisagens imaginárias. Seu caráter descritivo, vinculado ao conhecimento da realidade por intermédio do olhar, não é, entretanto, anulado em detrimento do aspecto compositivo da cena criada pelo artista.

Pintores holandeses, como é o caso de Jan van Goyen, estavam intensamente comprometidos com os pontos de vista a partir dos quais a observação e o registro eram tomados, pois – conforme observa Alpers (1987, p. 194) – a ideia de documentação era inseparável da concepção de representação pictórica. A título de comparação, as obras de van Goyen contrastam com pinturas como *Cemitério Judeu* (1654-55), de Jacob van Ruisdael (1628-1682), na qual a representação imaginária recebe um tratamento nitidamente emotivo que, neste caso, parece se sobrepor aos aspectos topográficos de paisagens como as criadas por van Goyen. Há, desse modo, uma preocupação primária com a exatidão das formas representadas, e não com os sentidos oriundos dos vínculos estabelecidos entre os elementos que figuram no quadro (ou, ao menos, especulo que tal aspecto ocupe uma posição secundária no pensamento de artistas como van Goyen).

Assim, as três obras de Frans Post aqui analisadas ativam, a meu ver, regimes diversos que trafegam de formas particulares entre realidade e artifício. Enquanto *O Rio São Francisco* (Fig. 1) mais nitidamente representa um lugar concreto captado pelo artista na posição de testemunha ocular, a gravura *Forte Maurício no Rio São*

*Francisco* (Fig. 2) reativa aquele mesmo espaço a partir de recursos mnemônicos (penso de modo especulativo em esboços tomados *in loco*, a memória de longo prazo, possíveis percepções registradas em notas como também a própria narrativa de Gaspar Barlaeus). A paisagem transforma-se, no entanto, em cena para a representação de um evento histórico. De documento tomado como evidência visual de certa paisagem, deslocamo-nos para uma imagem tomada como representação de um evento histórico, embora ainda vinculada ao mesmo lugar. Parece-me que de uma imagem a outra, cujas molduras são bastante similares, evidencia-se um processo de criação de paisagem como *lugar possível*, segundo a noção tomada de Alpers a partir da análise dos procedimentos criativos de van Goyen.

Tal processo torna-se ainda mais evidente quando analisamos a pintura *Cachoeira de Paulo Afonso* (Fig. 3), onde podem ser discernidos elementos compositivos oriundos de lugares concretos diversos (a cachoeira e os morros, que não pertencem a um lugar concreto comum). É nesse sentido que tal obra parece significativa de uma mudança de perspectiva na produção de Post, considerando-se que em suas obras posteriores a justaposição de elementos diversos não corresponde mais a um princípio descritivo em sentido restrito: sua forma é descritiva, ao passo que seu conteúdo não remete a um lugar concreto. A imagem é, assim, criada na fronteira entre realidade e artifício, uma vez que seus referentes se encontram na natureza tal como observada pelo artista, entretanto recomposta no processo de feitura do quadro. Desse modo, a imagem informa sobre uma diversidade de elementos registrados pelo artista em sua estadia no Brasil, alocando-os sobre uma mesma superfície, isto é, tornando-os visíveis. Contudo, em sentido global, a representação configura um lugar possível no sentido de que não se refere a um lugar real a determinar, senão a um espaço inventado antes próximo de uma definição de ficção.

## 10 O espaço concreto como elemento cenográfico

Ao compararmos uma vez mais a pintura *O Rio São Francisco* (Fig. 1) e a gravura *Forte Maurício no Rio São Francisco* (Fig. 2) a partir do artifício designado *repoussoir*, vemos que este é alterado em benefício do que ocorre em segundo plano. O que permanece inalterado (ou, apenas sutilmente agregado de informações topográficas) é a paisagem contínua do horizonte, espécie de plano cenográfico, ou moldura, que acolhe ora uma situação de vasta calma, ora uma ocasião de tremenda agitação. A margem onde está edificada a Vila São Francisco desempenha, nesse sentido, a função de cena para o que é apresentado nos planos anteriores.

O mesmo se dá com o promontório em primeiro plano que, ao introduzir a vista panorâmica, atua como uma espécie de mostruário minucioso daquilo que pode ser encontrado naquela vasta paisagem. Contudo, enquanto a pintura exhibe exemplares de fauna e de flora endêmicos, bem como elementos geológicos; a gravura, em contrapartida, anula a fauna em benefício dos aspectos históricos implicados na representação dos homúnculos em suas jangadas. Embora determinadas por fins diversos, tais imagens compartilham, por assim dizer, a mesma estrutura cênica. O que deve ser ressaltado em cada uma das imagens parece estar implícito no enunciado dos títulos: de um lado, a pintura exalta o rio; de outro, a gravura dá importância

ao forte militar, situando-o às margens do rio, que é meio para a ação humana e, por isso, figura secundária.

Espaço concreto, a paisagem que figura no horizonte, determina a geografia aqui descrita por meio da pintura e da gravura. Simultaneamente, os elementos que antecedem o plano de fundo (a saber, o rio e o promontório com sua diversidade de formas) constituem vistas possíveis de dois momentos (um específico, outro genérico) circunscritos pela presença do Conde Maurício de Nassau no Brasil. Ambos configuram documentos posto que contêm informações pertinentes a um espaço-tempo político, cultural e social que se recompõem a partir da imagem como objeto histórico e da representação como evidência visual. Tal aspecto documental pode, no entanto, ser compreendido como artificioso. O registro encena a realidade em sua própria condição de representação<sup>16</sup>.

A mesma moldura, por assim dizer, comporta dois tipos diversos de registro. Um é temporal, específico, representação de um feito histórico; o outro, espacial, genérico, cartográfico. Este, representativo da estrutura descritiva da pintura *O Rio São Francisco*, é revisitado por Post na gravura *Forte Maurício no Rio São Francisco* e é tal estrutura que comporta o registro dos feitos humanos de modo que descrição e narração encontram-se justapostas num mesmo modelo representacional. Na sobreposição de um evento histórico ao lugar concreto, este se torna cena, ao passo que o registro é encenado na forma de uma imagem.

No entanto, o testemunho histórico aqui tem por base o lugar, e não os feitos ou as ações humanas – característica expressiva da pintura histórica holandesa do século XVII, segundo leitura de Alpers (1987, p. 228). Ao invés da representação do drama das vicissitudes humanas, Post construiu uma descrição ilustrativa do lugar onde o feito histórico ocorreu. O artista não remete ao poder dos holandeses, ao possível enfrentamento dos corpos, ao agir e sofrer dos sujeitos, que caracterizariam a narração histórica; inscreve, antes, pequeninas figuras, os portugueses, em sua passagem por aquela grandiosa paisagem. Nesse sentido, a representação histórica na obra de Frans Post foi construída de modo descritivo e objetivo em acordo com o pensamento científico vigente na Holanda do século XVII por influência do pensamento de Francis Bacon.

## 11 Uma geografia idealizada

Cinco anos após ter deixado as terras brasileiras, Frans Post se manteve constante à temática das paisagens daquele mundo distante. Segundo um modo descritivo, o artista pintava a partir do repertório de formas captadas em esboços e registros coletados em suas viagens. Entretanto, uma vez desvinculado do projeto científico do Conde de Nassau, também se abolia a exigência pela exatidão das imagens produzidas, tal qual vistas pela testemunha ocular. Os olhos europeus, ávidos pela visibilidade do Novo Mundo, não exigiam retratos exatos do Brasil, senão cenas que alimentassem sua curiosidade e seu imaginário acerca daquelas terras. A exuberância da paisagem como descrita na pintura *Cachoeira de Paulo Afonso*, embora não representativa de um *locus* concreto, certamente se mostrou atrativa ao gosto neerlandês e, sobretudo, rentável ao artista.

16 Ou, ainda, conforme propõe Oliveira (2005, p. 25), tais imagens representam um mundo exótico criado como *registro teatralizado do real*.

A pintura em questão registra, nesse sentido, uma geografia idealizada. Ela parece ter sido montada a partir da justaposição de elementos de origens diversas na composição de uma nova imagem. O efeito descritivo marca a vista frontal da queda d'água, apresenta os elementos de uma cena singular, situada em pleno sertão brasileiro. Informa sua magnitude e a topografia do espaço, que ocupam a inteireza do quadro na ausência de qualquer elemento humano. É a natureza brasileira (idealizada) que é evocada em tal pintura. Há, no entanto, uma interdição entre o título e a representação.

O que a imagem dá a ver não é de fato a Cachoeira de Paulo Afonso. O título da obra e o nome dado ao lugar impelem a que busquemos equidade de sentidos entre a paisagem representada e o lugar concreto. A representação, todavia, cria uma cena que aparenta possuir um equivalente na natureza. Ela produz efeito de realidade não apenas em razão de seus aspectos descritivos, mas também da designação que é atribuída ao quadro. O título nos diz: "Esta é a Cachoeira de Paulo Afonso". Não obstante, o horizonte remete a outra cena, um lugar qualquer ainda por definir. É ele que denuncia o registro preciso como imagem artificiosa.

Também a figura do autor do quadro, isto é, o pintor em sua função de artista viajante – suposta testemunha ocular das paisagens que expõe sob a forma de representações – contribui para o caráter realista da obra *Cachoeira de Paulo Afonso*. Aqui, convenção e crença determinam a imagem como registro. Entretanto, sob outra perspectiva, tomar a pintura como documento implica também colocar-nos incessantemente diante da catástrofe, aquela da qual é representativo o estado atual do *locus* concreto. A imagem pode, então, ser tomada como analogia. Mais além, a representação é sempre ainda, até mesmo para nós, forma exótica, representante ou não de um *lugar* concreto. Mas, sobretudo, conquanto a paisagem descrita por Post configure um lugar qualquer, construído em imagem, ela é um lugar possível em uma terra distante: ora o passado, ora o imaginário do viajante.

## 12 Considerações finais

A mudança na visão paisagística do Brasil na obra de Frans Post acompanha um clima de revoltas e antecipa, de certo modo, uma situação militar de difícil reversão para a Holanda. Em 1654, os assuntos neerlandeses se encerrariam no Nordeste brasileiro. De uma perspectiva geográfica como representada na pintura *O Rio São Francisco* (1638) (Fig. 1), Post emprega uma perspectiva histórica conforme expressa no conjunto de gravuras que compõem a obra de Gaspar Barlaeus, aqui representada pelo exemplar de *O Forte Maurício no Rio São Francisco* (1647) (Fig. 2). Finalmente, na obra *Cachoeira de Paulo Afonso* (1647) (Fig. 3), o pintor recorre a uma forma bastante distinta de representação da paisagem ao criar uma cena que antecipa, poderíamos dizer, as paisagens românticas do século XIX.

Aqui, contudo, não há figuras humanas (como recursos ao modo *repoussoir*) inseridas na composição. Ao contrário, o único espectador da natureza não está inserido nela; ele contempla a grandiosidade representada sobre a tela a partir de uma posição externa. Ninguém jamais fora testemunha ocular daquela paisagem encenada por Post – tal é sua condição. A distância entre o lugar concreto e a

imagem que a ele remete é similar àquela que se interpõem entre o artista e sua temática. A saber, as paisagens ultramarinas de um já distante Brasil, presente para o artista apenas como imagem e imaginário na confluência de registros e de memórias. Entre geografias e etnografias descritivas, testemunhas oculares supostas e registros fragmentados, Frans Post – já do outro lado do oceano – representaria elementos reais em espaços imaginados e construídos. Dito de outro modo, o artista comporia paisagens possíveis.

### Referências

ALBERTIN, Petronella J. Arte e ciência no Brasil holandês – Theatri rerum naturalium brasiliae: um estudo dos desenhos. **Revista Brasileira de Zoologia**, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 249-326, jun. 1985.

ALPERS, Svetlana. **El arte de describir**. El arte holandés en el siglo XVII. España: Hermann Blume, 1987.

BARLAEUS, Caspar. **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil**. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980.

BELLUZZO, Ana Maria. O viajante e a paisagem brasileira. **Revista Porto Arte**, v.1, n.1, p. 41-58, jun. 1990.

\_\_\_\_\_. **O Brasil dos viajantes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva/Metalivros, 1999.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. A Arte de Viajantes: de documentadores a artistas-viajantes. Perspectivas de um novo gênero. **Revista Porto Arte**, v.1, n.1, p. 75-90, jun. 1990.

GESTEIRA, Heloísa Meireles. O Recife holandês: história natural e colonização neerlandesa (1624-1654). **Revista da SBHC**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 6-21, jan./jun. 2004.

HALFELD, Henrique Guilherme Fernando. **Atlas e relatório concernente a exploração do Rio de São Francisco** - desde a Cachoeira da Pirapóra até o Oceano Atlântico, levantado por ordem do governo de S. M. I. o Senhor Dom Pedro II. Rio de Janeiro: Lithographia Imperial, 1860.

LAGO, Bia Côrrea (Org.). **Frans Post e o Brasil Holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennand**: catálogo da exposição. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003.

OLIVEIRA, Carla Mary. O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post: documento ou invenção do Novo Mundo. In: **ATAS DO CONGRESSO INTERNACIONAL ESPAÇO ATLÂNTICO DE ANTIGO REGIME: poderes e sociedades**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2005.

REVIGLIO, Laura. Frans Post: o primeiro paisagista do Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 13, p. 1-33, 1972.

SOUSA-LEÃO, Joaquim de. **Frans Post 1612-1680**. Amsterdam: A. L. van Gendt, 1973.

# VOX ET FACIES PARA O RETRATO

## Vox et facies for the portrait

*Rodrigo de Almeida Cruz*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> e.rodrihocruz@gmail.com

Como poderíamos situar o retrato diante das noções de voz e de face, de fala e de rosto? No centro dessa questão se desenrola este ensaio visual, fruto das reflexões experimentadas na série *os dias*, conjunto de trabalhos iniciados em 2017 como parte da minha pesquisa teórica e prática no terreno da pintura. Nela, rostos e vozes, compõem uma tentativa de compreender o funcionamento do retrato no seio da problemática entre a palavra e a imagem.

Tão antigo quanto o nascimento da pintura, presente em mais de um dos seus mitos, o retrato tem uma história associada tanto à luta contra a indistinção da morte, à sobrevivência à assimilação do tempo, à expressão verdadeira de uma subjetividade, quanto à confirmação de uma ausência, ao desaparecimento do outro, à substituição própria do re-presentar. Um breve olhar sobre a origem da palavra revela rapidamente os termos da aporia que funda o retrato. Proveniente do italiano *ritratto* (HOUAISS, 2009, p. 1660), ela está ligada ao vocábulo latino *retrahere*, retirar, desviar, recusar, subtrair, mas também, restabelecer, fazer reviver, fazer vir, trazer por força. Como "*retrahere ab interitu*", "salvar da morte", ou, "*retrahere verba coram amico*", "calar-se na presença de um amigo" (SARAIVA, 2000, p. 1036).

A despeito da necessidade de que o modelo esteja ou não calado no momento do retratar, a fala, assim como a voz, não costumam ser associadas à ideia do retrato, muito embora possuam como traço comum a noção da singularidade. Algo nesse sentido é assinalado por Walter Benjamin quando aponta para o caráter manual, artesanal, do trabalho do narrador, daquele que conta histórias oralmente, que "imprime na narrativa" sua marca, "como a mão do oleiro na argila do vaso" (1994, p. 225). De modo semelhante, Benjamin vai situar o retrato, o "rosto humano", como a "última trincheira", estabelecida no surgimento da fotografia, contra a "existência serial" da obra de arte (1994, p. 168-174).

Essa trincheira é, no entanto, desafiada pelo trabalho de artistas como Zanele Muholi, Taryn Simon, Walid Raad e Christian Boltanski, "que tomam as coleções, arquivos e séries de fotos similares (pessoais ou alheios) como veículos para refletir sobre como as imagens funcionam sozinhas e coletivamente" (LAW-VILJOEN, 2016, p. 27). A preocupação de Benjamin com a "autenticidade", com a "existência única da obra de arte", o que ele também definiu como sua "aura", intimamente ligada ao valor de culto, ao passado mágico e ritual das obras de arte (p. 173), encontra no trabalho de tais artistas uma dimensão irresoluta. Muholi, por exemplo, em *Faces e Fases* (2006-2014) usa a serialidade e a repetição para construir uma espécie de memento mori como resposta à natureza serial dos crimes contra pessoas LGBTI na África do Sul (LAW-VILJOEN, 2016, p. 27-29). Já Boltanski (em trabalhos como *Archives*, 1988, *364 Suisses mort*, 1990, dentre outros) utiliza retratos documentais de arquivos públicos para construir monumentais reflexões sobre a banalidade da vida ou de um rosto humano em meio a milhares de rostos. Poderíamos certamente acrescentar a esse grupo o pintor alemão Gerhard Richter, não só pelo seu famoso *Atlas*, mas também pelo trabalho *48 Retratos* (1971-72), que toma como referência fotografias publicadas em enciclopédias, com o objetivo de abalar a tradição que compreende o retrato como a expressão viva de uma personalidade, e que teve seu ápice na construção de uma identidade burguesa no século XIX. Vale mencionar que é exatamente nessa problemática que se inserem os trabalhos da série *os dias*. Neles

são utilizadas estratégias semelhantes àquelas empregadas vastamente por Richter, tais como a cópia, por meio da pintura a óleo, de fotografias (em busca de negar um pensamento compositivo próprio da pintura); o uso do preto e branco atrelado ao caráter documental; o impacto cumulativo da repetição e da serialidade<sup>1</sup>. Todas estratégias acionadas com o objetivo de negar o caráter subjetivo do retrato, sua suposta expressão de um *em-si* do sujeito.

O filósofo francês Jean Luc Nancy, desconfiando da existência desse *em-si* do sujeito, que se revelaria no retrato, afirma que o que vemos é então o próprio mistério da alteridade, pois no retrato o outro se retira se mostrando: "*Il est retiré dans son altérité*" (NANCY, 2014, p. 18). Nancy coloca essa mesma questão no âmbito da fala, no texto *Vox Clamans in deserto*, um ensaio cujo próprio formato sugere que "para falar da voz [...] é preciso *ouvir* as diferentes vozes" (LYRA, 2016, p. 140). Numa espécie de encenação, que remete ao teatro grego, o texto é composto por um diálogo no qual, vez por outra, autores como Roland Barthes, Hegel, Jacques Derrida, dentre outros, são chamados a falar, e, com o auxílio de máscaras, entram, por assim dizer, em cena. Enquanto um dos interlocutores, "colocando uma máscara que se assemelha a Roland Barthes", afirma que "A voz humana é, de fato, o lugar privilegiado (eidético) da diferença" (2012, p. 11), vai se revelando uma estranha imbricação: para falar com a voz de Barthes, o narrador de Nancy precisa vestir-se com sua efígie, e, de fato, retirar-se de si. A voz e o rosto caminham juntos para produzir, ambigualmente, o mesmo e o outro.

Algo semelhante acontece na série *os dias*: de caráter colaborativo, a série depende dos depoimentos cedidos pelas pessoas retratadas, depoimentos que possuem como elemento comum o fato de versarem sobre um dia qualquer. Esses depoimentos são gravados a laser em uma placa de madeira compensada e, assim, apresentados junto às pinturas. Em outros termos, cada sujeito, escolhido de modo arbitrário, precisa narrar um dia da sua vida para constituir seu retrato, de modo que cada face, compreende também o lugar de uma voz, e, assim, juntas, a face e a voz assumem o lugar do sujeito, retirado que está em sua alteridade.

---

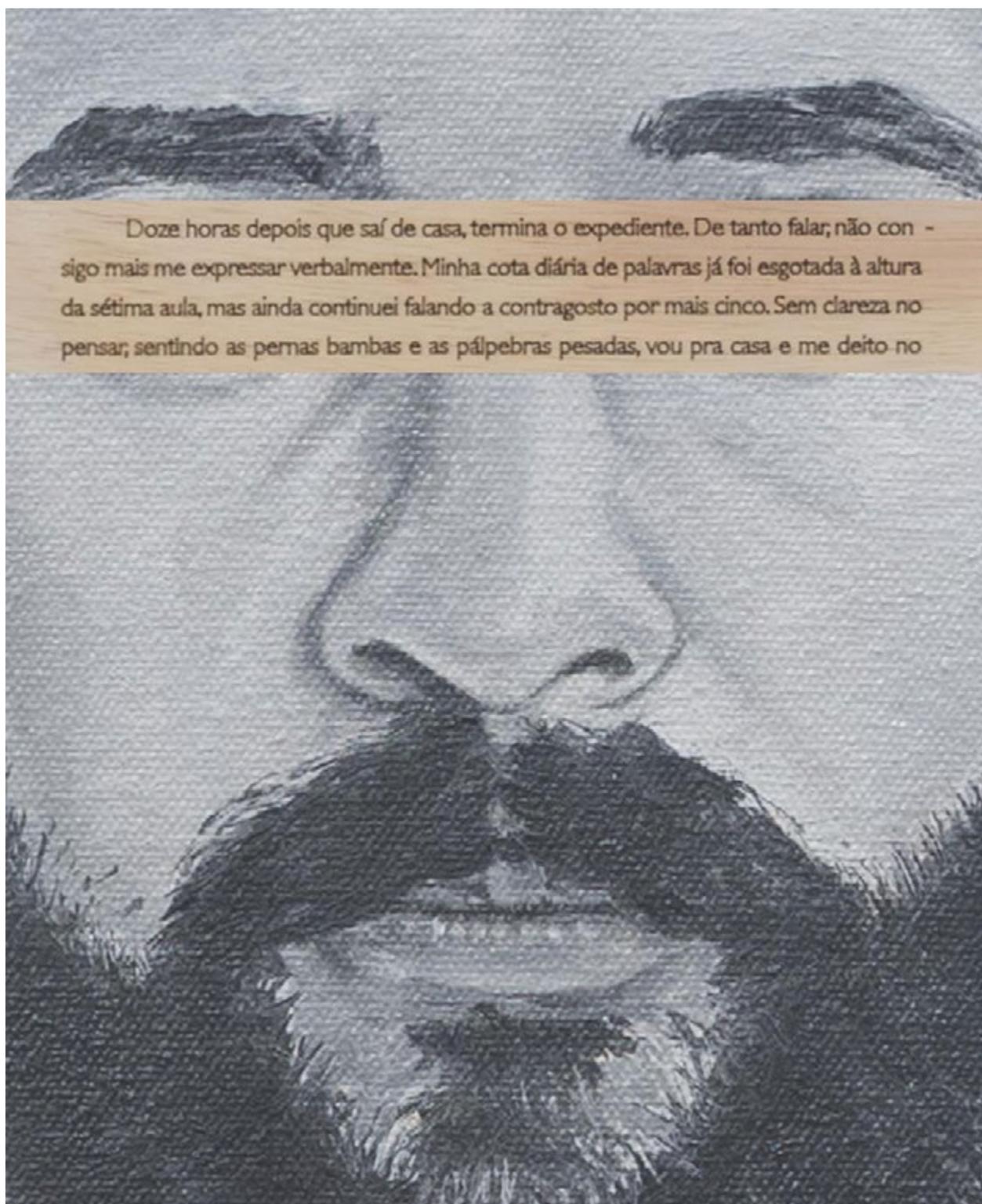
<sup>1</sup> Segundo o pintor alemão Gerhard Richter, no grupo de trabalhos 48 retratos (48 Portraits, 1972) seu critério para seleção das fotografias que seriam pintadas, tomadas de enciclopédias, fora o caráter objetivo, despido de um estilo artístico ("*objective photographs with no artistic style of their own*", 2009, p. 63). Sabemos que a noção de "artístico" negada por Richter desde que em 1962 ele começou a fazer suas pinturas baseadas em fotos, corresponde a uma prática fotográfica deliberadamente elaborada, oposta ao caráter documental, e frequentemente banal, encontrado por ele nos álbuns de família, nas fotografias amadoras e nas enciclopédias. Ao partir desse ponto de vista para fazer seus retratos, o pintor alemão golpeia duplamente a tradição da pintura. Primeiro, desestabiliza a ideia de retrato remanescente da tradição pictórica que se estabeleceu no século 19, com suas noções de identidade burguesa e de subjetividade. Segundo, define como método de trabalho uma escolha negativa, isto é, de negação dos problemas característicos da pintura, bem exemplificada pela seguinte declaração: "Quando desenho - um homem, um objeto - tenho que estar consciente da proporção, exatidão, abstração ou distorção, e assim por diante. Quando faço uma pintura a partir de uma foto, o pensamento consciente é interrompido. Não sei o que faço. Meu trabalho fica muito mais próximo do informal do que de qualquer tipo de 'realismo'. A foto tem uma abstração própria, que não é tão fácil assim de ser descoberta" (2006, p. 113). Foi pensando na estratégia de Richter que se dera minha escolha de composição dos retratos (documental e burocrática) assim como a opção por pintar as fotografias feitas para a série *os dias*, isto é, para afirmar, desafiando a pintura, certo caráter objetivo, e assim mergulhá-la na dimensão serial, de coleções, enciclopédias e arquivos.



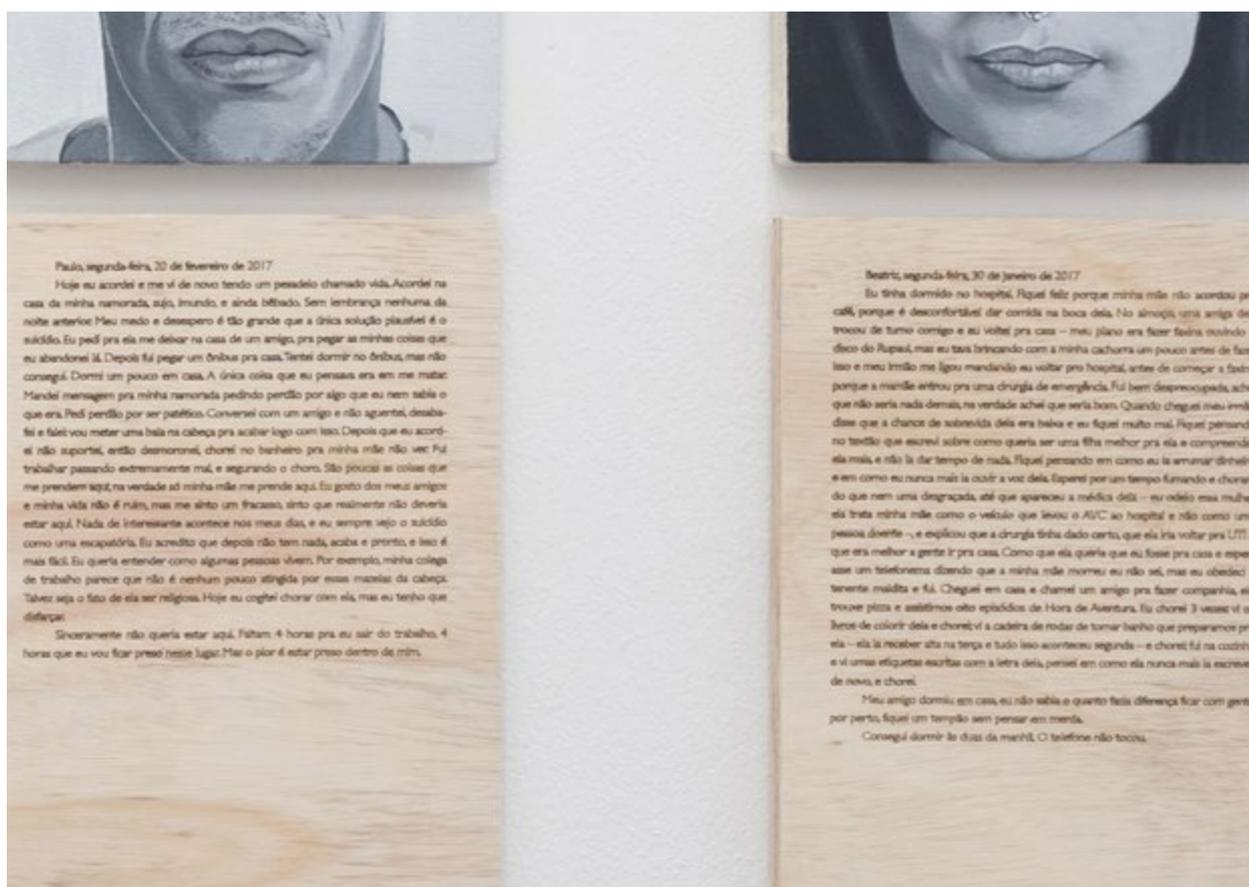
Detalhe do trabalho *Marlene* da série *os dias*. Óleo sobre tela e gravação a laser em placa de madeira compensada. Cerca de 50 cm x 21 cm. 2017. (Foto: Jean Peixoto).



Colagem feita com detalhes dos trabalhos *Leonardo*, *Marlene* e *Gabriel* da série *os dias*.  
Óleo sobre tela e gravação a laser em placa de madeira compensada. Cerca de 50 cm x 21 cm (cada). 2017.  
(Foto: Jean Peixoto).



Colagem feita com detalhes do trabalho *Gabriel* da série *os dias*.  
Óleo sobre tela e gravação a laser em placa de madeira compensada. Cerca de 50 cm x 21 cm. 2017.  
(Foto: Jean Peixoto).



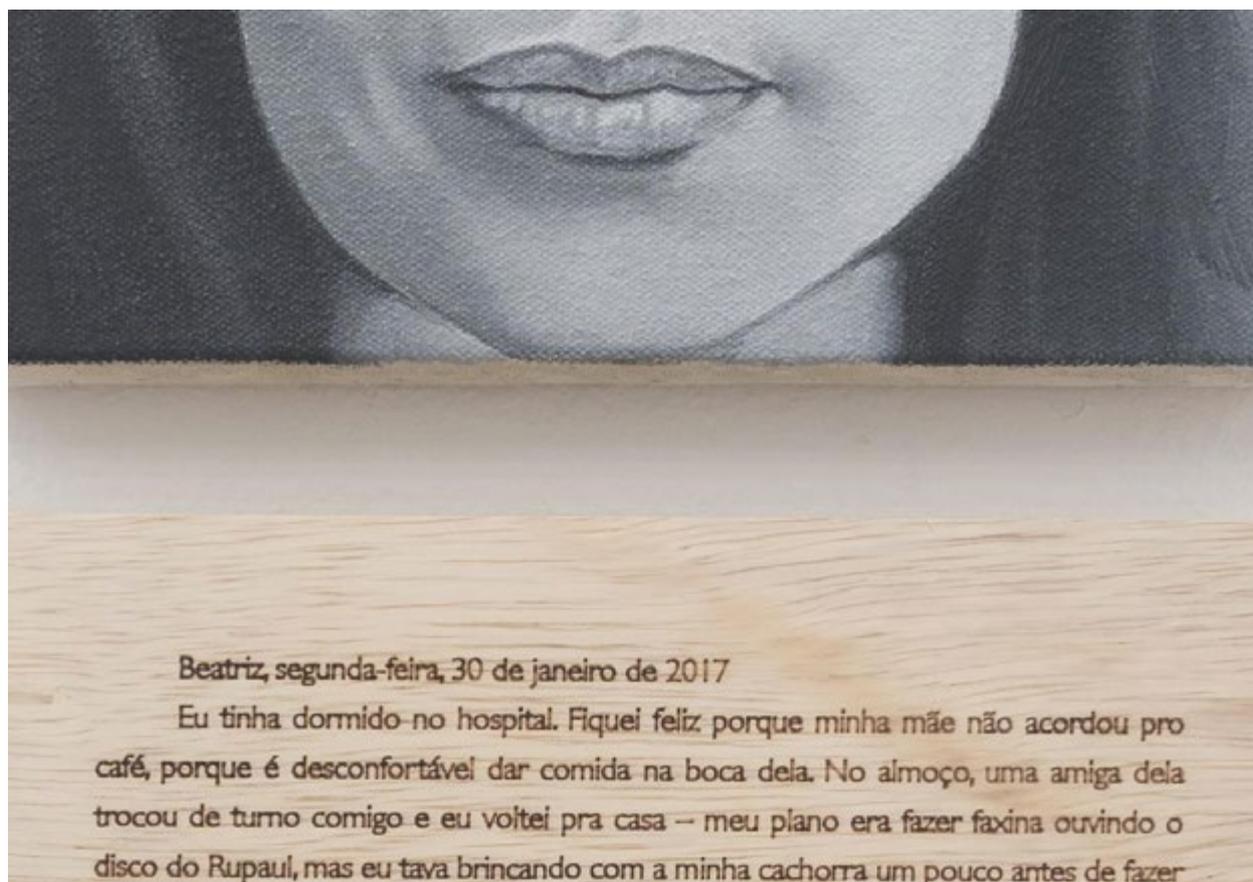
Detalhe dos trabalhos *Paulo* e *Beatriz* da série *os dias*. Óleo sobre tela e gravação a laser em placa de madeira compensada. Cerca de 50 cm x 21 cm (cada). 2017. (Foto: Jean Peixoto).



Colagem feita com detalhes dos trabalhos *Paulo*, *Marlene*, *Leonardo*, *Beatriz* e *Gabriel* da série *os dias*. Óleo sobre tela e gravação a laser em placa de madeira compensada. Cerca de 50 cm x 21 cm (cada). 2017. (Foto: Jean Peixoto).



Detalhes dos trabalhos *Leonardo*, *Marlene*, *Gabriel* e *Paulo* da série *os dias*.  
 Óleo sobre tela e gravação a laser em placa de madeira compensada. Cerca de 50 cm x 21 cm (cada). 2017.  
 (Foto: Jean Peixoto).



Detalhe do trabalho *Beatriz* da série *os dias*. Óleo sobre tela e gravação a laser em placa de madeira compensada. Cerca de 50 cm x 21 cm. 2017. (Foto: Jean Peixoto).



Vista frontal dos trabalhos da série *os dias*. (Foto: Jean Peixoto).

## Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** – 7 ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LAW-VILJOEN, Bronwyn. **Uma por todas.** In: Zum: Revista de Fotografia, ed. 11. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016.

LIRA, Clarisse. **Los detectives salvajes, sua promessa de sentido.** In: Toda orfanade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño. Org. Antonio Marcos Pereira, Gustavo Silveira Ribeiro. – Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016)

NANCY, Jean-Luc. **L'Autre Portrait.** Paris: Galilée, 2014.

\_\_\_\_\_. **Vox Clamans in Deserto.** In: Gratuita : volume 2 / Organizadora Maria Carolina Fenati – Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015. Disponível em: <http://chao-dafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/Gratuita-vol.-2-Caderno-de-Leituras.pdf>. Acesso: 23/03/2018.

RICHTER, Gerhard. **Writings 1961-2007.** New York: d.a.p, 2009.

\_\_\_\_\_. Notas, 1964-1965. In: **Escritos de artistas, anos 60/70.** Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo Dicionário Latino-Português.** Rio de Janeiro: Garnier, 2000.