

# O olho da memória: artista pulsional

## *The eyes of memory: driving artist*

Thiago Rodrigues Amorim<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio tenta relacionar a imagem do corpo, apreendida pela fotografia, como obra artística, ao mesmo tempo em que permite emergir questões envolventes a esse corpo, como por exemplo, o diálogo visual e sua repercussão a quem lança esse olhar. A imagem como mediadora dessa reflexão é ponte e constituinte para acompanharmos a crítica de Vik Muniz à violência Política e Estatal, na obra Reprodução de Memória da Menina de Trang Bang (1989), corroboradas pelas interpretações de Annateresa Fabris (2009), de Georges Didi-Huberman (2010), Slavoj Žižek (2008) e Sigmund Freud (1974, 1986).

**Palavras-chave:** Corpo, Fotografia, Imagem, Memória e Psicanálise.

**Abstract:** *This essay attempts to relate the body image, seized by the photo, like a work of art, while at the same time allows this body surrounding issues emerge, such as the visual dialogue and your impact who throws that look. The image as a mediator of this reflection is the bridge and keep to the constituent review of Vik Muniz to political violence and State, in the work Memory playback Girl Trang Bang, supported by Annateresa Fabris (2010), interpretations of Georges Didi-Huberman (2010), Slavoj Žižek (2008) and Sigmund Freud (1974, 1986).*

**Keywords:** *Body, Photo, Image, Memory and Psychoanalysis.*

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

## Introdução

A corporeidade traz em si, muitos símbolos, signos e significantes, cujo contexto, culmina na exposição de uma gama de mensagens portadoras de significados dos mais diversos. Essa constatação levanta certas indagações com relação ao tipo dos corpos que têm sido construídos nessa sociedade da pós-modernidade (supermodernidade ou hiper-modernidade, sem adentrar nessa polêmica conceitual e/ou semântica) como alguns preferem. A troca entre contexto social e os corpos desses sujeitos, ora mediador, ora mediado, caracteriza-se como um diálogo, que tão logo requer uma linguagem para se materializar, para encontrar um emissor e um receptor, um contexto hermenêutico por assim dizer. Quando se contextualiza a linguagem, seja ela oral ou corporal e até mesmo o não dito, seu entendimento pode ser viabilizado por um sistema, uma espécie de codificação para uma leitura respeitando suas particularidades. A Arte é diversa como campo de estudo das expressões e experiências humanas, aqui particularmente, com os corpos participando e produzindo significados. Trata-se então, de um tipo de linguagem, que mesmo carecendo de uma metodologia de pesquisa (a Arte) não lhe causa prejuízo como área de conhecimento. Entretanto como método, por assim dizer, de construção do fazer Arte, como a fotografia e o desenho por exemplo, constituem formas legítimas de abordagem, inclusive do corpo. Ao mesmo tempo, o corpo não é exclusividade de nenhuma área em específico, e mais: a arte pode dialogar muito bem com os campos da filosofia e da psicanálise sobre essa confluência que abarca o corpo e a imagem. Nesse caso, o corpo como obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, plural e direciona a sua reflexão para o confronto com o olhar, pela impossibilidade da existência de um olho sem sujeito, logo, influenciado por uma subjetividade e uma objetividade presente no ambiente que o cerca, ou em seu mundo interno. A partir da comunicação Corpo como território do político, apresentada no “Seminário Internacional sobre Políticas da Arte nos Anos 90” (Universidade de São Paulo, 2-4 de julho de 2007), Annateresa Fabris (2009) traça um norte a que tipo de imagens, tipo de políticas e tipo de corpo estamos falando. Nesse estudo, a historiadora da arte se debruçou no mote do corpo e como ele está constantemente respondendo a um investimento social, uma carga política, registrado de perto pelas lentes da máquina fotográfica portátil. Paralelo a isso, a obra Reprodução de Memória da Menina de Trang Bang do artista brasileiro Vik Muniz, carrega alto teor crítico ao sistema e ao Estado, também em análise dessa violência. Seu estudo deflagra uma sombria realidade em que o corpo é agenciado pelo legislador do poder público à cultura, e à sociedade. Nessa reflexão sobre o sujeito, na aplicação da memória como mediadora entre o sujeito e o corpo, ou também, entre o observador e o observado, Sigmund Freud (1899) contribui para uma leitura sobre a fotografia de Nick Ut e o desenho-montagem de Muniz na ótica dialógica artístico-psicanalítica. Slavoj Žižek adentra nesse mundo fragmentado pelo trauma infligido por ordem social vigente e com Didi-Huberman (2010) essa aproximação entre psicanálise e arte, conclui a ideia de imagem crítica de Muniz, mas que fala também de nós mesmos ao olharmos o outro.

## Arte e sensibilidade

Fabris expõe a máquina fotográfica portátil como marco de uma nova ótica sobre os eventos, cujo olhar das pessoas “comuns” não os alcançaria normalmente. Em outras palavras, a Segunda Guerra Mundial é um exemplo desse inusitado campo de eventos. A máquina fotográfica colocou esse homem comum na cena, como a testemunha ocular nos grandes eventos, de certa forma o sugando para dentro de controvérsias que outrora não estariam tão participantes, a exemplo dos corpos empilhados durante a Segunda Guerra Mundial.

Dentro do texto Corpo como território do político, Fabris (2009) aponta: O corpo passa a ser visto então como fruto da pobreza, da violência, da exclusão, da loucura, da droga, da angústia e da morte, um corpo trágico. Ainda nesse texto, ela traz outras metáforas com Barbara Kruger, em O seu corpo é um campo de batalhas ou seu desdobramento, na fala de Juan An-

tonio Ramirez: “Um âmbito conflituoso difícil de delimitar, um lugar de convergência ou disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas. A batalha social, a luta de gêneros e de classes desenvolve-se em seu corpo, mesmo que, nem sempre, você se dê conta disso.”

Essas afirmações solidificaram o pensamento de que o corpo quando abordado pela dimensão política é um refém ou um produto das relações de poder entre as ideologias. Resultado de consequências circunscritas à diversas outras consequências de áreas distintas, como entre a desumanização e o capitalismo gerador de conflitos de poder há muito o que pontuar desde a revolução industrial. E por ser desumanizadora, apresentam limites cada vez mais elásticos, permitindo que o corpo vá se tornando objeto (*strictu sensu*), como fez a medicina e a ciência – aliás a antiga relação entre Ciência e Arte. Nesse escrito, a Arte, se apropria do corpo para sua análise e registro sócio histórico. Para Santaella (2008) a Arte se apresenta também como uma comunicadora de novidades, explorando novas concepções culturais, na vanguarda do que a tecnologia e a ciência talvez se enveredarão. Em *Corpo como território do político*, a tecnologia da fotografia é a que captura o corpo e Fabris demonstra que tanto os fotógrafos quanto os corpos estão sujeitos à dimensão do político invariavelmente, levando a suscitar-nos a premissa aristotélica de que o homem é um animal político.

Seguindo nessa temática beligerante, o artista Vik Muniz, 1989, cria a *Reprodução de Memória da Menina de Trang Bang*. A foto usada foi a clássica cena da menina Kim Phuc correndo de braços abertos, gritando, queimada pelo calor das bombas de napalm em 08 de junho de 1972, no Vietnã. Segundo Fabris (2009), Muniz resolveu desenhar, mantendo a fotografia original, Figura 1, como referência, porém deixando-se levar pelo que sua consciência registrou. O tratamento fotográfico aliado ao seu desenho produziu uma montagem do tipo de “imagem residual”, Figura 2, como uma representação mental. Esse residual a que Fabris se refere, no mínimo é comparado com a reminiscência que a memória produz.



Figura 1. Kim Phuc - foto: Nick Ut (Guerra do Vietnã, 8 de junho de 1972). Fonte: Revista Prosa Verso e Arte



Figura 2. Reprodução de Memória da criança de Tram Bang – Vik Muniz (1989), cópia fotográfica de emulsão de prata – 45,70 x 30,50 cm. Fonte: Lago (2009. p. 117)

Como é na memória ou no sonho essa imagem é dotada de estranheza com relação a sua nitidez, uma imagem acompanhada de borrões, nebulosas, foco seletivo além de traços incógnitos (e insólitos) a cena original. Muniz se vale dessa observação e concentra sua atenção na menina e numa estranha figura de soldado. Galard (2004, p.35-36, apud, FABRIS, 2009) para definir sobre essa imagem quase onírica escreve:

O desenho dar a entender que a menina surge de um pesadelo. Confrontado apenas com ela, o espectador contemporâneo pode aquilatar em profundidade o significado que esta imagem teve para a sociedade dos EUA, num momento crucial da guerra, obrigando a ver se como carrasco de uma criança de olhar assustado.

O desenho permitiu a Muniz concentrar o foco de imagem em Kim Phuc, fazendo notar a identidade dela como sujeito, a menina vietnamita não é mais a multidão que corre, fugindo da atrocidade. A imagem do artista brasileiro resgata a afetividade, o seu corpo individual, mas que Muniz, e a própria situação traumatizante, fragmenta, fazendo junção de pedaços de outros corpos de crianças em uma única figura, no caso a menina. Apesar disso, não deixa de impor que Phuc é humana antes de tudo. É importante apontar esse fato ao mesmo tempo em que lembrar a queda das bombas de napalm, não apenas destruiriam casas, vilas ou outras estruturas concretas (como relações afetivas e sociais), mas dissolveriam identidades, ou como Freud (1974) chamaria de aniquilamento do outro

### Arte e teoria psicanalítica

Para traçar uma trajetória conceitual sobre a memória é plausível trazer Freud, pelo caráter fundante de suas teorias acerca da subjetividade. A memória para Freud (1899/1986) recebe um caráter relacional, principalmente com o afeto, já que acontecimentos, mais comumente na infância, guardam forte conteúdo mediado pela quantidade de emoções e sentimentos envolvidos. E segue mais:

[...] é apenas dos 6 ou 7 anos em diante – em muitos casos a partir dos 10 anos – que nossas vidas podem ser reproduzidas na memória de forma concatenada de eventos.[...] selecionadas como dignas de recordação as experiências que despertassem alguma emoção poderosa [...] o conteúdo mais frequente das primeiras lembranças da infância eram ,de um lado, situações de medo, vergonha, dor física, e de outros, eventos de doença, nascimentos de irmã ou irmão, incêndio e mortes. (FREUD, 1899/1986, p 33/334).

Freud nomeia de Lembrança Encobridora a narrativa construída de forma parcialmente verdadeira, existindo uma incongruência entre o realmente acontecido e o ficcional, nesse caso sendo encoberta por uma fantasia, que deve equilibrar a experiência vivida, esse é o nascimento do trauma (FREUD, 1899/1986). Ousamos perguntar, a partir dessa leitura freudiana, qual é o material de trabalho do artista? A fantasia é um conteúdo muito presente, aparentemente, seja pela sua afirmação ou pela sua negação. Na citação freudiana acima sobre a memória, cuidamos de colocá-la não para explicar exclusivamente, mas para que por meio do conceito explicitado, fosse possível relacioná-lo à própria imagem da foto de Kim Phuc. Ao ver a foto em 1972, o trauma não é só de Phuc, é também mundial, ou seja, de todos aqueles que tiveram contato com a imagem e puderam lançar sua afetividade, ou determinada empatia sobre a imagem e como tal produzir posteriormente reminiscências. A lembrança de Vik Muniz é uma dentre milhões de outras lembranças sobre esse evento a produzir reminiscências. Após despossuir a imagem, a experiência do artista é provocada pelo resíduo imagético, semelhante a imagem onírica, com seus desdobramentos de sensações e narrativas. Muniz se deu conta tal qual como acontece a um evento quando se torna passado, a fotografia tomara o mesmo destino ao sair de sua posse e olhar, tornando-se um artefato do pretérito, terreno apropriado para a ascensão da memória. O que ficou registrado para o artista é um traço daquilo que seu olhar apreendeu da imagem e que o afetou, como qualquer pessoa é afetada por motivos internos. Na obra Reprodução de Memória da menina de Trang Bang, o soldado é um significante importante para Muniz, o que certamente Kim Phuc também o é. Fica registrado a nossa leitura, em que o soldado representa toda a aspereza e dor que a Guerra pode proporcionar indiscriminadamente a todos, inclusive a uma menina, que representa a humanidade. Dentre o horror da guerra e da devastação dos corpos, Kim Phuc é, ao mesmo tempo, afirmação da vida e do corpo vivente, enquanto o soldado é a sua negação, a morte presente, o seu arauto e o seu ceifador.

Vik Muniz constrói sua narrativa imagética de acordo com o que sua psique tem para significar nos constituintes da imagem, bem como toda ela, e que o artista traz junto até mesmo seu sintoma como ser humano. Ao olhar a obra e recebermos sua resposta, temos no hiato, a constituição do sujeito, onde o *lócus* que se estabelece, é uma relação dialética, o corpo de Phuc na imagem de Muniz e o olhar de quem vê, ganham em identidade e sentido, respectivamente. A experiência de Muniz com a foto original do evento, quase que sintomática, é geradora de afeto, de motivação e de sentido nesse artista, o qual suas reminiscências produ-

zidas a partir daí, necessitaram de uma narrativa, ou seja, uma representação de suas lembranças.

É traumatizante essa perspectiva do sujeito que mesmo não participando como um soldado norte-americano da Guerra do Vietnã ou como policial de uma eventual chacina no Rio de Janeiro, ainda sim é ator enquanto componente passivo da sociedade, que viu, mas finge não tomar conhecimento. Portanto, somos condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar ora crítico, ora cínico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios objetos, e a dirigir um olhar talvez melancólico à aquela dialética contida na relação sujeito-objeto, memória-história e/ou olhar-obra (DIDI-HUBERMAN, 2010).

O século atual carrega o resquício do século anterior retido nas imagens das guerras e de seus campos de concentração, da violência do Estado à população, gerando uma fragmentação, ou supressão, da libido, ou pulsão de vida, de quem consome essas imagens. Essa supressão tem efeitos diretos na erotização, na relação amorosa e desejosa ao objeto amado e como mencionado no parágrafo anterior, a melancolia vai tomando conta da cena. Segundo Slavoj Žižek (2008), somos filhos dessa pós-modernidade cujo sujeito é o pós-traumático. Esse sujeito tem dificuldade em falar do evento que o chocou, mas a memória mantém seu registro intocado. O silêncio, além de sinal de recalque, é uma forma de comunicar a sua elaboração acerca do acontecido. A imagem de Kim Phuc é tão forte que é difícil achar erotização em seu corpo nu – e tanto em psicanálise quanto em arte a erotização é algo caro para se tematizar. Ao olharmos sua imagem na foto e ou no desenho-montagem (Fig 1 e Fig 2), assim como Muniz, somos tomados pelo afeto de sua imagem, e nos tornamos parte dessa perda erótica que em movimento paralelo é arquivada pela memória.

Como podemos ver, a experiência cotidiana produz falhas e realocações na recordação, e denuncia o caráter complexo em que a memória está implicada à linguagem, ao visual e ao próprio corpo, este último sendo destino dos afetos. Em Didi-Huberman (2010), mais precisamente no capítulo A Imagem crítica, do livro “O que vemos, o que nos olha”, além de dialogar com Freud, estabelece importantes considerações sobre a imagem como ponto capaz de dar identidade a quem as observa.

O corpo impresso nas imagens analisadas nesse escrito, do ponto de vista enquanto obra, não passa de suporte para uma percepção, mas ao conterem traumas verdadeiros, produz afetividade, logo, crítica, dialética e diálogo. E nesse jogo de observar a obra, sentimos que somos tragados (inconsciente) para dentro dela, e após emaranhar-se a cognição, uma enxurrada de instâncias como a história, a memória, a linguagem além do inominável, devolvemos seus reflexos ao nosso sujeito (consciente). E mesmo quando se passa o olho apressadamente seguindo outra série ou fecham-se os olhos para uma dada obra, ainda é um equivalente do silêncio (psicanalítico), que na verdade quer dizer muito. Subjaz ali um discurso que é proporcional para o corpo, ou seja, na medida em que se afirma a afasia, se constrói o discurso no gesto.

O gesto em psicanálise é interpretado como discurso do corpo, um ato político da memória, por justamente ter a história como sua causa. E nesse ato do corpo, o sujeito se constitui como ser político. A imagem de Reprodução de Memória da Menina de Trang Bang é a representação pulsional contida no gesto desse artista, imerso em suas percepções internas e externas, e que são filtrados pela memória crítica. Lhe é permitido codificar uma linguagem conflituosa, uma imagem dialética, segundo Didi-Huberman (2010, p.176):

O ato memorativo em geral, o ato histórico em particular, colocam assim fundamentalmente uma questão crítica, a questão da relação entre o memorizado e seu lugar de emergência – o que nos obriga, no exercício dessa memória, a dialetizar ainda, a nos manter ainda no elemento de uma dupla distância. Por um lado, objeto

memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo “reencontrado”, e que podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo temo-lo na mão.

A imagem dialética é na verdade o que a memória produz como imagem ativa a partir de um “terreno” atemporal, sua figura residual no presente. Criticando o objeto memorizado como representação acessível, busca o outro lado, o que o tempo histórico do próprio objeto construiu no corpo de Kim Phuc. O pensamento dialético exhibe o conflito mesmo desse terreno aberto e do objeto conhecido, que é a obra de Muniz. Muniz se vê diante de uma necessidade de comunicação, já que em seus repertórios tangentes a arte, esse negativo da imagem parece criar um anti-discurso que confronta a imagem legítima. É como se a imagem dialética se oferecesse assim, paradoxalmente, como um esquecimento, permitindo a conclusão por analogia da *Traumdeutung*, uma interpretação de tipo freudiano: tanto é verdade que a psicanálise encontrará, não nos sonhos propriamente, mas nos esquecimentos (e sua reconfiguração em narrativa que se dá pelo silêncio e pelo corpo), toda a sua “solicitação a interpretar” (DIDI-HUBERMAN, 2010). Almeida (2012, p. 310) propõe ainda:

A dimensão “crítica” da imagem dialética desdobra-se numa “dimensão de crise e de sintoma” e uma “dimensão de análise crítica” que põe em evidência uma estrutura que se encontra continuamente em transformação, produzindo “formas em formação”, “efeitos de deformação perpétua”: a imagem dialética é ambígua, nela confluem a catástrofe, o choque, entretecidos na perturbação, e o ressurgimento súbito de algo tornado visível pela transformação. A dimensão crítica da imagem dialética é um trabalho crítico da memória, feito “no confronto com tudo o que resta como com o índice de tudo o que se perdeu”

Não se pode saber o que Vik Muniz viu em suas fontes para a elaboração de sua obra, porém, a presença invasora que o impeliu a criar, beira a “crise” e o “sintoma”. Não sendo testemunha ocular do evento, se apropriou da imagem do mesmo, e contudo, não parou de produzir efeitos internos como em aqueles que presenciaram o evento de forma sincrônica. A simplicidade visual não cessa de dialogar com um trabalho extremamente elaborado da língua, da memória, do afeto e do pensamento, ou seja, a cognição como um todo. Essa reminiscência que somos acometidos, e a que também foi Muniz, serve de crítica do presente, enquanto que por dialética, surte estranheza quanto a nostalgia, e o próprio anacronismo histórico. A experiência entre sujeito e objeto, olhar e desenho ou fotografia, desencadeiam imagens que passam a integrar a própria obra de arte, disseminando-se de modo descontínuo no emaranhado de discursos que constituem a história desse corpo até os dias de hoje, ou seja, como estaria Kim Phuc hoje? Ela continua viva? Têm Filhos e uma vida “normal”? De acordo ainda com Žižek, esses sujeitos, pós-traumáticos, quando não reabilitados a uma interação social são articulados ainda pelo evento traumático, isolando-se, sua psique indiferente é incapaz de erotizar, sem investimento libidinal, não podendo, por conseguinte, amar (2008).

Ao abrir-se no olhar de quem olha – do espectador ou do próprio artista – expelindo imagens, um corpo nunca será apenas um corpo (ou objeto), obrigando o observador a produzir uma dialética permanentemente do próprio discurso, uma contradição na linha temporal. Para Didi-Huberman, a dialética do observável nos força a questionar a imagem, utilizando um campo interdisciplinar, negando os limites impostos por uma análise que enrijeça a apreensão sensorial imagem.

Assim como Muniz, não estamos imunes à tomar posicionamento político no olhar que destinamos, aos objetos do cotidiano, e no tocante à esse escrito, as imagens de corpos retratados como arte. Willian A. Ewing (1996), “Porque, sendo potencialmente políticas, podem usar o corpo para controlar opiniões e influenciar ações” (EWING, 96, p.324 apud FABRIS, 2009). Para o fotógrafo britânico, o ser humano enquanto objeto fotografado pertence à categoria do político, e em nosso tempo, o corpo é esse condensador de linguagens que conserva ao longo do tempo, aquisições históricas e disputas ideológicas.

### Referências

- ALMEIDA, Cristina Vasconcelos de. Precipitar o olhar pelo ponto de desassossego: A experiência entre sujeito e objecto em “O que nós vemos, o que nos olha”, de Georges Didi-Huberman. *Revista de História da arte n 10*, Instituto de História da Arte Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha: a Imagem Crítica* (p.169 – 201). Trad. Paulo Neves. Pref. Stéphane Huchet. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DONADEL, Beatriz D’Agostin. Didi-huberman e a dialética do visível. PGH/UFSC, *REVISTA ESBOÇOS*, N° 17 2008.
- FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. In: JAREMTCHUK, Daria e RUFINONI, P. (Org.). *Arte e Política*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 119-134.
- FREUD, Sigmund. *Lembranças Encobridoras* (1899). Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1986, vol.III.
- \_\_\_\_\_. *Além do Princípio do Prazer*. Edição Stand Brasileira das Obras completas de Sigmund Freud, v.8. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz de a a z*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. *Artes do corpo biocibernético e suas manifestações no Brasil*. *Revista Nuestra América*, n°5, p.163-147, 2008.
- XAVIER, B.G. *O sujeito Pós-Traumático a partir de Slavoj Zizek*. NEAAD-UFES. Espírito Santo, 2015.
- ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

Recebido em 02 de maio de 2018.

Aprovado em 12 de junho de 2018.