

Revista do Colóquio, ano 7, v. 7, n. 12, Junho de 2017
Tempos de Conflito: discursos, presenças, realidades e fantasias

N. 12

Marianna Pedrini Bernabé, Érica Boccardo Burini, Aline Barbosa da Cruz Prudente, Dayane Lacerda Queiroz, Roney Jesus Ribeiro, Jose David Rojas, Benedito Ferreira.

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor

Reinaldo Centoducatte

Vice-reitora

Ethel Leonor Noia Maciel

Centro de Artes

Diretor

Paulo Sérgio de Paula Vargas

Vice-diretor

Larissa Fabricio Zanin

Programa de Pós-Graduação em Artes

Coordenação

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz

Conselho editorial

Dr.^a Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prof.^a Dr.^a Aissa Afonso Guimarães, PPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPGA-UFES

Prof.^a Dr.^a Almerinda da Silva Lopes, PPGA-UFES

Prof.^a Dr.^a Angela Maria Grando Bezerra, PPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFGM

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Fabio Luiz Malini, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPGA-UFES

Prof.^a Dr.^a Gisele Barbosa Ribeiro, PPGA-UFES

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Prof.^a Dr. Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFGM

Prof. Dr. Maurício Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira,

PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Guéron, PPGARTES-UERJ

Prof. Dr. Ricardo da Costa, PPGA-UFES

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPGA-UFES

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

Dr.^a Angela Maria Grando Bezerra, PPGA-UFES

Me. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP/FAEV

Ma. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

Editoração N.12

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 7, vol. 7, n. 12, (Junho. 2017).

Semestral, com publicações nos meses junho e dezembro.

1. Artes visuais – Periódicos. 1. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes.

ISSN: 2358-3169

Os conteúdos dos Artigos, Relatos de Experiência e Ensaio Visuais são de inteira responsabilidade dos autores.

Sumário

Artigos

Moyra Davey - A equivalência entre escrita e fotografia, a maternidade, o feminismo e a casualidade8
Marianna Pedrini Bernabé

Disparate alegre: reflexões sobre a calcografia tardia de Marcello Grassmann e a série final de gravura em metal de Goya, Los Disparates20
Érica Boccardo Burini

O Desmembramento do Corpo no Surrealismo: As Bonecas de Hans Bellmer30
Aline Barbosa da Cruz Prudente

Invenções autobiográficas: um entrelaçamento entre o testemunho e o trauma42
Dayane Lacerda Queiroz

Dos exercícios da crítica à construção dos estudos comparados: Das relações intersemióticas entre a pintura de Dacosta e a poesia de Drummond de Andrade ao inconsciente moderno .. 51
Roney Jesus Ribeiro

Identidades Queer no Video Arte: uma Aproximação Brasil - Colômbia62
Jose David Rojas

Ensaio Visual

A Galáxia da Minha Avó71
Benedito Ferreira

Apresentação

Sob o título “Tempos de Conflito: discursos, presenças, realidades e fantasias”, o décimo segundo número da Revista do Colóquio traz sete propostas entre teoria, crítica, História e produção poética.

Nos dois números desse volume, junho e dezembro, damos atenção aos atritos, antagonismos e análises que dialoguem de modo variado com questões emergentes dentro e fora do sistema das artes nas últimas décadas. Já neste primeiro número é possível perceber que as abordagens no que se refere a conflitos discursivos e a construção da realidade podem adotar posturas entre as aproximações mais sutis e a fala mais incisiva.

As conversas sobre conflitos podem partir da análise comparativa de processos criativos, do diálogo entre distintas linguagens, do corpo como elemento demarcador, de presenças que modificam o frágil tecido da realidade perceptiva, da autoficção, autobiografia, das ressignificações que dão força às novas representações e tantos outros pontos. Nenhum apinhado de falas almejaria promover a compreensão ampla de um recorte tão extenso.

Ante a enormidade desse campo de topografia acidentada que nosso título referencia, nos interessa mais, neste volume, pontuar algumas das frentes de pesquisa que tocam o campo das artes. É com o espírito de abertura para diálogos que a Revista do Colóquio, assim como o Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, apresenta mais uma edição composta por palavras de origens institucionais diversas. Esse compromisso com a variedade, que pode ser verificado em nossos últimos números, abraça não apenas a autoria, mas objetivos, métodos e formas de construção dos discursos que mantêm a pesquisa em artes em crescimento.

Artigos

Moyra Davey - A equivalência entre escrita e fotografia, a maternidade, o feminismo e a casualidade

Moyra Davey - The equivalence between writing and photography, motherhood, feminism and accident

Marianna Pedrini Bernabé¹

Resumo: Este trabalho discute brevemente os trabalhos fotográficos da artista Moyra Davey e sua significativa procura por uma equivalência entre leitura e escrita e abordagem da maternidade, feminismo e casualidade através de textos críticos produzidos por Helen Molesworth, George Baker, Adam Szymczyk e pela própria artista.

Palavras-chave: Moyra Davey, fotografia, casualidade, feminismo, maternidade.

Abstract: *This paper briefly discusses the photographic works of the artist Moyra Davey and her significant search for an equivalence between reading and writing and approach to motherhood, feminism and chance through critical texts produced by Helen Molesworth, George Baker, Adam Szymczyk and the artist herself.*

Keywords: *Moyra Davey, photography, accident, feminism, maternity.*

¹ Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2013) e Mestrado em Artes na linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica de Arte pela mesma instituição (2017).

Apesar do seu investimento na história da fotografia, não é totalmente certo pensar em Moyra Davey somente como fotógrafa. E, a despeito de sua participação no mundo da arte, o “termo” artista também não se encaixa perfeitamente. Isso porque nenhum dos dois identifica como atualmente concebidos, articula a paixão de Davey: o ato da leitura.²

Assim como Molesworth, curadora da exposição *Long Life Cool White* (2008) da artista, não considero pertinente indicar Davey apenas como fotógrafa ou artista, pois sua abordagem da leitura transcende o interesse habitual e necessário por tal prática entre os profissionais destas áreas, e se torna parte indissociável dos trabalhos dela (sejam fotografias, vídeos ou textos). Entretanto, a chamarei durante esse estudo de “artista” ou “fotógrafa” por não encontrar um termo específico que viabilize uma denominação precisa para classificar a autora de trabalhos tão complexos.

Em sua publicação *The Problem of Reading*³ (2003), editada por Miwon Kwon e realizada para uma palestra no curso de mestrado em artes visuais da Vermont College (onde Davey lecionava), ela descreve e investiga alguns dos problemas relacionados à leitura. Um dos primeiros pontos levantados durante esse texto, é sua dificuldade incessante na escolha do material que será lido e a forma com a qual essa escolha se dá.

Na busca de solucionar tais questões, a autora elenca duas citações iniciais dos escritores Alison Strayer e Georges Perec que, através de curtas passagens, demonstram a mesma inquietação e dificuldade em elencar e definir seu material de leitura. Strayer ainda oferece uma das saídas a serem levantadas no decorrer da narrativa de Davey: a possibilidade de a leitura estar associada à elaboração de um texto final, em que problemas de ordem prática (como prazos, burocracias etc.), geralmente presentes nesses casos, impelem o leitor a listar e digerir os volumes necessários sem rodeios para cumprir os protocolos.

Essa primeira estratégia precede séries de colocações subsequentes de vários importantes escritores que também abordaram tais problemas: a primeira delas é de Harold Bloom que, em sua forte estima pelos textos do poeta e dramaturgo William Shakespeare, incentiva veementemente leituras que compreendam o trabalho literário desse quinhentista, sugerindo que tais clássicos tem o poder de espelhar nossas almas e nos fazer confrontar a ideia de mortalidade.

A seguir, ela menciona propostas dos escritores Virgínia Woolf e Ítalo Calvino, que orientam, pelo contrário, a elaboração de um trabalho de leitura voltado para um constante oscilar entre contemporâneos e clássicos, sugerindo que tal escolha viabiliza uma melhor capacidade de apreciação dos últimos.

Adiante, e ainda em Woolf, Davey cita uma de suas maiores colocações a respeito da leitura, que indica a necessidade de esta estar atrelada aos instintos e acaso, em oposição a uma ideia do rigor seletivo. Outros escritores que compartilharam dessa mesma noção de leitura despreziosa, leve e voltada à curiosidade infantil e que são igualmente citados são Oscar Wilde, Jorge Luís Borges, Frans Proust e Gregg Bordowitz.

À frente, com a ajuda de uma citação de Schwartz, a autora parece chegar ao ponto central de sua narrativa: a leitura deve estar de acordo com nosso sentido de dever – na qual lemos aqui-

² “Despite her investment in the history of photography, it is not quite right to think of Moyra Davey solely as a photographer. And, notwithstanding her participation in the art world, the “term” artist doesn’t fit the bill either. This because neither identify as a currently conceived, articulate Davey’s passion, the act of reading.” (Tradução nossa) MOLESWORTH, Helen. Introduction, In: DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008. P. 14.

³ DAVEY, Moyra. **The Problem of Reading**. Vienna: Typo Druck Sares. Disponível em: <http://50.87.193.194/wp-content/uploads/2012/02/Problem-of-Reading03.pdf> (Acesso em 5 mar. 2016)

lo que consideramos necessário – ou deve ser pautada pelo prazer – na qual lemos aquilo que queremos?

Por fim, ela finaliza esse emblema com uma citação de Franz Kafka, que incentiva e só acredita haver sentido numa leitura extremamente demandante, sofrível, desafiadora e que torna esse sentido de dever presente.

Ao discorrer sobre esse texto, George Baker, em seu *The Absent Photograph*⁴, afirma que nele Davey alinha as três esferas tão recorrentes em suas propostas: a leitura, a escrita e a fotografia. Segundo ele, a artista trata a leitura como uma forma de trabalho criativo diretamente conectado com a produtividade, com a feitura de algo. A suposta passividade do ato de ler é transformada, por ela, à medida em que as questões do acaso e aleatoriedade são enfatizadas na escolha do material a ser lido⁵.

Como a própria artista afirma no decorrer de seu texto: “Eu sinto que não era tanto uma questão eu mesma fazendo escolhas, como livros me escolhendo.”⁶ E, mais a frente: “Não é apenas uma questão de qual livro irá absorvê-la, pois há uma abundância que fará isso, mas em vez disso, qual livro, em um sentido quase cósmico, vai escolhê-la, redimi-la.”⁷ Assim, se seguirmos a interpretação de Baker sobre as falas de Davey, a atividade da leitura se torna uma espécie de trabalho produtivo na medida em que o leitor necessita selecionar o seu conteúdo de interesse e, de certa forma, ser também selecionado por ele. E nessa seleção se encontra não apenas a condição de ser absorto pelo material de leitura, como também de ser “redimido” e “escolhido” por ele. Ainda que não seja suficientemente claro o que de fato significa essa “remissão” e “escolha”, tais frases colocam o papel ativo de seleção do sujeito na busca pelo seu material de leitura como preponderante, significativo.

Ainda durante o *The Problem of Reading*, Davey insere várias fotografias de sua série *Books* (1996 – 1999), onde aparecem conjuntos de lombadas de livros, prateleiras abarrotadas de volumes, dicionários descomunais etc. Além de quatro imagens de trechos fragmentados e incompletos, pelo corte fotográfico, do livro de Frans Proust *No Caminho de Swann*, que ela intitula de *My Mother’s Copy of Swann’s Way* (1990).

Ao discorrer sobre esse texto e essas e outras imagens de Davey, Baker os diferencia dos modelos tradicionais de correlação entre a escrita e a fotografia – presentes em ideias que vão de Walter Benjamin até Roland Barthes –, em que se destacava a importância do material textual no direcionamento do significado final da imagem para o público. Isso, também segundo Baker, culminou no *ethos* modernista da fotografia construída, onde palavras e imagens se entrelaçam em forma de uma estética de colagem. Exemplos desse tipo ideia podem ser checados em trabalhos de Barbara Kruger, Louise Lawler e Mary Kelly⁸.

Continuando o raciocínio, o crítico afirma que a fantasia da artista, pelo contrário, é a de produzir fotografias que se apresentem como análogas ao material textual. À frente, ele complementa:

(...) Os livros iluminados se tornam exemplos literais da fotografia como “escrita da luz”, a etimologia da palavra *fotografia*. Os livros de Davey também se tornam superfícies receptivas como, empi-

⁴ BAKER, George. *The Absent Photograph*. In: BAKER, George; SZYMCZYK, Adam; ROSEMBERG, Eric; KRAUS, Chris. (org.). **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010.

⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶ “I feel it was not so much a question of myself making choices as books choosing me.” (Tradução nossa) DAVEY, Moyra.

The Problem of Reading. Viena: Typo Druck Sares, 2003. P. 5.

⁷ “It is not just a question of which book will absorb her, for there are plenty that will do that, but rather, which book, in a nearly cosmic sense, will choose her, redeem her.” (Tradução nossa) DAVEY, Moyra. **The Problem of Reading**. Viena: Typo Duck Sares, 2003. P. 5.

⁸ BAKER, George. *The Absent Photograph*. In: BAKER, George; SZYMCZYK, Adam; ROSEMBERG, Eric; KRAUS, Cris. (org.). **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010. P. 75.

lhados uns sobre os outros, suportam e capturam uma pálida camada de poeira, um marcador da passagem do tempo e longas durações. Isso é o que testemunhamos emergir da escuridão da imagem de Davey, *Pile* (1999), livros ligados que levam a outros livros numa cadeia interminável; livros cobertos com poeira como ruínas esquecidas (...) ⁹

Se olharmos a imagem descrita por Baker na Figura 1, *Pile* (1999), reparamos que os autores e títulos dos respectivos volumes não são identificados, pois, as lombadas dos livros estão sempre escondidas dos ângulos escolhidos pela artista. Se são apenas livros, com nenhuma informação adicional e marcam ainda mais fortemente a luz, com gradações de *chiaroscuro* através das pilhas de papel, poeira acumulada e fundo escurecido, apreendem ainda mais fortemente, como lembra Baker, a noção etimológica da palavra fotografia – escrita da luz.



Figure 1 Piles, Moyra Davey, 1999. Fonte: <http://murrayguy.com/moyra-davey/selected-works/>

Conseqüentemente, Baker discorre sobre uma outra característica presente em variados trabalhos fotográficos de Davey: as inscrições. Segundo ele, “as inscrições de Davey não são legendas, elas surgem dentro da substância da própria fotografia, saindo de sua urdidura e tecelagem.” ¹⁰ E realmente vemos tais inscrições emergir em imagens de excertos fragmentados de

⁹ “(...)The illuminated books become literal examples of photography as “light writing,” the root meaning of the word *photograph*. Davey’s books also become receptive surfaces as, piled one atop the other; they support and capture a chalky skin of dust, a marker of passing time and long durations. This is what we witness emerging out of the darkness in Davey’s image *Pile* (1999), books attached to and leading on to other books in an endless chain; books covered in dust like forgotten ruins (...)” (Tradução nossa) BAKER, George. *The Absent Photograph*. In: BAKER, George; SZYMCZYK, Adam; ROSEMBERG, Eric; KRAUS, Cris (org.). **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010. P. 76. Disponível em: http://murrayguy.com/wp-content/uploads/2013/03/Baker_TheAbsentPhotograph.pdf (Acesso em 2 de abr. 2016).

¹⁰ “(...) Davey’s inscriptions are not captions; they arise from within the substance of the photograph itself, from out of its warp and weave.” (Tradução nossa). In: BAKER, George; SZYMCZYK, Adam; ROSEMBERG, Eric; KRAUS, Cris (org.). **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010. P. 81.

livros abertos (*My Mother Copy of Swans Way*, 1990), nomes de álbuns de vinis (*Greed*, 1994; *Nyro*, 2003 e *Bird Songs*, 1999), marcas de produtos de limpeza e itens alimentícios (*Pilon*, 1999 e *Glad*, 1999), gravações em lápides (*Série Valerie Plame*, 2019), *solangs* em equipamentos eletrônicos (*Shure*, 1990 e *Nakamichi*, 1999), assim como em outros objetos de uso doméstico etc.

Mas a imagem mais reveladora para o crítico, neste aspecto, tem como motivo uma geladeira (Figura 2). Esta contém uma infinidade de notas, rabiscos, textos e fotografias, além de servir como suporte para produtos domésticos. O título que Davey dá à imagem, *Glad* (1999), é extraído da marca de um pacote de papelão que espregueia para fora da superfície do eletrodoméstico. Ainda segundo ele, tal inscrição revela-se similarmente ao *punctum* de Barthes.



Figure 2 Glad, Moyra Davey, 1999. Fonte: <http://murrayguy.com/moyra-davey/selected-works>

Nas imagens de Davey, como ela sugere e Baker tão bem explica, há uma relação diferente entre a fotografia e o material textual, acabando por tornar este fortemente significativo. Afinal, a linguagem surge do interior do processo fotográfico, “saindo de sua urdidura e tece-lagem”, e não como elemento adicional que visa orientar significados. Os títulos, por conseguinte, acompanham o método por ela estabelecido: ao invés de serem acrescentados como legendas, são extraídos das inscrições fotografadas que emergem do interior de suas composições.

À frente, o crítico associa a noção da leitura com outra questão de relevância nos trabalhos de Davey: a maternidade.

O *Mother Reader – Essential Writings on Motherhood*¹¹, por exemplo, é uma coletânea editada pela artista que envolve trinta e dois textos – que se dividem entre memórias, ensaios, diários e contos – sobre a experiência da maternidade narrada apenas por mulheres. A intenção principal de Davey, segundo ela, foi a de reunir em um único volume a melhor literatura produzida sobre a maternidade nos últimos sessenta anos, e um dos pontos nodais desse conjunto é o texto *The Mother Knot*¹² de Jane Lazarre, que primeiro “articulou e autenticou” para ela os sentimentos ambíguos e as lutas que as mulheres escritoras com filhos precisam enfrentar.



Figure 3 Newsstand N° 19, Moyra Davey, 1994. Fonte: <http://murrayguy.com/moyra-davey/selected-works/>

Para Baker, quando a artista descreve os trabalhos literários presentes na coletânea como “exames da vida criativa”¹³, o ato de criar inerente à escrita entrelaça-se com a criação que Davey percebe na maternidade. Ele ainda adiciona que são perceptíveis sinais de cuidado

¹¹ DAVEY, Moyra (org.). **Mother Reader – Essential Writings on Motherhood**. New York: Seven Stories Press, 2001

¹² LAZARRE, Jane. *The Mother Knot*. In: DAVEY, Moyra (org.). **Mother Reader – Essential Writings in Motherhood**. New York: Seven Stories Press, 2001. P. 61 – 80.

¹³ “examinations of creative life” (Tradução nossa). DAVEY, Moyra. Introduction. In: DAVEY, Moyra (org.). **Mother Reader – Essential Writings on Motherhood**. New York: Seven Stories Press, 2001. P. XVI.

maternal em várias das suas imagens: como brinquedos espalhados nas superfícies das prateleiras de livros, rabiscos de criança orgulhosamente fixados num refrigerador, garrafas descartáveis na cozinha etc.

Adiante, ainda acrescenta que o envoltório protetor da maternidade se torna quase onipresente nas imagens de Davey: seja nas garrafas vazias de álcool que parecem envolver e refletir a luz do sol, nas caixas de papelão que organizam os utensílios domésticos, na geladeira que armazena os mantimentos da família e, até mesmo, nas bancas de jornais espalhadas pela cidade de Nova York – que protegem os imigrantes, ao mesmo passo que estes asseguram seu funcionamento (Figura 3). Não podemos nos esquecer ainda das prateleiras escuras abrigando uma infinidade de livros, objetos aleatórios e, é claro, a poeira. Tais motivos funcionam como metáforas para o desenvolvimento da questão da maternidade que, como observa o crítico, está por ela também associada ao ato criativo e, mais além, parece qualificar a imagem fotográfica em si como portadora desse “segurar materno”.

Essa interpretação de Baker adquire ainda mais robustez quando verificamos um texto elaborado pela artista em 2013, para o catálogo de sua exposição *Ornament and Reproach*¹⁴ na Presentation House Gallery, que leva a captura de cinquenta e seis garrafas de álcool vazias de sua série *Bottle Grid* (1996 – 2000). Aqui a artista revela uma relação inusitada entre a produção fotográfica dessas garrafas de vidro e os primeiros anos de vida do seu filho.

As imagens das garrafas vazias, portanto, recebem uma conotação maternal certa. A composição fotográfica “falha”, sem foco preciso que, como a artista observa, sugere o embebedamento, parece fazer eco de seus primeiros anos de experiência como mãe – na qual o estado da consciência é também alterado na medida em que é inevitável passar por privações (de sono, por exemplo) para garantir as necessidades de uma nova vida.

No caso das bancas de jornais novaiorquinas, parece impossível analisá-las sem uma devida comparação às bancas de jornais fotografadas por Eugène Atget – ainda que a fotógrafa não as tivesse citado como referência¹⁵. Observamos as inscrições, por exemplo, sinalizadas por Baker em Davey, também emergirem dentro das composições do fotógrafo francês. Se nos atentamos à uma específica imagem de Atget, a *Kiosque – Square Portain, rue de Sevres (7^aarr.)*, de 1911, vemos ainda o mesmo semblante sério e questionador do vendedor de jornais recuado dentro da estrutura metálica lotada de papéis. A diferença crucial surge no tipo de vulnerabilidade que as figuras retratadas por Atget e Davey respectivamente evocam: enquanto o vendedor de Atget parece ser um adolescente parisiense de baixa renda, os vendedores de Davey parecem ser imigrantes asiáticos – ou seja, pessoas cuja identidade cultural, religiosa, linguística etc. fora afetada pela mudança para outro país e que procuram, acima de tudo, construir um novo lar. É aí que a questão do doméstico surge novamente em seu trabalho, ainda que esta série tenha sido realizada em ambientes externos.

Mas essa questão da maternidade, para Baker e também para mim, vai além dessa influência literal e metafórica que atinge a sua produção fotográfica e se apresenta, inclusive, em outros textos críticos e literários – além da coletânea *Mother Reader*, que vimos anteriormente.

Um exemplo de texto literário que se insere nessa questão é o *The Wet and The Dry*¹⁶ que é usado pela artista durante o seu vídeo *Les Goddesses*. Como vimos, as imagens deste vídeo

¹⁴ DAVEY, Moyra. **Empties**. Vancouver: Presentation House Galleire, 2013.

¹⁵ “I became interested in newsstands partly as an extension of a project I undertook while traveling, where I recorded actual newspapers on a daily basis, and partly from looking at and feeling inspired by Atget’s photographs of Paris. (...)” (Me tornei interessada em bancas de jornais devido, em parte, à extensão de um projeto de documentação que empreendi enquanto viajava, onde registrei jornais atuais em base diária, e em parte por olhar e me sentir inspirada pelas fotografias de Atget em Paris. (...))” (Tradução nossa) DAVEY, Moyra. Disponível em: <http://murrayguy.com/moyra-davey/selected-works/#newsstands-1994>. Acesso em: 2 de abr. 2016.

¹⁶ DAVEY, Moyra. *The Wet and The Dry*. In: SUSSSMAN, Elisabeth e SANDERS, Jay (Ed.). **Whitney Biennial 2012**. New Haven: Yale University Press, 2012. P. 86 – 91.

captam Davey dentro de sua casa lendo esse texto em voz alta com a ajuda de um microfone e fones de ouvido. Já a narrativa se ocupa principalmente das três filhas de Mary Wollstonecraft: Fanny Imlay, Mary Wollstonecraft Godwin (que se tornaria Mary Wollstonecraft Shelley) e Clare Claremont. O texto, entretanto, apesar de se centrar nas sobreposições da vida dessas mulheres com a vida da própria artista e sua família, também vacila, em alguns momentos, em análises biográficas de Johann Wolfgang von Goethe, dentre outros autores e assuntos, e sua vida privada e familiar. Um excerto que exemplifica isso, logo no primeiro parágrafo, é:

Ao pôr do sol, sentada no chão, lendo oito cadernos de notas pequenos e voltando para 1998 ao procurar uma frase sobre Goethe: *As estrelas acima, as plantas abaixo*. O pensamento é associado à mãe de Goethe e o que ela o ensinou sobre o mundo natural; mais genericamente, é sobre como as pessoas viveram em constante relação com a natureza.¹⁷

Continuando, nas primeiras páginas de seu texto *Notes on Photography & Accident* Davey revela os motivos que a levaram escrever tal análise sobre a fotografia e a casualidade e, dentre eles, encontramos o seguinte: “Eu quero fazer algumas fotografias, mas quero que elas brotem palavras.”¹⁸ Sobre essa afirmação da artista, Baker diz haver uma fusão da maternidade e leitura, e coloca Duchamp como o precursor aparente dessa ideia.

(...) Aqui o ato de leitura e maternidade se fundem; Davey frequentemente refere-se à noção de “vida” ou “germinação”, ou à imagens que “brotam” – palavras ou outras imagens – em suas declarações sobre a fotografia. Nisso, ela também parece ser precedida por Duchamp, que deu o título *Criação de poeira* à sua fotografia de 1920, executada colaborativamente com Man Ray, do acumular de poeira sobre o dormente *Grande Vidro*. Quando o artista encerra o trabalho, a imagem de Duchamp e Man Ray insinua que outro tipo de criação ocorre, uma associada ao parto. Quando publicado no jornal *Dadá* pela primeira vez, a fotografia foi de fato legendada *O Domínio de Rrose Sélavy*; os dois nomes para a imagem trazem os problemas do doméstico e germinação juntos.(...)¹⁹

Vemos aqui que o autor levanta a hipótese de que mesmo a questão da maternidade e doméstico foram previamente trabalhadas por Duchamp em seu *Criação de poeira*, fotografia realizada em parceria por ele e Man Ray que inicialmente recebeu o título de *Domínio de Rrose Sélavy* - nome do alter ego feminino do artista.

¹⁷ “Sitting on the floor in sunlight and reading through eight small notebooks going back to 1998 looking for a phrase about Goethe: *The stars above, the plants below*. The thought is connected to Goethe’s mother and what she taught him about the natural world; more generally is about how people lived in constant relation to nature.” (Tradução nossa) DAVEY, Moyra. *The Wet and The Dry*. In: SUSSSMAN, Elisabeth e SANDERS, Jay (Ed.). **Whitney Biennial 2012**. New Haven: Yale University Press, 2012. P. 86 – 91.

¹⁸ “I want to make some photographs, but I want them to take seed in words.” (Tradução nossa). DAVEY, Moyra. *Notes on Photography & Accident*. In: **Long Life Cool White**. New Haven: Yale University Press, 2008. Disponível em: http://50.87.193.194/wp-content/uploads/2012/02/Davey_Notes_on_Photography__Accident.pdf (Acesso em 13 out. 2015).

¹⁹ (...) Here the actions of reading and mothering in fuse; Davey often refers to the notion of “life” and “germination,” or of images that “take seed” – in words or other images – in her statements on photography. In this, she again seems preceded by Duchamp, who gave the title *Dust Breeding* to his 1920 photograph, made collaboratively with Man Ray, of dust accumulating on the dormant *Large Glass*. When the artist ceases work, Duchamp and Man Ray’s image implies, another kind of creation occurs, one associated with “breeding” or giving birth. When first published in *Dada* journal, the photograph was in fact subtitled *The Domain of Rrose Sélavy*; the two names for the image bring the issues of the domestic and of germination together. (...) (Tradução nossa) BAKER, George. *The Absent Photograph*. In: BAKER, George; SZYMZYK, Adam; ROSEMBERG, Eric; KRAUS, Cris (org.). **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010. P. 87. Disponível em: http://murrayguy.com/wp-content/uploads/2013/03/Baker_TheAbsentPhotograph.pdf (Acesso em 2 de abr. 2016).

Ou seja, a menção às noções de parto, germinação e criação entrelaçadas, assim como a problemática do doméstico são aspectos que podem ser observados na produção de ambos os artistas, acentuando o seu diálogo.

Ademais, é interessante agora operarmos uma torcedura nesta discussão para tratar um assunto de grande importância e ainda assim paralelo ao ambiente doméstico e à maternidade dentro do trabalho de Moyra Davey: o feminismo.

Em seu texto *Polyvalence*²⁰, por exemplo, a artista questiona o uso do termo *musa* dentro da prática artística afirmando logo de início que este provém de um estereótipo sexista – conectado às imagens das musas da antiguidade clássica e refletido, inclusive, no processo laboral de icônicos artistas modernos – no qual um assume o papel de criador, enquanto confere ao outro o de ajudante.

À frente, Davey desenvolve um novo significado para a palavra *musa*, encarando-a como a definição de um produto tardio do processo de leitura. Segundo ela, as referências necessárias à criação de um trabalho visual casualmente emergem do inconsciente do artista trazendo, assim, soluções para o seu processo laboral.

Ela descreve, por fim, dois momentos em que fora beneficiada por esta “abstração flutuante” (expressão usada para definir este novo significado da palavra): o primeiro faz menção à composição fotográfica e disposição de tais imagens do livro *Portraits in Life and Death*²¹ (1976) do fotógrafo Peter Hujar; enquanto o segundo refere-se à lembrança de uma nota que a própria Davey fez em um de seus antigos diários. Segundo ela, estas referências que foram fundamentais para dois de seus projetos artísticos, e as quais deparara-se eventualmente, foram o verdadeiro sussurro das musas. O título do artigo, *Polyvalence* (Polivalência), reitera essas várias possibilidades associadas ao termo discutido.

Ao tentar renovar o significado de um termo extensivamente usado na história da arte, Davey assume uma postura questionadora a respeito do papel coadjuvante concedido às mulheres dentro da narrativa modernista, colocando-as num estado de igualdade.

Esse aspecto de sua poética ganha ainda mais relevância quando observamos outras de suas imagens: dentre elas, a série *Copperheads* – fotografias do perfil de Abraham Lincoln presentes nas moedas de um centavo americanas²². Ao discorrer sobre tal trabalho, Baker o associa à série *Presidents*, que a artista Sherrie Levine elaborou no fim dos anos de 1970.

Entretanto, enquanto Levine propunha a exposição das estratégias publicitárias em seu incentivo ao consumo ao articular, nas colagens, figuras de sedução femininas extraídas das revistas com os perfis patriarcas de Lincoln, Kennedy e Washington - cujas faces ilustravam o papel moeda norte – americano (Figura 4); Davey, partindo por uma composição de maior sutileza, exhibe o icônico perfil de Abraham Lincoln estampado em duzentas moedas de 1 centavo extremamente sujas e degradadas, assinalando, como afirma Baker, não apenas uma dura transformação na imagem patriarcal, como também uma noção de traição para com o meio fotográfico (Figura 4).

²⁰ DAVEY, Moyra. **Polyvalence**. Art in America, Nova York. Disponível em: http://50.87.193.194/wp-content/uploads/2012/02/MD_ArtinAmerica_1_2012.pdf. Acesso em: 5 mar. 2016)

²¹ HUIJAR, Peter. **Portraits in Life and Death**. Jackson (TN): Da Capo Press, 1976. 91 p.

²² A sua primeira série de trabalhos que constituir-se-iam as *Copperheads* datam 1989 – 1990, enquanto a sua segunda série de mesmo nome fora realizada durante o ano de 2013.



Figure 4 Copperhead N° 42 e Copperhead N° 77, Moyra Davey, 1989 - 1990. Fonte: <http://murrayguy.com/moyra-davey/selected-works/>

Segundo Baker, a ruptura e expansão da fotografia nesses trabalhos de Davey que, como vimos, acompanham concomitantemente uma transformação da imagem patriarcal através da associação desta à deterioração e decadência, se dão por meio de uma busca do uso primitivo do mecanismo e signo fotográfico. Para ele, quando a artista optou por retornar à silhueta e priorizar o retrato, acabou por regressar às formas rudimentares da prática fotográfica. Entretanto, a recursividade presente nessas séries não se orienta de forma auto-reflexiva ou meio-específica. Pelo contrário, de acordo com ele a artista acaba por trabalhar segundo uma noção de traição do meio ao tentar encontrar qualidades fotográficas de analogia extrínsecas ao próprio signo fotográfico.

Em 2013, quando essa série é realizada uma segunda vez, acompanha o desenvolvimento de uma nova linguagem do trabalho da artista, na qual as fotografias são dobradas, submetidas à escrita manual e à cola de selos, para depois serem enviadas, através do serviço postal, à galerias, amigos e familiares da artista.

Na ocasião de sua exposição *Speaker Receiver* (2010) na Basileia, ao ser entrevistada por Adam Szymczyk, Davey discorre sobre o aparecimento de tal proposta²³. Os aspectos importantes evocados por essa proposta são, respectivamente: um acréscimo mais perceptível do tempo à imagem através do desgaste das fotografias ao passar pelos correios; a libertação de deixar algumas coisas ao acaso (tornando o resultado final da proposta fora do controle restritivo do artista); e, por fim, a ideia de intercâmbio com alguém específico.

²³DAVEY, Moyra. E SZYMCZYK, Adam. Accident Among the Slow Things: Adam Szymczyk interviews Moyra Davey. In: BAKER, George; DAVEY, Moyra; KRAUS, Cris; ROSEMBERG, Eric e SZYMCZYK, Adam. **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010. P. 145-146. Disponível em: http://murrayguy.com/wp-content/uploads/2013/03/Baker_TheAbsentPhotograph.pdf (Acesso em 2 de abr. 2016).

É interessante notar que o selo e a fotografia já haviam ganhado importante destaque em circuitos artísticos dos anos sessenta e setenta, assim como outros materiais relacionados ao sistema de trocas de correspondências e a reprodução de imagens - como o envelope, carimbo, xerox etc. A crítica Cristina Freire discorre que muitas dessas operações, conhecidas genericamente como arte postal, tinham como seus principais objetivos: 1º a produção de arte e a construção de um circuito artístico (ou rede) fora das instituições já reconhecidas como detentoras da credibilidade na seleção, mostra e catalogação de arte, ocasionando, assim, uma forma de contestação do sistema artístico e político atual - marcado pela presença das ditaduras de direita, na América Latina, e de esquerda na Europa Oriental; 2º um estreitamento entre os pólos arte e vida, buscando maior conexão com o público menos participativo do circuito artístico; 3º e uma diferenciada divulgação de obras e exposições a partir do envio de material através dos correios, proporcionando um contato tátil com os trabalhos produzidos. Assim, os artistas se desvencilhavam de uma só vez, do crivo que inevitavelmente era realizado pelas instituições de arte com relação às obras de cunho manifestamente político e anti-ditatorial e promoviam uma participação mais intensa do público que desconhecia as práticas e pesquisas contemporâneas da área. Além disso, promoviam, por fim, uma interação mais forte da arte no ritmo da vida, utilizando meios de exibição até então inusitados - como jornais, agências de correios etc.²⁴

À princípio, não encontramos tantos pontos comuns entre o que é elencado por Davey e salientado por Freire, mas convém pensarmos que a semelhança formal e processual entre a proposta da artista e o “movimento” da arte postal apontam para outros aspectos igualmente semelhantes.

Um possível sintoma destes aspectos, é a participação de Davey em uma exposição coletiva, *Batalhão de Telegrafistas* (2014), na Galeria Jaqueline Martins em São Paulo, juntamente com mais outros dezesseis artistas, dentre eles, a brasileira Anna Bella Geiger, que havia participado ativamente do “movimento” de arte postal durante os anos 1960.

Entretanto, há outra questão também similar entre as imagens da artista e a arte postal, afinal, as fotografias de Davey são exibidas em diferentes galerias e museus somente após uma apresentação precedente que ocorre através de seu manuseio pelos funcionários dos correios - aqui, assim como ocorre com a arte postal, há uma aproximação entre as esferas arte e vida, gerando maior conexão entre os trabalhos visuais e público menos participativo do meio artístico.

Ainda, Davey menciona que tal proposta alimenta a ideia de “deixar algumas coisas ao acaso”. Aqui poderíamos ignorar tal afirmação sobre esse **acaso** se a artista não a repetisse tantas vezes em outros textos e propostas visuais: na citada passagem extraída do texto *Empties*, por exemplo, observamos a artista mencionar o **clique falho** que a levava produzir uma série de garrafas vazias. Similarmente, podemos encontrar uma **casualidade** no material escolhido para o desenvolvimento da série *Copperheads*, onde as moedas de um centavo com o perfil de Lincoln são encontradas nas ruas, em mercados de pulga ou recebidas como troco. E, para nos atermos a mais um exemplo, ao esbarrarmos com a associação que Baker faz dos textos e ideias defendidas na poética de Davey com o *Criação de Poeira* de Man Ray e Marcel Duchamp, encontramos novamente esse apelo ao **casual**.

Essa casualidade parece não só impregnar a produção poética e textual da artista como também se apresenta como um denominador comum de parte significativa de seu trabalho.

Referências

²⁴ FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. P. 67.

BAKER, George; SZYMCZYK, Adam; ROSEMBERG, Eric; KRAUS, Chris. (org.). **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010.

DAVEY, Moyra. **The Problem of Reading**. Vienna: Typo Druck Sares. Disponível em: <http://50.87.193.194/wp-content/uploads/2012/02/Problem-of-Reading03.pdf> (Acesso em 21 maio 2017).

DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008.

_____. (org.). **Mother Reader – Essential Writings on Motherhood**. New York: Seven Stories Press, 2001.

_____. **Empties**. Vancouver: Presentation House Galleire, 2013.

_____. The Wet and The Dry. In: SUSSMAN, Elisabeth e SANDERS, Jay (Ed.). **Whitney Biennial 2012**. New Haven: Yale University Press, 2012. P. 86 – 91.

_____. **Polyvalence**. Art in America, Nova York. Disponível em: http://50.87.193.194/wp-content/uploads/2012/02/MD_ArtinAmerica_1_2012.pdf. Acesso em: 21 maio 2017)

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

HUJAR, Peter. **Portraits in Life and Death**. Jackson (TN): Da Capo Press, 1976.

Disparate alegre: reflexões sobre a calcografia tardia de Marcello Grassmann e a série final de gravura em metal de Goya, Los Disparates¹

Disparate alegre: reflexions on the late prints of Marcello Grassmann and on Goya's last series of etchings, Los Disparates

Érica Boccardo Burini²

Resumo: O termo disparate em geral associa-se à insensatez, mas também pode ser visto como um meio consciente de contestar uma realidade imperativa. Este caráter de subversão é utilizado como ponto de partida para aproximação entre as gravuras da série homônima de Francisco de Goya e os metais do período tardio de Marcello Grassmann. São investigadas questões relacionadas ao tempo, ao espaço e à imagem em constante diálogo e ruptura com as tradições artísticas. A comparação é um meio de aproximação das misteriosas gravuras que recuperam universos figurativos longínquos, e Goya é escolhido por ser tido como influência aos modernistas devido à liberdade da forma em suas obras tardias. As relações estabelecidas são acima de tudo ligadas à observação atenta das imagens produzidas pelos artistas.

Palavras-chave: Marcello Grassmann; Goya; calcografia; disparate.

Abstract: The term disparate is generally associated to unreason but it also can be seen as a conscious way to question an imperative reality. This aspect of subversion is used as a starting point for the comparison made between Francisco de Goya's homonymous series of etchings and those of Marcello Grassmann's late period. Matters of time and space are inquired about images in constant dialogue and rupture with art traditions. Comparison is a means of approximation to the mysterious prints that recover distant figurative universes. Goya is chosen for being considered as an influence to modernists due to the freedom of forms in his late works. The relations conceived among the works are above all related to the close observation of the images produced by the artists.

Keywords: Marcello Grassmann; Goya; etchings; disparate;

¹ O artigo é fruto de pesquisa de iniciação científica desenvolvida através do apoio da FAPESP em dois projetos: "O alegre, o fúnebre e o desordenado na calcografia tardia de Marcello Grassmann (1925-2013) e nos Disparates de Goya (1746-1828)", número de processo 2015/07845-1; e "O alegre, o fúnebre e o desordenado: uma observação formal dos Disparates de Goya", número de processo 2015/23627-4, ambos orientados pela Professora Doutora Lygia Eluf. A Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior que permitiu que as obras de Goya fossem vistas pessoalmente em sua materialidade, na cidade de Madri, Espanha.

² Estudante de graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unicamp, SP.

Introdução

As imagens abundam-se na vida contemporânea e, em especial as obras de arte, quando vistas, inevitavelmente fazem um apelo à memória, individual ou coletiva, afetiva ou histórica. "Diante de uma imagem – por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do 'especialista'." A reconfiguração mencionada por Georges Didi-Huberman (2015, p.16) desencadeia um processo de evocação de outras imagens provenientes de uma bagagem trazida do passado, seja ele biográfico ou histórico, de modo geral, de memórias despertadas, assim constituindo um choque temporal, colocando em um mesmo plano referências que não se restringem ao campo da arte.

A inspiração para o ponto de vista apresentado são as ideias do teórico da arte e da cultura alemão Aby Warburg (1866-1929), que compôs uma obra extensa e intrincada, que tem sido reavivada por propiciar vias de reflexão que parecem suprir as demandas do olhar atual, saturado e sedento pela construção de relações. O conceito que levanta maior interesse é a chamada *pathosformel*, traduzida como fórmula do *pathos*, ou ainda, fórmula expressiva. Para além da pureza conceitual, o apelo desta concepção se dá pela noção de que existem formas que se propagam espacial e temporalmente, extravasando os limites da cultura e da eucronia, por conta de uma predileção estética e afetiva que parece inerente à toda humanidade.

De modo a mapear a atuação destas formas no tempo e no espaço, Warburg idealizou o Atlas Mnemosyne, iniciado em 1924, cujo nome homenageia a deusa grega ligada à memória. Trata-se de um complexo de painéis nos quais se afixa um conjunto vasto de fotografias ligadas à cultura de um modo geral, não somente à arte, com o qual queria demonstrar a pertinência de determinadas formas expressivas que povoam o acervo visual de artesãos, artistas e outros indivíduos que produzem imagens ou objetos, utilitários ou não, mas que têm uma conotação estética. A grandiosidade do projeto o fez permanecer inacabado, mas reverbera até a atualidade pela amplidão de possibilidades que oferece.

Outro princípio fundamental para a composição destes mosaicos visuais é o anacronismo, ao optar por analisar as imagens segundo o tempo vivido e não através de uma projeção sobre o tempo passado, também por realizar analogias que percorrem os séculos, sem que a contemporaneidade seja um dever. Esta proposição reitera a plasticidade do tempo e dos paradigmas. A liberdade do procedimento descrito é rara no campo das teorias da arte, mas é parte integrante do sujeito, em especial o artista, em seus modos de ser e de se situar, como afirma o historiador da arte francês Henri Focillon (1881-1943):

Qualquer homem é, em primeiro lugar, o contemporâneo de si próprio e da sua geração, e é também o contemporâneo do grupo espiritual a que pertence. Mas ainda o artista, uma vez que esses antepassados e esses amigos são para ele uma presença, e não uma recordação. Estão presentes, mais vivos que nunca. (FOCILLON, 1988, p.83)

A ideia exposta guarda semelhança com as de Warburg e Didi-huberman, embora carregue uma carga espiritual, que diverge das anteriores. Também é valorizado o sujeito artista como propositor das relações visuais e anacrônicas de sua obra. Esta proximidade do processo de

criação artística pode ser relacionada ao fato de que seu pai, Victor-Louis Focillon, foi gravador. Em semelhança com os autores citados, parece expressar de forma diferente o mesmo princípio de autonomia e propagação das formas.

A característica descrita como própria do artista evidencia a naturalidade dos métodos anacrônicos no processo criativo, enquanto são ainda relativamente novos e arriscados para a teoria ligada à arte. O artista parece compor seus próprios Atlas Mnemosyne sob a forma de estudo de grandes mestres, de trocas com outros artistas contemporâneos, e através do seu olhar interessado lançado sobre o mundo, destaca pontos de interesse no que de outra forma seria banal, com o intuito de elaborar suas próprias formas observando aquelas concebidas por seus pares, sejam eles viventes do presente ou do passado.

Marcello Grassmann, artista central para estas reflexões, em sua obra oferece um campo prolífico para o estudo das relações que um artista estabelece com seu tempo e com a tradição artística. Em seus próprios termos e de maneira breve, exprime a sobrevivência das imagens: “a China me deu um dragão e alguns diabinhos. Os etruscos me deram pouca coisa, os egípcios me deram muito mais com suas zoomorfias religiosas.” (GRASSMANN, 1984 apud PINTO; TAVORA, 2010, p.102). A afirmação expõe a proximidade com a qual vê o passado histórico e sugere a importância da adoção de critérios de anacronia para a análise das obras de arte, para acompanhar as imagens, que se produzem de tempos distintos fundidos, de empréstimos e reelaborações de formas e modos de pensar a imagem de outras civilizações, outros tempos.

A biografia também pode apontar para a procedência de algumas das influências que compõem o mosaico pessoal do artista. No caso de Grassmann, as lembranças distantes das revistas em quadrinhos da infância como Flash Gordon de Alex Raymond (1909-1956) e Príncipe Valente de Harold Foster (1892-1982) o estimulam, assim como o primeiro encontro com as ilustrações de Gustave Doré (1832-1883) para a Divina Comédia de Dante Alighieri. Também se fazem relevantes as memórias dos entalhes da casa do avô, mas também a própria experiência com o entalhe no Instituto Profissional Masculino (Escola Técnica Getúlio Vargas) entre 1939 e 1942, o trabalho no ateliê de Mário Cravo Júnior, em 1953, em Salvador, e a viagem para Áustria proporcionada pelo Prêmio de Viagem ao Exterior do I Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, que o colocou em contato com a litografia e, de modo mais intenso, com a tradição europeia de gravura, com a possibilidade de se aproximar de obras de grandes mestres como Odilon Redon e Alfred Kubin no Gabinete de Estampas da Academia Albertina.

Os eventos citados são sugestivos da composição de uma fração do acervo visual do artista, sendo pistas da origem dos vestígios de outros tempos com os quais o artista trabalha. Marcello Grassmann coleciona imagens de diversos meios para alimentar a criação de suas próprias criaturas, e também de seu pensamento visual. Notadamente, o intenso contraste de sua água-tinta nas gravuras mais célebres remete a uma miríade de artistas mestres dos metais, entre eles, Goya, com o qual serão exploradas afinidades visuais, particularmente com o Disparate alegre, integrante de sua série final de calcografia, os Disparates. Os títulos destas gravuras do espanhol são proposições da Real Academia de San Fernando, mas estimulam a análise comparativa pela riqueza de imagens que sugerem, tal como as fórmulas expressivas.

No entanto, o intuito do estudo realizado não é resgatar a genealogia das inspirações para criação das obras específicas, mas busca observar como o processo descrito por Georges Didi-Huberman (2015, p.16) de reconfiguração do tempo pode se desencadear em exemplos específicos. “Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que esta imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão.” As gravuras de Marcello Grassmann refletem este desígnio da construção pela memória e pela obsessão por serem repletas de alusões ao passado, que é repensado e reinterpretado segundo sua mão contemporânea. O artista tem, como já demonstrado, a plena consciência de dialogar com imagens do passado e

é possível concluir visualmente, que também não se reduz a repeti-las, e à vista disto, o que produz é fecundo para o estudo da interação entre imagens do presente e do passado.

O Disparate e o anacronismo

Depois de ser *Provérbios, Sonhos, e Caprichos fantásticos*, o nome assumido para a série final de gravuras em metal de Goya foi *los Disparates*, admitido devido a provas de estado com títulos manuscritos em sua maioria com expressões contendo *disparate* e algum adjetivo a caracterizá-lo. Ao se acercar da palavra, nela se encontram traços de liberdade, diferença e evasão. Desde o século XVIII, os dicionários acadêmicos da língua castelhana definem a palavra como algo fora de razão e regra. No entanto, é para ampliar a visão e direcioná-la à cultura que é lida a análise do poeta madrilenho José Bergamín (1895-1983) do disparate na literatura espanhola. O disparate é mostrado como arraigado na cultura espanhola, nas artes plásticas, na arquitetura, na literatura, na teologia. Assim como Goya, citado como expoente visual do disparate, o autor foi sobrevivente de um contexto de violência e destruição na Espanha, durante a Guerra Civil Espanhola. O autor questiona a oposição entre o disparate e a razão:

Coisa fora da razão, que sai da razão, pode ser. Mas contrária a ela? Também sai a bala da escopeta e não é contrária a ela; ao contrário: por sair, por se colocar para fora, é a corroboração da escopeta: sua razão de ser e seu sentido; sua finalidade, sua consequência. (BERGAMÍN, 2005, p.21, tradução nossa.)³

De um panorama de brutalidade, surge a reação artística que não exatamente nega a razão, mas aparece como uma forma de pensamento inventivo, força criadora e poética de razão própria. O que se depreende do disparate é a ideia de quebra de paradigma que os artistas Goya e Grassmann propõem em suas respectivas circunstâncias de tempo e espaço, em especial nas respectivas obras finais. Neste período, ambos rumaram para uma tal liberdade formal, que no caso de Goya, antes de ser reconhecida a sua importância para a arte moderna, no século XX, foi mal compreendido por críticos que viam seus desenhos como desinteressantes, frutos da velhice, problema de visão e doenças do artista, interpretando a autonomia das formas como resultado da falta de tempo de elaboração das imagens.

Mas as linhas convulsivas dos desenhos de Goya, que ressoam em seus disparates gravados, têm agitado vigor e são a expressão plena da vida e do constante processo de descoberta da própria forma, que não se deixou arrefecer mesmo em avançada idade e não se permitiu assentar sobre mãos habilidosas para o desenho. Este espírito ecoa na busca constante de Marcello Grassmann, cerca de duzentos anos depois, por técnicas que permitam maior fluidez e vitalidade no metal, para gravar com precisão e liberdade, mantendo-se fiel ao seu desenho. Este movimento de propagação da forma de pensamento e concepção da imagem pode ser relacionado à sobrevivência das próprias formas representativas e significantes, análogo à ideia da fórmula expressiva.

A série final de gravuras de Goya, os *Disparates* são, como já mencionado, de difícil interpretação, principalmente por não terem sido publicados pelo artista em vida. Há a incerteza relacionada ao nome atribuído à série, a ausência de frases acompanhantes, comuns em outras séries como *Los Caprichos* e *Los Desastres de la guerra*. Mesmo tendo sido aceito o título, há a dificuldade de medir a abrangência das expressões ligadas ao disparate na época, também em relação à ordem das imagens assinalada pela Real Academia de Bellas-Artes de San Fernando,

³ Tradução do original: *Cosa fuera de la razón, que sale de razón, puede serlo. Pero ¿contraria a ella? También sale la bala de la escopeta y no es contraria a ella; al revés: por salir, por ponerse fuera, es la corroboración de la escopeta: su razón de ser y su sentido; su finalidad, su consecuencia.* (BERGAMÍN, 2005, p.21)

que não corresponde com números manuscritos em provas de estado tiradas pelo artista, dificultando também a tentativa de elaboração de uma narrativa maior que percorra toda a série.

A dificuldade de referência também acontece no caso de Marcello Grassmann, cujas placas não são numeradas, tampouco as gravuras datadas ou nomeadas. A ausência de dados em ambas situações impulsiona o olhar à imagem, na qual se vê a progressiva emancipação das figuras mitológicas evocadas, são inventadas novas, e o distanciamento também é da própria representação, sem no entanto chegar a abandoná-la, o que é apresentado é reconhecível como seres similares aos existentes, mas parecem estar no limite de ser puramente linhas e manchas.

Os desenhos preparatórios de Goya para os Disparates são muito discrepantes das séries anteriores e anunciam o teor das gravuras em aguadas de sanguínea, nas quais não se veem detalhes, mas a composição da gravura já se organiza tal como na imagem final. Esta liberdade formal disparatada também pode ser vista como uma aproximação da modernidade pelo afastamento do propósito de servir a intenções políticas, críticas e religiosas ligadas às encomendas feitas pelos poderes dominantes, esta série não foi fruto de uma comissão, ela tem sua finalidade em si.

No âmbito do ensino, área que teve experiência como acadêmico de mérito e diretor honorário da Real Academia de Bellas-Artes de San Fernando, e da visão de mundo acerca do estilo e da definição de arte, o artista espanhol também apresenta um pensamento revolucionário:

[...] anuncia as mutações artísticas vindouras: 'não há regras em pintura', 'é preciso deixar que cada um siga a inclinação de seu espírito', 'dar livre curso ao engenho dos estudantes!' Sem fazer alarde, Goya formula com firmeza um princípio que ninguém ao seu redor ousa proclamar em voz alta. (TODOROV, 2014, p.33)

Desta forma, é possível aproximá-lo de Grassmann, que de fato vive a modernidade. A subversão do *disparate* de cada um dos artistas se direciona a âmbitos particulares aos respectivos universos. O artista brasileiro opta pela figuração quando a abstração se consolida no Brasil, se volta ao processo complexo da gravura em metal, tido como arcaico, ao bidimensional, ao papel, aparentemente contradizendo o seu entorno, ou como que seguindo o conselho do mestre espanhol de *seguir a inclinação de seu espírito*. Uma demonstração significativa da particularidade das escolhas estéticas de Grassmann é o reconhecimento de Ferreira Gullar, importante autor e um dos fundadores do neoconcretismo, desta característica de coerência do artista consigo: "Marcello Grassmann tinha 25 anos em 1950, mas não se deixou levar por aquele surto de renovação ou modernização da arte" (GULLAR; INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2006, p.6).

De modo geral, é possível traçar paralelos entre os artistas distantes em tempo e espaço por meio deste equilíbrio tênue entre a influência da tradição e do repertório visual acumulado pelo indivíduo e seu movimento subjetivo de perpétua investigação da forma e do próprio processo criativo. Também é possível ter a compreensão de que cada um dos artistas opera seu disparate de formas diversas e em contextos distintos, mesmo que guardando semelhanças no modo de pensar e fazer, colabora com a ideia de buscar um significado da expressão *Disparate alegre* na obra de cada uma dos artistas, os colocando em relação em forma e conteúdo.

Disparate alegre e A Morte e a Donzela



Figure 1 - Disparate Alegre, Francisco de Goya, 1815-1819. Fonte: <https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/disparate-alegre-1/> correspondente à edição póstuma anterior à de 1848.



Figura 1.1 - Detalhe da Figura 1.



Figura 1.2 - Detalhe da Figura 1.

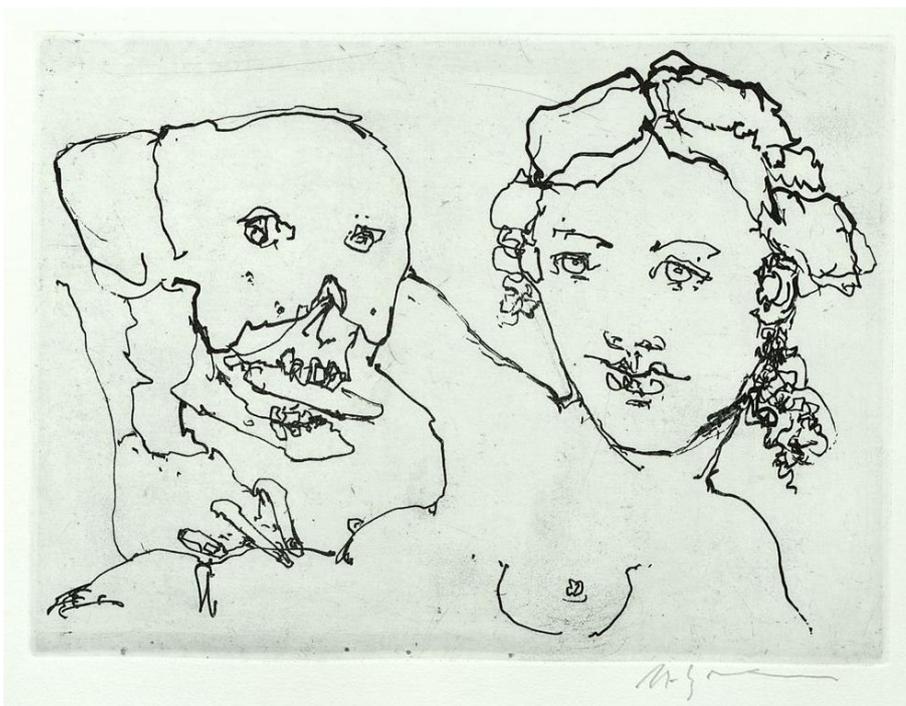


Figura 2. Sem título, Marcello Grassmann, data desconhecida, imagem obtida da digitalização da impressão da gravura original localizada na Biblioteca Central César Lattes, (gravura 151, caixa 5), Unicamp.

A imagem do Disparate alegre corresponde à gravura de número 12, segundo numeração gravada pela Real Academia de Bellas-Artes de San Fernando na primeira edição de 1864 (Figura 1), a princípio, vem acompanhada das impressões de outras edições, do desenho prepa-

ratório e da placa de cobre gravada. As imagens têm entre si grande coerência, não tendo sido alterada a composição, sendo esta anunciada desde a aguada inicial.

A estrutura circular desta obra pode ser relacionada a uma miríade de outras do mesmo artista. Na mesma série de gravuras, há o *Disparate Feminino*, e ambos podem ser identificados com trabalhos iniciais de Goya destinados à tapeçaria real, *El pelele* (1791-1792) e *Baile de Majos junto al Manzanares* (1776-1777). Este resgate de suas obras iniciais revela o processo de transfiguração pelo qual passam as imagens dentro do imaginário do artista, que se apoia também em suas próprias experiências visuais.

Em sua juventude, na situação de ter uma encomenda da realeza, pinta casais em roda com castanholas da mesma forma como se vê na Figura 1, mas então, a luz despertava cores vivas e todas as figuras eram belas e jovens, o que se transforma no preto e branco da gravura, em senhores de ostentosa velhice enquanto as donzelas exibem sua juventude na escuridão, como se pode ver melhor nos destaques das Figura 1.1 e Figura 1.2, no vazio sem qualquer referência espacial além das sobras projetadas pelas figuras.

A princípio, após uma observação atenta de ambas imagens (Figura 1 e Figura 2), é possível identificar elementos de intercâmbio entre os temas representados. A obra de Grassmann relembra o tema da Morte e a donzela, que é retomado frequentemente pelo artista e é um dos raros títulos que se tem conhecimento, nomeando uma série de desenhos em extrato de noqueira. O tema alude à Dança Macabra (*danse macabre*) medieval, porém intensifica o apelo erótico e esmaece a clareza moral, enfatizando o enlace carnal entre a intensidade do desejo da juventude e a potência da morte, correntemente apresentando corpos de jovens nuas junto com cadáveres ou esqueletos, para então enevoar os limites entre a morte e a sexualidade, Eros e Tanatos.

Sendo um dos poucos nomes que aparecem em toda a obra do artista brasileiro, convoca uma série em construção, e a recorrência do assunto é revigorada quando o próprio artista se acerca de sua fase final. O desenho em *liftground* transborda a violência do gesto, (Figura 2), e recrudescer o toque dos dedos de carne da caveira sobre o corpo da donzela. A síntese com que se apresentam as figuras faz confundir a vida e a morte, pois ambos se fazem da mesma matéria, ou seja, a mesma linha, por ora parecerem cobertos de carnações, ora não. Esta ambiguidade é parte da reflexão a qual o tema se propõe, e a ela se soma uma característica disparatada de matrimônio entre juventude e decrepitude, vida e morte, prazer e senilidade. Neste aspecto, a gravura de Goya se irmana à de Grassmann, na representação da ciranda de casais cujas mãos não se juntam, em rugas de riso que se confundem com marcas da velhice, em luzes e sombras e texturas feitas de hachuras que não se paralelizam, em amontoados e emaranhados de linhas que inesperadamente criam as formas, as figuras.

A natureza de disparate apontada nas obras é um ponto de união frutificado pela afinidade do assunto e da forma de representar as figuras, com certo desvio expressivo do objeto que é representado. As imagens apresentadas naturalmente não podem ser reduzidas em palavras, sendo exposta uma visão que deixa incalculáveis outras possibilidades em aberto.

Conclusão

O percurso exposto visa a aproximação da palavra às imagens, especificamente às obras de arte. O procedimento da comparação é uma via de introduzir mais imagens para tecer considerações que partem de natureza mais semelhante. A tentativa de aproximar imagens de artistas que guardam entre si tamanha distância é em si uma tarefa árdua, mas que se faz possível com o rastreio de vestígios, que não encerram possibilidades, mas as multiplicam. A comparação visual impõe ainda o abandono de conceitos preestabelecidos que induzem a análise à repetição de paradigmas.

A obra de Marcello Grassmann ainda tem pouco reconhecimento frente sua qualidade técnica e expressiva, a indagação sobre a natureza de disparate na obra do artista brasileiro, que o põe próximo da gravura de Francisco de Goya situa-o também em importância e permite que elementos de contiguidade se sobressaiam para além do imperativo de hierarquização da história da arte. Os assuntos tratados pelos artistas se encontram em argumentos similares e de maneira notável, a forma de concepção das figuras apresenta importantes pontos de semelhança, aproximando-os em um mesmo procedimento de pensamento visual e a quebra destas barreiras, que provoca esta conexão é que se revela como ponto central para a criação de novas redes de compreensão da imagem da arte e subversão de paradigmas de organização da apreciação e estudo sobre produção artística brasileira e a tradição europeia.

Referências Bibliográficas

- BERGAMÍN, José. **El disparate en la literatura española**. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2005.
- BERUETE Y MORET, Aureliano de. **Goya, grabador**, t.III, Madrid: Blass, 1918. (Edição compendiada por Francisco Javier Sánchez Cantón: Madrid, Blass, 1928).
- BLAS, Javier; BORDES, Juan; CARRETE PARRONDO, Juan. **Goya: Personajes y rostros**. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2000.
- BLAS BENITO, Javier. Entre la representación y la ausencia de significación. In: CALERO, Ricardo (org.). **Goya, desparates: continuidad de un proyecto inacabado**. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007.
- BOZAL, Valeriano. **Goya y el gusto moderno**. 2ª edición. Madrid: Alianza Forma, 2002.
- BOZAL, Valeriano. **Imagen de Goya**. Barcelona: Lumen, 1983.
- BURUCÚA, José Emílio. E. **La imagen y la risa: las pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana**. Cáceres: Periférica, 2007.
- CAMÓN AZNAR, Jose. **Los disparates de Goya y sus dibujos preparatorios**. Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1951.
- CANO CUESTA, Marina. **Goya en la Fundación Lázaro Galdiano**. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1999.
- CARRETE PARRONDO, Juan. Goya: Disparates. ¿Serviles y liberales? In: CANTOS CASENAVE, M.; RAMOS SANTANA, A (org.). **La represión absolutista y el exilio**. Cádiz: Editorial UCA, 2015. p. 217-239.
- CARRETE PARRONDO, Juan. **Goya: estampas: grabado y litografía**. Barcelona: Electa, 2007.
- CHAMBERLAIN, Walter. **The Thames and Hudson manual of etching and engraving**. London: Thames and Hudson, c1972.
- D'ORS, Eugenio. **Goya: el vivir y el arte de Goya, Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura**. Madrid: Libertarias/Prodhufo, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, SP: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2015.
- ELUF, Lygia Arcuri (org.). **Marcello Grassmann**. Campinas, SP: Editora da Unicamp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

FATÁS, Guillermo. Disparates. In: CENTELLAS, Ricardo (org.); FATÁS, Guillermo (org.). **Goya, Que valor! Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates**. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1996. p.82-90.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**: seguido de Elogio da mão. Lisboa: Edições 70, 1988.

GOYA, Francisco de. **Disparates**: Francisco Goya: Tres visiones. Madrid: Calcografía Nacional, 1996.

GOYA, Francisco de. **Goya**: Personajes y rostros. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2000.

GRASSMANN, Marcello. **A morte e a donzela**. São Paulo, Escritório de arte Augusta 664, 15 nov. 2002. Entrevista concedida a Carlos von Schmidt.

GRASSMANN, Marcello. **Marcelo Grassmann** - A arte do arrependimento. Campinas: Jornal da Unicamp, Campinas, n. 532, p.6-8, 2 a 29 jul. 2012. Entrevista concedida a Álvaro Kassab.

GUTHKE, Karl Siegfried. **The gender of death**: a cultural history in art and literature. Cambridge, UK; New York, NY: Cambridge University Press, 1999.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (org.), GRASSMANN, Marcello. **Marcello Grassmann**: Desenhos. São Paulo, SP: Instituto Moreira Salles, 2006.

IVINS, William Mills, Jr. **How prints look**: photographs with commentary. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1943.

KLINTOWITZ, J. **Matéria dos Sonhos** (Stuff of Dreams). São Paulo, SP: Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural, 2015.

LAUDANNA, Mayra; KOSSOVITCH, Leon. **Marcello Grassmann 1942-1955**. São Paulo, SP: Edusp, 2013. v. 2.

MATTOS, Cláudia. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP, 2, 2006, Campinas. **Teoria e História da Arte**: Abordagens Metodológicas (Atas). Campinas, SP: Unicamp, 2006. p. 221-228.

PINTO, Dalila S. C. **Arquétipos e Memória** - A gravura de Marcelo Grassmann. 2007. 165 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) - Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PINTO, Dalila S. C.; TAVORA, Maria Luisa L. **Sobrevivência da imagem**: o anacronismo na gravura de Marcello Grassmann. Palíndromo, Florianópolis, v.3, n.3, p. 99-115, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das luzes**. Tradução de Joana Angelica d'Avila Melo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.

O Desmembramento do Corpo no Surrealismo: As Bonecas de Hans Bellmer

The Body Dismemberment in Surrealism: The Hans Bellmer's Dolls

Aline Barbosa da Cruz Prudente¹

Resumo: Este trabalho analisa o corpo fragmentado no movimento surrealista a partir das bonecas de Hans Bellmer, obras construídas da década de 1930 e fotografadas diversas vezes. Nesta análise são usadas as teorias da coisificação de Bill Brown, do fetichismo e do duplo de Freud e do estranho de ambos os autores.

Palavras-chave: *Corpo; Surrealismo; Coisificação; Estranho; Fetichismo;*

Abstract: *This paper analyzes the fragmented body in the Surrealist movement on Hans Bellmer's dolls, which were built in the 1930s and photographed several times. In this analysis are used the theories of Bill Brown about commodification, of Sigmund Freud about fetishism and the double and the uncanny of both authors.*

Keywords: *Body; Surrealism; Thingness; Uncanny; Fetishism;*

¹ Aline Barbosa é diretora de arte, figurinista, artista e arte-educadora. É formada em Artes Visuais pela UNICAMP. Estudou também Design de Figurino (HAW Hamburg – Alemanha), Design (Bauhaus Universität – Alemanha) e Design de Moda (Sigbol – Brasil). Atualmente é mestranda em Teorias das Artes no Instituto de Artes da UNICAMP.

Introdução

Hans Bellmer (1902-1975) nasceu na Alemanha na região da Silésia e foi acolhido pelos surrealistas em Paris em 1945, onde passou a residir até sua morte. Suas atividades compreendiam a fotografia, a pintura, o desenho e a escrita (MELLO, 1995, p. 407). Suas bonecas estão entre suas obras mais conhecidas e foram construídas em 1933 e 1935, período que ainda não havia entrado no grupo surrealista, mas que, por meio de fotos, influenciou o grupo em suas práticas nos anos 1930.

O artista alemão explora em suas bonecas conceitos de fetichismo e do duplo, ao mesmo tempo que critica o nazismo. Elas foram também analisadas neste trabalho pelo ponto de vista de Bill Brown² sobre a coisificação e a teoria sobre o estranho que Brown e Freud desenvolveram a partir de suas diferentes pesquisas.

Metodologia

As obras foram analisadas com base em fotos publicadas em livros, nas quais podemos ver as diversas montagens das bonecas. A partir dessas imagens e da história pessoal do próprio artista, foi possível utilizar as teorias de Freud e Brown para analisar a escolha e intenção do artista. Os dois autores são de épocas e locais distantes e, portanto, possuem pontos de vista distintos.

As Bonecas

A primeira boneca construída tem a imagem de uma adolescente (Figuras 1 e 5). Ela tem 1,5 metros de altura e foi feita a partir de uma série de fragmentos desmontáveis. Entre essas partes havia: dois torsos, duas pernas articuladas e um braço articulado (feita a partir de cabos de vassoura, metal, hastes, porcas e parafusos), uma mão, dois pés de madeira, um par de olhos de vidro e uma peruca. O corpo foi construído com camadas de fibras de linho e coberto com uma camada de gesso.

² Bill Brown é professor da Universidade de Chicago desde 1989 e escreveu vários artigos sobre Teoria Crítica (*Critical Theory*), em especial na área de Teoria das Coisas (*Thing Theory*). O autor faz uma análise que inclui os objetos surrealistas, o que o torna importante para essa discussão.



Figura 1 – *Die Puppe* (A Boneca), 1934. (Fonte: Lichtenstein, 2001, p. 28)

A segunda boneca (Figuras 2, 3, 6 e 7) foi construída com alguns pedaços da primeira. Como descreve Lichtenstein, "Bellmer canibaliza a cabeça, mãos e pernas da primeira boneca para usar na segunda, mas o tronco e panorama interior foi perdido" (2001, p. 50, tradução nossa). Além disso, ele também acrescentou algumas outras peças, tais como: pequenas bolas de madeira para articular as pernas e braços, dois pares de pernas, um par de braços, uma parte superior do tronco com quatro seios, outra parte superior do tronco com duas pélvis e uma

pelve com material dobrável na cintura. Essas peças foram modeladas a partir de lenço de papel com cola e foram pintadas pelo próprio artista.

As bonecas não foram exibidas, mas usadas para fazer diversas fotografias. Existem mais de 100 fotografias da segunda boneca, talvez pelo fato de ela ter mais peças e, portanto, mais possibilidades de composição. Entre estas composições, talvez a mais provocativa é a forma com uma junta esférica no lugar do abdômen, com dois pares de pernas, e sem cabeça (Figura 2).



Figura 2 – *La Poupée* (A Boneca), 1935. (Fonte: LICHTENSTEIN, 2001, p. 107)

Lichtenstein descreve que bonecas sempre foram um objeto de inspiração para Bellmer. Seu trabalho foi influenciado pelas bonequeira Lotte Pritzel, que também o apresentou a "boneca de Alma"³ de Oskar Kokoschka. Além disso, a Alemanha tem uma longa tradição de fabricação de bonecas, o que também pode tê-lo inspirado. Bill Brown (2006, p. 205) afirma que a exaltação modernista do manequim começou depois da publicação das fotografias de Eugène Atget para a revista *La Révolution Surréaliste* em 1926 de vitrines de lojas da *Avenue des Gobelins* em Paris.

³ Após o fim de um relacionamento com Alma Mahler (1879-1964), Oskar Kokoschka encomenda uma boneca em tamanho real de Alma para o acompanhar em saídas e viagens.

Ainda durante a década de 1930, artistas surrealistas como Man Ray, Duchamp e Dalí viram as fotografias das bonecas de Bellmer, e, inspirado por elas, montaram a Rua dos Manequins durante a Exposição Internacional Surrealista em 1938.

Fatos Históricos e Processo Criativo de Bellmer

Bellmer fez sua primeira boneca em 1919, mesmo ano da ascensão de Hitler e da criação do Terceiro Reich. O artista era de esquerda, por isso as bonecas podem ser interpretadas como uma forma de

rebelar-se contra imagens do corpo feminino ariano ideal encontrados em alta arte nazista e cultura de massa. Mas mais do que isso, eles questionam o papel da representação na construção social de gênero e sexualidade da alta arte alemã e da cultura popular na década de 1930. (LICHTENSTEIN, 2001, p.1. tradução nossa).

O pai de Bellmer era nazista, portanto, as bonecas são também um ato rebelde contra ele. Ressalta-se, além disso, que Bellmer se vestia como uma mulher para constranger seu pai.

Segundo Lichtenstein, três eventos induziriam Bellmer a construir sua primeira boneca. O primeiro foi o fato de que ele recuperar uma caixa com brinquedos da sua infância, que evocou sentimentos desta época. Outro acontecimento foi sua prima Ursula se tornar sua vizinha. Ela era jovem e um possível objeto de fascinação erótica. E o terceiro evento foi Bellmer assistir a uma performance de “Os Contos de Hoffmann”⁴ do compositor Jacques Offenbach na *Berlin Opera House* em 1932.

Sobre seu processo, Bellmer escreve em seu texto *Les Jeux de la Poupée* que trabalha como um jogo de poesia experimental (BELLMER, 1975, p. 83, tradução nossa), pois assim o verdadeiro significado das coisas apareceria. Em outro de seus textos sobre anagramas, Bellmer faz uma comparação inversa ao relacionar uma frase à um corpo, “o qual nos convida a desarticula-lo, para que seu verdadeiro conteúdo possa ser recomposto através de uma série infinita de anagramas” (BELLMER, 1975, p. 175, tradução nossa). Como exemplo de anagrama, o artista diz que a palavra *Beil* (machado) pode ser tornar *Lieb* (amor) e *Leib* (corpo), palavras que parecem remeter as próprias bonecas.

Objeto Surrealista e sua Coisalidade⁵

Nos anos 1920, os artistas surrealistas, além de realizarem pinturas e esculturas, também criavam objetos, aos quais davam diversas classificações, tais como "objeto encontrado", "objeto natural", "readymade", "assemblage", "objeto incorporado", "objeto fantasma", etc. Como as bonecas são um simulacro do corpo humano, poderíamos dizer que as bonecas de Bellmer são "seres-objetos". Esse termo foi inventado por Salvador Dalí e descrito na revista *Minotaure* como corpos estranhos do espaço (ALEXANDRIAN, 1970, p. 154).

⁴ Em um desses contos, conhecido como *Sandman*, o autor nos conta a história de Nataniel desde sua infância. Quando criança a mãe lhe conta a história de *Sandman*, para que ele fosse para a cama cedo. Sua babá confirma a história dizendo que ele era um homem mau que jogava areia nos olhos das crianças que não fossem para a cama à noite, para que saltassem de suas orbitas e para que ele pudesse leva-los como comida para seus filhos. O jovem associou essa figura à Copélio, um advogado que trabalhava com seu pai durante a noite, e, mais tarde, à causa da morte do próprio pai. Quando mais velho, Nataniel encontra um vendedor de óculos italiano chamado Giuseppe Coppola, do qual, apesar de desconfiado de ser o próprio Copélio/Sandman, compra um pequeno telescópio. O instrumento é usado por ele para observar a filha de seu vizinho, Olímpia, pela qual ele se apaixona, mesmo estando noivo de outra mulher. Um dia Nataniel presencia Coppola retirando os olhos de Olímpia, que nesse momento se revela um autômato. Tal evento o deixa louco.

⁵ Tradução nossa para a palavra *thingness*.

Objetos surrealistas são, em sua maioria, criados a partir de sonhos do artista. Talvez o primeiro objeto surrealista tenha sido produzido por André Breton, um dos fundadores do movimento surrealista na França. Sobre seu processo, Breton descreve que

[...] uma destas noites, durante o meu sono, numa feira ao ar livre ao lado de Saint-Malo, peguei um livro bastante curioso. A lombada desse livro era constituída por um gnomo de madeira, cuja barba branca, cortada à maneira dos assírios, descia-lhe até os pés. A espessura da estatueta era normal e, no entanto, em nada impedia que se virassem as páginas do livro, que eram feitas de lã preta e grossa. Dera-me pressa em adquiri-lo e, ao despertar, lamentei não o achar junto a mim. (BRETON, 2001, p. 333)

Sobre esses objetos surrealistas, Brown (2001, p. 11) defende eles partem de uma recusa a ocupar o mundo como ele é, e de um desejo dos artistas surrealistas de criarem novos usos e significados a objetos, revelando assim sua coisalidade. O autor explica este conceito como

[...] o que é excessivo em objetos, como o que excede a sua mera materialização como objeto ou sua mera utilização como objetos. Sua força (é) como uma presença sensual ou como uma presença metafísica, a magia pela qual os objetos se tornam valores, fetiches, ídolos e totens. (BROWN, 2001, p. 5, tradução nossa).

A coisalidade do objeto seria revelada, quando o seu uso cotidiano é interrompido. Geralmente, as bonecas são usadas como manequins ou brinquedos infantis, mas por terem um corpo antinatural e estranho, elas se tornam objetos simbólicos.

Ainda sobre a ideia de coisificação, Brown explica que:

Torna-se visível quando um objeto se torna algo mais, surge como uma coisa deslocada dos circuitos da vida cotidiana ou singularizado pela mediação de uma letra de música ou ficção ou filme, textualizado (retroprojetivamente produzido) em uma operação micro-etnográfica que (consciente ou inconscientemente, e não importa o quão realista ou fantástica) fornece acesso à natureza complexa e ambígua de objetos e para as culturas de objetos em que eles se tornam significativos, ou não. (BROWN, 2006, p. 183, tradução nossa)

Podemos concluir, portanto, que as fotografias feitas por Bellmer também contribuem para a coisificação das bonecas. Ao criar um contexto cotidiano em que a estranheza da boneca possa emergir, acontece a coisificação, como podemos ver na figura 3, onde há uma boneca na cozinha que parece tentar pegar uma chaleira com o pé.



Figura 3 – *La Poupée* (A Boneca), 1935. (Fonte: LICHTENSTEIN, 2001, p. 107)

O Estranho,⁶ o Fetichismo e o Duplo

De acordo com Freud, o estranho é assustador e "provém de algo familiar que foi reprimido" (1925, p. 20). Esse sentimento pode vir de algo da infância ou até mesmo de um instinto primitivo. Freud e Brown nos trazem diferentes interpretações sobre o estranho, que não chegam a ser contrárias.

Brown defende que o estranho surge da incerteza de um objeto ser vivo ou não, e exemplifica seu ponto de vista com os cofres mecânicos (Figura 4) com o formato de pessoas afrodescendentes, comuns entre as décadas de 1930 e 1940 nos EUA. Para ele, estes cofres mostram uma contradição da lei sobre os escravos, que não definia exatamente se os escravos eram humanos ou objetos. Esses cofres, portanto, expressavam uma "oscilação entre animado e inanimado, sujeito e objeto, humano e coisa [...]" (BROWN, 2006, p. 199, tradução nossa). Para ele, não há dúvida de que este emblema icônico de racismo dentro da cultura material americana era ao mesmo tempo um objeto de repulsa e de fascínio.

⁶ Do alemão *Unheimlich* e do inglês *uncanny*.



Figura 4 – Dinah bank. (Fonte: BROWN, 2006, p. 190)

Quando Freud discorre sobre a boneca Olímpia do conto de E.T.A. Hoffmann, ele cita a interpretação de Jentsch⁷, sobre a qual Brown se baseia, que afirma que a sensação de estranho se da pelo fato do objeto causar uma incerteza intelectual se um objeto está vivo ou não. Freud acredita porém que essa interpretação não é completa. O autor concentra sua teoria nos sentimentos reprimidos e no medo da castração, exemplificando-a com o conto *Sandman* de Hoffmann: o medo de perder os olhos de Nataniel são, de fato, o medo da castração, e isso se mostra quando os personagens Copélio / Coppola / Sandman (que seriam a mesma pessoa) aparecem em cena e acontece algo de ruim em seus relacionamentos amorosos.

Até 1933, antes de ter assistido a ópera "Contos de Hoffmann", Bellmer costumava a fazer desenhos de bonecas. Mas foi o seu fascínio pelo autômato Olímpia da ópera, que o motivou a construir uma "adolescente artificial". No entanto, diferentemente do que ocorre com a boneca do conto, a qual revela uma obsessão pelos olhos de Nataniel, Bellmer foca no desmembramento e reorganização do corpo, como se este fosse um anagrama.

Para o Freud medo da castração é revelado pelo medo de perda dos olhos, como também

Membros arrancados, uma cabeça decepada, mão cortada pelo pulso, [...] pés que dançam por si próprios, [...] todas essas coisas têm algo peculiarmente estranho a respeito delas, particularmente quando, como no último exemplo, mostram-se, além do mais, capazes de atividade independente. Como já sabemos, essa espécie de estranheza origina-se da sua proximidade ao complexo de castração. (FREUD, 1925, p. 17)

A forma de Bellmer trabalhar em suas bonecas como anagramas, em que suas partes podem ser desmontadas e remontadas, podem revelar, segundo a teoria de Freud, o medo da castração.

Como podemos ver na Figuras 5, a artista também fez fotos das bonecas com as suas partes separadas, levantando questões psicosssexuais e psicossociais sobre o sadomasoquismo, a pornografia e as fantasias masculinas de dominação e controle erótico (LICHTENSTEIN, 2001). Uma vez que as bonecas podem ser desmontadas, elas funcionam como o desejo do artista e

⁷ Ernst Anton Jentsch (1867-1919) foi um psiquiatra alemão, autor de obras sobre o estranho.

são completamente subjugadas a ele. Estas imagens são ainda mais provocantes e chocantes se comparadas com a figura 1, onde vemos uma adolescente vulnerável que parece flertar com o espectador ao encostar o queixo no ombro para encará-lo. Na próxima imagem (figura 5), vemos o que foi feito dela, como se houvesse sido possuída com violência e agora ela está em pedaços.



Figura 5 – Die Puppe (A Boneca), 1934. (Fonte: LICHTENSTEIN, 2001, p. 28).

Segundo Moraes (2002), “fragmentar, decompor, dispersar” é o vocabulário que define a postura modernista, provocado pela crise profunda do humanismo ocidental, causada principalmente pela Segunda Guerra Mundial. Essas palavras designam também

[...] a ideia de caos, supondo a desintegração e uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só poderia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do

corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano. (MORAES, 2002, p. 59)

Além da fragmentação do corpo, o artista também traz o conceito de fetichismo para sua obra. Assim como o estranho, o fetiche⁸ é suscitado por algo que era familiar e, em seguida, reprimido. Freud explica que um dos fetiches mais comuns se relacionam ao pé ou ao sapato, pela "[...] circunstância de o menino inquisitivo espiar os órgãos genitais da mulher a partir de baixo, das pernas para cima" (FREUD, 1969, p. 182). Analisando as bonecas de Bellmer, vemos que a única vestimenta usada nas fotos é o sapato (Figuras 6 e 7), o que evidencia a importância dos pés nas proposições surrealistas.



Figura 6 – *La Poupée* (A Boneca), 1938. (Fonte: LICHTENSTEIN, 2001, p. 84).

⁸ Segundo FREUD (1969, p. 180) "o fetiche é um substituto do pênis da mulher em que o menino outrora acreditou e que não deseja abandonar".



Figura 7 – *La Poupée*, 1935. (Fonte: LICHTENSTEIN, 2001, p. 77).

O “duplo” também é algo evocado pelas bonecas, especialmente pela boneca com dois pares de pernas. Bellmer discute este conceito em sua obra no texto *Les Jeux de la Poupée*. De acordo com ele, a substituição de uma parte do corpo por outra constitui uma duplicação, assim como uma dor de dente pode ser duplicada por ser projetada em outra parte do corpo, como em uma mão que tem espasmos. Esta duplicação pode especialmente acontecer em um sonho. Lichtenstein resume as palavras do artista sobre o duplo afirmando que

[...] A reversibilidade das partes do corpo desloca o centro de gravidade de uma parte do corpo para outra. Estes deslocamentos, motivados pelo desejo físico ou emocional, pode mudar a experiência de uma parte do corpo para outra. Este deslocamento pode vir a partir de uma parte do corpo que é, literalmente ausente ou que experimenta um excesso de dor, ou pode representar uma área de prazer reprimido. (LICHTENSTEIN, 2001, p. 54, tradução nossa)

A segunda boneca nos mostra claramente a ideia de uma parte do corpo substituindo outra, uma vez que um par de pernas substitui a parte superior do tronco, braços e cabeça.

O “duplo” também é analisado por Freud, que afirma que este conceito tem “[...] uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado - incidentalmente, um estágio em que o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso. O ‘duplo’ converteu-se num objeto

de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios” (FREUD, 1925, p. 13). Em outras palavras, o duplo evoca o sentimento do estranho, assim como o impulso de repetição.

Conclusão

A partir das teorias apresentadas neste trabalho é possível dizer que as bonecas de Bellmer, além de serem um objeto surrealista, também podem ser analisadas pelas teorias de Brown sobre a coisalidade, por estarem deslocadas de seu contexto e causarem estranheza. O fato de estarem desmembradas também revelam um medo da castração, segundo as teorias de Freud, autor que também traz a teoria do fetichismo, que se relaciona às bonecas principalmente pelo fato do artista vestir a boneca apenas com sapatos, objeto com grande carga de fetiche.

O artista também trabalha com a ideia do duplo, substituindo algumas partes do corpo da boneca por outras, que ainda se relaciona com a ideia do anagrama, assuntos que Bellmer discorre com frequência em seus textos.

Referências Bibliográficas

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo** - Trad. de Adelaide Penha e Costa. São Paulo, SP: Verbo : USP, 1973.

BELLMER, Hans. **Les Jeux de la Poupée**. In OBLIQUES: numero special : Hans Bellmer. Paris: Eurographic, 1975, p. 83-91.

_____, Hans. **Hexentexte**. In OBLIQUES: numero special : Hans Bellmer. Paris: Eurographic, 1975, p. 108 – 111.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro, RJ: Nau, 2001.

BROWN, B. **Thing Theory**. Critical Inquiry Vol. 28, Num. 1 2001, p. 1-22.

_____. **Reification, Reanimation, and the American Uncanny**. Critical Inquiry Vol. 23, 2006, p. 175-207.

FREUD, S. **O Estranho** (tradução para o português), 1925. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmFpbnxhbmFrZXluZXNzaXRlfGd4OjczZDE5NDk5YzI4ZmM1Mw>> Acesso em: 28/03/17.

_____, S. **Fetichismo**. In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud Volume XXI (1927-1931). Rio de Janeiro : Imago Editora LTDA, 1969, p. 179-185.

HOFFMANN, E. T. A. **The Sandman** [1816.]. In The Best Tales of Hoffman. New York: Dover, 1967, p. 183-214.

LICHTENSTEIN, Therese. **Behind Closed Doors: the art of Hans Bellmer**. Berkeley; New York, NY: University of California Press: International Center of Photography, 2001.

MELLO, Jansy Berndt de Souza. **Corpo e Representação em Psicanálise: O lugar da Identificação Projetiva**. In Corpo-mente : Uma Fronteira Móvel / organizador Luiz Carlos Uchôa Junqueira Filho. São Paulo : Casa do Psicólogo, 1995, p. 407-427.

MORAES, E. R. **O Corpo Impossível**, São Paulo: Iluminuras, 2002.

Invenções autobiográficas: um entrelaçamento entre o testemunho e o trauma

Autobiographical Inventions: an intermingling between the testimony and the trauma

Dayane Lacerda Queiroz¹

Resumo: Trauma, memória e testemunho são temas que, na atualidade, acometem as produções em arte, principalmente aquelas pautadas na autobiografia, ou seja, no discurso pessoal. Porém, quando se narra uma experiência é possível manter os limites entre verdade e invenção? O corpo como continuidade do mundo estabelece relações afetivas, nas quais os conceitos de ficção e realidade são borrados pela ação da testemunha, pelo efeito inaudito da narrativa do trauma. Uma sociedade cada vez mais midiaticizada e traumatizada compõe, junto a arte autobiográfica, a possibilidade de presentificação dos silêncios e das histórias pertencentes as narrativas da testemunha, e também as subjetividades e afetividades do sujeito que fala.

Palavras-chave: Testemunho; Trauma; Autobiografia; Memória; Realidade-ficção.

Abstract: Trauma, memory and testimony are themes that currently affect art productions, especially those based on autobiography, that is, on personal discourse. However when you tell an experience is it possible to keep the boundaries between truth and invention? The body as continuity of the world establishes affective relations where the concepts of fiction and reality are blurred by the action of the witness, by the unheard-of effect of the trauma narrative. An increasingly mediaticized and traumatized society composes, together with autobiographical art, the possibility of presentification of the silences and of the stories that belongs to the narratives of the witness, as well as the subjectivities and affectivities of the speaking subject.

Keywords: Testimony; Trauma; Autobiography; Memory; Reality-fiction.

¹ Mestre em Artes (02/2017) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.
Artes da Cena
Corpo, presença, memória e autobiografia

No dia 5 de novembro de 2015 uma barragem contendo dejetos de mineração se rompeu², a lama atingiu o município da cidade de Mariana/MG, Bento Rodrigues. Mais de 600 pessoas ficaram desabrigadas, a lama deixou um rastro de destruição além de desaparecer com casas, ruas, animais, famílias e o Rio Doce³. O Rio Doce abastecia a cidade de Governador Valadares, a qual ficou completamente sem água após a catástrofe ambiental⁴. Esse é um dos vários acontecimentos que marcaram o início do século XXI. Podemos citar também a violência de Estado que através da polícia militar, matou e/ou feriu dezenas de pessoas nas manifestações contra a Copa do Mundo no Brasil, em junho de 2013. Manifestações que denunciavam o superfaturamento de obras, o despejo de famílias e as zonas de exclusão estabelecidas pela FIFA⁵. A violência cometida pelo Estado contra famílias de baixa renda pode ser constatada também no caso do pedreiro Amarildo⁶, no assassinato do ex-dançarino Douglas Rafael,⁷ e no estudo feito pela Anistia Internacional que denuncia o excesso de violência e de morte contra negros e pobres da cidade do Rio de Janeiro⁸. Esse é um recorte inexpressivo dos traumas sofridos diariamente por famílias, trabalhadores, estudantes, mulheres, negros, homossexuais, travestis, pessoas atravessadas por crimes ambientais, obstrução de justiça, abuso de poder, preconceitos, racismos e governantes que parecem não se importar com aqueles que se encontram à margem.

Os traumas da modernidade parecem atingir de forma silenciosa indivíduos que testemunham a violência gerida e gerada pelo Estado, pessoas oprimidas pelo poder do capital, pelas regras sociais que inibem e excluem e, principalmente, pelos padrões de comportamento socioculturais que ditam relações, reações e comportamentos muitas vezes violentos. A internet é uma ferramenta que prolifera rapidamente esse tipo de informação, e mesmo aqueles que não sofreram diretamente determinados traumas são afetados pelos relatos dos sobreviventes ou pelas imagens de violência, cada vez mais recorrentes nas *timelines* dos internautas.

Os sobreviventes da catástrofe de Bento Rodrigues, os moradores das favelas ocupadas pelas UPPs no Rio de Janeiro, as mulheres violentadas, agredidas e estupradas por seus maridos, companheiros e colegas de trabalhos, são só uma fatia de uma construção histórica que insiste em agredir e traumatizar sujeitos excluídos socialmente. No recente artigo “A era do trauma”, publicado na revista *Cult*, Seligmann-Silva (2015), resumidamente, define o trauma como uma resposta a eventos violentos que não são inteiramente compreendidos e retornam de forma consciente ou não. O autor propõe uma visão “traumática” do sujeito moderno, um indivíduo que é, por formação, fragmentado, já que seu “eu” é colocado em questão diante de uma série de acontecimentos violentos e traumáticos. Esse sujeito se insere em um contexto no qual é brutalmente atingido por si mesmo e pelo outro e suas definições de verdade, história e concepções totalizantes são desconstruídas constantemente. Um sujeito que é testemunha não só de um trauma, mas de um recorte social que denota a possibilidade de uma construção histórica feita e contada por indivíduos à margem, silenciados pelo tempo.

Os sujeitos que testemunham traumas, seja pela própria vivência ou por relatos nas redes sociais, encontram-se constantemente afetados por violências até então destinadas ao silêncio dos oprimidos ou a dor da intimidade. A testemunha, ou seja, o indivíduo que é acometido

² Disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/11/barragem-de-rejeitos-se-rompe-em-distrito-de-mariana.html>; acesso em: 25 de maio de 2017.

³ Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/lama-lagrimas-e-morte-a-jornada-de-fotografo-no-rio-doce,0314a4602ea54dec2268353abd80c52eb0xgs66e.html>; acesso em: 25 de maio de 2017.

⁴ Disponível em: <http://aconteceunovale.com.br/portal/?p=72725>; acesso em: 25 de maio de 2017.

⁵ Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/13294>; acesso em: 25 de maio de 2017.

⁶ Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/cidades/amarildo-a-historia-do-pedreiro-desaparecido-apos-ser-detido-em-upp,7f0a8e609df20410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>; acesso em: 25 de maio de 2017

⁷ Disponível em: <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/04/policia-e-acusada-de-assassinar-dancarino-douglas-rafael.html>; acesso em: 25 de maio de 2017.

⁸ Disponível em: http://www.brasilpost.com.br/2015/08/03/relatorio-anistia-violencia-pm_n_7925166.html; acesso em: 25 de maio de 2017

por um momento de exceção, tem suas construções subjetivas, seus afetos e sua identidade, abalados pelo não-saber, pelo vazio da incapacidade de compreensão. Dessa maneira, na atualidade, temos a testemunha como sobrevivente contínuo da era das catástrofes.

O conceito de testemunha, vinculado principalmente à Shoá, na Europa, e as ditaduras militares na América Latina, tem sido bastante discutido em diversas áreas de conhecimento. Segundo Seligmann-Silva (2001) as características do discurso testemunhal, no âmbito germânico, se inserem no evento da Shoá e tem como pessoa do testemunho o sobrevivente de uma catástrofe. Literalização e fragmentação são as principais características do discurso testemunhal, além de ser “marcado por uma tensão entre oralidade e escrita. A literalização consiste na incapacidade de traduzir o vivido em imagens ou metáforas” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 123). A literatura de testemunho, calcada no âmbito germânico:

[...] Não procura definir de modo estrito qual seria a literatura de testemunho: de um modo geral, trata-se do conceito de testemunho e da forte presença desse elemento ou teor testemunhal nas obras de sobreviventes ou de autores que enfocam as catástrofes (guerras, campos de concentração etc.) predominantemente do século XX. (SELIGMANN-SILVA, 2001, p.124).

Na literatura, o conceito tem sido discutido após a percepção de diversos relatos sobre os acontecimentos de exceção. Primo Levi (1988, p.7), sobrevivente de Auschwitz, no livro “É isto um homem? ”, já aponta, no prefácio, a necessidade do testemunho não como um arquivo de documentos que serão atestados e arquivados, mas “documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana”. A literatura de testemunho ganha espaço nas produções narrativas e passa a representar importantes registros históricos por um viés dos excluídos, sobreviventes que tecem um mapeamento importante de dados históricos não oficiais.

O *testimonio* desenvolvido para definir as produções em torno das ditaduras militares na América latina caracteriza-se pela luta de classes e os esforços revolucionários dos oprimidos socialmente (SELIGMANN-SILVA, 2001). A literatura de *testimonio* tem como evento principal a contra-história revolucionária das Américas, à qual muitas vezes se opõe a história oficial. Difere-se da literatura de testemunho de âmbito germânico, principalmente no seu caráter de justiça e oralidade. Muitos dos *testimonios* são apresentados por intermédio de um interlocutor, alguém que coleta dados, documentos, entrevistas, e repassa para a produção literária oficial. “Ao invés da fragmentação ou da literalidade, enfatiza-se a fidelidade do *testimonio*”, ou seja, tal gênero pauta-se mais na objetividade dos fatos e “nasce da boca, não da escritura, de uma população explorada e na maioria das vezes analfabeta” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p.126-127). Por isso a necessidade de um mediador entre o fato e a escrita.

No teatro podemos perceber que, na última década, proliferou-se o número de produções artísticas pautadas no depoimento em primeira pessoa; Festa de Separação (São Paulo, 2009); as rosas no jardim de Zula (BH, 2012); Luis Antonio-Gabriela (RJ, 2011); são alguns dos exemplos de espetáculos que têm como tema o testemunho pessoal. Porém, são peças que não vinculam o trauma/Shoá e/ou trauma/ditadura as suas construções dramáticas. Todos esses espetáculos são definidos como teatro documental, no qual a cena é criada a partir de documentos (arquivos) que atestem sua realidade. A biografia e/ou a autobiografia insere-se no discurso cênico e caracterizam-no como documental (SOLER, 2010). Outras formas de teatro que tangenciam testemunho e texto, autobiografia e cena, são:

- O Biodrama (FERREIRA, 2011; ABUJAMRA, 2013) - é uma proposta criada por Vivi Tellas (Argentina) onde (auto)biografias são utilizadas na criação de espetáculos, na maioria dos casos com não atores, borrando as fronteiras entre ficção/realidade.

- O Teatro do Real (SÁNCHEZ, 2007 apud CARREIRA, 2011; LEITE, 2014) - define-se pela emergência do real em diversos aportes da cena contemporânea e em obras onde o real se esguicha de formas distintas.

- O Artivismo (ALICE, 2012) - tem como uma de suas bases o testemunho pessoal do artista, seu engajamento político e social como pilares do trabalho.

- O Teatro Performativo (FÉRAL, 2009) - apresenta-se como uma forma de ruptura à representação, provoca ator/performer a potencializar teatralidade e subjetividade, alavancando, mais uma vez, a intimidade do sujeito como matéria-prima da criação, eliminando personagens, valorizando a persona, a presença e a fricção entre real e ficcional.

Todas essas noções possuem como base de seus discursos o testemunho, narrativas pessoais que contam traumas vivenciados pelos seus criadores. Porém, na cena, a presença e o compartilhamento ao vivo de corpos afeta o testemunho? Ou o próprio testemunho na cena afeta a testemunha? Ao se colocar em ação, a testemunha cênica desloca a lembrança do discurso para um acontecimento real, fricciona as fronteiras do testemunho e, conseqüentemente, do passado, que somente ela pôde acessar. O sujeito que se coloca em ação e narra no momento presente sua experiência passada, sobrepõe definições pré-existentes de realidade e ficção. Ele atualiza sua lembrança, objetiva sua experiência e vivencia outra diante do espectador. Pode-se supor que ele se torna a testemunha do próprio testemunho e transforma os espectadores em coautores da sua lembrança atualizada e objetivada no presente.

No livro “O que resta de Auschwitz”, Agamben (2008) discorre sobre a testemunha (sobrevivente) do holocausto, aquele que testemunhou sobre o intestemunhável. O autor apresenta os “muçulmanos”, homens-múmias, mortos-vivos, o não-homem testemunha do não-dito na experiência extrema vivenciada na Segunda Guerra Mundial.

Sendo assim, como nome do muçulmano, “quem viu a Górgona” não constitui uma designação simples. Se ver a Górgona equivale a ver a impossibilidade de ver, então a Górgona não nomeia algo que está ou acontece no campo, algo que o muçulmano teria visto, e não o sobrevivente. Ela designa, isso sim, a impossibilidade de ver de quem está no campo, de quem, no campo, “chegou ao fundo”, tornou-se não-homem. O muçulmano não viu nem conheceu nada – senão a impossibilidade de conhecer e de ver. Por isso, para o muçulmano, testemunhar, querer contemplar a impossibilidade de ver não é tarefa simples. Que no “fundo” do humano não haja senão uma impossibilidade de ver: isso é a Górgona, cuja visão transformou o homem em não-homem. Mas que seja exatamente a impossibilidade não-humana de ver o que invoca e interpela o humano, a apóstrofe a respeito da qual o homem não pode distrair-se – isso, e não outra coisa, é o testemunho (AGAMBEN, 2008, p.61).

A Shoá é o evento histórico que marca a humanidade sobre a realização da exceção como regra, do limite humano em situações não humanas, da capacidade do ser de ultrapassar o herói e reconhecer na vergonha, na dignidade e no não-dito a ambiguidade da existência. O sujeito é o arquivo pelo testemunho, o que compreende que testemunhar inclui a subjetivação do “eu” e o não-dito como a impossibilidade de testemunhar sobre o vivido. A situação extrema do holocausto nos aponta um caminho sobre o valor fabular e real do testemunho, a fábula não como uma “invenção” da experiência, mas como arquivo vivo, presente, transitório e subjetivo de vivências silenciadas. Uma ética que recorre ao ressentimento do passado para compreender o presente e faz da presença um ato político em relação ao que se foi, ao

que se é, a possibilidade ativa de reivindicar pela narrativa o depoimento marginalizado do não-dito.

No teatro, o corpo do sujeito que testemunha um trauma é a continuidade de um mundo que o afeta, ininterruptamente. A testemunha cênica provoca, na corporeidade afetiva do sujeito (ator e espectador), uma micropolítica da intimidade (LACERDA, 2017) que interfere na percepção de mundo e nas construções subjetivas e constrói imagens que são dissidentes daquelas apresentadas pela sociedade englobante. Logo, o testemunho nas artes da cena é um modo de inserir política na intimidade dos corpos e em suas respectivas representações. O que parece interessar ao testemunho na arte da presença não são mais seus arquivos (reais) ou suas narrativas (inventivas), mas sim a capacidade do sujeito de compreender que realidade e ficção se vinculam, basicamente, aos olhos e ouvidos de quem escuta e de quem observa. Ou seja, é a subjetividade do espectador que fornece potência à presença testemunhal, assim como seu olhar é capaz de inserir ficção na realidade e vice-versa, já que os sujeitos dos testemunhos fornecem à arte a capacidade de (re) invenção do real.

Ao narrar um trauma, o sujeito não só dá testemunho da história (a qual é individual e coletiva), mas coloca-se sobre a luz do sol e ilumina as trevas do seu silêncio inaudito. A reformulação da experiência, segundo Agamben (2008), é o suficiente para rejeitá-la e traz à tona não só a experiência passada, “o que temos agora pela frente é um ser para além da aceitação e da rejeição, do eterno passado e do eterno presente [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 107), o ser que se apresenta no século XXI é aquele capaz de invadir-se, sem suprimir a presença de si, e reformular a vergonha e a culpa na capacidade de desfazer-se incessantemente. O sujeito torna-se passivo e ativo de uma receptividade elevada, íntima do próprio testemunho e faz da subjetividade o campo onde atua o narrador, onde a narrativa de si é uma compreensão, reformulação e apropriação do não-dito, do não-eu.

Segundo Agamben (2008), ninguém testemunha pela testemunha. A inexistência da testemunha da Shoá, já que os sujeitos capazes de testemunhar (os muçulmanos, os homens-múmias) foram mortos ou não conseguem falar, aponta para um possível paradigma moderno: se a testemunha é o sobrevivente traumatizado de uma catástrofe, como pode o mesmo representar um fato histórico a partir da subjetividade enfatizada pelo trauma? Relatar um fato ocorrido exige da memória um (re) lembrar afetado pelo próprio trauma da situação vivenciada pela testemunha. Como garantir a facticidade do relato? Se considerarmos o trauma nas situações limites que foram citadas anteriormente, como no caso dos sobreviventes da tragédia de Bento Rodrigues, e dos envolvidos em casos de racismo, preconceito, estupro, dentre muitos outros, podemos considerar que na modernidade o sujeito traumático, capaz de testemunhar sobre um fato, envolve-se não só como sobrevivente, mas também como indivíduo midiaticado que é bombardeado por imagens violentas e intimado a presenciar, de forma ausente, situações limites.

O trauma, gerado cotidianamente nos corpos dos oprimidos e renegados socialmente, respinga nas redes sociais como uma intersubjetividade⁹ que afeta não só a testemunha, mas também o espectador-testemunha de imagens de catástrofes. É impossível negar o fato de que violências sofridas individualmente passam a fazer parte de um imaginário coletivo com muito mais frequência e ênfase que no século passado. Isso parece afetar a relação com o trauma, tanto da vítima que é exposta e expõe, através de imagens e depoimentos, suas experiências, como dos espectadores que assistem e analisam a violência sofrida. Os virais do Facebook, como: #meuamigosecreto, #primeiroassedio, #machistasnaopassaram, só apontam para denúncias e testemunhos silenciados até então. Por exemplo, mulheres que sofrem ou sofreram violências machistas passam a reformular seus traumas e, conseqüentemente, influenciam na reformulação do trauma de outras mulheres, mas também podem gerar uma bana-

⁹ Intersubjetividade é considerada nesse texto segundo as definições de Suely Rolnik (2011), subjetividades individuais que se inter-relacionam coletivamente.

lização de determinadas violências. A testemunha do século XXI parece ser uma junção da testemunha da Shoá e dos *testimonios* da América Latina. Violências que envolvem trauma e justiça se borram com o bombardeamento de testemunhos midiáticos de momentos de exceção, os oprimidos falam e os violentados expõem. Tornamo-nos co-espectadores da era do trauma e banalizamos ou reformulamos nossa própria experiência com eventos extremos, um estresse coletivo que parece suscitar o que Hartman (2000) define como trauma-secundário.

Esse estresse é consequência do fato de que a mídia nos tornou a todos co-espectadores involuntários das atrocidades apresentadas plasticamente e a cada hora. Da reportagem da mídia sobre eventos traumáticos, dessa transmissão fluente e sem descanso de imagens violentas, poderia surgir um “trauma secundário”, afetando, desta vez, o espectador de nossos próprios circos romanos (HARTMAN, 2000, p. 208).

No mesmo texto Hartman (2000) aponta que o encontro com a narrativa, com o testemunho, pode evitar o trauma secundário. Mas, como se abster da era do trauma? Como negar a existência de acontecimentos violentos? Como não se afetar com o massacre de jovens homens negros nas favelas do Rio de Janeiro? Como negar o trauma vivido por opressões sociais e estatais, já que essas acometem de forma direta uma grande parcela da população brasileira? Esse trauma-secundário habilita o sujeito moderno ao testemunho? Ou, o trauma-secundário enfatiza uma dessensibilização em relação ao trauma? Essas são questões atuais que parecem englobar os conceitos de trauma e testemunho tanto na literatura quanto na arte em geral. As memórias individuais e coletivas passam a ser reformuladas na modernidade, assim como os conceitos de testemunho e história relacionados aos sobreviventes de grandes catástrofes

A partir desses questionamentos, passam a adentrar junto ao testemunho os processos de memória, os quais são complexos e têm sido reformulados em pesquisas relacionadas a diversas áreas de conhecimento. Na definição de Halbwachs, a memória é primordialmente coletiva (MARTINS, 2007; UMBACH, 2008, POLLAK, 1989, 1992). Aquilo que se vive individualmente é reflexo de uma coletividade. Uma memória individual, a qual é experienciada somente por um indivíduo, resulta de processos coletivos. “[...] em Halbwachs, inclusive, a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva” (POLLAK, 1989, p.3). Segundo o teórico, uma memória individual precisa ter pelo menos um ponto de contato com a memória coletiva para que a mesma possa se fundir com uma base comum. Ao contrário da proposta de Halbwachs, Pollak (1989) propõe que a valorização dos discursos marginalizados compõe um novo olhar sobre a história e afeta as concepções de memória coletiva.

As memórias subterrâneas, aquelas escondidas pelos oprimidos dentro do discurso oficial, trouxe junto a história oral a importância de reivindicar outros tipos de registros históricos silenciados pela história oficial. “[...] ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLAK, 1989, p.4). A memória proibida e assassinada pelas ditaduras e regimes opressores, por exemplo, começa a vir à tona através da cena cultural e por diversificados meios de comunicação, o que representa a importância da valorização de discursos clandestinos que foram, durante muito tempo, apagados pela história dominante.

Para além de uma disputa de memória e um lembrar silenciado, temos a memória, abordada por uma visão cartesiana, como algo fixado e enrijecido. Porém, “a memória e a imaginação tem a mesma origem: lembrar e inventar têm ligações profundas” (KESSEL, s/d, p.1). A memória está diretamente ligada ao presente, ela se modifica e se rearticula de acordo com os processos afetivos, emocionais, sociais e culturais que a pessoa estabelece. Segundo Ribe-

ro (2013), a memória possui algo de efêmero ao se tratar de atualização e rememoração. Ela comporta na sua reconstituição aspectos inventivos, os quais surgem a partir de “restos, lapsos, emoções, marcas”, e a inserem em certa “transitoriedade” (RIBEIRO, 2013, p.46). Ao rememorar, o sujeito vive outra vez a experiência, mas vive de forma distinta. Ele imagina, atualiza, sente, compara e estabelece novas conexões de acordo com o presente e as possibilidades futuras (RIBEIRO, 2013). Portanto, podemos considerar que a memória possui invenção e emoção, as quais se relacionam não só ao passado, mas às vivências do momento presente.

No depoimento pessoal, o sujeito recorta uma lembrança e a transpõe para o discurso presente. Mas, ele não somente fala sobre o passado, ele revive-o, de forma atualizada, e reinventa sua história e as emoções de acordo com o momento presente. O que mais importa na narrativa de si parece ser as lacunas proporcionadas pelo não-dito. No caso dos depoimentos pessoais ancorados pelo testemunho, os vazios, a fragmentação das frases rememoradas, da palavra silenciada e do discurso como tentativa de formação de uma identidade narrativa, aparecem como consequência de uma memória atualizada. É o “entre” proporcionado pelos silêncios em contraposição às palavras que sugere a narrativa de si uma constante tematização, a qual se caracteriza por uma complexa formação e reformação da identidade pessoal (STRAUB, 2009).

Ao ser abordada pelo método metalinguístico (BARTHES, 2013) a enunciação da narrativa do “eu” precisa ser desmascarada pelas diversas facetas pela qual é composta. São camadas subjetivas, sensíveis, relacionais e simbólicas que esboçam uma possível “comunicação testemunhal”. O não-dito, o vazio, a imagem escondida na formação da linguagem parece compor os traços que caracterizam o discurso autobiográfico. Ao mesmo tempo, a identidade do sujeito em formação e reformação é construída simultaneamente à narrativa de si, o “eu”, em sua dimensão temporal, “deve ser entendido como uma identidade narrativa” (STRAUB, 2009, p.82). Ou seja, a identidade pessoal é formada e reformada constantemente pelas inconstâncias do eu, seus processos emocionais, subjetivos, temporais e relacionais. Já “A história de vida como experiência do tempo pessoal é [...] um tempo narrado devido à relação ‘interior’ intrínseca entre o tempo e a história (STRAUB, 2009, p. 82). A temporalidade do “eu” é compreendida em Straub (2009) como uma identidade narrativa. Portanto, a inconstância do “eu” atinge diretamente a formação de uma identidade pessoal e, conseqüentemente, de uma identidade narrativa. Ao narrar-se a si mesmo o sujeito atinge não só a formação de um outro viés de comunicação intralinguístico, mas um espaço de tematizações onde leitor, autor, contextos e discursos se inter-relacionam na formação de identidades pessoais e, conseqüentemente, narrativas. O testemunho torna-se, portanto, um ato de influência na desterritorialização das subjetividades contemporâneas.

Inseridos em uma crise de representatividade do tempo-espço, e por cada vez mais experiências sintéticas, artificiais e tecnológicas, os sujeitos acometidos pela instabilidade identitária encontram nos discursos de testemunho “um aparente descrever de uma vida e de um eu [...]” o que o torna “cada vez mais um reescrever relacional e especificamente localizado de formas variáveis de uma existência em transição” (STRAUB, 2009, p.80). Os rastros e lacunas deixados pela fragmentação cada vez mais constante dos discursos autobiográficos surgem como um reflexo de um contexto globalizado e tecnológico, no qual sujeitos aprendem a se reinterpretar e se reinventar constantemente. Daí a importância do testemunho, principalmente na arte da presença. Estar em ação e relacionar-se afetivamente entre corpos, dá ao testemunho a possibilidade de interposição entre subjetividades e afetos. Entranha-se junto a identificação narrativa pessoal a constatação de semelhança das instabilidades, incertezas e traumas dos sujeitos. O corpo que vive uma experiência não é mesmo que narra, porque, segundo Bakhtin (2011), não existe semelhança entre narrador e autor, já que vivenciar uma experiência é diferente de a narrar. Logo, pode-se supor que o testemunho nas artes aproxi-

ma os sujeitos e compõe a formação de novas possibilidades subjetivas capazes de tangenciar indivíduos, espectadores e traumas.

Atualmente, vivencia-se uma sociedade que é traumatizada não só pela violência cada vez mais midiática e constante, mas também por uma desterritorialização das subjetividades, das certezas e das identidades. Falar sobre testemunho, no século XXI, é falar sobre sujeitos fragmentados, indivíduos traumatizados diariamente e silenciosamente. Os aspectos transitórios da memória também influenciam o discurso testemunhal, e denotam ao mesmo tempo suas incertezas, invenções e fragmentações. A arte da presença, que se estabelece a partir da narrativa testemunhal, potencializa o convívio entre ator e espectador, além de provocar análises micropolíticas nas quais a intimidade e o não-dito se tornam partes essenciais do testemunho como obra de arte. Os corpos presentes no testemunho borram as fronteiras entre ficção e realidade, já que suas próprias subjetividades e identidades encontram-se em constante reformulação. A memória que deu origem ao testemunho é atualizada no momento presente e é afetada pelo olhar atento de quem observa (dentro do seu próprio trauma) a (re) formulação de uma nova experiência.

O cineasta Tarkovsky (1998, p.30) comenta que, “Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem”, (re) lembrar um acontecimento traumático choca o corpo com a rememoração em um momento presente. A poesia do esquecimento fricciona real e ficcional, e fornece à presença a instabilidade do passado como matéria que impulsiona o corpo presente. A ação da testemunha é o estar, é a posição do sujeito enquanto narrador instável da própria história, da própria verdade inventiva.

A modernidade produz traumas secundários ou não, nos quais os sujeitos autobiográficos dão testemunho das imagens violentas que beiram seus imaginários cibernéticos. Ainda não podemos prever a influência do acúmulo dessas imagens das redes sociais nas construções subjetivas das pessoas, mas é possível supor que os *smartphones* se tornaram um álbum de fotografia onde as subjetividades depositam tempo e, sobretudo, afetividades. Se o sujeito moderno constrói sua referência estética em imagens inimagináveis, qual sua referência para construir a narrativa dessas imagens? Se a violência tem sido constante nas telas dos celulares, como dar testemunho de um trauma inenarrável, de uma imagem inimaginável?

Referências:

ABUJAMRA, Marcia. A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro. **Revista Sala Preta**.v.13, São Paulo, p.72-85, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **O Que Resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALICE, Tânia. A potência autoficcional na construção da cena performática. In. **VII Congresso Científico de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE**. Porto Alegre, 2012, p.1-7.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARREIRA, André. A Intimidade e a Busca de Encontros Reais no Teatro. **Revista Estudos da Presença**. v.1, nº2, Porto Alegre, p.331-345, 2011.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo. v.8, p.197-210. 2009.

FERREIRA, Iglia. Teatro Biográfico: A experiência do Biodrama na Argentina. In. **VI Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE**. Porto Alegre, 2011, p.1-5.

- GINZBURG, Jaime. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema da teoria da autobiografia. In: GALLE, Helmut (et al.) (Orgs.). **Em primeira pessoa**. Abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH-ESP, 2009, p. 123-131.
- HARTMAN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTRÓVSKI, Arthur; LEITE, Janaína. Três tentativas de dizer o indizível: a experiência de criação de Conversas com meu pai. **Revista Sala Preta**.v.13, São Paulo, p.153-163, 2014.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 207-235.
- KESSEL, Zilda. **Memória e memória coletiva**. Disponível em: http://www.museudapessoa.net/public/editor/mem%C3%B3ria_e_mem%C3%B3ria_coletiva.pdf; Acesso em 20 de nov de 2015.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MARTINS, Estevão C. de Rezende. O enigma do passado: construção social da memória histórica. **Textos de História**, v.15, n. ½, p.35-48, 2007. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/958/625>; Acesso em: 20 de nov. 2015.
- MERCADO, Tununa. Testemunho, Verdade e literatura. In: GALLE, Helmut (et al.) (Orgs.). **Em primeira pessoa**. Abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH-ESP, 2009, p. 31-36.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, v.5, n. 10, Rio de Janeiro, p. 200-2012, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>; Acesso em 20 de nov de 2015.
- POLLAK, Michael. Memória e esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, v.2, n. 3, Rio de Janeiro, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>; Acesso em 18 de nov de 2015.
- RIBEIRO, Mônica. Memórias da dança-improvisação: acontecimento do corpo. In: TOLEDO, Mônica (Org.). **Performances da memória**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, p. 46-59, 2013.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. **Letras**, n. 22: “Literatura e autoritarismo”, Santa Maria, RS, p.121-130, jan/jun. 2001
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A era do Trauma”. A psicanálise e a compreensão do indivíduo moderno. **Revista Cult**, ano 18, n.205, São Paulo, p. 46-51, 2015.
- SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- STRAUB, Jurgen. Memória autobiográfica e identidade pessoal. Considerações histórico-culturais, comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa. In: GALLE, Helmut (et al.) (Orgs.). **Em primeira pessoa**. Abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH-ESP, 2009, p. 79-94.
- UMBACH, Rosani Ketzer. Memórias de repressão e literatura: algumas questões teóricas. In: UMBACH, Rosani Ketzer (Org). **Memórias da Repressão**. Santa Maria, RS: UFSM, PPGL-UFSM, 2008, p.11-20.

Dos exercícios da crítica à construção dos estudos comparados: Das relações intersemióticas entre a pintura de Dacosta e a poesia de Drummond de Andrade ao inconsciente moderno

Exercises of critical to the construction of studycompared: The intersiotics relations between Dacosta painting and Drummond de Andrade poetry to modern inconsciente

Roney Jesus Ribeiro¹

Resumo: A partir das interligações entre a pintura e a poesia tentaremos estabelecer algumas relações com a psicanálise, mais especificamente falando sobre o inconsciente moderno. Por meio da pintura de Dacosta e da poesia de Drummond de Andrade, buscamos relacionar “a arte”, “a literatura”, “a filosofia” e “a psicanálise” e seus possíveis diálogos. Para tal, seguiremos afinados aos estudos de Bosi (1999), Deleuze (1998), Delgararrondo (2000), Foucault (2007), Gattari (2011), Paula (1994/1995), Venâncio Filho (1999), dentre outros.

Palavras-chave: Pintura, poesia, inconsciente moderno.

Abstract: From the links between painting and poetry, we try to establish some relationships with psychoanalysis, specifically talking about the modern unconscious. Through Dacosta painting and Drummond de Andrade's poetry, we seek to relate "art", "literature", "philosophy", "psychoanalysis", and their possible dialogue. To do this, follow tuned to study Bosi (1999), Deleuze (1998), Delgararrondo (2000), Foucault (2007), Gattari (2011), Paula (1994-1995), Venancio Filho (1999), among others.

Keywords: painting, poetry, modern unconscious.

¹ Doutorando em Educação – USC; Mestre em Educação – UA/UFRJ; Especialista em Literatura, Cultura e Arte – FACEC; Especialista em Gestão de Políticas Públicas em Gênero e Raça – UFES; Pós-graduando em Educação, Pobreza e Desigualdade Social – UFES; Graduado em Artes Visuais – UNIMES, Letras: Português/Espanhol e Letras: Português/Inglês – FACI-ASC. Professor nas disciplinas de Arte e Língua Portuguesa e Literaturas na SEDU. Integrante dos Grupos de Pesquisas - Literatura e Educação. (UFES) e Arte na Escola (FNM/PAE). E-mail: roney-ribeiro@hotmail.com.

Introdução

O tratamento do exercício e análise crítica e também comparada entre as relações entre a poesia e a pintura é sempre um exercício de muita reflexão e investigação sobre as poéticas da modernidade. Quando a ideia central dos estudos comparados e crítico se apropriam de abordar dois grandes nomes do modernismo, como por exemplo, o pintor Milton Dacosta e o poeta Carlos Drummond de Andrade requer ainda mais dedicação e reflexão. Aqui a proposta será um pouco mais ousada, pois, além da análise das poéticas expressivas em Dacosta e Drummond de Andrade, tentaremos realizar difícil tarefa é associar as reflexões tecidas sobre as poéticas visuais e verbais ao “inconsciente na modernidade”, que por sua vez é uma ramificação da psicanálise.

No presente artigo, trabalharemos com a crítica e estudos comparados em Arte e também com experimentos da psicanálise. A partir do apresentado, pretendemos relacionar ideias da inconsciência moderna à pintura de Dacosta e a poesia de Drummond de Andrade. As provocações reflexivas aqui apresentadas responderão as seguintes argumentações norteadoras: Qual é a relação podemos estabelecer entre a psicanálise e as artes? O que é necessário para se compreender as poéticas da modernidade? Por que as poéticas de Dacosta e de Drummond de Andrade podem ser aplicadas às ideias ao inconsciente moderno?

Em consideração às muitas transformações ocorridas e ao avanço científico nos modos de pensar, refletir e investigar “a arte”, “a literatura”, “a filosofia” e “a psicanálise” e seus possíveis diálogos, trabalharemos afinados aos estudos de pesquisadores como Becker (1988), Bosi (1999), Deleuze (1998), Delgararrondo (2000), Drummond (2012), Freud (1942), Foucault (2007), Gattari (2011), Jakobson (2003), Lacan (1998), Paula (1994/1995), Venâncio Filho (1999), e demais outros que se fizerem necessário para concretizar o assunto que nos propomos a discutir neste estudo.

As artes e a psicanálise: diálogos possíveis

As representações estéticas e artísticas são manifestações², que quando situadas no Surrealismo, um dos mais intrigantes e importantes movimentos de vanguardas, sempre será visto como um forte indicativo de ruptura e transgressão, que por sua vez, abrirá caminho para a liberdade às exigências da lógica e da razão, valores severamente cultivados pelas convenções e modelos clássicos. É inegável que representações artísticas, como estética “do sensível”, expressões da cultura humana e plena e de vasta simbologia tenha tido grande importância à história da humanidade. A arte caracteriza a apropriação do homem à essência de sua própria existência. Em seu livro “Reflexões sobre a Arte” Bosi (1999) já falara a importância da arte à propagação da humanidade:

É preciso refletir sobre esse dado incontornável: a arte tem representado, desde a Pré-História, uma atividade fundamental do ser humano. Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações. Estas decorrem de um processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o ser da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos (BOSI, 1999, p.8).

²Neste estudo utilizamos o termo manifestações artísticas para referir-nos as poéticas provenientes das artes (plásticas, visuais e cênicas), da dança e da literatura.

As palavras proferidas por Bosi possibilitam-nos, em outras circunstâncias, refletirmos, o conceito de arte ditado rigidamente “pelos modelos clássicos: de que a arte devia ser bela, lógica e dotada de características inteligíveis e também sensíveis ao olhar”. Tais valores, “com um forte anseio de rejeição aos valores burgueses e a razão, valorizando, assim apenas as matérias-primas”, (RIBEIRO, 2014, p.179). Vale lembrar, que ainda na modernidade, com intenções de a evolução e transformação rumo ao novo, a arte manteve a apropriação de matérias-primas que são instrumentos materializados.

Por um olhar sobre a psicanálise, o indivíduo psicótico, assim como artista surrealista, vive fora da realidade, ou seja, no plano dos sonhos, “sem ser regido pelo princípio de realidade” (DELGARARRONDO, 2000, p. 201). Tal pontuação sistematicamente conduz a ideia de condição e concretização da escrita automática³ com a produção poética e representação metafísica a partir da pintura. Assim, acrescenta Ribeiro (2014, p. 197), que “de repente seja nesse contexto que reside a o diálogo entre arte e psicanálise”. O automatismo artístico e literário é uma condição para criação de poéticas.

A partir do exposto, Santos (2002) esclarece que [...] “os fenômenos de automatismo respondem a uma dissociação mental, a uma atividade psíquica autônoma que não obedece ao controle da consciência”. No entanto é esse “signo de uma liberação do espírito necessária à criação poética” (p. 233). O automatismo tem valor positivo como mecanismo que permite escapar ao controle da consciência. Nesse sentido, entendemos que a arte, apoiou-se ao inconsciente, nos fluxos de consciência, nos sonhos, na loucura, nos estágios alucinórios e na escrita automática, para se livrar de todas suas amarras e convenções clássicas. Foi assim, como acrescenta Ribeiro (2014, p. 180) que “o Surrealismo como um movimento de vanguarda comprometido com a desconstrução do formal, propôs uma arte basicamente psicológica, que dá vazão ao inconsciente”.

Logo, plena de anseios modernos e libertários as artes se livrou dos objetos de sua significância “normal”, abrindo espaço para uma profícua associação das artes à psicanálise. Com isso, entendemos que foi por meio do Surrealismo que a arte experimentou o primeiro contato com a psicanálise. Isso certamente se deu porque “a modernidade aboliu os procedimentos artísticos normativos, mas sem fazer da arte um gesto atomizado” (PAULA, 1994/95, p.1).

O Surrealismo como inspiração estética aos artistas modernistas

Desde seu início o século XX já se demonstrava um momento de pura efervescência cultural. O período que compreende os movimentos de vanguarda até a chegada propriamente dita do Modernismo marcou um momento de grande transformação no cenário das artes de modo geral. Tais transformações ocorridas no século exposto, foram consideravelmente significativas, a começar pelas inovações ocorridas no início do século XX. As teorias psicanalíticas e filosóficas que propiciaram uma discussão mais ampla sobre a inconsciência moderna, são exemplos das transformações ocorridas no século XX. Não podemos esquecer que o “[...] modernismo nasceu sob influência da filosofia pragmatista e do psicologismo que sensibilizou os movimentos de vanguarda” (ABDALA JUNIOR; CAMPEDELLI, 1999, p. 200).

As teorias psicanalíticas, à medida que o mundo se evolui, ganha ainda mais força em diversos países, “principalmente no cenário europeu, tendo a sua frente o filósofo Sigmund Freud, considerado o pai e fundador da teoria do inconsciente”, (RIBEIRO, 2014, p. 180). Em meio aos avanços estéticos, artísticos e literários e transformação social, vale acrescentarmos que:

³O Surrealismo nos anos 1920, com André Breton à frente, criou o que chamavam de “escrita automática” como um dos meios para desacomodar o fluxo de ideias da mente, o chamado “stream of consciousness”, e revelar através dele o funcionamento real do pensamento, livre de considerações estéticas, morais, isto é, livre de qualquer tipo de censura ou autocorreção.

O surrealismo é concebido por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, em particular de continentes que até então não tinham sido sistematicamente explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em resumo, o avesso do que se apresenta como cenário lógico (NADEAU, 1958 apud SANTOS, 2002, p. 230).

Assim, para compreender o Surrealismo em suas verdadeiras é necessário pensar, conforme nos acrescenta Foucault (2007, p. 468) “que relação existe entre a linguagem e o ser do homem?” As linguagens artísticas são poéticas expressas pela criatividade e inventividade do homem. Essa linguagem criativa se propaga a partir das manifestações artísticas, literárias e culturais que o homem expressa em toda sua vivência. As poéticas expressas pelo homem moderno, por meio dos signos verbal e visual implicam em conhecer uma série de transformações que ocorreram tanto antes, quanto na abertura do Surrealismo. Essa compreensão sem dúvidas, deve partir, primordialmente, das “inovações científicas, o desenvolvimento tecnológico, a guerra mundial, a revolução comunista” (RIBEIRO, 2014, p. 181).

[...] apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, em ambos os sentidos ao mesmo tempo. Ou melhor, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado. (DELEUZE, 1998, p. 193).

Encontramos nas poéticas visuais, ou seja, nas pinturas e nas poesias de artistas modernos, como por exemplo, Milton Dacosta e Carlos Drummond de Andrade, fortes influências das correntes de vanguardas, em especial, o cubismo e o Surrealismo. Haja vista, que a arte do presente se inspirou no passado para recriar seu futuro. Contudo, entendemos que a experiência criadora, nesse caso, o automatismo artístico e literário, é uma característica muito recorrente nas poéticas modernas.

Algumas pontuações críticas e análises comparadas entre as poéticas de Milton Dacosta, de Carlos Drummond de Andrade e suas relações com a “inconsciência moderna”

Antes mesmo de adentrarmos às ideias inerentes as pontuações críticas e análises comparadas entre as poéticas de Milton Dacosta, de Carlos Drummond de Andrade e suas relações com a inconsciência moderna, sentimos a necessidade de brevemente considerar o conceito de inconsciente moderno. Por isso, conforme Reouduresco e Plon (1998) a partir um sentido bem restrito e objetivo, podemos compreender o inconsciente de tal forma:

Inconsciente (al. Unberwusste; ing. Uncounscious). Em psicanálise, o inconsciente é um lugar desconhecido pela consciência: uma “outra cena”. [...] Trata-se de uma instância ou um sistema (Ics) constituído por conteúdos recalçados que escapam às outras instâncias, o Pré-consciente e o Consciente (ROUDNESCO; PLON, 1998, p. 680).

Compreendido, nas considerações de Roudnesco e Plon (1998) para a psicanálise, o inconsciente nada mais representa como um lugar desconhecido pela consciência. Podendo esta tratar-se de uma instância ou um sistema constituído por conteúdos recalçados que escapam às outras instâncias. No entanto, o termo usado em alemão, em francês, se apresenta em português como inconsciente, transpondo dessa forma o significado específico de lugar desconhecido, lugar onde a consciência não possui acesso, e nem mesmo controle.

Em seguida reitera Roudnesco e Plon (1998, p. 683), que Freud já cria uma nova conceituação para o termo, antes utilizado, indicando a essência de sua particularidade de “ser ao mesmo tempo interno ao sujeito e externo a qualquer forma de dominação pelo pensamento consciente”.

As poéticas artísticas e literárias relacionadas as ideias de inconsciente trazem uma carga explicativa. Ou seja, “uma representação pode transmitir a outra toda a soma de sua carga” e por consequência “acolher em si toda a carga de várias outras” (FREUD, 1942, p. 201). Sendo assim, passamos a tratar dos pontos que juntos constroem algumas reflexões e considerações, no tocante, as pontuações críticas e análises comparadas entre as poéticas de Milton Dacosta, de Carlos Drummond de Andrade e suas relações com a inconsciência moderna.

No universo das artes, um tema que tem ganhado grande importância e sido tratado com frequência é o “inconsciente moderno”. Por meio das expressões e linguagens artísticas, pintores e poetas brasileiros têm recorrentemente se utilizado dos artifícios da filosofia e da psicanálise para propagar sua identidade cultural e concretizar suas poéticas. Tais poéticas conforme expressam Deleuze & Gattari, (2001, p. 103) representam em sua essência “muito mais que uma linguagem”. Elas significativamente representam “o instrumento principal da comunicação portadora de informação é a linguagem” (JACKSON, 2003, p.28).

O inconsciente moderno é, por sua vez, é uma perspectiva de estudo que explora paralelamente a filosofia e a psicanálise, iniciada juntamente ao Surrealismo, que está estritamente ligado a libertação das amarras criadas pelas convenções gerais do consciente. “O trabalho [...] que o escravo, renunciando ao gozo por medo da morte, será a via pela qual ele realizará a libertação” (LACAN, 1998, p. 825). As relações de dominação e cegueira apresentados no discurso antes apresentados, jamais um sujeito eivado do caráter moderno se submeterá. O inconsciente moderno de certa forma encoraja o sujeito a se livrar de tudo que o impeça de ser livre, ou seja, dos “grilhões da razão” conforme classificou Ribeiro (2014, p. 178).

Sendo assim, a partir de uma visão crítica e do auxílio dos estudos comparados podemos colocar a pintura lado a lado com a poesia. Por meio dos recursos aludidos, audaciosamente dizemos que a pintura de Milton Dacosta e a poesia de Carlos Drummond de Andrade representam, à quebra dos “grilhões da razão” para a liberdade do aprisionamento e o eivar-se da liberdade e do inconsciente moderno.

Nas obras de Milton Dacosta, cujo título é “Carrossel” de 1945, “Roda” de 1942 e “Crianças no Parque” de 1944, analisamos a presença da desumanização das personagens, pois, em ambos os quadros, as crianças são retratadas de modo harmônico, mas sem a presença de suas faces, ou seja, sem os órgãos⁴ do rosto. Tais características são de extrema importância para perceber os sentimentos (alegria, tristeza, nostalgia, etc.), expressos pelas personagens.

⁴Os personagens são retratados sem os órgãos cruciais à cabeça “olhos, sobrancelhas, boca e nariz”.

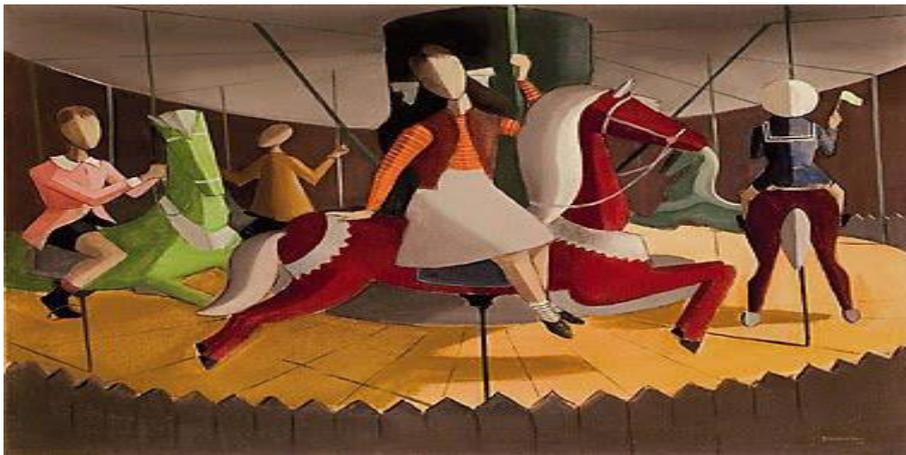


Figura 1. Carrossel, Milton Dacosta, – 1945. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1612/milton-dacosta>

Em tais expressões artísticas, tanto na obra “Carrossel”, apresentada acima, como também em “Roda” e “Crianças no Parque”, abaixo apresentadas, analisamos fortes características Cubista, com marcas da geometrização que como podemos observar nas características físicas das personagens (em rostos, nos corpos, nos adereços e até nos cabelos das garotas). No tocante à tais características e as cores utilizadas nas obras em análise, Venâncio Filho (1999) explica “que num nível elementar a pintura de Milton Dacosta é regida por um princípio de economia”. Dessa forma, para o crítico de arte “Ele” (o artista Dacosta) “não se detém em demoradas elaborações, mas na captação sintética da estrutura plástica” (p. 10).

Esta estratégia de economia, conforme esclarece as pesquisadoras Batista, Lopez e Lima (1972, p.41)⁵, talvez seja proveniente do fato de que “[...] O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma revelação e minha primeira descoberta”. No entanto, a forma rápida, pouco preocupada e nada reacional com que o artista utilizava as estratégias de cores e harmonia em suas acabou criando “[...] uma potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a sim mesmo” (RANCIERE, 2005, p. 32). Mesmo assim, as obras de Dacosta despertam atenção do espectador, que mesmo não compreendendo muito o contexto e a situação se prestam a ler as obras em sua essência poética.



Figura 2. Roda, Milton Dacosta, 1942. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1612/milton-dacosta>

⁵Marta Rossetti Batista; Telé Ancona Lopez; Yvone Soares de Lima (Org.). **Brasil: 1º tempo modernista 1917/25: documentação**. São Paulo: IEB: USP, 1972, p. 41.

As obras causam no espectador ao mesmo que uma sensação de impacto também certo estranhamento. De repente isso ocorre a quase todos os espectadores, em função do que Rancière (2005, p. 15) classifica como partilha sensível “[...] que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”.

Ainda assim, pensamos que tal estranhamento ocorra em decorrência do fato de as crianças que formam círculo e brincam no carrossel ou de roda, não terem rosto, com ausência expressiva de sentimentos. As obras “Carrossel”, “Roda” e “Crianças no Parque”, foram pintadas em períodos muito próximos da produção poética do escritor modernista Carlos Drummond de Andrade.

Como podemos verificar, em tais quadros as crianças sempre estão em forma circular, ou seja, em roda. Em pelo menos duas destas obras os sujeitos retratados estão de mãos dadas. Na mesma década em que as obras acima foram produzidas por Dacosta, o poeta Carlos Drummond de Andrade publica seu poema “Mãos dadas” (1940), que por tamanha coincidência seu título muito tem a ver com as telas acima apresentadas. Em tal poema o “Eu-lírico” diz que:

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.
(DRUMMOND DE ANDRADE, 2012, p.24).

As pinturas de Dacosta e o poema de Drummond de Andrade foram produzidos em momento de grande transformação social, histórica, política e cultural em escala mundial com os abalos da Segunda Guerra mundial na Europa e no contexto que marca o Novo Estado.

Ao que se refere a poesia de Drummond de Andrade, nos dois últimos versos do poema o eu-lírico clama que “não nos afastemos” por medo da solidão que o mundo em seus mistérios pode causar as pessoas. Em seguida para que tal afastamento não ocorra, causando desolação e medo, o mesmo sugere que “ vamos de mãos dadas” (DRUMMOND DE ANDRADE, 2012, p.24). Comparando as poéticas, podemos dizer, que a poesia *drummondiana* aqui apresentada, muito se assemelha às pinturas de Dacosta, principalmente a “Roda”, em que percebemos um contexto em que o futuro de união solidária é quase impossível.

Nas obras, que nos limitamos em nossas análises, a ausência de rosto e as formas geometrizadas, que muito se assemelha ao Cubismo, também são fortes marcas e características do Surrealismo. Nas telas apresentadas, temos a impressão de que as imagens são constituintes de um cenário abstrato de sonhos e imaginário, detalhes estes que no plano da realidade são incapazes de existir. Nos trabalhos de Dacosta, ainda que as crianças encenam atos de diversão, não nos transparecem tamanha alegria, pois as paisagens representadas nas obras compõem uma atmosfera áridas e desértica, em que o vazio, a solidão, e o nada habitam consideravelmente.

Os aspectos de denotam a solidão estão latentes nas faces das personagens das obras de Milton Dacosta. Não é necessário muito esforço para perceber que o artista, autor das obras pictóricas aqui analisadas e o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, são artistas, que propõem uma revolução estética em suas formas de expressar a arte brasileira, se pelo viés

da literatura, seja pelo véis da pintura. Vale lembrar, que ambas estéticas neste contexto discursivo se completam.

Milton Dacosta e Carlos Drummond de Andrade, juntos, consideravelmente professoram os valores do inconsciente moderno, possibilitando dessa maneira, que suas poéticas da modernidade, favorecem para, “[...] que a revolução estética defina o próprio da arte” (RACIÈRE, 2009, p. 27). Assim por meio do inconsciente estético e do inconsciente moderno a arte pode professar seu senso de liberdade a partir do caráter e ideal de revolução estética.



Figura 3. Crianças no Parque, Milton Dacosta, 1944. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1612/milton-dacosta>

Observamos, na primeira obra de Dacosta que as crianças brincam em um carrossel, na segunda parecem realizar uma ciranda em forma de roda e na terceira elas discutem as regras de um jogo num parque. Embora as ações desenvolvidas em tais contextos sejam de diversão e interatividade, o que nos chama atenção é o fato de a atmosfera ser tanto rarefeita como um ambiente triste e desolador. As poéticas pictóricas expressas por Dacosta dialogam com a poesia de Drummond por meio da interssemiótica e assim, as referidas modalidades artísticas juntas professarem na psicanálise o inconsciente moderno, entendido como a libertação dos modelos convencionais, podemos ver na escrita que segue:

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja do galope,
você marcha, José!
José, para onde?
(DRUMMOND DE ANDRADE, 2012, p.10-12)

No tocante a agonia expressa nas poéticas em estudo, Gullar (1992, p.9) nos lembra, que “[...] o artista elabora as sensações que lhe chegam do mundo que ele vê”. Dessa forma, tanto Drummond de Andrade com sua poesia, quanto Dacosta em suas pinturas professam o mundo que ambos veem. Constatamos, o diálogo entre pintor e poeta, na percepção de uma at-

mosfera, tanto em “José” quanto em “Crianças no parque”, em que a decomposição do concreto dá vida ao nada, ao desolamento e na qual o pessimismo tem grande ênfase contextual.

Milton Dacosta, por meio de sua produção plástica, constrói uma trajetória que nos parece muito peculiar no contexto da história da arte brasileira. Com alguns anos de exercício artístico, o artista conquista sua maturidade com telas abstratas que podemos classificar de tendência construtiva. Tais obras são desenvolvidas com base num embate reflexivo e silencioso com alguns dos principais artistas⁶ e movimentos da arte moderna.

As poéticas de embate reflexivo e silencioso se aproximam as do “inconsciente moderno”, já prenunciado no Surrealismo. Tomando como exemplo a obra abaixo julgamos, que é nas telas abstratas de Dacosta que percebemos uma “pintura metafísica”. Contudo, adiantamos dizendo, que foi na década de 40 que o artista se aproximou da Pintura Metafísica de Giorgio de Chirico⁷. Para tanto, na obra “Composição” (1942), alude o pesquisado em poéticas intersemióticas, literatura e arte, Roney J. Ribeiro (2014, p. 184) que “a superfície da tela apresenta definidos planos de cor e um espaço enigmático, ambos fundamentais em seu desenvolvimento construtivo posterior”.

Observando a pintura de Dacosta não temos as mesmas percepções que a célebre artista brasileira Anita Malfatti teve ao visitar alguns museus e exposições quando esteve na Europa. A artista plástica modernista a partir de suas percepções estéticas diz, que “um belo dia fui com uma colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores”, é o que acrescentam (BATISTA, LOPEZ e LIMA, 1972, p.41).

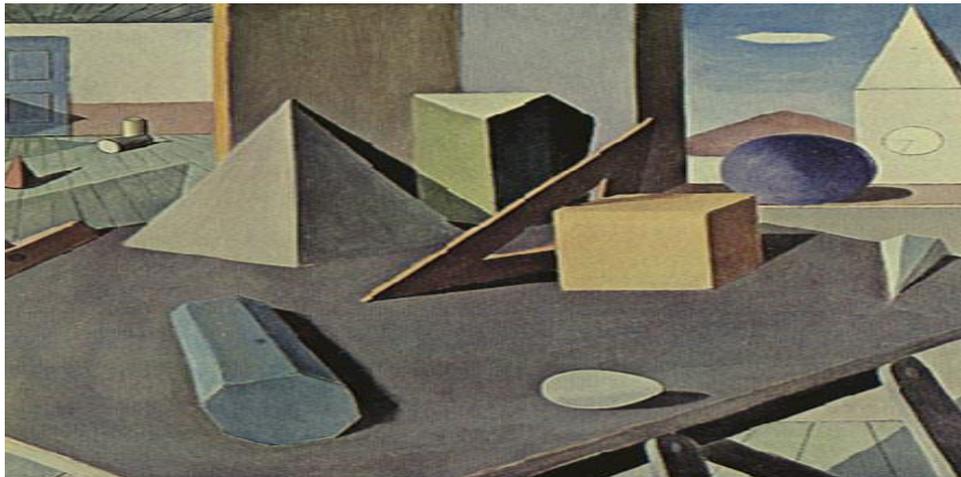


Figura 4. Composição, Milton Dacosta, 1942. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1612/milton-dacosta>

A partir de seu discurso poético, salienta Drummond de Andrade (2012, p. 10-12) que “sozinho no escuro qual bicho-do-mato” em que todos permanecem numa prisão cuja razão é pano de fundo do contexto social. E “sem parede nua para se encostar”, que tudo se dilui no ar, no que percebemos uma fresta de liberdade em que o rompimento dos grilhões da razão, servirá

⁶Os experimentadores da arte livre, Milton Dacosta, com Edson Motta (1910 - 1981), Bustamante Sá (1907 - 1988) e Aldo Malagoli (1906 - 1994), José Pancetti (1902-1958) entre outros, cria o Núcleo Bernardelli em 1931.

⁷Giorgio de Chirico (1888 - 1978), também conhecido como Népoli, foi um pintor italiano. Fez parte do movimento chamado Pintura metafísica ou metafísica, considerado um precursor do Surrealismo. Tal corrente estética pretende designar uma tendência da pintura do século XX, representada por vários artistas, entre os quais se destacam os italianos Giorgio de Chirico e Carlo Carrá e o artista belga Paul Delvaux.

como a liberdade aludida pelas poéticas da modernidade. Entendemos ainda, que as poéticas aqui analisadas apontam que [...] “uma máquina abstrata ou diagramática não funciona para representar, mesmo algo de real, mas constrói algo de real por vir, um novo tipo de realidade” (DELEUZE & GATTARI, 2011, p. 106).

As poéticas colocadas aqui lado-a-lado, em suas manifestações culturais se constituem-se de um espaço em que a linguagem artística (verbal e não verbal) ganham força para professar os ideais de uma sociedade. Nos acrescenta Becker (1988, p.347), que "os mundos da arte nascem, crescem, se transformam e morrem. Os artistas que dele participam devem se defrontar com problemas diferentes segundo o estado do seu mundo da arte".

Entretanto, ao que se percebe, tanto Drummond, quanto Dacosta propõem por meio de suas poéticas artísticas, viver intensamente a libertação das amarras dos muitos grilhões da razão, sugerida pela modernidade. Assim, imaginamos ser obedientes ao que sugere os artistas em seu engajamento social. Reitera, Cesaroto & Petter (1992, p. 82) “no final das contas, Freud insistia em dizer que os poetas e artistas teriam um acesso mais fácil à verdade, talvez por não ficarem presos a esquemas e preconceitos enferrujados”.

Considerações finais

Dentro do que imaginamos possível, propomos realizar aqui, um breve e simples diálogo a partir relação da pintura de Milton Dacosta à poesia de Carlos Drummond de Andrade. Ao deslindarmos os meandros da psicanálise e suas inter-relações com os estudos da arte e da literatura no Brasil, produzidos no final da Segunda Guerra, percebemos, que muitos artistas modernistas foram influenciados consideravelmente pelas características cubistas e pelos ideais de liberdade cultivado pelo Surrealismo.

As obras em que detivemos nossas análises tanto críticas quanto comparadas, professam a desconstrução dos modelos de arte apregoados pelos ideais e convenções clássicas, o que foi de encontro com o inconsciente moderno. O “inconsciente moderno” explorado no estudo aqui indicado, é uma tendência iniciado com por Freud sobre a qual vale lembrar que serviu de base para que filósofos de grande importância para o cenário artístico e literário, como Deleuze, Gattari, Foucault e outros filósofos contemporâneos.

Em suma, no que tange nossos discursos finais, o automatismo, a metafísica, a atmosfera rarefeita, a inquietude, a agonia sintomática, o vazio, e também uma espécie de desumanização marcada pela ausência de características própria do ser humano, tanto físicas quanto sentimentais, são características filosóficas e psicanalíticas e elas circulam livremente nas poéticas da modernidade aqui estudadas na pintura de Dacosta e nas poesias de Drummond de Andrade.

Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Tempos da Literatura**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telé Ancona; LIMA, Yvone Soares de (Org.). **Brasil: 1º tempo modernista 1917/25: documentação**. São Paulo: IEB: USP, 1972
- BECKER, H. **Les mondes de l'art**. Paris: Flammarion, 1988.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: editora Ática, 1999.
- CESAROTO, Oscar; PETTER, Márcio. **O que é psicanálise**. São Paulo: Brasiliense 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

___; GATTARI, Felix. **Mil platôs 2**. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora. 34, 2011b.

DELGARARRONDO, P. **Psicopatologia e Semiologia dos Transtornos Mentais**. Porto Alegre: Artmed Editora: 2000.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Antologia Poética**. 12 eds. Rio de Janeiro: José Olympio. 2012.

___ . **Sentimento do Mundo**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2012.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes. 2007.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Metapsicologia. Vol. 8. São Paulo: Delta, 1982.

GULLAR, Ferreira. **Sobre Arte**. Rio de Janeiro: Avenir. 1992.

JAKOBSON, Roman. **Essaís de linguística general**. 1. Les fondations du langage. Paris: Les Éditions de Minuit. 2003.

LACAN, Jacques. **Subversão do Sujeito**. In: Escritos. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

PAULA, Maria Lúcia B. C. de. **Os mundos da arte de Milton Costa**. Perspectiva. São Paulo: UNESP. Vol. 17/18. 1994/1995.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

___ . **O inconsciente estético**. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

REY, Sandra. **A colocação do problema: arte como processo híbrido**. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (Orgs.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2002.

RIBEIRO, Roney Jesus. **Dos Grilhões da Razão à Inconsciência Moderna: Da Pintura de Milton Dacosta à Poesia de Carlos Drummond de Andrade**. In: SOARES, Luís Eustáquio; PALMAS, Cristiane (org). O Inconsciente Moderno: Literatura e Psicanálise: Vitória: Editora Aquarius, 2014. Cap. 10, p. 178-187.

RODINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, L. G. dos. **A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise**. Rio de Janeiro: Ágora. Vol. 5 n. 2 p. 229-247.

SOARES, Luís Eustáquio; PALMAS, Cristiane (org). **O Inconsciente Moderno: Literatura e Psicanálise**. Vitória: Gráfica Aquarius, 2014.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Dacosta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

Identidades Queer no Video Arte: uma Aproximação Brasil - Colômbia

Identidades Queer en el Video Arte: una Aproximación Brasil – Colombia

Jose David Rojas¹

Resumo: O presente artigo pretende rastrear, no decorrer da arte contemporânea, vídeo artistas que utilizam, dentro de sua produção artística, os conceitos de identidades queer ou LGBT, principalmente artistas brasileiros e colombianos que tem atuado ou que atualmente participam ativamente dentro de circuitos artísticos e expositivos. Além de mapear estes artistas, a intenção é analisar suas obras e identificar, a partir de diferentes teorias de gênero e queer, o conceito de identidade.

Palavras-chave: *Queer, Video-arte, Identidades, Arte latino-americana, Homossexualidade.*

Abstract: *El siguiente artículo pretende rastrear en el transcurso de arte contemporáneo video artistas que han utilizado dentro de su producción artística el concepto de identidades queer y/o LGBT, principalmente artistas brasileiros y colombianos que han participado activamente dentro de circuitos artísticos y expositivos. Además de mapear a estos artistas, la intención es analizar sus obras artísticas e identificar desde diferentes teorías de género y queer el concepto de identidad.*

Keywords: *Queer, Video arte, Identidad, Arte latino americano, Homossexualidad.*

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade federal de Uberlândia. Possui graduação em Artes plásticas y visuales pela universidad distrital francisco jose de caldas(2014). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes do Vídeo.

O conceito *queer* nasce depois dos movimentos feministas e LGBT dos anos oitenta e da crise do HIV nos Estados Unidos, durante o neoconservadorismo promovido pelos mandatos do presidente norte americano Ronald Reagan da primeira ministra do Reino Unido, Margaret Thatcher, quando as políticas governamentais não consideravam cidadãos as minorias sexuais, o que colaborava para a desconfiança frente a pessoas de identidades não heterossexuais. A palavra *queer* era utilizada, então, para referir-se desdenhosamente a uma pessoa homossexual. O termo no inglês seria traduzido para o português como estranho, mas também como aberração ou fora do normal; posteriormente os ativistas LGBT se apropriaram da palavra para auto designar-se e identificar-se eles mesmos contra uma cultura homofóbica e machista.

Esta situação social permitiu que grupos ativistas LGBT se estruturassem melhor para lutar por direitos fundamentais e benefícios como qualquer cidadão e ganhassem visibilidade a partir de “marchas” no mundo inteiro. O que poderíamos considerar um “boom gay” faz eco dentro de instituições acadêmicas e começa a dar pautas para intelectuais pensarem o que está fora da heteronormatividade. Os ou as *queer* se denominam fora dos regimes estabelecidos cultural e politicamente, nos quais se nos impõe um gênero baseado em nosso corpo. Nesses regimes normativos o indivíduo deve comportar-se de acordo com o estabelecido culturalmente com o que a filósofa americana Judith Butler chama de performatividade: “a compreensão da performatividade, como ato mediante o qual o indivíduo dá vida ao que nomeia, como esse poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que regula e impõe a construção do sexo” (BUTLER, 1993, p. 19)

Primeiramente vamos rastrear a origem de uma palavra que é fundamental nas teorias que nomeia, já que foi utilizada como arma contra as pessoas que consideravam a homossexualidade como algo vergonhoso. O Termo *queer* foi utilizado no mundo anglo saxão como um insulto contra gays e lésbicas, os quais se apropriam deste termo para auto designar-se e mostrar orgulho e respeito frente a presente homofobia. O termo foi usado, inicialmente, pela teórica feminista Teresa de Lauretis, num *workshop* organizado na Universidade de Califórnia, em Santa Cruz, Estados Unidos, que coincidiu com a publicação do livro *Inside/Out*, editado por Diana Fuss, o qual é composto por artigos com conteúdos que estruturam muitas das questões com as quais as teorias *queer* se ocupam; assim, outros teóricos definem trabalhos acadêmicos que interatuam com um tipo de ativismo de ação direta, que surge da aparição dos movimentos de liberação LGBT, primeiro nos Estados Unidos e, rapidamente, em Inglaterra.

O termo *queer* se torna, desde então, uma reivindicação de caráter positivo e, no começo dos anos noventa, se consolidam vínculos estreitos entre indivíduos que se sentiam fora da sociedade e das culturas dominantes, tanto gay como heterossexuais. O movimento nasce, principalmente, entre a subcultura punk, dos escritores, cineastas e artistas que não se sentiam conformes dentro da cultura homossexual e muito menos com a cultura heterossexual.

Num primeiro momento, aparecem os *fanzines queer* e posteriormente, filmes, curta metragens, bandas musicais e obras de arte utilizadas para disseminar culturalmente outra forma de expressão dos jovens da classe trabalhadora. Na prática e na teoria, o termo *queer* é em si mesmo uma ferramenta política, não só define uma estrutura teórica, mas surge sim como um termo performativo que estabelece uma relação entre a linguagem e a subjetividade.

Um dos obstáculos principais para abordar as teorias *queer* é entender os limites entre a teoria e a prática política, com o entendimento do termo política como condutas e processos individuais e coletivos relacionados com a identidade que se desliga do termo em inglês *politics*. Isso porque, além os teóricos *queer* extraírem e darem forma a suas teorias a partir do ativismo político, a verdade é que esta área é limitada, pois as teorias se assentaram dentro do

âmbito acadêmico e o ativismo está fortemente marcado pela ação individual ou em grupos pequenos, o que impede uma melhor estruturação e organização. Mas, como explicamos à frente, o primeiro ativismo *queer*, surgido como movimento social a partir de criação de grupos como *Outrage* ou *Queer Nation*, deu forma a estruturas culturais e sociais que tem marcado fortemente os movimentos *queer* atuais.

As teorias *queer*, como campo de estudo, poderiam se estruturar em três núcleos diferentes, os estudos que planteiam uma interpretação sobre as diferenças sociais que afetam aspectos como a raça, a etnia e a sexualidade; as teorias que estudam os discursos desde a opressão sexual, em que surgem produções culturais; e os estudos que legitimam as sexualidades não normativas por meio da teorização do desejo e do erotismo.

Aparecem, assim, em centros acadêmicos europeus, e posteriormente nos Estados Unidos, as teorias *queer* que nascem como um conjunto de ideias sobre o gênero e a sexualidade que afirmam serem as identidades sexuais o resultado de uma construção social fictícia e, portanto, rechaçam categorias fixas da sexualidade, impostas a partir da heterossexualidade. Essa postura abre um amplo campo para que os corpos tentem libertar-se dos limites impostos e recebam uma vasta possibilidade de identificarem-se frente ao mundo de acordo com o princípio que postula Butler: “o sexo não condiciona ao gênero: o sexo é um fato biológico e anatômico e o gênero é uma construção sociocultural” (BUTLER, 2007, p. 225).

Filósofos, sociólogos e psicólogos, entre outros acadêmicos de diferentes áreas, pleiteiam a transformação social das identidades e a abertura às diferentes orientações sexuais independentemente da corporiedade, rechaçam a classificação dos indivíduos em categorias fixas e consideram que todas as estruturas de gênero são aprendidas performaticamente e, portanto, podem ser desaprendidas e desconstruídas. Grandes pensadores para as teorias *queer* são Judith Butler, Beatriz Preciado e Michel Foucault, os quais realizam pesquisas não só sobre a natureza efêmera da identidade *queer* e além da insistência sobre a sexualidade e o gênero, entendem que o *queer* se aplica sobre qualquer pessoa que se sinta fora de lugar frente às restrições da heteronormatividade. Junto ao gênero e a identidade, a pornografia, a prostituição e outras zonas obscuras da sexualidade também são estudadas e analisadas. As teorias se dirigem a construir um contato sobre a igualdade não só de sexo, também de raça, classe, etnia dentre outras categorias.

A teorias *queer* tem a emancipação do indivíduo como objetivo contra uma sociedade “sexo fóbica”, promovem a diminuição da repressão erótica tanto de homossexuais como de heterossexuais e entendem que tanto a vida privada como a pública e a política são sexualizadas, portanto, as práticas sexuais também são práticas políticas nas quais o indivíduo marginalizado é agente de mudança social que tem o potencial político para subverter o normativo. Estas teorias *queer* propõem a hibridação como única forma de resistência contra as ideologias homogeneizadoras, já que é um processo abordável desde um nível individual e pessoal; o conceito de hibridação é utilizado por aqueles autores que analisam o conceito de identidade, no qual os limites podem ser transgredidos a partir de fusões e possibilidades para que cada indivíduo possa explorar-se dentro de sua militância política.

O gênero, a raça e a classe não são a base constituidora de uma unidade essencial, pelo contrário, desaparecem para brindar ao indivíduo as possibilidades de se constituir dentro de liberdades que conformem sua identidade e assim formar um “nós” entre indivíduos livres. Mas, a teoria encontra limites na utilização do conceito de transgressão de margens, já que, no intento de desestabilizar os limites que dividem o normal do desviado e se organizar contra o que alguns autores tem catalogado como a heteronormatividade (definida como a estrutura cultural sexual que exige a normalização do sexo a partir do gênero masculino e feminino) aparece uma atitude de confrontação com a ambição de se situar nas margens da mesma sociedade que criticam. Essa é uma atitude errônea, já que não existe um espaço fora da sociedade, simplesmente porque o humano é um ser social por definição.

Dentro das teorias *queer*, o questionamento do conceito de identidade como categoria fixa, coerente e natural, abre o caminho para a teorização de outras categorias como a sexualidade e o gênero como questões socialmente construídas. Ao pensar as categorias identitárias como construções sociais, a teoria *queer* abre uma ampla gama de possibilidades interessantes para o ativismo de diversos movimentos sociais.

Alguns teóricos consideram que o conceito de identidade é exclusivo e leva em conta poucas variáveis do indivíduo. Quando o indivíduo está marcado por diferentes componentes ideológicos que podem se misturar ou combinar, optar por uma identidade ou outra implicaria o silenciamento ou a exclusão de importantes experiências. Plantear a possibilidade de inter-relacionar aspectos como a etnia e a classe social com os da sexualidade e gênero supõe uma interessante linha de trabalho, que ajudaria a superar os limites dos movimentos ideológicos e aprofundar análises da subjetividade e seus processos.

Essas ideias permitem também enfrentar a homossexualidade e a heterossexualidade de modo não hierárquico, pois os heterossexuais podem estar tão oprimidos como os homossexuais pela própria heteronormatividade que, de início, os privilegia. Assim, tanto os homossexuais como os heterossexuais estão imersos numa lógica geral de controle da individualidade através da sexualidade e das tecnologias do corpo planteadas por Michael Foucault

As teorias *queer* pensam o indivíduo como um elemento livre, que se estrutura por diferentes elementos socioculturais. Judith Butler reestrutura como uma ficção cultural de atos reiterativos nos quais o gênero se constrói em cada ação, sem que exista algo autêntico com relação ao gênero. Não existiria uma entidade reguladora que reafirma a construção do gênero. Assim, o indivíduo *queer* desativa politicamente estas estruturas sociais a partir do corpo como elemento que pode modificar em seu exercício de liberdade, reposiciona novas corporeidades e sexualidades e também utiliza o sexo como ferramenta de desejo, prazer e poder sem foco exclusivo na genitalidade, se não na exploração de outras formas de produção de gozo.

As práticas *queer* conservam firmemente a ideia de legalizar o corpo marginalizado até incorporá-lo dentro das mesmas instituições que dão forma aos dispositivos de heteronormatividade, já que todo elemento da vida está de um modo ou outro sexualizado, assim como a política e a economia. Se codificam, então, alternativas de sexualidade dentro do existente, pois se reconhece a impossibilidade de negar os conceitos de sexualidade atuais.

Tais teorias, produzidas dentro de ambientes acadêmicos, também tem se deslocado dos grandes centros intelectuais para as “periferias”, já não com a produção de textos e bibliografias, mas com a construção de blogs, fanzines, festivais de cinema, encontros culturais e artísticos. Assim como a filosofia e os estudos culturais, as teorias *queer* tem permeado as artes plásticas e visuais e produzido um eco em alguns artistas conscientes ou não disso.

Os movimentos de revolução sexual nos anos 1960-70 e as manifestações nos anos 1980-90 afetaram a produção artística na relação arte-vida em sua corporeidade. Com o desenvolvimento da tecnologia, a câmera fotográfica e posteriormente a câmera de vídeo se torna uma ferramenta de criação, que foi fortemente utilizada para o registro, principalmente no contexto da *Body Art* dos anos 1960-70, quando o corpo do artista entra em função de conteúdo semântico para realização de *happenings* e performance. Corpo e câmera aparecem como elementos que questionam conceitos como a sexualidade e os mecanismos de controle, principalmente por grupos como o Ativismo Vienense e o Fluxus.

O corpo é, para os teóricos *queer*, o principal catalizador dos processos de identificação que conformam a subjetividade *queer* e o espaço em que se articula o desejo em primeira pessoa. Esse desejo é concretado na prática de sexualidades não normativas, principalmente a bissexualidade e o sadomasoquismo. A teoria *queer* intenta questionar o regime da sexualidade em si, nos conhecimentos que constroem o “eu” como sexual e assumem a heterossexualidade e a homossexualidade como categorias que marcam verdades sobre os indivíduos.

O *queer*, portanto, transpassa, em suas análises, a opressão e a liberação do indivíduo homossexual, em cruzamento com práticas e discursos institucionais que produzem os conhecimentos sobre a sexualidade e as formas em que é organizada a vida social, especialmente nas formas de repressão das diferenças. Desse modo, indica-se que o estudo da homossexualidade não deveria ser o estudo da minoria, mas o estudo dos conhecimentos que organizam a sociedade como um todo mediante a sexualização dos corpos, dos desejos, das relações sociais, conhecimentos culturais e instituições sociais. A teoria *queer* aspira ser uma teoria social, mas este projeto não tem chegado a seu potencial e a maioria das críticas tem sexualizado as práticas e as análises *queer*.

O registro da performance em vídeo permitiu ao artista expandir seu trabalho fora dos limites de tempo e espaço que a performance contempla para transformar o registro em material artístico, e deu ao videoartista ferramentas para começar a utilizar o vídeo como matéria. Artistas como Andy Warhol, Pipilotti Rist ou Cindy Sherman trouxeram o cotidiano para a produção de arte e puseram em dúvida os estereótipos de comportamento heterossexual. Já nos anos 1990, estrutura-se um movimento cinematográfico independente chamado *New Queer Cinema*, que de alguma maneira se baseia neste desenvolvimento da relação corpo/câmera. Este movimento ganha muito peso e se torna uma vertente do cinema até a atualidade, com a aparição de festivais de cinema *queer* independente em diferentes capitais do mundo.

Assim, esses fatores históricos começam com os movimentos LGBT e, posteriormente, a dupla corpo/câmera e o cinema abrem a possibilidade cultural para artistas contemporâneos estruturarem discursos culturais e políticos que questionam estruturas sociais impostas sobre o corpo do outro fora da normatividade. Além disso, os centros intelectuais que estruturam e dão forma às teorias *queer* e às novas visualidades artísticas dão abertura a outros centros de pensamento. Este é o caso da América Latina, onde o colonialismo senta as bases e as estruturas sociais e a religião compromete o corpo do indivíduo de forma mais contundente. Aparecem, também nesse espaço, movimentos de contracultura *queer* que darão visibilidade ao corpo negro, mulato, indígena e homossexual, principalmente no Brasil pós-ditadura civil-militar, bem como na Colômbia, com a luta constante frente ao estado heteropatriarcal e a Igreja, que não reconhecem outras individualidades fora da heteronormatividade.

Vários artistas utilizam e dão forma a um movimento dentro das artes *queer* chamado Post Pornô, para o qual o conceito de pornografia e as leituras feministas mudam para tornar visível outras maneiras de sexualidade e para fazer uma crítica frente a indústria pornográfica sexista e a representação dos sexos frente aos meios de comunicação em massa. Dentro do Post Pornô, as minorias sexuais aparecem, tem voz e corpo, tornam-se visíveis e abrem debate sobre os corpos que desafiam as normas sexuais e de gênero frente a esquemas machistas que dividem os corpos entre “bons” e “maus”.

Dessa maneira, podemos encontrar videoartistas no Brasil e na Colômbia que problematizam o *queer* e as identidades LGBT em épocas recentes. O artista Judinilson Júnior traz, em sua obra “Exercício de me ver”, de 1980, uma série de retratos de seu próprio corpo homossexual a partir de arte-xerox. O artista faz uso do corpo e o caracteriza durante seu trabalho individual. Durante a época pós-ditadura ele faz parte do coletivo artístico 3NÓS3, no qual realiza intervenções artísticas em monumentos e áreas públicas que criticavam a proibição e a censura que sofreram os artistas durante a época da ditadura militar no Brasil. Posteriormente, seus trabalhos propõem a fragilidade do corpo e da necessidade de se encaixar dentro de regulamentações heteronormativas que qualquer pessoa homossexual vem a sofrer, além de não ser uma obra propriamente audiovisual. Este trabalho se aproxima de ferramentas que o vídeo utiliza, como os planos e enquadramentos que a linguagem audiovisual aproveita e a utilização de objetos tecnológicos como ferramenta, neste caso a máquina de tirar xerox, na

qual os fotogramas de um corpo em exploração frente a um objeto tecnológico reproduz um corpo que brinca com sua própria construção.

Outro artista brasileiro que manifesta em seu trabalho as identidades LGBT para visualizar outro tipo de olhar é Rafael França, que também faz parte do coletivo artístico 3NÓS3, junto a Judinilson Junior. Em suas obras fora do coletivo, especificamente na obra “*Preludio de uma morte anunciada*” de 1991, uma de suas últimas obras antes de morrer de AIDS, o artista retrata dois corpos masculinos que entre carícias e beijos plasmam a ideia do amor ideal e platônico, sem embargo censurado, já que a câmera tem como primeiro plano só as bocas masculinas que entre melodia romântica demonstram seu amor. Esta obra dá conta da autocensura dentro dos próprios movimentos LGBT a partir do medo e a violência que esta comunidade vive dia a dia. Além disso, mostra a superação do medo da morte a partir do amor e da felicidade de encontrar alguém sem se importar com a evidente transição de estar vivo e viver com uma enfermidade que torna quem a padece estigmatizado pela sociedade ignorante da época, a qual ainda mantém o medo àquela pessoa homossexual que possivelmente está doente.

Outra artista brasileira contemporânea que retrata identidades *queer* dentro de seu trabalho é a Virginia De Medeiros, especificamente em sua obra audiovisual “*Sérgio Simone*” de 2011, esta obra se caracteriza por já não ser mais o artista retratado quem tenta dar voz a diferentes situações sócio culturais. A artista utiliza métodos antropológicos e jornalísticos baseada na estratégia documental para ir além do testemunho, ela questiona os limites entre a realidade e a ficção ao retratar a história de uma travesti da cidade de Salvador que depois de entrar em convulsão por causa de uma overdose de *crack*, seguida de uma revelação na qual acredita ter encontrado a Deus, o que a leva a abandonar sua condição de travesti e retornar a sua vida como homem, e em retorno a seu nome de batismo, Sérgio. Esta obra dialoga com a percepção de identidade, permeada por elementos socioculturais e inclusive econômicos, em que o indivíduo é constituído por barreiras imaginárias que separam outros modos de existência. Este trabalho busca demonstrar um mundo diverso onde cabem contradições, desconstruções e desafios frente a uma sensação de incompletude que permeia a maioria das sociedades, sobretudo nos países latino americanos.

No caso dos artistas colombianos, a obra de Miguel Angel Rojas “*Corte no olho – Corte en el ojo*”, de 1979, é uma peça de vídeo na qual registra um cinema pornô muito tradicional entre os anos setenta e oitenta na cidade de Bogotá. Muito frequentado por uma população masculina tanto hetero como homossexual, neste cinema se praticavam relações sexuais que deixavam o prazer carnal acontecer entre vídeos, obscuridade e as cadeiras do cinema. A obra constitui-se por fotogramas filmados dentro do cinema durante as projeções e os encontros dos homens, que entre a obscuridade exibiam pequenos gestos, quase imperceptíveis para que outros se aproximassem, como uma espécie de voyeur em vigilância das abordagens. A obra é um registro de experiências eróticas que reconciliam a diferença sexual em uma sociedade que denuncia e rechaça aquele que se encontra fora da sociedade heteronormativa. Nesta obra se evidencia e questiona a ideia do público e do privado ao registrar um lugar que permitiu aos jovens da época se reconciliarem com a diferença sexual. O título da obra deve-se a um golpe que o artista recebeu ao retratar um dos encontros, no qual foi agredido no olho, um corte não só no olho, mas também na câmera de vídeo que utilizava. Trata-se de uma obra que dá conta da sociedade tanto da época como da atual colombiana, uma sociedade hipócrita em que o diferente é excluído por causa das boas maneiras e costumes.

A obra “*Ontem Mataram uma travesti – anoche mataron a una travesti*”, de Santiago Echeverri, de 1993, é um videoclipe em que o artista se senta frente a câmera e conta as notícias perturbadoras da morte de uma travesti assassinada na noite anterior. Critica-se as varreduras de limpeza social e a intolerância nacional frente aos crimes de homofobia e transfobia que ocorrem na época na tentativa de se exigir justiça e estratégias que protejam a comunidade. As obras do artista estão marcadas por um forte ativismo em luta dos direitos LGBT assim como

por uma preocupação pela conflitiva realidade do país e de outros países do mundo que ainda violenta e não reconhece o indivíduo LGBT frente a seus direitos plenos como ser humano.

Por último, temos o artista colombiano atual Juan Pablo Echeverri. A maior parte de seu trabalho baseia-se em videoclipes com músicas representativas do mundo LGBT dos quais se apropria para se tornar uma declaração da cultura *queer* ao mundo. Em cada videoclipe, ele se transforma num personagem de acordo com a música e faz uma seleção de países do mundo onde a vida e os direitos homossexuais são aceitos ou reprimidos de acordo com seus governos. Este projeto artístico é chamado “*Around the world in 80 gays*” e dentro deste projeto selecionamos o vídeo “*Gay Gone Wild*”, de 2013, no qual o artista se transforma em um personagem andrógono meio estrela do *rock and roll* e indígena que navega numa pequena embarcação o rio Amazonas, que abraça sua animalidade dentro do mato pela dança e movimentos afeminados enquanto realiza o playback da música *Welcome to the jungle*, do grupo musical *Guns N’ Roses*, de 1987. O videoclipe questiona como a globalização tem permeado cada espaço no planeta, assim até o mais recôndito lugar como é a selva, também tem se permeado com diferentes movimentos tanto culturais como econômicos, assim se tem configurado uma colonização na qual os países perdem parte de suas tradições para aderir, dentro de suas práticas, demonstrações culturais que não são próprias. Além disso, o artista pretende, com este personagem, abrir um espaço crítico frente a diferentes identidades e corpos *queer*, já não só o homem homossexual branco das grandes metrópoles, mas também o indivíduo que pertence a minorias raciais, como o negro, o mulato, o indígena, que também pode e deve ter voz dentro das configurações identitárias LGBT.

Estas aproximações ao redor da vídeoarte no decorrer das épocas evidentemente passam pela experiência pessoal do artista para criar um discurso partindo do individual até o global. Este tipo de expressões artísticas abre oportunidade para consolidar discursos que permitam dar voz ao outro, ao marginal, dão passo a outorgar dentro e fora do âmbito acadêmico um espaço de discussão ao movimento LGBT e ao outro que se expõe para transformar o olhar e o falar em um fato democrático. Estas obras artísticas não só conversam sobre situações pessoais de cada artista, mas também são reflexo da sociedade e as situações sociopolíticas da época na qual cada obra está demarcada.

É evidente que a luta pelos direitos e pelo reconhecimento da população LGBT tem um longo caminho, mas ainda falta muito mais. As diferentes expressões artísticas dão visibilidade a este tipo de problemática, ajudam em grande medida para que outras pessoas entendam e modifiquem a sua percepção errada conta as minorias sexuais. Evidentemente ficam de fora muitos artistas que exaustivamente tem se referido a temáticas LGBT dentro de seu trabalho para evidenciar tantas problemáticas, mas sem dúvidas esses seis artistas selecionados revelam por suas obras características que as sociedades, tanto colombiana como brasileira, vivem dentro de suas políticas sobre identidades para além da heteronormativa, sendo assim reflexo de situações que se vivenciam em outros países considerados de “terceiro mundo”.

Atualmente são vários os artistas jovens e os coletivos artísticos que participam ativamente na produção da arte *queer*, que criam não só obras artísticas para circuitos expositivos, como também abrem espaços em eventos como festivais de cinema *queer*, festivais de arte, peças de dança, teatro e literatura, entre outras formas de criação, para que o tema seja mais popular e comum. Isso demonstra que evidentemente deve se gerar uma mudança na forma de dar visibilidade e construir uma sociedade na qual a diferença seja respeitada e aceita em políticas de censura e de desigualdades, o que obriga a dar visibilidade a diferentes tipos de expressão que democratizem espaços culturais e sobretudo humanos.

Referências

- BUTLER, Judith. **Criticamente subversiva**. En Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer, Ed Icaria, Barcelona 2002, Pp. 55-79.
- _____. **Cuerpos que importan**. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1993.
- _____. **El Género en disputa**. El feminismo y la subversión de la identidad. Ed. Paidós. Barcelona. 2007
- CABALLERO, Antonio. **La Representación de las masculinidades en el vídeo arte español**. Tesis Para optar por el grado de doctor. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de ciencias de la información. 2013.
- DEWEY, Jhon. **El arte como experiencia**. Ed Paidós. Barcelona. 2006.
- EPPS, Brad. Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer. **Revista Iberoamericana**, Vol LXXIV, Num 225, Octubre-Diciembre, 2008.
- FONSECA, Carlos. La teoría queer, la de-construcción de las sexualidades periféricas. **Revista Sociológica**, Año 24, número 69, Enero-abril, 2009, pp 43-60. Mexico.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pos modernidade**. Ed DP&A. 2004.
- HOCQUENGHEM, Guy. **El Deseo homossexual**. Ed Melusina, España. 2000.
- KIMMEL, Michael. Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En Valdes, Teresa y Jose Olavarria. **Masculinidades: Poder y crisis**. Cap 3, ISIS-FLACSO. Ed de las mujeres. número 24. pp 49-62.
- LARRAIN. Jorge. El concepto de identidad. **Revista FAMECOS**. n 21. Porto Alegre, Agosto. 2003.
- LÓPEZ, Susana. **El Laberinto Queer**. Ed. EGALES, Barcelona, 2008.
- LOPES LOURO, Guacira. **O corpo educado, pedagogias da sexualidade**. Ed Autentica, Belo horizonte, 2000. Pp 176.
- PRECIADO, Beatriz. **Pornotopia, Arquitectura y sexualidade en “playboy” durante la guerra fría**. Ed Anagrama. Barcelona, 2010.
- PRECIADO, Beatriz. **Manifiesto contra-sexual, Practicas subversivas de identidad sexual**. Ed Opera prima. Madrid, 2002.
- PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Ed Espasa. Madrid. 2008.
- RENDON, Daniela. **EL abc de la teoría queer**. Ed Espolea. 2008.
- SOLANA, Mariela. La teoría queer y las narrativas progressistas de identidad. **Revista La Ventana**. Num 37. 2013.
- STRELKOV. Andrea. **Identidad/es gay?: estereotipos y singularidades**. Trabajo Final de grado. Universidad nacional de La Plata. Facultad de humanidades y ciencias de la educación. Argentina. 2004.
- VITERI, Amelia. SERRANO, Jose, VIDAL-ORTIZ, Salvador. ¿Como se piensa lo “queer” en America Latina. En Iconos, Revista De Ciencias Sociales, Num 39. Quito, Enero 2011, pp 47-60. Facultad de ciencias sociales- Sede académica de Ecuador.
- _____. **Resignificaciones, practicas y políticas queer en américa latina: otra agenda de cambio social**. Revista Iconos, num 39. 2010.

Ensaio Visual

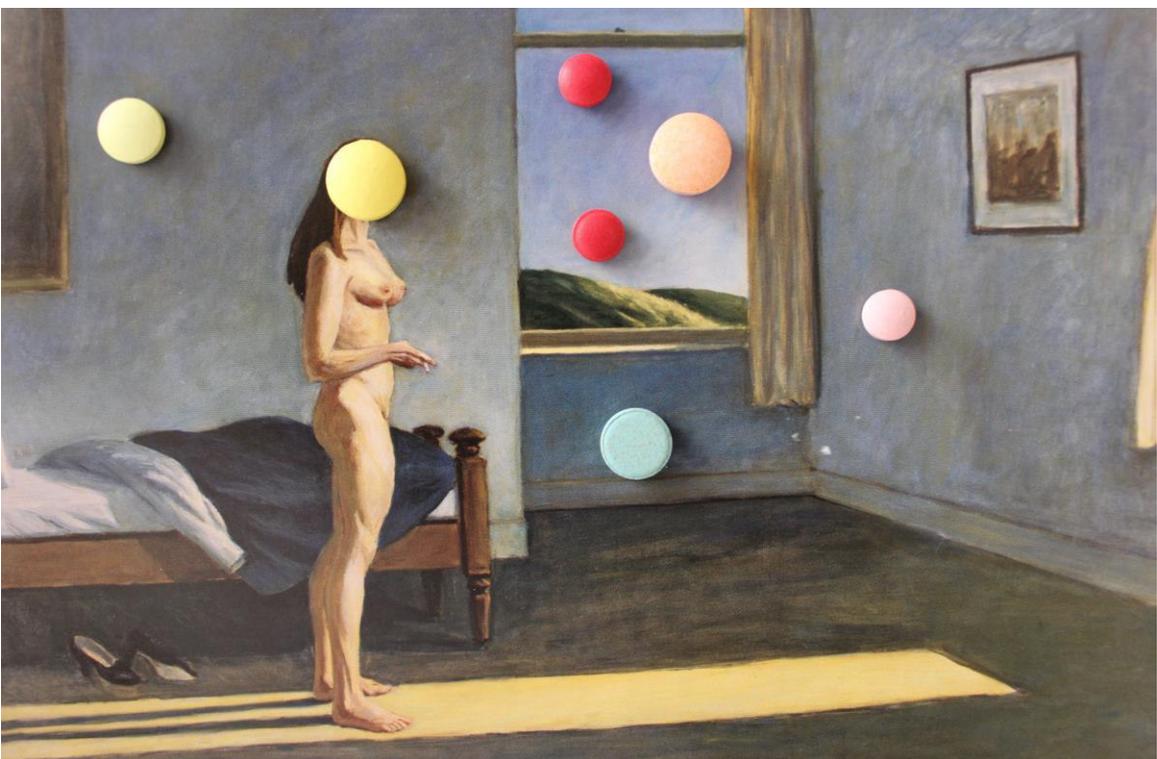
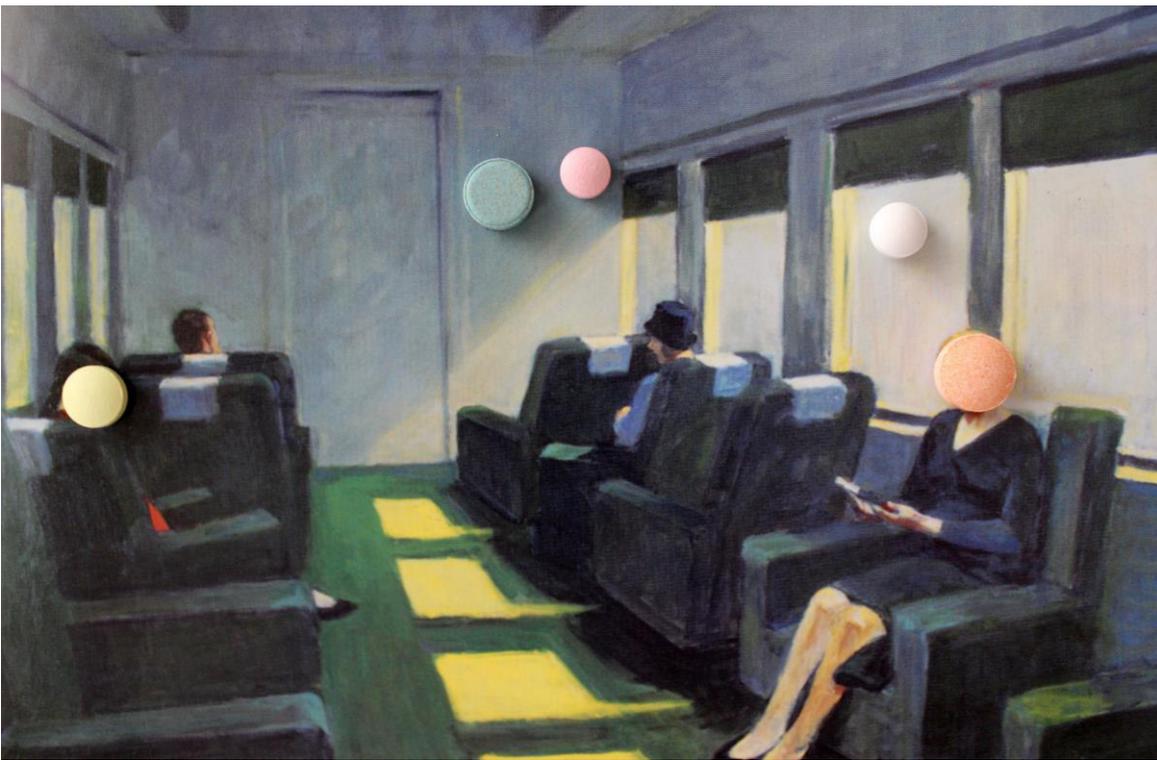
A Galáxia da Minha Avó

Benedito Ferreira¹

Na série fotográfica *A galáxia de minha avó*, disponho os medicamentos de minha avó materna sobre imagens de diversas obras do artista norte-americano Edward Hopper. Acompanhar de perto sua velhice me ofereceu a dupla percepção sobre a solidão e melancolia do processo de envelhecimento. No trabalho, comprimidos, drágeas e pílulas coloridas, alguns sobrepostos diretamente aos rostos das figuras femininas, dilatam o campo imagético para realçar a confrontação do corpo no espaço representado, propondo uma colisão de tempos e extensões. As personagens, realinhadas numa galáxia imaginária, extrapolam sua dimensionalidade e tencionam o vínculo entre as camadas do conjunto. Nesse jogo entre escalas, texturas e cores, o real é sutilmente confrontado por sua própria falência, mas por outro lado origina uma paisagem que se orienta justamente via conflito — uma galáxia em rearranjo no universo de nossa relação afetiva.

¹ Benedito Ferreira é artista visual, diretor de arte e realizador audiovisual. Mestrando do Programa de Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. É professor substituto da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.









<http://periodicos.ufes.br/colartes/>