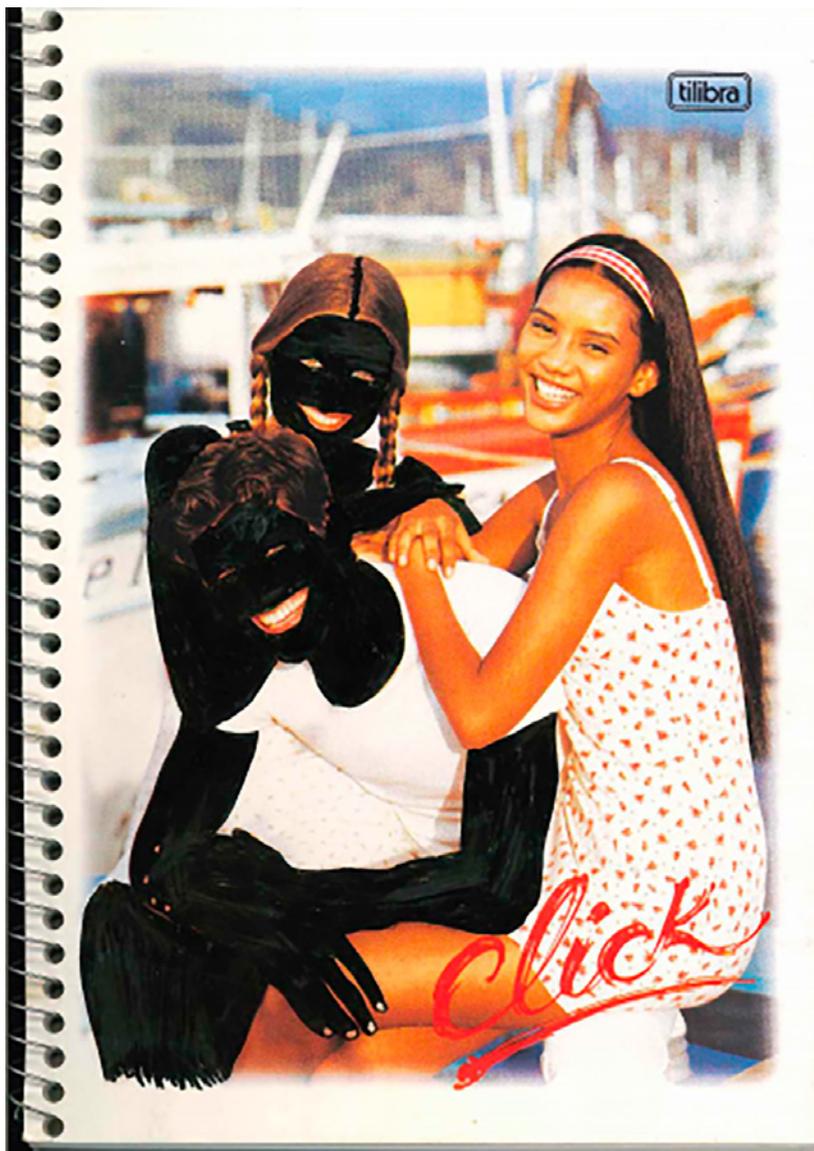


Revista Valise

Porto Alegre, v. 11, n. 18, ano 11, agosto de 2021



**Universidade Federal
do Rio Grande do Sul**

Reitor

Carlos André Bulhões

Instituto de Artes

Diretor

Raimundo José Barros Cruz

Vice-diretora

Daniela Pinheiro Machado Kern

Programa de Pós-graduação

em Artes Visuais

Coordenação

Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira

Teresinha Barachini

Revista-Valise

Editores

Adauany Pieve Zimovski

Charles Monteiro

Eduardo Veras

Guilherme Figueras Dable

Juliana Proença de Oliveira

Thaís Franco

Conselho Editorial

Ana Albani de Carvalho, UFRGS

Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS

Carlos Gerbase, PUC-RS

Daniela Mendes Cidade, UFRGS

Éder da Silveira, UFCSPA

Elida Tessler, UFRGS

Flávio Gonçalves, UFRGS

Jacinto Lageira, Paris I, Panthéon-Sorbonne

Leila Danziger, UERJ

Luiz Cláudio da Costa, UERJ

Mabe Machado Bethônico, UFMG

Maria Amélia Bulhões Garcia, UFRGS

Maria Ivone dos Santos, UFRGS

Maria Lúcia Bastos Kern, PUC-RS

Marilda Oliveira de Oliveira, UFSM

Paulo Silveira, UFRGS

Regina Melim Cunha, UDESC

Rosangella Leote, UNESP

Sidney Tamai, UNESP

Suzane Weber Silva, UFRGS

Projeto Gráfico

Marina Bortoluz Polidoro

Diagramação

Guilherme Figueras Dable

Editoração

Adauany Pieve Zimovski

Eduardo Veras

Juliana Proença de Oliveira

Thaís Franco

Imagem da capa

Geovanni Lima

Revisão

Charles Monteiro

Guilherme Figueras Dable

Juliana Proença de Oliveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R454 Revista-Valise -- ano 1, vol.1, n.1 (jul. 2011). -- Porto Alegre :
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011-.

Ano 11, v.11, n.18, (ago. 2021).
Semestral, com publicações nos meses de julho e dezembro.
ISSN 2236-1375 (versão online)

1. Artes visuais - Periódicos. I. Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais.

CDU 7

Bibliotecária responsável
Catherine da Silva Cunha
CRB10/1961



SUMÁRIO

PÁGINAS INICIAIS

EDITORIAL

ENSAIO VISUAL

Click ou isto não é um preto (volume I) .08.

Geovanni Lima

A arte de sangrar .18.

Marielen Baldissera

Angústia .30.

Luís Goulart Campello

ARTIGOS

**Sara Duque e suas três fotos de Álvaro:
sobre as ressignificações políticas, simbólicas
e afetivas das fotografias dos desaparecidos** .40.

Rodrigo Montero

**Bihn Dahn e seus altares ancestrais:
exumando presenças aniquiladas pelo Khmer Vermelho** .55.

Fercho Marquéz-Elul

Duplo Negativo .76.

Clara Machado Alves

**Rasgos: uma investigação sobre autobiografia,
bordado e doença** .90.

Júlia Stradiotto

**Fantasma trancado no porão:
lacunas como possibilidade de criação poética** .103.

Luciane Silva Bucksdricker

Eu preciso dessas palavras escritas .121.

Priscila Barcelos Tome

**Repulsa e atração: uma análise de
Um episódio de febre amarela em Buenos Aires,
de Juan Manuel Blanes** .133.

Diego Rafael Hasse

EDITORIAL

O décimo oitavo número da revista é fruto de um dossiê conjunto dos periódicos acadêmicos do Instituto de Artes da UFRGS – *Revista-Valise*, *Cena e Porto Arte* – em torno de Arte e Trauma, incluindo artes cênicas, artes visuais, dança e música.

O tema escolhido é, conforme o texto da chamada divulgada, “central para pensar o choque e o trauma que o ano de 2020 trouxe ao mundo, como o enfrentamento médico, socioeconômico e emocional às coerções sanitárias da pandemia de Covid-19, do isolamento social às perdas de qualquer natureza e suas contingências. Em todos os continentes, a ansiedade prosseguiu seu curso, acompanhada do necessário amparo simbólico – para o qual as artes, a comunicação e a criatividade contribuíram programaticamente –, mas não o encontrando de modo pleno quando interdita pelo choque ético e moral causado pelo negacionismo e as condutas consideradas diversionistas ou antissociais. Da Peste de Atenas aos conflitos fratricidas do presente, dos textos sagrados ao imaginário pós-apocalíptico em produtos culturais, do eu ao outro, a arte se fez e se faz presente, espontânea ou induzida, construindo mundos”.

Neste sentido, o presente número dá continuidade ao projeto da *Revista-Valise* de divulgar pesquisas da área de Artes Visuais através da publicação de um dossiê reunindo um conjunto de sete artigos e três ensaios visuais sobre a temática Arte e trauma; com uma potente reflexão sobre o desaparecimento, a memória, a morte, os ultrajes do corpo, os rastros, as sobrevivências e os limites da própria representação, estabelecendo um diálogo entre linguagens e poéticas que problematizam o estatuto das imagens.

A capa é um ensaio visual de Geovanni Lima, “Click ou isto não é um preto (volume I)”, composto por imagens de um conjunto de dez cadernos escolares, sobre os quais o artista pinta com caneta esferográfica preta visando hackear o sistema branco. Usando uma das estratégias da violência cultural étnica do passado, o *blackface*, o trabalho articula-se a partir da chave *queer of color* e evidencia a ausência de corpos negros nestes objetos banais do cotidiano escolar.

Marielen Baldissera no ensaio visual “A arte de sangrar” cria autorretratos que funcionam como ponto de partida para representar algo que pode ser



considerado como abjeto na corporalidade feminina: o sangue da menstruação, do parto, da violência e da vida.

No ensaio visual “Angústia”, Luís Goulart Campello busca traçar as afinidades que escapam no entre, daquilo que está no meio do que se escreve [poesia] daquilo que se expressa em forma de imagem [fotografia] quando as palavras.

No artigo “Sara Duque e suas três fotos de Álvaro: sobre as ressignificações políticas, simbólicas e afetivas das fotografias dos desaparecidos”, Rodrigo Montero analisa os deslocamentos de uso e de sentido das fotos de desaparecidos nas ditaduras sul-americanas, refletindo como as imagens respondem à necessidade de lidar com a especificidade da ausência e do desaparecimento tanto no nível social quanto no íntimo e particular. Fercho Marquéz-Elul, em “Binh Danh e seus altares ancestrais: exumando presenças aniquiladas pelo Khmer Vermelho”, continua a lançar questões sobre a morte, a ausência e a sobrevivência, porém nas imagens do genocídio de cambojanos e vietnamitas durante o governo Pol Pot e do Khmer Vermelho no Camboja de 1975 a 1979. A instalação do artista estadunidense-vietnamita, formada por conjunto de fotografias reveladas sobre folhas de plantas produzidas a partir do processo de fotossíntese, levanta questionamentos acerca da memória, de seus limites conceituais, físicos e temporais nessas imagens precárias fadas ao desaparecimento.

No artigo “Duplo negativo”, Clara Machado Alves estabelece uma reflexão teórica sobre imagens impressas como inscrição de um original perdido que retorna na imagem, nos rastros de uma ausência-presença da morte e da perda que encontra sobrevivência na imagem. Em sua obra, a ausência toma forma de monotípias de ossos e dentes impressos sobre papel japonês.

Em “Rasgos: uma investigação sobre autobiografia, bordado e doença”, Júlia Stradiotto explora o universo da dor e dos ferimentos em espaços do corpo como entre lugares, bordando fios coloridos e lantejoulas sobre a impressão fotográfica como se fora sangue coagulado na carne machucada. Os seus bordados conformam um tipo de escrita, que constitui uma narrativa autobiográfica alternativa e transformadora entre resistência e ato terapêutico.

O artigo “Fantasmas trancados no porão: lacunas como possibilidade de criação poética”, de Luciane Silva Bucksdricker, parte da hipótese de que a imagem negada traz a necessidade de preenchimento das lacunas geradas pela morte, pela



perda e a tentativa de esquecimento do trauma. Utilizando em suas instalações a noção de casa, a autora procura perceber como se misturam memórias e imagens em um trabalho autobiográfico que envolve fotografias, projeção de slides e a sobreposição de objetos para gerar e problematizar camadas de tempo e de memórias.

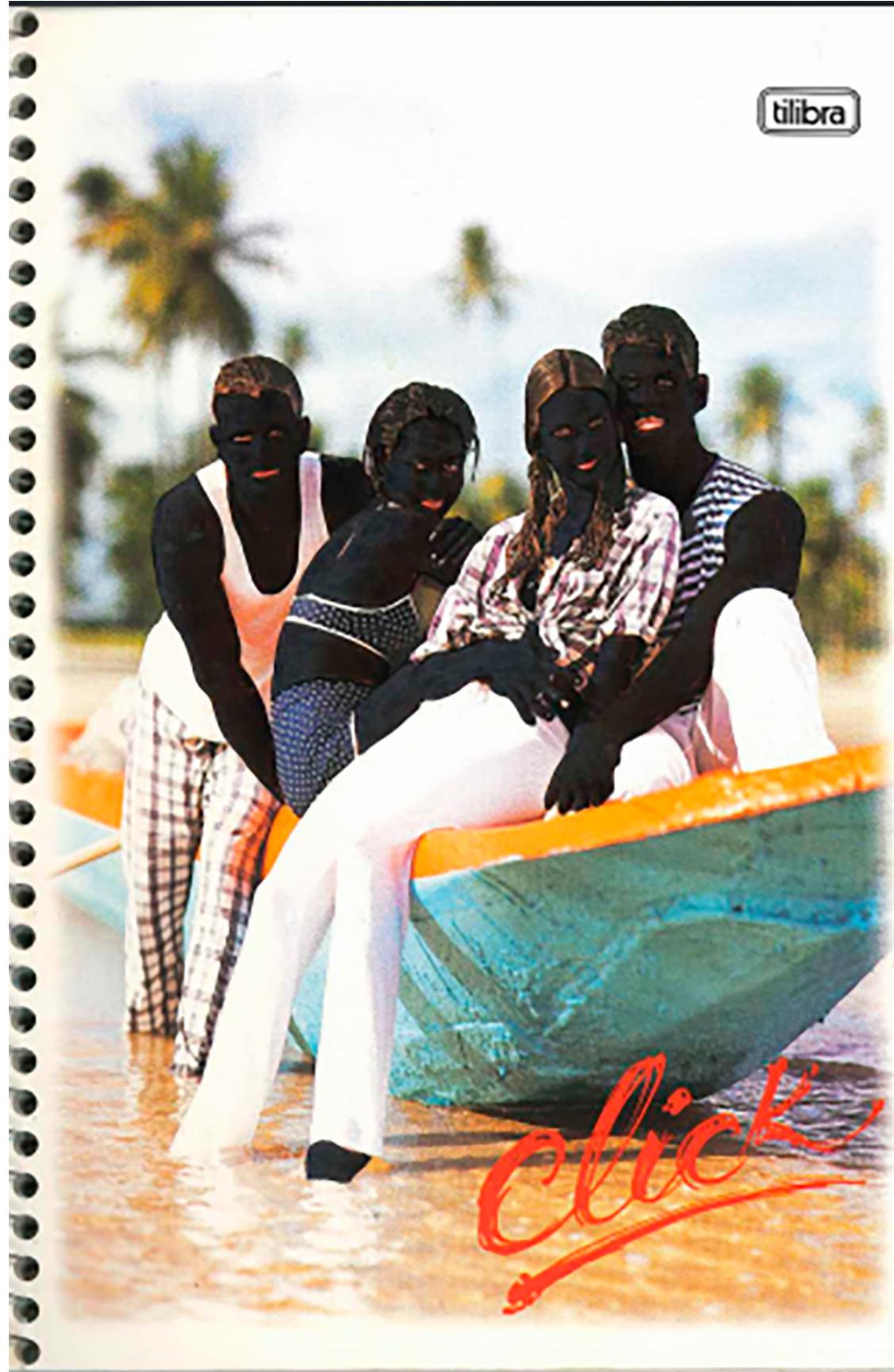
Priscila Barcelos Tome, em “Eu preciso dessas palavras escritas”, analisa a obra do artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário sob a luz de conceitos da psicanálise, como trauma, compulsão e repetição, que configurariam uma espécie de literatura da urgência ao propor um desdobramento da escrita de si realizada sob estado de emergência, em situações limite como o enclausuramento em instituições psiquiátricas.

Concluindo o dossiê, Diego Rafael Hasse no artigo “Repulsa e atração: uma análise de *Um episódio de febre amarela em Buenos Aires*, de Juan Manuel Blanes” analisa uma pintura histórica do artista realizada no ano de 1871 na cidade de Buenos Aires, quando ela passava por uma grande epidemia de febre amarela. O quadro se tornou um dos trabalhos mais emblemáticos da carreira do artista uruguaio, tanto pela sua recepção por parte da sociedade argentina quanto pelos seus usos políticos. Na interpretação dessa pintura histórica, o autor a coloca em diálogo com fontes escritas de época e com outras imagens de diferentes artistas e períodos sobre epidemias.

Boa leitura!



tilibra



CLICK OU ISTO NÃO É UM PRETO, VOLUME I GEOVANNI LIMA

Resumo: Click ou isto não é um preto (volume I) é composto por um conjunto de dez cadernos escolares com interferência sobre as capas realizada com caneta esferográfica preta. Hackeando o sistema branco e usando uma de suas estratégias de violência, o blackface, o trabalho articula-se a partir da chave queer of color e evidencia a ausência de corpos negros nestes objetos banais do cotidiano escolar.

CLICK OR THIS AIN'T A NEGRO, VOLUME I

Abstract: "Click ou isto não é um preto" (volume I) (freely translated as Click or this ain't a negro) is a set of ten school notebooks with artistic interference on the covers, made with a black ballpoint pen. Hacking the white system and using one of its violence strategies, the blackface, the work is articulated from "the queer of color" key and highlights the absence of black bodies in these trivial school stuff.

Geovanni Lima. Doutorando e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), foi indicado ao Prêmio Pipa 2021 e possui participação em diversos eventos de arte, como o XI Encontro Internacional do Hemispheric Institute, da New York University (NYU) (2019); a p.ARTE n° 42, da Plataforma de Performance Arte no Brasil (2019); e a Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP, realizado pelo Coletivo Tenso(A)tivo com recursos do Rumos Itaú Cultural (2018).

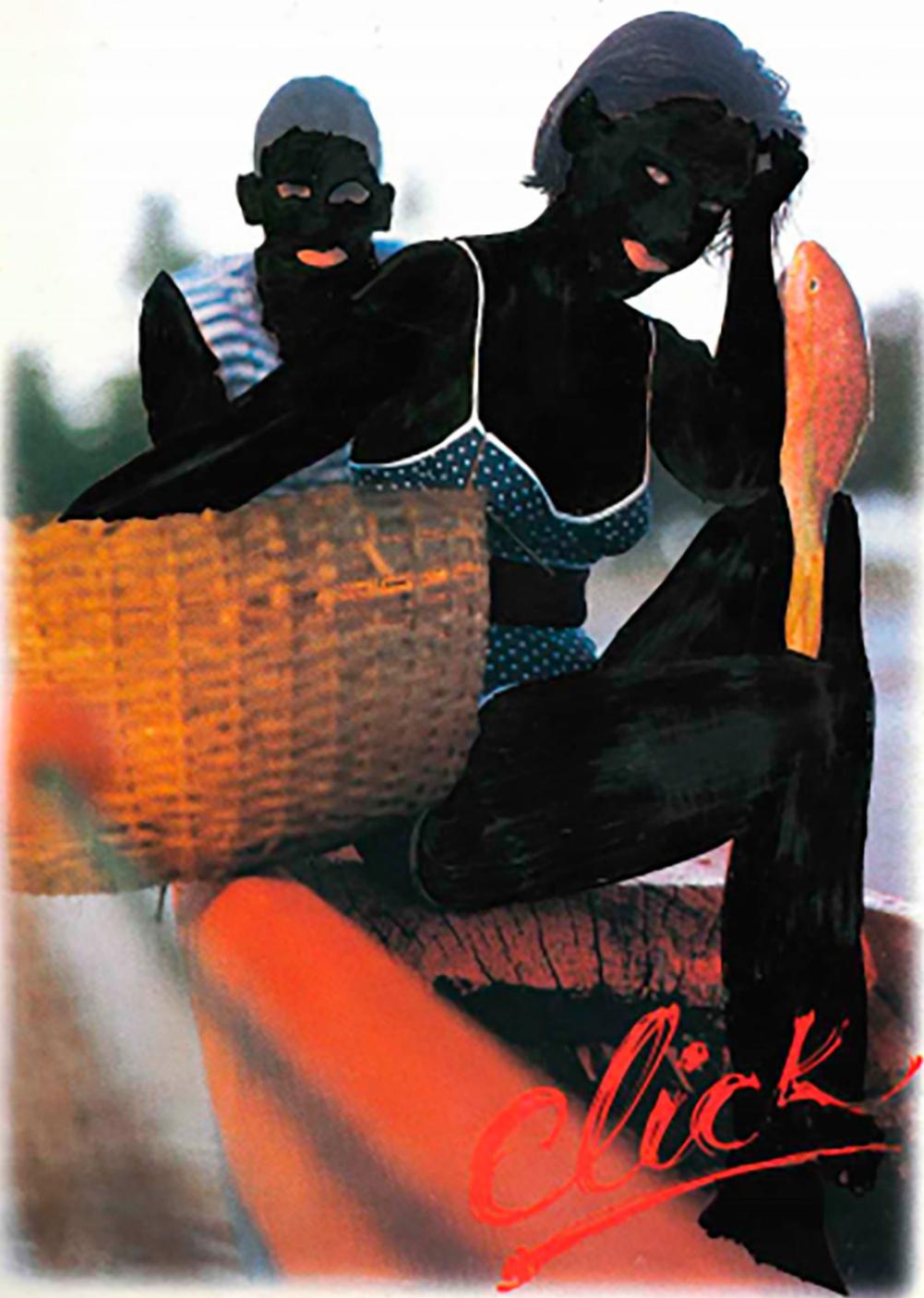
RELAÇÃO DE OBRAS:

"Click ou isto não é um preto", volume I, 2020.

Caneta esferográfica preta sobre capa de caderno. 14,9 x 21 cm. Objetos múltiplos.



tilibra



Click

tilibra

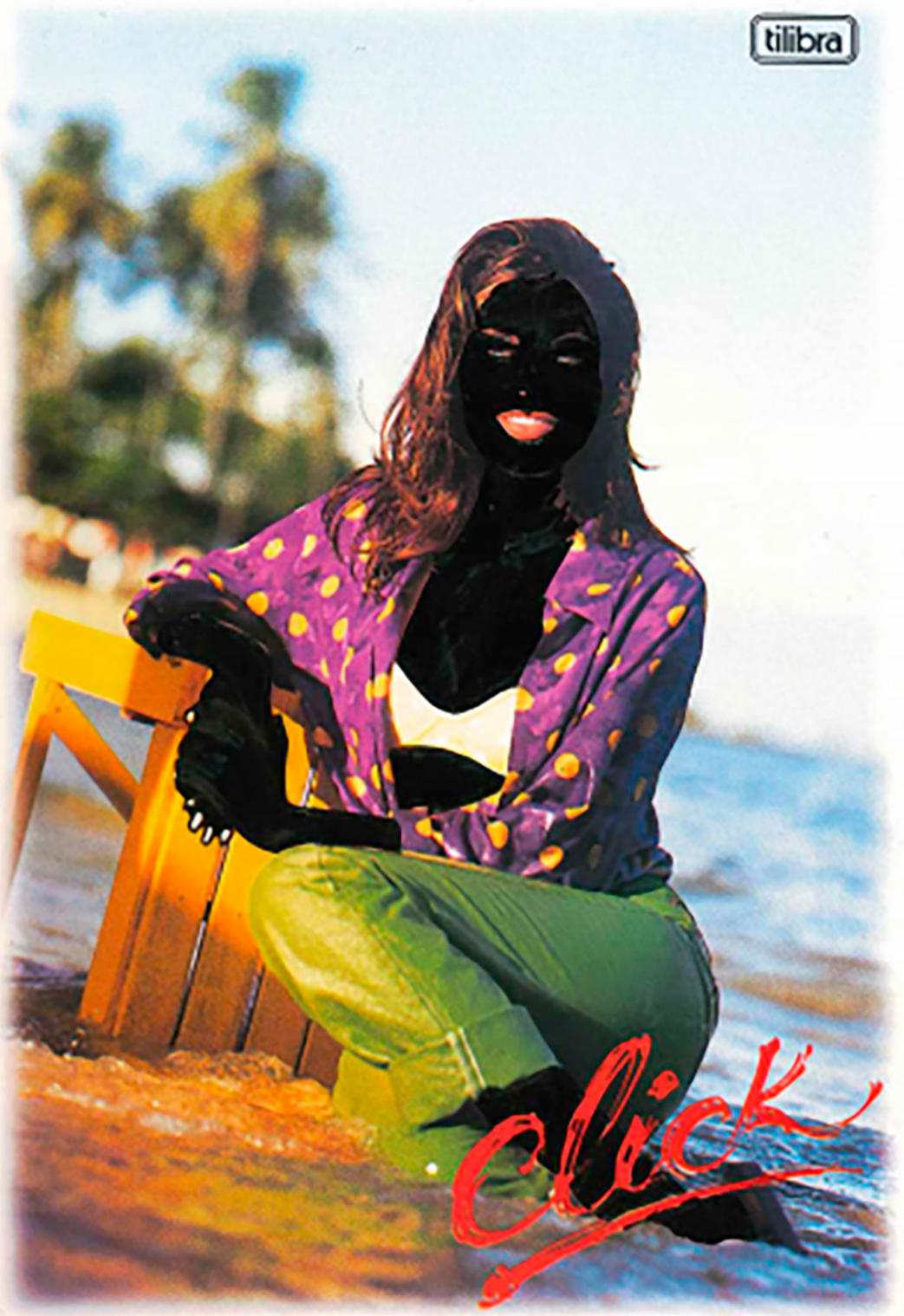


click

tilibra



tilibra



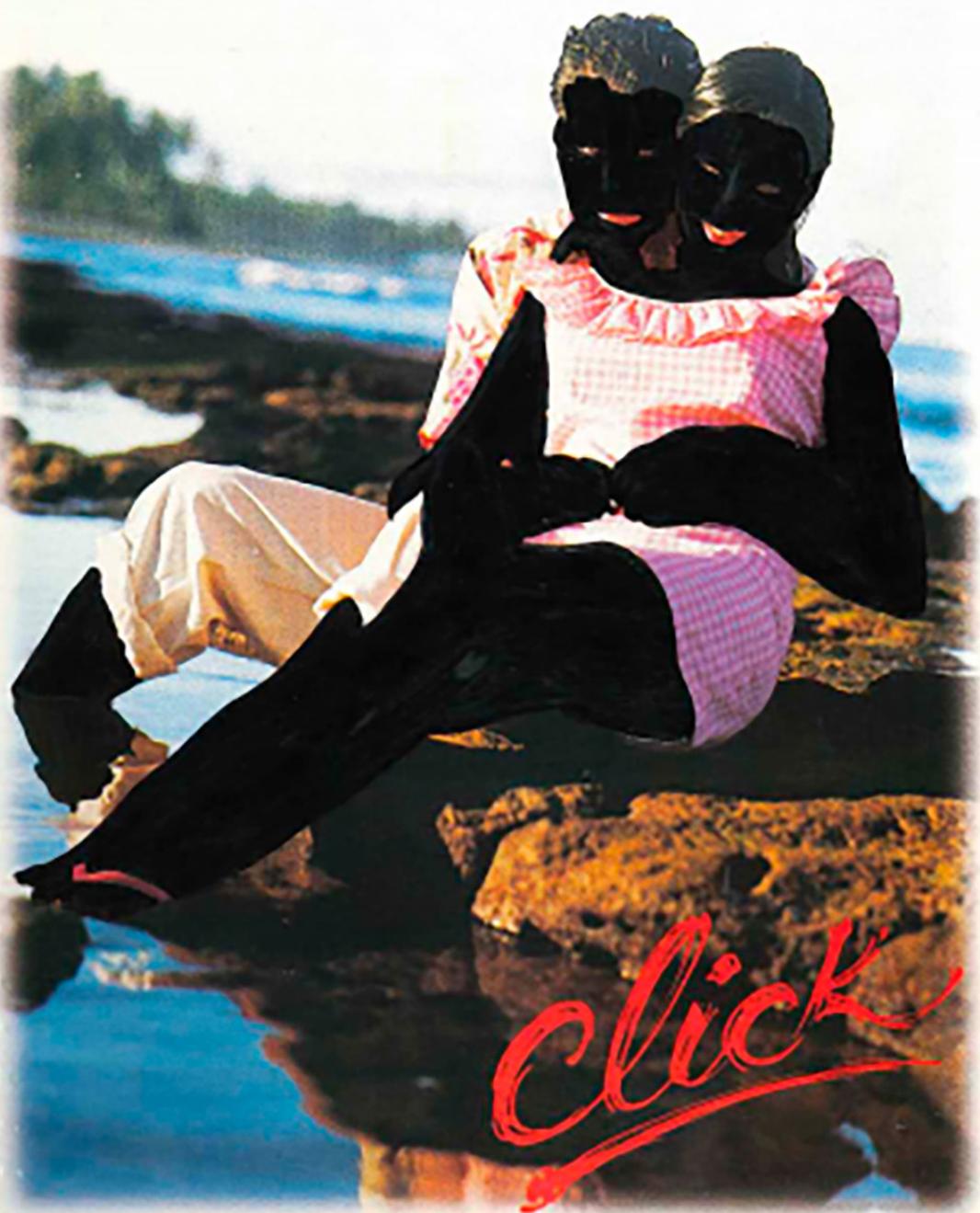
click

tilibra



click

tilibra



tilibra



tilibra



click

A ARTE DE SANGRAR

MARIELEN BALDISSERA

Resumo: Para recuperar um corpo que é seu, mas não lhe pertence de todo, muitas artistas feministas utilizam como estratégia retratar a si mesmas. Neste ensaio, autorretratos funcionam como ponto de partida para representar algo que pode ser considerado como abjeto na corporalidade feminina: o sangue da menstruação, do parto, da violência e da vida. Ao trazer textos sobre vivências pessoais que envolvem contato com vulnerabilidade e força, coloco-me como um “eu” que inclui as outras, falo de mim para falar de traumas coletivos. A partir de premissas e temáticas que me são sugeridas por intervenções urbanas encontradas em pesquisa de campo (pichações, lambe-lambes, estênceis, etc.), apresento um recorte de algumas colagens que compõem minha tese de doutorado em andamento. Durante o processo de criação revisito meu arquivo de fotografias e realizo montagens misturando técnicas analógicas e digitais, como fotografia, desenho e pintura. Em minhas colagens a apropriação se dá pela presença de frases e desenhos riscados nas ruas por outras mulheres, imagens recortadas de revistas, e também de obras de arte, como esculturas e pinturas que fotografei em museus. Tenho como referência artistas que trabalham e trabalharam com questões do sangue e do corpo feminino, como Ana Mendieta, Judy Chicago, Zanele Muholi e colagistas como Carmen Winant, Hannah Höch e Annegret Soltau.

Palavras-chave: sangue, menstruação, arte feminista, colagem, apropriação.

THE ART OF BLEEDING

Abstract: Many feminist artists use self-portraits as a strategy to reappropriate their bodies. In this essay, self-portraits are the starting point to represent something that can be considered abject in female corporeality: the blood of menstruation, of childbirth, of violence and life. Writing about personal experiences that involve contact with vulnerability and strength, I place myself as an “I” that includes others, I speak of myself to speak of collective traumas. Based on themes found in urban interventions during field research (such as graffiti, paste ups, stencils, etc.). I present some collages that are part of my ongoing PhD thesis. As part of my creative process, I revisit my photography archive and make montages mixing analogue and digital techniques, such as photography, drawing and painting. I make my collages through the appropriation of phrases and drawings painted on the streets by other women, images cut out of magazines, and also works of art that I photographed during museums visits. Artists who have worked with issues of blood and the female body are references for me, such as Ana Mendieta, Judy Chicago, Zanele



Muholi and collage artists such as Carmen Winant, Hannah Höch and Annegret Soltau.

Keywords: blood, menstruation, feminist art, collage, appropriation

Marielen Baldissera. Artista e pesquisadora. Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bolsista CAPES, mestra em Artes Visuais na linha de Poéticas Visuais e bacharela em Artes Visuais pela UFRGS. Participa do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) da UFRGS e do grupo de pesquisa Gênero, Imagens e Políticas. Pesquisa sobre mulheres artistas, feminismos e temáticas de gênero utilizando fotografia, colagem, desenho e técnicas híbridas. É cofundadora do coletivo Nítida - fotografia e feminismo, grupo de fotógrafas que discutem a inserção das mulheres no campo fotográfico e do Mulherio Urbano, coletivo de artistas feministas. Como artista visual participou de diversas exposições coletivas e também individuais.

RELAÇÃO DE OBRAS:

Incômodo, 2018. Fotografia digital e papel manteiga manuscrito.

Sem título, 2020. Fotografia, colagem e desenho digital.

Alívio, 2018. Fotografia digital e papel manteiga manuscrito.

Peço perdão, 2020. Fotografia e colagem digital.

Nada pode te incomodar, 2020. Colagem digital com imagens apropriadas de propagandas de revistas.

O útero, 2020. Fotografia, colagem e desenho digital.¹

Com dolore partorirai, 2020. Fotografia, colagem e desenho digital.

Ça vulve e toi, 2020. Fotografia, colagem e desenho digital.

Sem título, 2020. Fotografia e colagem digital.

¹ As frases pichadas nos muros das cidades e fotografadas por mim são anônimas na maioria das vezes, mas, algumas são inspiradas em declarações famosas, como por exemplo, o título do livro da poeta Angélica Freitas, “Um útero é do tamanho de um punho”, publicado em 2012, presente na colagem digital intitulada “O útero”.



Injeções

Quando eu me vi, minha mãe comprou um par de brincos de ouro para colocar nos meus olhos. Comparem com o dinheiro que não poderia gastar. Apesar dos quilates, meu corpo não aceitou. As orelhas injetaram de tal forma que o uso de brincos foi abandonado e o par foi vendido. Com a chegada da pré-adolescência, eu quis furar novamente os olhos, queria muito usar brincos, todas as meninas usavam. Fiz dois furos em cada orelha, para dois trêz de uma vez. Agora os brincos eram de aço cirúrgico, os furos foram feitos na farmácia e em tanta dor. Meu corpo, novamente, não aceitou. Mas dessa vez eu tinha ferros para lutar contra ele, e lutei por anos, tratando da dor e das infecções e inflamações que vinham inevitavelmente. Devo, aqui e lá. Aprendi a dilatar os injeções e utilizar estratégias para manter os furos abertos. Pois se não controlasse, eles fechavam, e abria novamente uma dor muito. Agora, já foi algum tempo que eu penso de brigar com meus olhos. Deixei meus furos fecharem, por sei de me ridendo, mulheres não precisam usar brincos. Se eu quiser, eu posso abri-los os furos novamente, mas vai doer, vai sangrar.

Este relato tem camadas de significados pessoais e sociais. As mulheres não são mais como fêmeas dóceis que marcam, abri-los dois lugares em seus olhos é uma forma de fugir disso. Nesse corpo é perfurado sem que possam dizer não. É necessário deixar bem claro quem pertence ao sexo feminino, e isso precisa estar visível, precisa ser físico. A menina já começa desde muito cedo a cumprir sua missão de ser bonita e satisfazer aos outros.

Ela continua achando brincos lindos e, se puder, usaria. As negas ainda me amedrontam nesse processo dolorido, como em tantos outros que agem em favor da estética. Mas é sempre bom pensar sobre os motivos pelos quais nos machucamos e machucamos as meninas. Conseguir se abri-los e se reapertar em detrimento do social, quando possível, é importante. O princípio da não violência contra si mesma vai de encontro com o abandono de vários comportamentos que foram criados para a construção do ideal de feminilidade.



Alívio

Tomei pílula anticoncepcional durante anos, ou seja, anos seguidos, não sei dizer exatamente. Comecei a tomar para "regular o ciclo", pois "sangueira de mãe". Estava com quatorze anos e com o início de uma amenia, segundo o médico, não poderia perder tanto sangue. Na verdade eu nunca pude saber se realmente sangrara demais, ou como o meu ciclo funcionava, pois desde muito cedo foi controlado por hormônios artificiais.

Não conheço a pílula e não a vejo como uma inimiga, pois quando ela não está lá há um vazio enorme em meus braços. Demora um tempo para tomar conta de si e saber dizer não. É preciso dizer muitos não quando a responsabilidade de uma grande está jogada somente sobre os ombros da mulher. O homem coloca a cambata de primeira sem precisar pedir, sem ter de dizer "não, não dá", é uma realidade.

Também sempre foi muito fácil e conveniente saber exatamente quando a menstruação viria, ou decidir não menstruar por alguns meses. O sangue sempre foi um inimigo. Até que decidi viver o jogo riser o jogo e dar uma chance para meu corpo resistir. Com o "não" aprendido o ar dele, que me conhecia melhor. Assim pude saber que olhar para o céu a noite é importante, e que a lua cheia é minha amiga. Com o copinho pude ver quem eu não sougo demais. É que o vermelho, que já era minha cor preferida, é lindo. O não para os outros foi uma abertura ao sim para mim mesma.

O homem só tem de lidar com sangue em situações de dor, corte, dano, ou violência. A mulher tem outra relação com o sangue, e também essa conexão é recebida desde cedo, condenada como sujeira e transformada em talco. Acaba por viver uma angústia, uma dor, uma resistência. Hoje tenho meu sangue como um sinal de que está tudo bem, tudo está funcionando, e o ciclo com alegria, apesar das dores. Pensei de um momento a um alívio.





Peço perdão mas
ninguém quer saber da
menstruação das mulheres,
parem de criar narrativas que não
existem





which tampons are best for swimming

LAST LINE OF DEFENSE

THE BEST

It's a Tampon. You shove it up your vagina.

TAMPAX

Your body's doing the heavy lifting.

NADA PODE TE INCOMODAR

...with an approved tampon.

TAMPAX



Swim Your With Period



...with a Tampon.

FEEL FREE!

Let Yourself Free and Comfortable. Get Rid of The Binding. You Can Swim, Dance, Play or Run with Menstrual Cup.

Does not matter what you are doing during day the menstrual cup is safe and can be used for up to 12 hours

O ÚTERO É DEUS

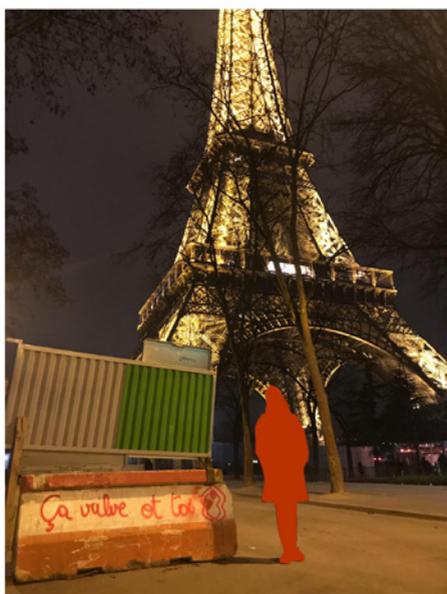
O ÚTERO É do tamanho de

O ÚTERO É LAICO MM punho.

O útero É MEU

*disse alla donna
con dolore partorirai figli
e tuo marito ti dominerà*





Ça vulbe et toi 

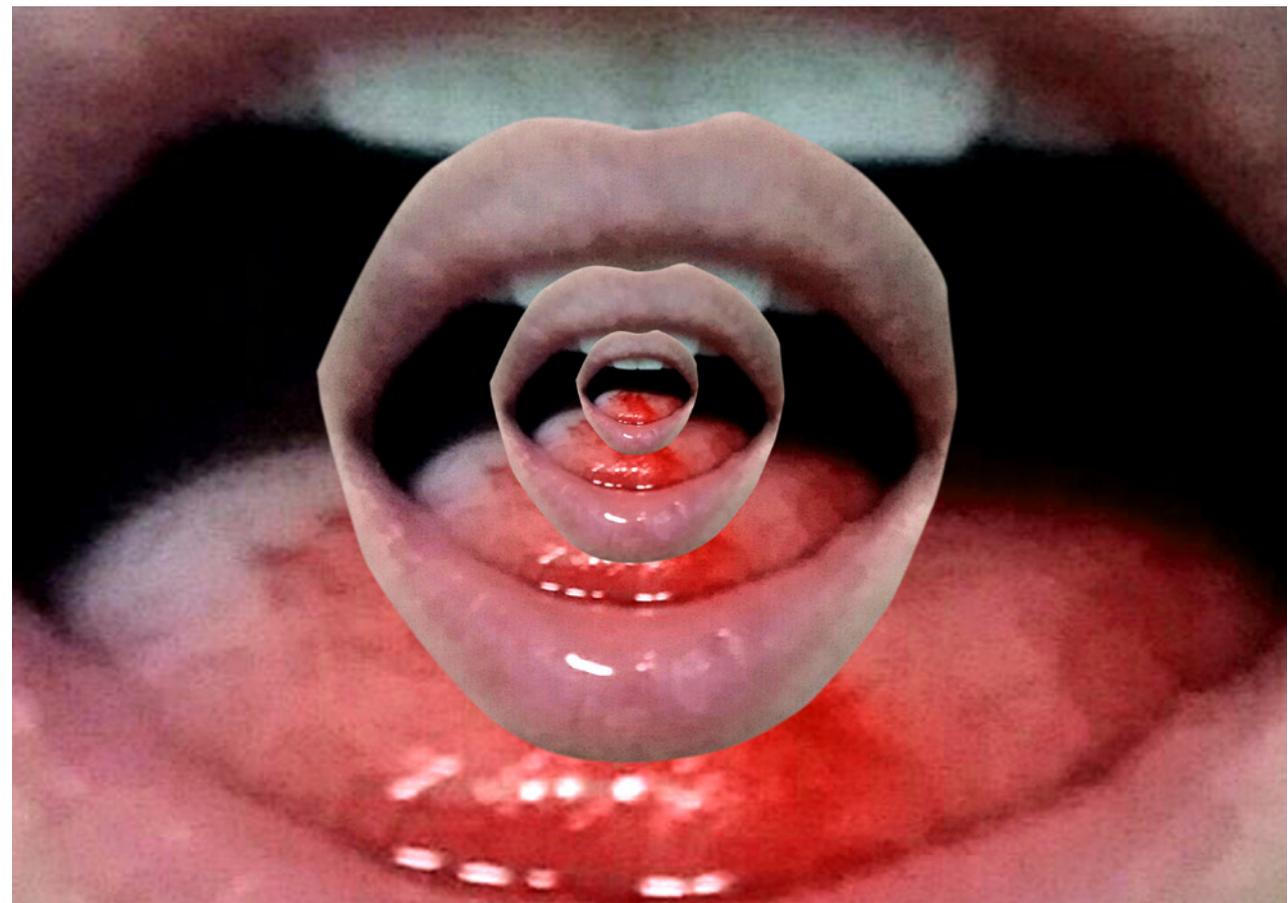
Ça vulbe et toi 

Ça vulbe et toi 

Ça vulbe et toi 

Ça vulbe et toi 

Ça vulbe et toi 





ANGÚSTIA

RONALDO LUIS GOULART

CAMPELLO

Resumo: Este ensaio busca traçar as afinidades que escapam no entre, daquilo que esta no meio do que se escreve [poesia] daquilo que se expressa em forma de imagem [fotografia] quando as palavras são somente ecos distantes e tomam forma de outro modo e trata também de dar forma e expressão aquilo que inquieta profundamente, aquilo que incomoda que é o fazer docente, a busca iníqua de um devir-docente, uma ética, uma estética professoral que de conta de expressar-se.

Palavras-chave: Formação de Professor. Poesia. Cartografia

ANGUISH

Abstract: This essay seeks to trace the affinities that escape in between, of what is in the middle of what is written [poetry] of what is expressed in the form of an image [photography] when words are only distant echoes and take shape in another way and it also deals with to give shape and expression to what deeply disturbs, what bothers teaching, the iniquitous search for a teacher-becoming, an ethics, a professorial aesthetic that has to express itself.

Keywords: Teacher Training. Poetry. Cartography

Ronaldo Luis Goulart Campello. Pai, poeta e professor no magistério estadual e municipal na cidade de Pelotas – RS. Mestre em Educação e Tecnologia pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Rio-Grandense IFSUL, e também Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas – UFPEL. Membro do coletivo de autores #Eu leio Pelotas. E-mail: ronaldo.campello@hotmail.com

RELAÇÃO DE OBRAS:

“Click ou isto não é um preto”, volume I, 2020.

Caneta esferográfica preta sobre capa de caderno. 14,9 x 21 cm. Objetos múltiplos.



[...]

Sua vontade inicial era terminar o que já havia iniciado há um tempo, mesmo sem perceber ao certo o que buscava. Suas vontades esvaíam-se como o sangue que se esvaía de suas veias [o corte que havia provocado]. Buscando cessar, criar lapsos de fluxos que insistem em seguir, prosseguir, resistir...

Ele dizia que não era intencional, mas estava lá aquele corte, aquela vontade e suas intenções em todos os instantes mais turvas e complexas. Como uma ferida aberta, um vôo de mosca, que traceja seu caminho e de logo em logo alça as alturas e segue...

Não tinha como saber o que estava realmente acontecendo, pois tudo tão de repente ocorreu e o arrebatou de pronto, num salto, um espanto, e deslocou-o de um plano a outro. Num instante estava sentado angustiado, buscando um modo de livrar-se do que já tinha iniciado e não conseguia. Era algo que já se tomava parte de si. Não conseguia mais libertar-se daquelas correntes, cada vez mais pesadas em virtude de todo o desgaste de buscar livrar-se delas.

Ainda para piorar, as imagens que lhe atormentavam não lhe diziam nada, ao contrário tornavam-se ainda mais confusas ao passo que os dias corriam lentos, tal quais as areias do tempo no estreito caminho que há dos opostos-iguais da ampulheta, este [o tempo] deixou de ser um aliado, tornou-se um inimigo.

O sangue ainda escorria não mais tão veloz, mas ainda escorria. Seus pensamentos estavam mais propensos a desistir do que qualquer outra coisa. Seu[s] desejo[s] fora[m] vencido[s] pensava ele. De que forma escapar? De que modo parar de sangrar? Como ainda posso tornar o tempo um aliado?

As respostas a estas perguntas estavam distantes, as próprias perguntas estavam tão distantes, pois ele estava distante. Mas, como em um mudo assombro, os pássaros calaram seus gorcejos, as tempestades tornaram-se aliadas e ele as cavalgou e conseguiu cerrar os pulsos, estancar o fluxo que escorria [ideias] e centrar-se em uma só e seguir...

escrevendo.



O que pretende a escrita? Libertar-nos do que é. E o que é tudo, mas é primeiro a presença das “coisas sólidas e preponderantes”, tudo o que para nós mascara o domínio do mundo objetivo. Essa libertação se realiza graças à estranha possibilidade que temos de criar o vácuo ao nosso redor, de colocar uma distância entre nós e as coisas. Esta possibilidade é autêntica (“temos direito”) porque esta ligada ao sentimento mais profundo da nossa existência, a angústia, dizem uns, o tédio, diz Mallarmé. (BLANCHOT, 1997, p.45).

Há algum tempo meus olhos não tocam as texturas do ambiente onde revira sua fé, pois estas lhe surgem tão cinzas, sombreadas de um acre hálito o qual cerra suas órbitas. Algo que tem a ver com naturalização, banalidade, senso comum, e Eles, os seus olhos, se calam e expiam de tal modo vontades que um embrutecimento voraz torna quiçá, o fazer pedagógico um fardo. Mas, não deveria ser assim. Pois, lá onde revira sua fé ao avesso e a destroça em mil faces, lá naquele lugar onde seus olhos deixam escapar ou querem que escapem o que de mais sensível há para ver, há para sentir, há de existir, ainda, uma textura que não. Seus olhos ainda não tocaram, pois, Eles sabem diferir um olhar de imersão de um olhar de sobrevôo, e, deixam sim escapar suas mais profundas vontades de querer tocar as coisas. Algo de útil ou inútil, quem sabe? É notório que Eles, por vezes, criam obstáculos, muros, cercas, cercos que impedem o corpo, também de sentir com intensidade, por exemplo, a brisa violenta do bater de asas de uma mosca, ou a intencionalidade que há no movimento dos lábios que articulam-se aos horizontes das faces para produzir um sorriso de infante, e que, isso enferruja ainda mais o terno e cálido afeto de se fazer maestro. Uma angústia.

É do saber de todos, não novidade, que ele busca incansavelmente na estética de uma escrita [talvez na estética dos objetos, e suas singularidades], dar forma ou suportar, e daí capturar o que não esta dito, para perseguir-tocar novamente a textura dos elementos que compõem um corpo escrito [professoral], um criminoso desejo de querer ter fé, e por fim cerrar os ferrolhos do esquite no qual a sepulta. Outra angústia. Uma fé esquecida sob o pó do giz que se parte ao toque, ou que arranha o quadro e não produz notas harmoniosas, mas sim gritos, lamentos, ou sussurros de ecos longínquos... Um quadro e um giz que não conversam entre si, mas que travam homéricas-troianas batalhas...

Há diálogo com objetos que seus olhos não querem notar, se sim o que querem envolver? Será levar-te a outro caminho, um caminho mais a margem ainda deste que encontramos neste deserto e que explora dialogar com outros viajantes que em outras caravanas pouco a pouco lhes fazem observar o



movimento dos ventos que bailam com a areia, e lhes ajudam distraidamente a afrouxar os ferrolhos do esquite... Ou às vezes ao sentar em meio ao caminho e observar as estrelas [bússolas] provocarem os olhos. Nômades que buscam.

De que modo articular poesia, devir-docente, fotografia e traumas? Em tempos de confinamento onde você enterra seus mortos? Onde e como experienciar de modo saudável tal confinamento ao qual estamos vivenciando?

Este ensaio buscou traçar as afinidades que escapam no entre, daquilo que esta no meio do que se escreve [poesia] daquilo que se expressa em forma de imagem [fotografia] quando as palavras são somente ecos distantes e tomam forma de outro modo e trata também de dar forma e expressão aquilo que inquieta profundamente, aquilo que incomoda que é o fazer docente, a busca iníqua de um devir-docente, uma ética, uma estética professoral que de conta de expressar-se.

REFERÊNCIAS

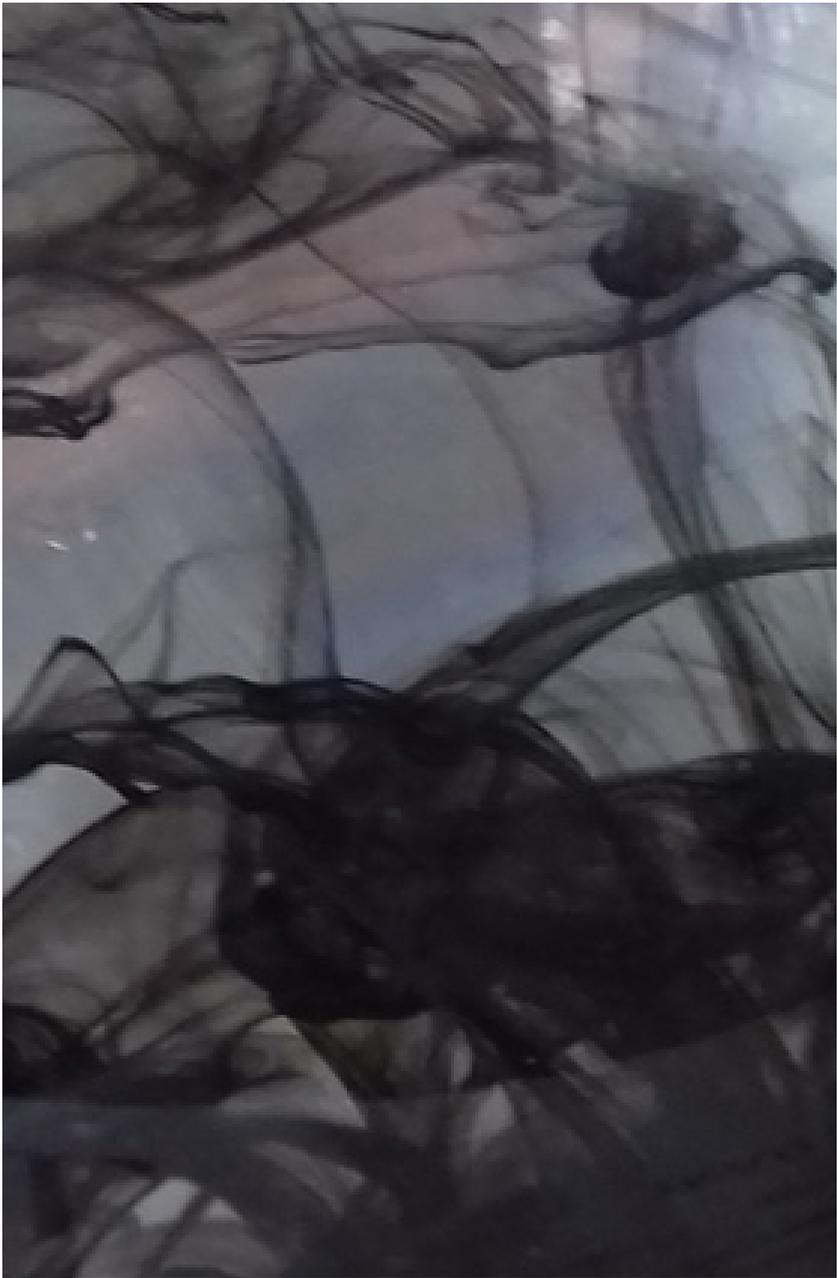
BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.















SARA DUQUE E SUAS TRÊS FOTOS DE ÁLVARO: SOBRE AS RESSIGNIFICAÇÕES POLÍTICAS, SIMBÓLICAS E AFETIVAS DAS FOTOGRAFIAS DOS DESAPARECIDOS

Rodrigo Montero

Resumo: Este artigo apresenta e analisa os deslocamentos de uso e sentido das fotos de desaparecidos pelas ditaduras sul-americanas. Não poucas produções de arte utilizam essas imagens. Porém, foram os familiares das vítimas que primeiramente tiraram essas fotos de documentos e de álbuns familiares, deslocando-as das suas funções originais e dando-lhes novos usos. Re-contextualizadas, as fotos de desaparecidos ganharam sentidos políticos, afetivos, memorialísticos e até tumulares. A fotografia Sara Duque con el diario de su hijo Álvaro [...] revela esses deslocamentos que, em definitivo, respondem à necessidade de lidar com a especificidade da ausência do desaparecimento tanto no nível social quanto no íntimo e particular.

Palavras-chave: Ditadura. Desaparecidos. Imagem. Fotografia.

SARA DUQUE AND HER THREE PHOTOS OF ÁLVARO: ON THE POLITICAL, SYMBOLIC, AND AFFECTIVE RESIGNIFICATIONS OF PHOTOGRAPHS OF THE DISAPPEARED.

Abstract: This article presents and analyzes the shifts of use and meaning of photos of missing persons by South American dictatorships. There are many art productions that use these images. However, it was the victims' relatives who first took these photos from documents and family albums, displacing them from their original functions and giving them new uses. Re-contextualized, the photos of missing persons took on political, affective, memorialistic and even grave meanings. The photography Sara Duque con el



diário de su hijo Álvaro [...] reveals these displacements that, in short, respond to the need to deal with the specificity of the absence of disappearance both at the social and at the intimate and private levels.

Keywords: Dictatorship. Disappeared. Image. Photography.

Uma das faculdades atribuídas à práxis fotográfica é sua capacidade de “isolar” uma fração da realidade que pode ser reativada em outro momento ou contexto. Isso faz da fotografia uma mediadora entre momentos: o do ato fotográfico e o do olhar para o fotografado. E de fato, ver uma fotografia conecta esses dois momentos. No entanto, quando vemos uma fotografia, em particular àquelas que identificamos como a nossa própria história pessoal, coletiva ou social, não estamos “revivendo” algo do passado, mas estamos interpretando e significando o fotografado a partir do contexto, sempre posterior, em que esse olhar ocorre. E a cada novo olhar, recobrimos o que reconhecemos na imagem com o saber do seu devir. Por isso, ver uma fotografia é confrontar o que sabemos com o que vemos e o que vemos com o que sabemos. É isso o que rompe com a ilusão da fotografia como uma entidade estável e o que leva a Diana Taylor (2009) a definir a fotografia como a arte de *des- e de re-contextualizar*.

Las fotografías, que se suponen entidades estables que cumplen con funciones testimoniales y evidenciarias, también cambian en la medida que su contexto ha cambiado – forman parte del proceso de des- y re-contextualización que ellas mismas continuamente impulsan. (Taylor, 2009, p 23)

Isto visto, uma imagem está sujeita a ser resignificada não apenas pelo devir, mas também pelos diferentes contextos, usos e funções para os quais essa mesma imagem pode ser convocada. No caso particular da fotografia, uma mesma imagem pode se revelar em distintos contextos e servir para um conjunto variado e heterodoxo de funções: usos documentais, científicos, burocráticos, comemorativos, familiares, profissionais, artísticos, políticos etc. Em cada novo tempo, em cada lugar e em cada função, a imagem e nosso olhar sobre ela se transformam. Essa re-contextualização provoca, não poucas vezes, uma profunda mudança ou desgaste do sentido e/ou da função original da fotografia, ou seja, com o “para que essa foto foi feita”. E essas mudanças são mais significativas quando o movimento de des- e de re-contextualização é forçado por um evento



limite que, retrospectivamente, se interpõe entre o momento do ato fotográfico e o momento do olhar. Tal é o caso da ressignificação dos retratos familiares e das fotografias de documentos de pessoas desaparecidas pelo terrorismo de Estado no Cone Sul.

Na Argentina, a partir da década de 1990, surgiram diferentes produções que faziam uso, como material primário, de fotografias extraídas de álbuns de família ou dos documentos de desaparecidos durante a última ditadura militar. Tal é o caso das filhas de desaparecidos María Soledad Nívoli e de Lucila Quieto, ou da série de Marcelo Brodsky dedicada a Fernando, seu irmão desaparecido

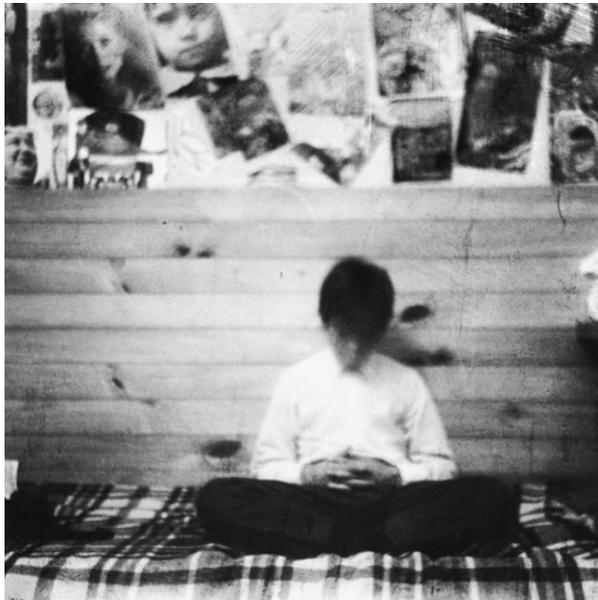
Nesses três casos, as fotografias foram tiradas do arquivo familiar e foram objeto de diferentes operações. Lucila Quieto, por exemplo, projetou as fotografias do seu pai sobre uma parede para, então, interferir na projeção com sua própria presença e assim tomar uma nova fotografia (fig. 1). Dessa primeira experiência surgiu a série em que ela e outros filhos de desaparecidos poderiam, por fim, ter uma fotografia do encontro, na dimensão da imagem, com seus pais¹.



Figura1. Lucila Quieto: sem título, da série *Arqueología de la Ausencia*, 1999-2001. Imagem cedida pela artista.



No caso de María Soledad Nívoli, ela utilizou as fotografias tiradas pelo seu pai durante uma viagem de fim de curso para reconstituir a história daquela vida desconhecida. Junto com o Gustavo D’Assoro, María Soledad indagou e se apropriou do próprio olhar fotográfico do seu pai revelado naquelas instantâneas.² Diferentemente, quando Marcelo Brodsky se volta para álbum de família ela não faz “novas” imagens. A série *Nando, mi Hermano*, dedicada a seu irmão desaparecido pela ditadura, ele simplesmente mostra e comenta essas fotografias da própria família deixando exposto como o sequestro e desaparecimento de Fernando as atravessa e as enche de novos sentidos. A série de Brodsky é exemplo eloquente de como as fotografias estão à mercê da assombração do seu devir (fig.2).



Fernando en la pieza: Esta foto de mi hermano es una de las primeras que hice en mi vida. Estamos en nuestra habitación compartida. Su rostro aparece desdibujado. Su movimiento, hoy ya inexistente, lo hace difuso ante la lente. Las fotos de la pared, en cambio, soportan mejor la exposición prolongada. Es la mejor foto que me queda de él, de cuando vivíamos juntos.



Fernando en la pieza: Esta foto de mi hermano es una de las primeras que hice en mi vida. Estamos en nuestra habitación compartida.

Su rostro aparece desdibujado.

Su movimiento, hoy ya inexistente, lo hace difuso ante la lente. Las fotos de la pared, en cambio, soportan mejor la exposición prolongada. Es la mejor foto que me queda de él, de cuando vivíamos juntos.

Figura 2. Marcelo Brodsky. *Fernando en la pieza*, da série *Nando, mi Hermano*, 1997, fotografia e texto. Fonte: BRODSKY, 2006.

Estas séries servem como exemplo dos processos de apropriação, de deslocamento e de ressignificação que caracterizam os procedimentos alegóricos como procedimentos artísticos. Entretanto, o que conecta significativamente esses trabalhos é que eles surgem antes de uma necessidade íntima e pessoal do que de uma vontade estritamente artística. Lucila, María Soledad e Marcelo são, antes de artistas, familiares de desaparecidos.³ E no contexto do desaparecimento, a des- e de re-contextualização da fotografia do desaparecido está atravessada pela especificidade dessa ausência forçada. Uma especificidade, aliás, que reconfigura os sentidos das fotografias dos desaparecidos em diferentes níveis. O que este artigo pretende expor é como, antes mesmo das fotografias de desaparecidos terem seus sentidos deslocados pela apropriação artística, elas já são objeto de deslocamentos políticos, afetivos e simbólicos por parte dos próprios familiares, movidos, pela dramática especificidade desta ausência.

Uma fotografia particular é o núcleo e a disparadora desta análise. Trata-se da fotografia de Sara Duque, tirada em março de 2000 pelo fotojornalista espanhol Gervasio Sánchez e foi publicada no seu livro *Desaparecidos/ Disappeared* (Sánchez, 2011). Nessa fotografia se manifesta, de maneira exemplar, o complexo flutuar dos usos e dos sentidos da imagem fotográfica, quando atravessada pela complexidade do evento limite do desaparecimento e o vazio que ele abre. É esse um flutuar de usos políticos, simbólicos e afetivos da imagem que se revela por um uso singelo da fotografia.



O RETRATO

O livro *Desaparecidos/Disappeared* é uma grande compilação de fotografias realizadas por Gervasio Sánchez em vários países durante sua carreira como correspondente em áreas de conflito. Dividido em assuntos, momentos e locais ligados à do desaparecimento, este livro mantém uma estética jornalístico-documental. A fotografia *Sara Duque com o diário do seu filho Álvaro Miguel Barrios, desaparecido em 15 de agosto de 1974* tem um lugar de destaque na publicação, num capítulo em que familiares das vítimas da ditadura Chilena exibem, como relíquias, objetos dos parentes desaparecidos (fig.3).



Figura 3. Gervasio Sánchez: *Sara Duque con el diario de su hijo Álvaro Miguel Barrios, desaparecido el 15 de agosto de 1974. Santiago de Chile, marzo de 2000, fotografía. Fonte: SANCHEZ, 2011.*

Sara está sentada na borda de uma cama que ocupa o canto de uma habitação. Como descreve o título da imagem, ela exhibe o grosso caderno que serviu de diário para seu filho Álvaro Miguel Barrios, desaparecido em 1974. Porém, mais do que o livro, o que logo prende a atenção de quem olha a imagem é



a presença repetida, cacofônica, de uma mesma imagem, de um mesmo rosto: são três reproduções da mesma fotografia, de uma mesma *imagem matriz*, de Álvaro. Talvez a primeira em ser notada é a que, com uma fita preta, Sara prendeu da gola do seu vestido. Mais atrás, sobre a cabeceira da cama, esse mesmo rosto está emoldurado, com uma flor em cima e um terço pendurado. E quando nosso olhar desce e percorre a mesinha, reconhecemos esse mesmo rosto, esse mesmo olhar e essa mesma pose por terceira vez. Reprodução técnica em todo seu esplendor. No entanto, apesar da repetição precisa, logo pressentimos a foto prendida no vestido, a da mesa e a da parede não são “a mesma foto”, e nem mesmo a “mesma imagem”. A reprodução é técnica, e apenas técnica. Cada uma dessas fotografias, logo veremos, responde a uma necessidade e uma função específica; e todas juntas, por sua vez, desgastam e transformam os usos e funções da imagem matriz “original”.

Neste caso, o enquadramento, o fundo neutro, a pose séria e sóbria de Álvaro permitem inferir essa imagem matriz. Toda essa sintaxe visual claramente remete ao estilo inexpressivo e burocrático de uma fotografia de identidade, provavelmente, de algum documento oficial. Como explica Nelly Richard (2006), quando as ditaduras latino-americanas sistematizaram o sequestro e o desaparecimento, tanto as fotografias dos documentos de identidade quanto os retratos dos desaparecidos nos álbuns de família foram completamente ressignificados. Primeiro, elas foram arrancadas desses contextos físicos e simbólicos por familiares que peregrinavam pelas delegacias, hospitais, quartéis e necrotérios para tentar achar àqueles cuja existência passava a ser sistematicamente negada pelo Estado e pela mídia cúmplice. A fotografia como dispositivo de reconhecimento e de busca foi uma primeira função dessas instantâneas. Mas logo viriam as outras funções, as que se revelaram como necessárias diante de um tipo específico e, para os familiares, inconcebível de ausência.

A AUSÊNCIA (FORÇADA) DO DESAPARECIDO

É comum definir a imagem como a *presença de uma ausência*. Sendo assim, a imagem coincide com a memória enquanto evocação daquilo que não mais está presente. Mas as ausências não são todas iguais. É conforme sua especificidade que as ausências nos afetam; assim como também nos afeta sua evocação, seja pela memória ou pela imagem. É diante disso que a humanidade tem elaborado práticas da imagem e da memória que tentam lidar, cada uma à sua maneira, com



diferentes percepções de ausência. Se levarmos isso em conta, então essas práticas da imagem – e da arte – podem ser abordadas a partir da natureza específica da ausência com as quais elas tentam lidar. No que se refere ao uso das fotografias de desaparecidos por parte dos familiares – mas também como material de arte –, esta abordagem exige atentar para o caráter singular e, em certa medida, inédito, que representa o buraco aberto pela violência do desaparecimento.

As denegações midiáticas e governamentais sobre o paradeiro dos desaparecidos foi uma praxe na nossa região sul da América. Na Argentina, por exemplo, a própria cúpula da ditadura ensaiava uma definição que, por mais cínica que fosse, refletia uma vontade quase que filosófica do desaparecimento. Essa definição foi dada numa entrevista que em 1979 o então presidente de facto Jorge Rafael Videla concedeu a um grupo de jornalistas. Quando consultado sobre a situação dos desaparecidos e da preocupação do Papa João Paulo II pelos direitos humanos no país, Videla disse:

[...] es una incógnita el desaparecido; sí el hombre apareciera, bueno, tendrá un tratamiento X; y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido. No tiene entidad. No está. Ni muerto ni vivo, está desaparecido. (Conferência, 1979 ii)

Na fala do ditador, o desaparecido representa uma negatividade que desafia a dualidade básica da existência: a vida e a morte. Videla define o como, ao mesmo tempo *não-vivo e não-morto*. É essa uma negatividade absoluta. Mas essa não é apenas uma definição, é também um anseio, um desejo.

Ao se referir ao que ele define como a *vontade genocida (volonté genocidaire)*, Marc Nichanian (2006) nos fala de uma ação que almeja sua própria anulação. O apagamento do apagamento, o nada absoluto, é o anseio distópico dos perpetradores do desaparecimento. Poucos depoimentos refletem de maneira tão eloquente esse anseio quanto a rebuscada definição do ditador argentino. E é em pró dessa vontade que é gerida uma violência que não apenas mata, mas que se empenha por apagar a morte. É diante disto que uma maneira de reagir contra o desaparecimento é agir contras as vontades e as retóricas que o conceberam.

Mas se o desaparecido é vítima de uma violência definida por um anseio distópico, por outro lado, o desaparecimento forçado repercute de maneira especial nos familiares das vítimas. Para aqueles, aquela passou a ser uma ausência



atravessada por um doloroso sentimento de ambiguidade, pois é esta uma ausência assombrada pela dúvida, pela incerteza, pela indefinição e, inclusive, pela culpa. Voltarei sobre este assunto mais adiante.

O filósofo francês Jean-Louis Déotte chamou o século XX de Era do desaparecimento. Para ele, no século XX se consolidou um tipo novo de sensibilidade em torno desta prática racionalizada de violência que se contrapõe à “barbárie clássica”. Diferente desta, os administradores do desaparecimento se empenham por não deixar um rastro de ruínas e de cadáveres. Sua preocupação é a regulação e o controle da visualidade pública da própria violência. A partir de Déotte, é possível afirmar que violência do desaparecimento exige dos perpetradores a *administração da visualidade*. Esta administração consciente da visualidade pública é um dos princípios sobre os quais o que tenho chamado de *doutrina do desaparecimento* organiza e define seus métodos de controle e de repressão.⁴ Nesse sentido esta diferença entre a barbárie clássica e a violência do desaparecimento também reverbera nas imagens públicas.

No contexto de uma cultura midiaticizada em que o controle e a supressão de imagens são dissimulados sob a maré informativa e visual cotidiana que alimenta e consolidada no senso comum ocidental uma *ilusão de onicontemplanção*⁵ do mundo, a interdição das imagens da violência não apenas esconde o crime de massa quanto serve para as retóricas negacionistas.

AS PRESENCAS DA AUSÊNCIA DO DESAPARECIDO

Tanto Nelly Richard quanto Jean-Louis Déotte abalizam a importância que assumem as fotografias dos desaparecidos extraídas dos documentos de identidade ou dos seus álbuns familiares. Além de servirem como instrumento de busca, essas imagens são levantadas contra a retórica do desaparecimento e como refutação da negação. Reforçando sua condição indicial, essas fotografias são menos uma prova de vida do que uma *prova de existência*. Uma prova, é importante destacar, não apenas diante da sociedade ou contra o negacionismo, mas inclusive uma prova necessária para o próprio familiar. É para isso que Déotte também chama a atenção quando recorda que Hebe de Bonafini, uma *Madre de Plaza de Mayo*, contava que tinha chegado a não acreditar da existência dos seus próprios filhos “engolidos” pela ditadura argentina, depois de tantas denegações por parte dos administradores (Déotte, 2006, p. 156). É com base nesta necessidade que



Déotte destaca a dramática importância do noema barthesiano. Para os familiares, o *isso foi* constatado pela fotografia não apenas possui um valor epistêmico, mas, principalmente, uma dimensão ética e política.

Todas essas questões reverberam nas diferentes situações em que a imagem de Álvaro se revela na fotografia de Gervasio Sánchez. Cada reprodução responde aqui à uma necessidade particular de práxis da imagem frente a diferentes aspectos de uma ausência específica. A reação contra os discursos negacionistas forçou a necessidade de exibir essa imagem matriz, tanto no âmbito privado quanto no território público e político. A fotografia prendida na gola do vestido de Sara responde a essa necessidade de afirmação pública de existência que reage à vontade do perpetrador e refuta sua retórica *inexistencialista*⁶. Mas, ao mesmo tempo, contrárias às chamadas imagens de choque, com que a sociedade moderna e contemporânea associa os efeitos da violência sobre os corpos, as imagens de documento ou as extraídas da intimidade do álbum familiares passaram a conformar uma imagem pública que se tornará icônica dos desaparecidos. Se a doutrina do desaparecimento denega tanto os corpos das suas vítimas quanto as imagens da sua violência, as fotografias de desaparecidos exibem um tipo diferente de representação da vítima. Em cada foto, a vítima aparece ainda ignorante da situação de tortura e de morte sem sepultura ao qual estavam destinadas. Em certa medida, esta situação forçada contribuiu para a formação de uma representação pública do desaparecido que possibilitava o reconhecimento e a empatia social. (Fig. 4)



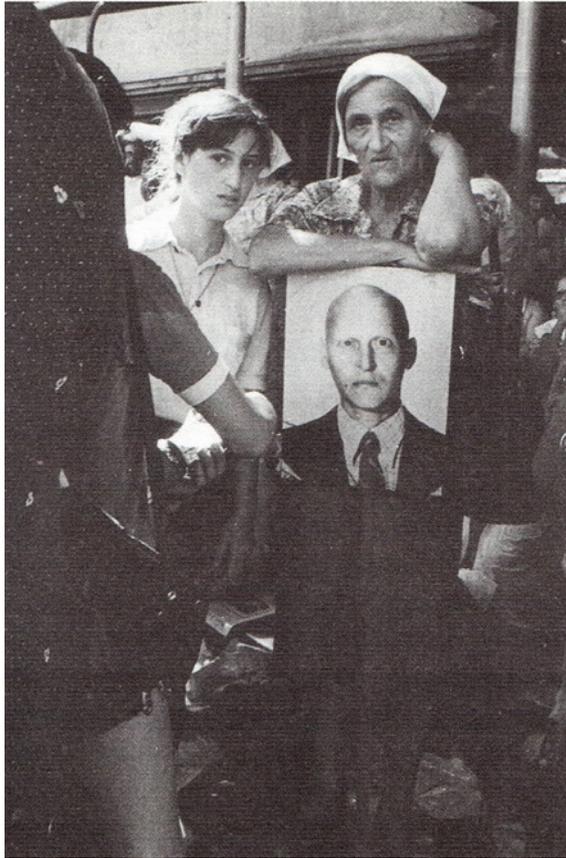


Figura 4. Eduardo Gil: *Mãe e filha exibem a fotografia de um familiar desaparecido durante uma manifestação em 1982.*
Fotografia. Fonte, LONGONI; BRUZZONE, 2008.

Também no sentido político, as fotografias prendidas dos vestidos ou ampliadas em cartazes, às vezes reproduzidas e coladas nas paredes interditam o vazio e restituem ao desaparecido de uma presença no próprio território público do qual os perpetradores tentaram suprimir sua existência. A presença constante dos retratos de desaparecidos desde as primeiras manifestações públicas dos familiares até a atualidade, inclusive, nos processos judiciais levados em alguns dos países do cone sul contra antigos repressores, permite pensar na importância dessas imagens no sentido de *representações substitutivas*. Ou seja, não apenas *como* representação, mas *em* representação daqueles que foram ausentados (Grüner, 2008). (Fig. 5)





Figura 5. Retratos de desaparecidos num tribunal na província de Tucumán, antes do início de um dos julgamentos realizados na Argentina por delitos de lesa humanidade. 2013.

Fotografia que acompanhava a matéria *A 37 años del golpe, se realizan 12 juicios por delitos de lesa humanidad de 23 de março de 2013.*

Entretanto, no que se refere ao universo íntimo, a violência do desaparecimento traz consequências que perturbam as próprias concepções da relação vida e morte. Humanamente, resulta-nos perturbador conceber uma morte sem a presença de um corpo. Desde as culturas antigas até a atualidade, os seres humanos lidamos com a morte por meio de rituais de passagem que precisam acontecer em torno do corpo sem vida. Como já explicara Freud, o luto originado pela perda de um ser ou objeto amado exige de um exame de realidade que certifique a perda. A negação do corpo do desaparecido interdita esta certificação tão necessária. Depoimentos de familiares revelam a perseverança dos sentimentos ambíguos em relação a essas ausências, mesmo quando, tendo passado décadas do desaparecimento, o exame racional permitiria afirmar a morte dos seus seres queridos. Nesse caso, mais do que um morto sem túmulo, o desaparecido assume o caráter de uma entidade ambivalente, como afirma um familiar, que se encontra, ao mesmo tempo, vivo e morto:

El tema del desaparecido es difícil porque te niegan todo. Es una negatividad. Te han negado la vida y después te han negado la muerte. Entonces en la vida de uno, el desaparecido está ausente y está presente. Esa presencia es hermosa, pero a veces te llena de angustia y tristeza. (relato do esposo de uma desaparecida apud BAUER, 2012, p. 102)⁷



É sob essas especificidades da ausência do desaparecido que as outras duas imagens de Álvaro precisam ser observadas. Primeiro, a imagem sob o vidro na mesa do móvel do lado da cama. A mesa, o vidro, as outras imagens, algumas religiosas e outras de outros familiares. Aquele móvel cheio de fotografias dos seres queridos é um micro-lugar tão íntimo quanto comum e corrente. Ali, a imagem de Álvaro não é mais uma imagem de documento, nem um dispositivo de busca e nem uma representação do desaparecido. Agora reintegrada ao espaço íntimo e disposta num dispositivo/contexto afetivo e familiar, ela é mais uma entre as imagens de outros familiares e seres queridos. A foto de Álvaro na mesa do lado cama está numa situação de quase normalidade.

Mas então, está a outra. Aquela que ocupa um espaço próprio numa das paredes da habitação, sobre a cabeceira da cama. A imagem-matriz extraída do documento para ser ampliada e rearranjada com outros objetos: o terço e a flor. São esses elementos ritualísticos, até litúrgicos, que conformam também os túmulos dos nossos cemitérios. Mas, no caso dos desaparecidos, a ausência do corpo interdita a possibilidade desse túmulo.

Para Regis Debray (1994), a morte representa algo como um horror original que teria levado à origem da primeira imagem e, com ela, a pulsão da arte e da religião. As três juntas, nascidas da mesma ação, como uma contramedida frente o horror da inexistência suscitado pelo devir inevitável da morte. Na parede da habitação de Sara, a imagem substitui o corpo para, com a cruz e a flor, conformar um precário túmulo que se deseja temporário. É em torno da imagem que ela ergue essa imagem-tumular, uma imagem-monumento. No centro dessa imagem-tumular, a imagem de Álvaro de novo não está como representação, mas *em* representação, à espera de que algum dia aconteça o aparecimento que permita, por fim, erguer o túmulo em torno do corpo e, assim, por fim iniciar a morte.

A fotografia de Sánchez serve como um testemunho visual da instabilidade da imagem fotográfica e da sua possibilidade de des- e de re-contextualização; em particular, da potência destabilizadora da violência tanto sobre as imagens quanto sobre as pessoas. Mas por outro lado, a fotografia de Sara Duque expõe de maneira eloquente como a potência simbólica e poética de uma práxis da imagem pode ser reconhecida nos gestos mais simples, mais singelos e mais profundos e sugerir, com isto, que a potência artística é um recurso e uma possibilidade que não se encerra na Arte com maiúsculo.



REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.
- BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória*. Porto Alegre: Medianiz, 2012. 332 p.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores, 2007. 321 p.
- CARDOSO, Irene. O arbítrio transfigurado em lei e a tortura política. In: CARDOSO, Irene (org.). *Para uma crítica do presente*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia, 2001. p. 179-198.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994. p. 374.
- DÉOTTE, Jean-Louis. El arte en la época de la desaparición. In: RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. 2 ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006b. pp. 149-161.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Madrid: Paidós, 2004. 268 p.
- FREUD, Sigmund. Duelo y melancolía. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. 14. Buenos Aires, Amorroutu editores, 1979b. p. 105-134.
- GRÜNER, Eduardo. La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 285-308.
- LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. 510 p.
- MONTERO, Rodrigo. *Depois da desapareição: vida, arte e imagem (Argentina 1976-2013)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) –Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- MONTERO, Rodrigo. *Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros*. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) –Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.
- NICHANIAN, Marc. *La perversion historiographique: une réflexion arménienne*. Paris: Lignes & Manifestes, 2006. 212 pp.
- RANCIÈRE, Jaques. El teatro de las imágenes. In: JAAR, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008. p. 69-90.
- RICHARD, Nelly. Imagen-recuerdo y borraduras. In: RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. 2 ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006. p. 165-174.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009. 483 p.
- SÁNCHEZ, Gervasio. *Desaparecidos/Disappeared*. Barcelona: Blume, 2011.



TAYLOR, Diana. Cuerpos políticos. In: BRODSKY, Marcelo; PANTOJA, Julio (orgs.). *Body politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La marca editora, 2009. p. 21-31.

NOTAS

1 Sobre esses trabalhos, pode ser consultada a dissertação de mestrado do autor, *Depois da desapareição: vida, arte e imagem* (Argentina 1976-2013), defendida em 2013.

2 Série fotográfica “*Como miran tus ojos*”, realizada em coautoria com Gustavo D’Assoro no ano de 2007.

3 Tendo sido *Cómo miran tus ojos* o único trabalho do tipo feito por María Soledad Nívoli, ela nem sequer se reconhece ou se identifica como tal.

4 Entenda-se por administração consciente visualidade pública a possibilidade de regular também certas instâncias de violência que venham a público para, deste modo, exercer uma forma de coerção social. É este o perfil do terrorismo de Estado que regula tanto o apagamento quanto a exibição da aplicação violenta do seu poder. A fala do ditador Jorge Rafael Videla é um exemplo icônico deste jogo entre o que é passado e é denegado à praça pública.

5 A consolidação de uma ilusão de onicontemplação no contexto de uma cultura midiaticizada tem sido um assunto desenvolvido com profundidade pelo autor tanto na sua dissertação de mestrado quanto na sua tese doutoral.

6 Irene Cardoso, utiliza este conceito para se referir ao fenômeno pelo qual a tortura institucionalizada e clandestina no Brasil se consolidaram como *realidades inexistentes para a maior parte da população brasileira, não simbolizadas e, portanto, ausentes da memória e de uma certa construção da história* (Cardoso, 2001, p. 192).

7 Note-se aqui a diferença entre a definição dada pelo ditador Videla e a dada pelo próprio familiar. Se aquela está definida pela dupla negação – não-vivo e não-morto – o sentimento do familiar se dá em termos de uma dupla afirmação – ao mesmo tempo vivo e morto – que, no entanto, é tão inconcebível quanto a primeira.

Rodrigo Montero. Doutor em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGAV/UFRGS. Pesquisa o papel da arte como gesto de imagem, de memória e de testemunho diante das violências do desaparecimento, dos crimes de massa e dos genocídios a partir do século XX.



BINH DANH E SEUS ALTARES ANCESTRAIS: EXUMANDO PRESENCAS ANIQUILADAS PELO KHMER VERMELHO

Fercho Marquéz-Elul

Resumo: Este artigo tem o objeto de lançar questões a partir da instalação Ancestral Altars – conjunto de fotografias reveladas sobre folhas de plantas, produzidas a partir do processo de fotossíntese – do artista estadunidense-vietnamita Binh Danh acerca do genocídio de cambojanos e vietnamitas durante o governo repressivo do partido comunista Khmer Vermelho, liderado por Pol Pot, no Camboja de 1975 a 1979. A partir de sua instalação, ensaiam-se questionamentos acerca dos componentes da memória e seus limites conceituais, físicos e temporais presentes. Como demanda para que se atente à essas imagens prementes que nos são legadas, inquirir-se-á acerca da presença dos assassinados pelo regime a partir de sua ausência, da convocação visual a partir do que desaparece, quando paulatinamente as fotografias vão se apagando, da voz em protesto daquele que se cala para forçadamente posar para fotografias sistematicamente tomadas como parte do método de assassinio em massa.

Palavras-chave: Binh Danh. Khmer Vermelho. Fotografia. Retrato. Memória.

BINH DANH AND HIS ANCESTRAL ALTARS: EXHUMING ANNIHILATED PRESENCES BY THE KHMER ROUGE

Abstract: This article aims to raise questions from the Ancestral Altars installation - set of photographs revealed on plant leaves, produced from the photosynthesis process - by the American-Vietnamese artist Binh Danh about the Cambodian and Vietnamese genocide during the Khmer Rouge repressive government, led by Pol Pot, in Cambodia from 1975 to 1979. After its installation, questions about the components of memory and their conceptual, physical and temporal limits are rehearsed. As a demand to pay attention to these pressing images that are left to us, we will inquire about the presence of those murdered from their absence, the visual convocation from what disappears, when the photographs gradually fade, from the voice in protest of the one who is silent to forcibly pose for photographs, systematically taken as part of the method of mass murder.

Keywords: Binh Danh. Khmer Rouge. Photography. Portrait. Memory



No campo de extermínio, Choeung Ek, nenhum sino foi tocado
Numa alta *estupa*, crânios empilhados não podem culpar ou ressentir-se
Essa multidão que encara – esqueletos esvaziados sem línguas.

[...] A planície está marcada com entalhes rasos [...].

Em uma construção baixa, fotos de vítimas, penduradas
[...] revelam o presente assassinado.

De volta para fora, sob o sol brilhante, folhas estão perfuradas
Com imagens – rostos ressuscitados, convocados e transmitidos
Ao verde a árvore do conhecimento degrau por degrau.
Vejam, elas retornam: No grande fosso grama nova nasce
Onde esqueletos ainda jazem sombreados pela ampla tenda da árvore
Quando uma brisa sopra, folhas sussurram o que elas se tornaram.
Robert Schultz – *The Chankiri Tree*





**Figura 1. Binh Danh, *The Botany of Tuol Seng* #14.
Negativo fotográfico sobre folha.**

IMAGENS PRESSIONADAS: POR RESSURGIMENTOS, POR PULSAÇÕES

A fonte de trabalho engajado de Binh Danh, artista estadunidense-vietnamita de etnia cambojana, compõe sua poética se apresentando como já presente: ela está lá nos museus em honra aos mortos, está nos arquivos históricos, está nas histórias familiares no fundo esquecido dos baús, está na ponta



da língua, está na memória. Contudo, essa fonte precisa nascer uma segunda vez, para se efetivar como comportamento artístico, através da manipulação do tempo inerente ao genocídio praticado pelo Khmer Vermelho no Camboja de 1975 a 1979 e por que não aos extermínios de tempos de vida, de tempos de humanidade – de *cronocídios*? A partir de sua própria história familiar eleita a nível coletivo nessa memória de *genocídio*, de perdas familiares, de pessoas exterminadas, com esse comportamento artístico, Danh se lança contra a conjunção de desaparecimento com seu inerente esquecimento histórico, contra disputas pelo poder de narrar estabelecidas a partir de interesses de países envolvidos diretamente ou não com esse genocídio, para aqui plasmar uma memória de *reaparição*, de retorno à vida, de uma segunda chance.

E Danh os traz à vida cuja empreitada se dá a partir da experimentação artística: demiurgo que se compromete em lidar com o passado, com a destruição e com a morte em uma conjugação não apenas da história, mas tendo como ponto de partida a reflexão através do fazer artístico. Dispõe responsabilmente em nosso presente uma busca por reparação incontornável por humanidade, tornando-a fato ou evento contra a dispersão amnésica. Como um subversivo do tempo, o artista *presentifica* o passado, grafa com a luz do *hoje* a estrutura desse *passado* tão atroz sobre o suporte vegetal. Espécie de *cronógrafo* para aqueles que foram tornados intangíveis pela forma industrial com que o regime de Pol Pot executava seus “inimigos” (Benzaquen, 2010, p. 2.). Inimigos que por sinal eram seu próprio povo, seu semelhante e longe de confundir vítimas com seus carrascos, “esta evidência deve contar com o fato antropológico – esse fato da *espécie humana*, como escrevia Robert Antelme [...] de que é um *semelhante* que, ao seu semelhante, inflige a tortura, a desfiguração e a morte” (Didi-Huberman, 2020, p. 48-49). Um evento ordinariamente relegado à História cujas marcas são ainda sentidas por seu indelével vazio materializado de passado, como um tempo de pós-morte para aqueles que sobreviveram na reatualização de suas memórias particulares que os desafiam dia a dia nessa rememoração.

Danh cria, portanto, reaparições, já que *revela* através da luz, *velando uma vez mais* em nosso presente, pessoas desaparecidas –, pondo à luz e em estado de atenção o passado como paisagem neste tempo de ato. Ao dar tempo ao surgimento da imagem dessas pessoas no processo fotográfico, proporciona também que tais imagens ressurgam para confrontar nosso presente. “Dar tempo à imagem”, fala-nos Georges Didi-Huberman (2008, p. 283): “é a única condição para que esta possa sair para luz, além do momento histórico que



documenta, todas as lembranças, todas as ressonâncias culturais, todos os estratos superpostos, todos os desejos e os protestos, as profecias inclusive, que é capaz de transmitir.” Binh Danh persevera por essas sombras que são tentadas a esconder tal genocídio, como também se utiliza habilmente de sua própria materialidade para rearticular essas imagens *sem lugar*. Porque o artista sabe que para estruturar uma compreensão é patente entender seu *luto* gerado. Em um dos seus últimos textos, Pierre Fédida, filósofo e psicanalista francês contribuirá aqui ao dizer que “toda possibilidade de compreender uma imagem reside na possibilidade de ‘de tocar o tempo’, e esta, por sua vez, na de ‘tocar a dor’ inerente ao luto” (Didi-huberman, 2008, p. 283).

Desta forma o artista nos obriga olhar para nosso presente não como um objeto pesado que interdita nossa visão sobre tal evento passado, mas colabora para impedir que se ponha sobre nós a consumação de um tal esquecimento que dispõe as vítimas desse genocídio nas sombras, abandonando ao desaparecimento até mesmo a lembrança de suas mortes, para serem esquecidas fatalmente em nossas memórias. Danh traz à luz esses mecanismos de visibilização de nosso presente em choque com esse passado que lhe invade, mostrando que a compreensão de um presente cotidiano que age em se distanciar de tal evento, de apagar o rastro de passado do qual nosso presente está tão conectado tenha por objetivo o desejo ideológico de nutrir qualquer processo de esquecimento. E ao deixarmos ser tocados por essas imagens, finalmente tais imagens terão também o poder de nos tocar, fazendo-nos ver seu ressurgimento, sentindo infim algo de falta – uma memória ou rememoração possível, permitindo que a luz forme a imagem, ao mesmo tempo que percebendo também sua sombra, seu caráter sombrio. É preciso, portanto, pensar que na própria visualidade há sempre dialeticamente sua invisibilidade, da iluminação na imagem também advém seu sombreamento.

Todo corpo submerso na sombra, em uma sombra da qual não se sai, é um corpo invisível. Ponhamo-la à luz e se fará visível, sem dúvida, mas nem por isso deixará de projetar uma sombra em algum lugar: sua sombra, sua parte de mistério. Em todos os casos sombra, poder onipresente da sombra, esse suplemento intangível de escuridão ao que se enfrenta toda visualidade em algum momento. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 281).

A partir do processo de pressão do negativo dessas imagens em preto e branco entre duas placas transparentes de vidro, contendo sérios rostos desapropriados de suas vidas, imagens essas constituídas no terror dos



aprisionamentos, retratos esses cujo processo de catalogação humana traduz o próprio julgamento arbitrário rumo à letalidade, nos solicita que se confronte uma vez mais, de forma mais detida – olhar sobre placas transparentes, analisar, buscando no próprio ato de pressioná-las essa imagem que reaparece, que volta a pulsar. Danh então inclui entre essas transparências, esses negativos – estados latentes da imagem de terror de uma ausência –, juntamente com a folha viva de árvore cujo suporte através do processo de fotossíntese servirá para presentificar sua fixação sob a luz do sol.

Uma “aproximação inventiva de Binh Danh com a fotografia combina seus interesses em ciência, história e cultura” (Jordan, 2009, p. 2), mas aqui se apoia no conhecimento científico e o despossui de sua relação e papel indulgentes tomado nas guerras (como o uso do Napalm sobre as folhas das florestas durante a Guerra do Vietnã com o objetivo de impedir a ocultação da resistência, forçando o aparecimento de suas imagens corporais cuja ocultação servia para um levante contra o terror, a invasão e a colonização). Danh bem avista em tais rostos capturados a capacidade de conseguir materializar, de tornar palpável a perpetração burocrática de morte, desvelando o próprio lugar de assassinio e designando o lugar onde ali tudo foi processado. Pois, tais retratos não falam apenas dessas pessoas que foram mortas, mas também desse lugar no qual isso barbaramente implementado, pois essa questão dos retratos estabelece também uma questão de lugar (Didi-Huberman, 1998, p. 62).

Processo mais lento e cuidadoso desde a técnica do daguerreotipo. À medida que uma preparação líquida contendo água alimenta o tecido vegetal vivo, mantendo a folha viva, o sol penetra e imprime nas partes expostas pelo negativo (Epstein, 2009, p. 16). É internamente em algo tão fino – folhas de plantas tropicais como orelhas de elefante ou *nasturtiums* – que Binh Danh deixa exposto por semanas ou até meses retratos de vítimas que vão sendo permanentemente impressas dentro da matriz de estrutura da folha (Moorefield, 2009, p. 9-10). “Quando o contraste claro e escuro produz uma imagem satisfatória, Danh preserva-a em resina” (fig. 2), diz-nos Epstein (2009, p. 16) e que Moorfield (2009, p. 9-10) complementa: quando “os frágeis trabalhos são encapsulados e feitos permanentemente através de moldagem em blocos sólidos de resina”, Dinh Danh portanto adiciona “um elemento adicional a muitos dos trabalhos na exibição: um espécime de borboleta preservada.”





**Figura 2. Binh Danh, *Found Portrait: Woman 25*.
Impressão de clorofila, resina, 2006.**

“As borboletas (corpos mortos reais) emprestam corporeidade palpável às espectrais cabeças que flutuam sobre elas. A cor celebratória de suas asas compensam as superfícies austeras, semelhantes a pergaminho de folhas” (Epstein, 2009, p. 23-25). Falena que surge dos processos de aparição da imagem, a partir da ofuscante luz do sol. *Imagem-aparição* que se transfere do impessoal ao vegetal, que se replica e reaparece à frente da luz do sol, trazendo como uma tumba transparente para que se abra o corpo-cadáver do inseto que é atraído para a morte por combustão na luz envolvente da vela, da lâmpada, do sol, resgatado finalmente em resina – e porque não embalsamado em cera do desejo icariano de sublevar, de fazer emergir o que está soterrado no cotidiano? Não é de hoje o poder que as resinas, as ceras e até mesmo as gorduras têm de preservação, de relegar para um futuro um objeto ou uma lembrança protegendo-a da destruição. Platão (2001, p. 110) descreve Sócrates em conversa com Teeteto ensaiar – nem que seja para inventivamente pensarmos sobre a complexa malha de processos de lembrança – que em nossa alma possuímos um cunho de cera, uma metáfora do bloco de cera imprimível para falar da memória. Esse cunho de cera é “numas pessoas, maior; noutras, menor; nalguns casos, de cera limpa; noutros, com



impurezas, ou mais dura ou mais úmida, conforme o tipo, senão mesmo de boa consistência, como é preciso que seja”, para que

[...] sempre que queremos lembrar-nos de algo visto ou ouvido, ou mesmo pensado, calcamos a cera mole sobre nossas sensações ou pensamentos e nela os gravamos em relevo, como se dá com os sinetes dos anéis. Do que fica impresso, temos lembrança e conhecimento e enquanto persiste a imagem; o que se apaga ou não pôde ser impresso, esquecemos e ignoramos. (Platão, 2001, p. 110).

Esse ponto de morte – a borboleta morta – que reaparece na imagem, ao mesmo tempo que essa área de vida – esse processo ceroso de preservação da imagem moribunda e portanto de memória – através de sua poética experimental da fotografia são tecidos, impressos, marcados, cunhados mesmo juntamente com sua investigação – presente no referente fotográfico – da memória coletiva e dos princípios de redenção e justiça para essas pessoas condenadas a não possuírem o direito de viver, de falar, de baixar os olhos. Segundo Moorefield (2009, p. 9-10), Binh Danh, sobre seu processo, afirma que “a fotografia [o] ajudou a meditar sobre a morte e sua influência sobre a vida”, embasado no interesse por temas como mortalidade, memória, história, paisagem, evidência e espiritualidade. Porque tal genocídio, como também infelizmente tantos outros, bifurca as experiências de vida justa, carcomendo suas potências ao circunscrevê-la em uma zona onde *toda* arbitrariedade é uma norma *qualquer*. Tal genocídio foi capaz também de bifurcar os processos de criação humana ao capturar os processos de fazer *retratos* e inscrevê-los como um processo de fazer *maltratos*, violência, assassinato em massa. Tais perpetradores de morte, portanto, irão dessacralizar radicalmente o que reside de sagrado, ritualístico e humanamente potente concernente à produção de um *retrato*, quando em tempos originários da humanidade, era parte importante dos ritos fúnebres, quando conceber seu retrato em barro através da modelagem sobre o rosto do morto ou da moldagem de sua *figura*, ressignificaria a partida da pessoa amada.

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62).



IMAGENS RETRATADAS: POR EXUMAÇÕES, POR LIBERAÇÕES

É nesta mesma paisagem que matou mais de meio milhão de pessoas através do regime do Khmer Vermelho e que legou ao mundo essas imagens – tiradas de forma rigorosa de todas as pessoas presas, e que futuramente seriam torturadas e mortas, que Binh Danh encontra um espaço de pouquíssimo tamanho para sua reflexão. Será por toda a superfície possível de uma folha cujo interior de fina circunstância e de estreita chance de fixação, que o artista trabalhará para alcançar um arriscado resultado técnico que se pretende preservar essa memória. Isso se dá a partir do caráter de uma *metempsicose*, referindo-se à passagem da alma após a morte de um corpo ao outro que a matéria não é criada nem destruída, mas apenas transformada e em cujos remanescentes da guerra (e porque não de todas as guerras) viverão para sempre. Bin Danh afirma, a partir disso, que seu desejo é mostrar quão parecidos somos nós em relação às plantas, posto que, de forma semelhante, nossa participação nos processos de criação de memória é também a de absorver a história ao nosso redor. Como as folhas secamos e morremos e do resíduo de nossa existência nutrimos as memórias dos vivos, assim como uma folha apodrecendo nutre o solo (JORDAN, 2009, p. 9).

No coração da aproximação de Danh à produção de retratos está a noção de ascendência física e espiritual. Suas folhas estão quase sempre orientadas para cima, elevando-se como chamas contra um fundo totalmente branco ou preto. Os jovens rostos impressos em suas superfícies nos desafiam com questões de responsabilidade. [...] Danh explica: “Eu acredito que nós nos reencarnamos não de alma para alma, mas de memória para memória. Eu acredito que a humanidade sempre buscou nos mortos respostas e contemplação. Eu apenas espero que como espectadores vejam em meu trabalho que os retratos das vítimas estão reencarnados e ressuscitados no momento presente”. (Epstein, 2009, p. 23-25).

Imagens se apresentam exumadas de um evento de morte não natural e são apresentadas a partir desse processo de (im)pressão por *iluminação*, que penetra, fixa, preenche através de estreitos *poros* em uma tão fina *estrutura* a imagem. Não nos vem à mente as manobras através do choque (energia, luz) para reanimação ou ressuscitação do ser desanimado, em que por transmissão o coração armazena essa energia acionando sua sístole e diástole? (Goethe *apud* Didi-Huberman, 2014b, posição 319). Esses rostos que provêm de uma *pulsação*, que circulam na própria transmissão e se apresentam diretamente contundentes, meio amarelados, meio acinzentados, meio desvanecidos? Diga-me uma pessoa ressuscitada que



não tenha voltado à vida com o rosto sério, descorado, desvanecido? Rostos acinzentados do suporte fotográfico disponível para o gesto bestial do Khmer Vermelho de catalogar, rostos amarelados da *impressão* (*pressão para dentro* da folha) acionada por Danh da imagem sendo fixada por duplicação em um suporte material. Thi Bui (2017, p. 323) em seu livro *The Best We Could Do* se questiona sobre o que acontece conosco após nossas mortes e se nós viveremos no que nós transmitimos para as crianças, ação motivada pela lembrança de infância de sua família destruída pela Guerra do Vietnam que a forçou a imigrar para os Estados Unidos da América.



**Figura 3. Binh Danh, *Transicional Justice*.
Impressão de clorofila, resina, 43,18 x 41,91 cm, 2008.**



E a partir dessa vivência que se pergunta sobre o que ela herda de seus pais e o que eles foram antes de serem seus pais ou antes de serem vitimados pela guerra, Bui descreve esse acinzentamento de suas memórias, esse agrisalimento herdado pelo luto: “E apesar de meus pais nos levarem para longe do lugar de seu luto... certas sombras se estenderam para longe, lançando um silêncio acinzentado sobre nossa infância... aludindo a uma escuridão que nós não entendíamos apesar de que podíamos sempre SENTIR.” (Bui, Thi, 2017, p. 59-60). Thi Bui (2017, p. 324-325) complementa se perguntando o quanto de si é proveniente de si própria e quanto vem predestinado em sua carne e osso, sobre ser ao mesmo tempo produto da guerra a partir de seu pai e ao mesmo tempo nunca poder se comparar a sua mãe: “Costumava imaginar que aquela história infundiu nas vidas de meus pais a poeira de uma explosão cataclísmica? Que aquilo penetrou lentamente através da pele deles e se tornou parte do seu sangue.”

Empoeiramento e acinzentamento que penetram nos seres vivos, aderindo a sua existência, o que nos aproxima nem que seja para imaginarmos – criar *imagens* pensadas – a respeito desse acinzentamento, desse empoeiramento das coisas e dos seres à fotografia (fig. 4) produzida por Man Ray a partir da obra empoeirada *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* [*A noiva despida por seus celibatários, mesmo*] do artista franco-estadunidense Marcel Duchamp, que por si só era também um grande vidro [*Le grand verre*], ou seja, uma grande placa transparente em que os desejos entre um noiva e seus pretendentes eram diagramados em uma sublimação tanto formal quanto economicamente conceitual.

Em 1920, o artista Man Ray visita seu amigo Marcel Duchamp em seu ateliê em Nova Iorque. Lá, ele encontra uma placa de vidro colocada na horizontal, recoberta de uma espessa camada de poeira. Isso não é o resultado de uma negligência: Duchamp voluntariamente deixou a poeira se acumular durante meses. [...] A espessura da poeira representa a espessura do tempo. (CAMPANY, 2015).





Figura 4. Marcel Duchamp e Man Ray, *Élevage de poussière* fotografia em gelatina de prata, 1920.

Um aspecto de olhar voyeurístico penetra e transpassa através da materialidade do vidro o percurso das pulsões elétricas do desejo que ascendem *em direção às nuvens*, – ou seja, a partir do aparato dos celibatários na zona inferior do vidro *em direção à noiva* e ao seu domínio. Este evento é exibido em flagrante tensão, já que em si reside uma certa letalidade para os celibatários pela sua desentumescência após a transmissão dos pulsos elétricos e uma possível aniquilação durante essa espécie de intercurso sexual implícito. A sustentação de uma experiência a partir de sua diagramação verticalizada no vazio proporcionada pela transparência do vidro foi transformada pelo pó em uma espécie de cartografia absorvida horizontalmente pela gravidade. Fixada nessa horizontalização, a vista captura a partir do alto – ou seja, *a partir das nuvens* –, como aquela de um avião a geografia de uma superfície terrestre em pedaços, em ruínas, demolidas à poeira pelo falocentrismo bélico bem sugerida em *Vue prise en aéroplane* [*Vista tomada de avião*], intitulação dada por Man Ray a sua foto. Cerca de 20 anos depois, Duchamp reapresenta essa fotografia sob o título de *Élevage de poussière* [*Cultivo de pó*], salientando então sua corporeidade gravitacional e *inframine* [*infravele*] para um olhar que tem o poder de avistar de forma estrita ao longe, mas não de penetrar na própria matéria da *distância*.



Compreende-se, então, que uma *experiência interior*, por mais “subjativa”, por mais “obscura” que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão.” (Didi-Huberman, 2014a, p. 135). *Experiência interior* imaginada e fotografada por Man Ray daquela obra “subjativada” e muito “obscurificada” pelo pó. Tornou-se imagem outra, *imagem-aparição* com novos sentidos a partir dessa reorientação: obra empoeirada e horizontalizada que a partir de regimes de visibilidade proporcionados pela *poagem* da passagem do tempo que se abre para experiências *lampejadas para o outro*. Não seria assim também para os altares ancestrais de Binh Danh? Esses rostos-lápides fracamente visibilizados por esse pó que decanta quando transcorre o tempo? Presenças mesmo assim bastante contundentes que se impõem a nossa frente, e por que não *a nossa frente*, coladas a nossa testa para uma conversa?

Binh Danh convida essas imagens para que nos narrem sua própria imaginação em revelia – a própria produção coercitiva perpetrada pelo Khmer Vermelho de imagens de si próprias em uma confrontação premente: “O sentido de uma ação, só é revelado quando o próprio agir [...] se tornou história narrável.” (Arendt *apud* Didi-Huberman, 2014a, p. 152). Binh Danh prossegue com a tarefa de trazê-las à vida, nem que sejam através de uma *meia-vida* para que encontrem a fala tecida no objeto de sua mudez, para que falem justamente em sua impossibilidade mesma de fala. Segundo Georges Didi-Huberman (2008, p. 288), o rosto humano estabelece duas condições valiosas e porque não também tais imagens aqui retomadas, posto que o rosto é tanto “lugar do *pathos* por excelência, que aceita como tal ‘o abismo de sua própria incomunicabilidade’; como também é “lugar do *ethos* por excelência, se admitimos, com Giorgio Agamben, que o rosto é ‘o único lugar da comunidade, a única cidadania possível’ e por essa mesma razão, ‘o campo de uma luta política’ de todos os instantes.” Danh então abre os caminhos de passagem para esses seres reaparecidos nessas imagens imigrantes cuja “origem está perdida” (Antelo, 2018, p. 19) através da luz que penetra, para “esses milhares de pessoas que atravessam muros de uma sociedade que perdeu toda a transparência, toda capacidade de deixar a luz passar a fim de permitir que outros corpos, que outras almas, encontrem seu caminho” (Gili, 2017, p. 8), nem que esse empreendimento parta de um cerne simbólico.

Danh desvia essas existências do alto preço que pagamos quando as transformamos em *commodities* da memória, pressiona o passado para que suspenda a interrupção de seu ar e promova a pulsação por uma circulação que



as transporte para a superfície do *hoje*. Gesto de fazer emergir a imagem daqueles dizimados, gesto de fazer lançar para o alto essas imagens presas, enterradas, amordaçadas de seguirem seu desejo de levantar-se contra o passado-chão e fazer levitar o imaterial. Didi-Huberman (2017, p. 17) nos lembra: “O levante é um *gesto sem fim*, incessantemente retomado, soberano como pode ser chamado soberano o próprio desejo ou essa pulsão.” E desse gesto surgem *imagens sem fim*, que são retomadas, que se posicionam no nosso presente de forma soberana e que se tornam disponíveis para que sejamos pressionados a agir perante elas ao nos cercarmos delas no presente. Binh Danh é um desses agentes que soube dançar a dança das imagens: propor atenção a elas já é o primeiro passo. É uma dessas “pessoas [que] se agrup[a] em torno de imagens que são testemunhos do desaparecimento de uma vida inocente” e que tem como tarefa política uma luta contra o esquecimento (Didi-Huberman, 2017, p. 25 e 31).

Agir em fazer retornar tais fotografias encontrando a correnteza de seu movimento, agir em pensar sobre tais fotografias por uma ética comunicacional permitindo com que o artista trabalhe no limiar de transição entre vida e morte, entre instalar uma sobrevida imagética e ao mesmo tempo buscar alguma forma de reparação estética e poética, ética, jurídica, mas também anamnésica e espiritual. Permitir que retornam para nós ao mesmo tempo em que as deixemos partir. Binh Danh nos propõe que estabeleçamos com elas uma comunicação, ao mesmo tempo que as lembremos sempre para que finalmente descansem. Os antropólogos dizem que um cadáver está realmente morto quando morre duas vezes: uma, como corpo destinado a desaparecer na terra materialmente falando e outra, como psiquê, como corpo destinado a reaparecer novamente nas imagens como fantasmas. São agências muito necessárias ao mesmo tempo que violentas: violência da terra, violência da imagem. E nesse tempo de atenção dada à imagem, em que se restabelecem suas pulsações, seus fluxos no tempo, uma *transmissão genealógica* é erigida finalmente em prol de um cenário pelo qual se permite a passagem das sombras dos ancestrais. (Didi-Huberman, 2008, p. 191, 287).

Binh Danh questiona a partir desta dança, desse deslocamento fantasmático, essa gravidade em que prende, em que sufoca ou enterra as imagens, não cedendo ao “fantasma da captura”, mas liberando todos os fantasmas esquecidos da memória coletiva. Vai até a vizinhança do desastre – residência, a começar, em sua própria memória –, e rearticula-as em temporalidades dispersas, mas energizantes, em materialidades intersticiais, mas pulsantes. Soube dar lugar ao *profundo* – tanto espacialmente, quanto simbolicamente mesmo dentro da



infimidade de não-espessura de uma folha – a essas imagens muito *rasas*: pensando aqui as fotografias das vítimas friamente dispostas sobre um fundo neutro cujo fundo se aberra com o gesto fotográfico perpetrado pelos fotógrafos, em que como em um fuzilamento da imagem, disparam em captura roubando o *todo* de cada um. E mais: empurram para trás essa imagem corpórea e humana forçada bestialmente a se formar, fazendo esse fundo avançar para superfície da fotografia, para sua *frente*, renunciando à sua função espacial e demolindo seu *tempo*.

E em se detendo exatamente perante tais rostos, seus olhares perfuram o passado em nosso presente e dessa perfuração é estabelecido propriamente um projeto de futuro. Um retrato de um rosto é capaz de fazer um desvio de uma destinação à destruição e se preservar porque porta seu próprio olhar seja ele qual for, porque se descola velozmente, porque se dissemina facilmente, porque se comunica claramente, porque se transmite inevitavelmente. Tragicamente os carrascos de Tuol Seng bem compreenderam a potência do retrato como burocracia de morte, pois fotografaram o rosto daqueles que por ali passaram vivos, porque lhe concerniam dar cabo de toda forma de vida dissidente. “O rosto não estava lá senão para se ausentar logo, ou até, apenas para *vir ausentar-se lá*. Um lugar para estar à frente, portanto, ou um lugar para estar dentro, comido, digerido, desaparecido no lugar.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 66). Mas a compreensão desses carrascos também é bem limitada por não compreender que as imagens têm vontade própria, que elas estabelecem radicalmente um ponto de conversa, que elas *anunciam* algo a dizer, que elas *denunciam* a um só golpe o evento ocorrido, que elas *renunciam* a qualquer lealdade externa, seja ideológica, seja temporal quando isso estabelece sua prisão, que elas *pronunciam* sua gramática interior, suas experiências de violência, suas constrições. Toda imagem *pronuncia*, portanto, a si mesma em seu conteúdo, em sua fenomenologia, com seu caráter político, com sua heurística mesma.

IMAGENS GRISALHAS: POR RESTITUIÇÕES, POR REMEMORAÇÕES

Suas imagens surgidas da liberação, resguardadas do jugo da falsa rememoração nos assaltam através de seus retratos assombrosos que se fundem com formas orgânicas, representando nossa coexistência com a natureza através de todos os ciclos da vida (Binh Danh, 2009). O seu poder reside “na inseparabilidade do processo do seu conteúdo subjetivo. [...] Seu processo é



cansativo, igualmente, se alguém imaginar, tedioso às vezes, e infinitamente destrutível. [...] Ambos processo e sujeito emergem como meditações deliberadas sobre vulnerabilidade” (Epstein, 2009, p. 17-22). Vulnerabilidade humana, vulnerabilidade da permanência da lembrança, vulnerabilidade dos direitos humanos, vulnerabilidade das imagens. Fragilidade na intermitência das imagens como falena: “Ainda que *incendiária*, exige uma *paciência* – forçosamente dolorosa –, para que certas imagens sejam observadas, interrogadas no nosso presente, para que a história e a memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens” (Deleuze *apud* Didi-Huberman, 2018, p. 41).

Altamente inflamável, de combustão espontânea em situações de limite para si ou para seu referente em sua aparição cadente. Ela queima, enfim, pela memória, contra a negação da loucura (Antelo, 2018, p. 21). “Muitas pessoas acreditam que aquilo que não dura é menos verdadeiro do que o que dura ou do que é duro. Uma mariposa é tão friável, dura tão pouco.” (Didi-Huberman, 2018, p. 31). Danh soube também compreender sua atividade demiúrgica através das borboletas que acompanham como moribundas carpideiras silentes esses retratos do horror da prisão de Tuol Sleng: “para mim, borboletas são símbolos de transmigração ou metamorfismo, um processo que todos nós fazemos parte e de uma perspectiva budista [...] depois de sua morte violenta elas retornam ao cosmos onde não há fim nem começo de vida, mas apenas um ciclo.” (Binh Danh, 2010).

Nessas finas folhas que suportam a pressão da gravação da imagem imaterial do passado, mas com pesada carga ontológica, ética, política e histórica, o artista nos faz perceber seu referente acionado em uma aderência fundida e porque não fundante, “colados um ao outro, membro por membro [...]. A fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los” (Barthes, 2017, p. 13). Nunca morbidamente, a afirmação de Barthes (2017, p. 15-16) em que “aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente [...] e a ele acrescenta [...] o retorno do morto” pode ser incluída na reflexão sobre a poética de Danh, ao mesmo tempo que se abre, mostrando uma certa insuficiência para compreender profundamente sua obra. Porque a concordância de que “a Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*” (Barthes, 2017, p. 80), resvala na própria existência nem que simbólica dos mortos a partir da folha como “receptáculo virginal [que] dá à





Figura 5. Binh Danh, *The Leaf Effect: Study for Metamorphosis #2*, fotografia em clorofila, espécime de borboleta e resina, 25,4 x 20,32 cm, 2006.

luz a imagem, consentindo nada ser além de pura tela de projeção do invisível no visível (Mondzain, 2017, p. 61). Visibilidade possibilitada pela pulsação da imagem que aparece, que se fixa de maneira evanescente, dizendo bastante do que lhe falta e do que excede em seu descoloramento assombrosamente pungente. Descores, amarela do tempo passado, cinza dos tempos de chumbo, grisalha pelo tempo transcorrido na sedimentação da luz em pigmento. Chumbagem da imagem na folha que pesada cai, que mostra o *agrisalhar* da vida em morte, da presença em desaparecimento, da derrubada da humanidade no chão.

A grisalha seria para as cores do mundo o mesmo que a poeira para a consistência dos objetos. [...] Uso o termo *fatal* para sugerir desde logo a *ação e o poder do tempo sobre a cor das coisas*. Uma coisa pintada em grisalha está pintada de acordo com a ficção de uma *cor passada*, um modo de referir a descoloração, mas também de dizer que o tempo passou por essa coisa, como um sopro, como um vento que a esmaeceu. (Didi-Huberman, 2014b, posição 31, destaque do autor).



Finalmente, essa cor sombria presente nessas fotografias trata do tempo transcorrido, de uma rajada de vento, “que, ao passar, *pulverizou* (nos dois sentidos do verbo: depositar poeira e destruir) a cor das coisas”. (Didi-Huberman, 2014b, posição 45). Lembra-nos de montes enormes de cinzas expelidas pelo homem dissolvendo em cinzas o homem, reporta-nos sobre a gravação administrativa da exterminação de inocentes, dos fuzilamentos de dissidentes políticos perpetrados pelo Khmer Vermelho (Benzaquen, 2010, p. 3). Segundo Janet Wolff, “o prazer visual nega o horror ao estetizar a violência e a atrocidade, ao propor redenção em face do ultraje ou ao providenciar consolação no encontro com a beleza” (Benzaquen, 2010, p. 4). Ideia oposta às experimentações danhianas em que é instado um encontro com essas imagens em um espaço onde nem há lugar para assentos, nem lugar para confortar emoções cotidianas. A obra *Élevage de poussièr*e [Cultivo de pó] de Duchamp nos leciona através da poeira, sobre a decantação do invisível quando disperso, sobre a tangência quando minimalmente concentrada. Existe apenas um dever instado a nós. Não deveria ser assim também com a memória? *Cultivarmos, criarmos a poeira da memória?* Como também, *elevarmos, levantarmos a poeira das coisas*, deixando ver sua memória enterrada?

Elaborar como comportamento artístico um *cultivo da memória* [*élevage de la mémoire*] cuja produção possa reestabelecer outra forma de testemunhar e desconstruir estéticas e ideologias do perpetrador que ainda impregna essas imagens, abandonando um olhar voyeurístico em troca de um olhar que se estabeleça como gesto de respeito às vítimas, à sua memória e a suas histórias. Reposicionar o espectador através de novas estratégias de apresentação para que ao rever essas imagens, seja engajado através dessa interação à novas formas ativas de recepção baseadas na experiência corporal e cujas poéticas busquem quebrar a perspectiva fotográfica de maestria. Buscar no mesma expressão fotográfica seu poder de libertação, de restituição pois a fotografia continua sendo um meio para prestar contas visualmente de gestos intervalados que circulam como fantasmas por entre todas histórias contadas e que faça emergir tudo o que a história não sabe de si mesma, seu destino entre a memória imemorial e o desejo não formulado (Didi-Huberman, 2008, p. 290), já que a desumanização dessas pessoas foi alicerçada na contínua aderência entre tecnologia, violência e modernidade, reassentando, como em Binh Danh, a prática artística sobre estratégias que neutralizam a tecnologia que serviu quase sempre a objetivos hediondos (Benzaquen, 2010, p. 6, 10, 11).



É perceber em seus *Ancestral Altars*, nossos próprios altares ancestrais já que compartilhamos esse arcabouço histórico deveras pesado, deveras enterrado, fantasmagoricamente encerrado. É aceitar o dever de engajar-se em uma conversa inicialmente muda, baseada no desenvolvimento de uma relação dialogante a partir da troca de olhar. É compreender que esse simples gesto de olhar detida e silenciosamente é, segundo Benzaquen (2010, p. 10), um grande gesto originário de restituição de memória, de individualidade e de humanidade a essas pessoas que foram privadas de tudo ao serem *encarceradas, presas e capturadas* como meros objetos e *fotografadas* a passo rápido, sem que seus carrascos mal lhes dirigissem o olhar. “Assim, o rosto ausente, convertido em figura local da memória, não terá sido enfeitado senão para voltar e se aproximar sempre mais do rosto dos sobreviventes” (Didi-Huberman, 1998, p. 76).

Como uma inescapável exigência, é patente que sustentemos nosso próprio olhar perante tais imagens que *tanto* se dirigem a nós, que nossos olhares se cruzem nesses tempos cruzados propostos pela experiência perante tais obras. Pierre Fédida aqui retorna uma vez mais para nos lembrar que “em um mundo que defaz os corpos esvaziando a imagem de seu poder genealógico”, perde-se a própria ausência, ao que Binh Danh tanto combate ao presentifica-la. Rearticula nesse quadro histórico do genocídio, o apagamento de um taxativo *nunca* (nunca é possível falar sobre, *nunca* é possível saber sobre, *nunca* é possível se lembrar de) e a contrução de um *sempre* como recurso de criação *sem fim* (sempre é possível saber sobre, *sempre* é possível rememorar, *sempre* é possível estabelecer estratégias de luta, de restituição, de alguma sobrevida possível). Porém “se todavia permanece[r] alguma possibilidade de tocar a dor humana, será através das formas fantasmais dos aparecidos de um luto inconsolável” (Didi-Huberman, 2008, p. 283) para podermos também acolhar seus olhares – tomados, extraídos, capturados à força – para endereçarmos ativamente sempre uma vez mais, rememorações, lembranças, conhecimento, reação.

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raul. História(s): a imagem arde. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução: Heleno Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara: notas sobre a fotografia*. Tradução: Julio Castañon Guimarrães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BENZAQUEN, Stéphanie. *Remediating Genocidal Images Into Artwork: The Case of The Tuol Sleng Mug Shots*. Disponível em: <<https://www.academia.edu/5012306/>>



Remediating_Genocidal_Images_into_Contemporary_Art_the_Case_of_Tuol_Sleng_Mug_Shots>. Acessado em 27 junho de 2019.

BINH DANH: Ancestral Altars. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/55033296e4b0fe6c8e81e318/t/55a5825ce4b0ed860c1d7047/1436910172423/Danh_press_2006.pdf>. Acessado em 13 junho de 2019.

BUI, Thi. *The Best We Could Do*. New York: Harry N. Abrams, 2017.

CAMPANY, David. *DUST* – Histoires de poussière d’après Man Ray et Marcel Duchamp. Paris: Bal, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem apesar de tudo*. Tradução: Vanessa Brito, João Pedro Cachopo. São Paulo: 34, 2020.

_____. *A imagem queima*. Tradução: Heleno Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

_____. El gesto fantasma. Traducción: Claude Dubois y Pilar Vázquez. *Acto*: Revista de pensamiento artístico contemporáneo, San Cristobal de La Laguna, n. 4, p. 280-291, 2008.

_____. *Grisalha*. Poeira e poder do tempo. Tradução: Rui Pires Cabral. Ed. João Francisco Figueiredo e Vítor Silva. Lisboa: KKYM + IHA, 2014b.

_____. *Levantes*. Tradução. Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos e Marisa Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

_____. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução: Sonia Taborda. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 15, p. 61-82, mai. 1998.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a.

EPSTEIN, Johanna Ruth. Binh Danh: From Memory to Memory. In: ELEANOR D. WILSON MUSEUM. *In the Eclipse of Angkor*. Roanoke: Eleanor D. Wilson Museum, 2009.

GILL, Marta. Prefácio. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos e Marisa Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

JORDAN SCHNITZER MUSEUM OF ART. *Reframing the Fragments: The Best We Could Do*. Disponível em: <<https://jsma.uoregon.edu/sites/jsma1.uoregon.edu/files/Common%20See%202018%20Visitor%20Guide%20The%20Best%20We%20Could%20Do.pdf>>. Acessado em 13 de junho de 2019.

MONDZAIN, Marie-José. Para “os que estão no mar...” In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos e Marisa Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MOOREFIELD, Amy G. Imprint: The Historic Work of Binh Danh. In: ELEANOR D. WILSON MUSEUM. *In the Eclipse of Angkor*. Roanoke: Eleanor D. Wilson Museum, 2009.

PLATÃO. *Crátulo Teeteto*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2001.

SCHULTZ, Robert. The chankiri Tree. In: ELEANOR D. WILSON MUSEUM. *In the*



Eclipse of Angkor. Roanoke: Eleanor D. Wilson Museum, 2009.

NOTAS

¹ “At the killing field, Choeung Ek, no bells are rung./ In a tall stupa, piled skulls cannot blame or resent/ This staring crowd—emptied bones without tongues./ [...] The plain is scarred with shallow dents [...]./ In a low building, victims’ photos, hung/ [...] draw the murdered present./ Back outside in the glaring sun, leaves are stung/ With images—faces risen, called up and sent/ To green the tree of knowledge rung by rung./ See, they return: In the wide ditch new grass has sprung/ Where bones still lie, shaded by the tree’s broad tent./ When a breeze moves, leaves whisper what they’ve become. (Schultz, 2009, p. 7, tradução minha).

² Khmer Vermelho foi uma organização do Partido Comunista da Kampuchea, que governou o Camboja de 1975 a 1979, sendo liderado principalmente por Pol Pot. De caráter ditatorial e nacionalista, o Khmer Vermelho apostou em políticas de estado de censura, de tortura e de execuções brutais e arbitrárias de milhares de cambojanos, culminando com o genocídio de sua própria população: ativistas e opositores políticos, profissionais e intelectuais, minorias étnicas como vietnamitas e todo aquele que caísse na suspeita da angkar “organização”. Também é culpado por levar à morte outra parte substancial de sua população por fome, por doenças facilmente tratáveis através de processos mal executados de reforma agrária, de profundo fechamento estatal em relação ao exterior. É importante destacar o papel colonial das potências ocidentais e desenvolvidas na profunda decomposição social, estatal, de direitos humanos na macrorregião, com divisões geográficas e ideológicas como um dos inúmeros resultados da Guerra Fria. Para um aprofundamento rigoroso a respeito da intersecção entre testemunho, arte, memória e genocídios, entre eles o cambojano, ver a tese de doutoramento *Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros do pesquisador Rodrigo Montero, defendida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, em 2021.

Fercho Marquéz-Elul. Doutorando em Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS/ Bolsista CNPq), mestre em Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS/ Bolsista CAPES). Participa do projeto de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos. Empreende investigação através de objetos tridimensionais sobre criação e instauração de processos artísticos em sua poética. Licenciado em Artes Visuais (DAV-UEL), investiga também questões como espacialidade, morte, palavra, memória, silêncio e a intersecção entre palavra e objeto.



DUPLO NEGATIVO: MONOTIPIA E PRODUÇÃO DE DESSEMELHANÇA

Clara Machado

Resumo: O presente trabalho aborda uma série de monotípias a partir de ossos e dentes realizadas por mim. Os fragmentos de corpo utilizados como matriz indicam o rastro de uma presença que se torna ausente e se assume enquanto perda; a imagem duplicada carrega o original ausente como fantasma. Cada impressão é diferente, e, ao imprimir repetidamente a mesma matriz, o múltiplo que resulta deste procedimento é um negativo do original. A impressão é pensada como a inscrição de um original perdido que retorna na imagem, e a sua repetição responde à lógica do trauma como tentativa de elaboração da perda. O múltiplo – que é afinal a cada vez produzido como um duplo, uma resposta individual à perda original – se apresenta como sintoma dessa perda.

Palavras-chave: Monotípia. Duplo. Dessemelhança. Rastro. Sintoma.

DOUBLE NEGATIVE: MONOTYPE AND THE PRODUCTION OF DISSIMILARITY

Abstract: This work addresses a series of monotypes from bones and teeth made by me. The body fragments used as matrix indicate the trace of a presence that becomes absent and presents itself as a loss; the duplicated image carries the missing original as a ghost. Each print is different, and when printing the same matrix repeatedly, the multiple that results from this procedure is a negative of the original. The print is here thought of as the inscription of a lost original that returns in the image, and its repetition responds to the logic of trauma as an attempt to elaborate the loss. The multiple - which is produced each time as a double, an individual response to the original loss - presents itself as a symptom of that loss.

Keywords: Monotype. Double. Dissimilarity. Trace. Symptom.



Minha pesquisa como artista parte de um interesse nos vestígios e no corpo, na relação entre o que permanece e o que se perde, entre *presença* e *ausência* (a morte do corpo, a ausência do corpo, o que permanece do corpo). Não havendo inscrição da morte no inconsciente, ela seria, para Lacan, da ordem do irrepresentável¹, ela está “do lado da relação limítrofe entre o simbólico e o real, ela remete ao recalque originário, a algo a que não damos jamais sentido – embora tentemos fazê-lo o tempo todo” (Jorge, 2017, p. 220). Sob esta perspectiva, não é possível falar da morte em si. A morte é ausência, quem vive não vê a morte, não tem experiência da morte; ela está “além” da presença. No entanto, fala-se da morte a partir de algo, a partir do que permanece: dos restos, dos fragmentos.

Apresentar a morte é, então, apresentar sempre outra coisa. Trata-se de um procedimento alegórico. Procuo pensar de que modo trazer o irrepresentável para a *superfície*, para a imagem, o que me conduz ao problema da presença, do que se apresenta como condição da imagem. Meu interesse poético reside justamente no limite entre a presença e a ausência, naquilo que se nega à representação, mas que só pode ser acessado por meio de substitutos alegóricos. Chego, assim, a algo que recorre em meu trabalho: a noção de *rastro*, o fascínio dos rastros, diante dos quais experimento o encontro com uma existência perdida; mas não completamente perdida, já que a encontro. É um encontro com a falta, com o inencontrável, uma medida de “sim” em meio a um grande “não”. Quando trabalho, persigo essa atmosfera, e penso os rastros como elementos que colocam em movimento a relação entre presença e ausência, que as fazem trabalhar.

Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman pensa uma suspensão (ativa, sem síntese) da dialética entre presença e ausência a partir de Derrida:

O movimento da significação só é possível se cada elemento dito ‘presente’, que aparece na cena da presença, se relaciona a outra coisa que não ele mesmo, conservando nele a marca do elemento passado e deixando-se já escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro, [...] e constituindo o que chamamos presente por essa relação mesma com o que não é ele. (Derrida apud Didi-Huberman, 2005, p. 204 – 205)

Didi-Huberman segue:

A presença entregue ao trabalho do apagamento, que não é sua negação pura e simples, mas sim o momento diferencial que a constitui e substitui: seu espaçamento, sua temporização. A presença não é um ponto de cumprimento e de transcendência do ser; [...] só advém *trabalhada*, espaçada, temporizada, posta em traços ou em vestígios [...] que nos indicam o quanto ela não é uma vitória qualquer sobre a ausência, mas um momento rítmico que chama sua negatividade. (Didi-Huberman, 2005, p. 205)



A significação resulta, assim, de uma espécie de “ruído” (um fantasma) na presença, que introduz nela uma *negatividade*. A noção de *rastro*, incorporada à minha prática através da técnica da monotipia, se relaciona a essa concepção de presença que trabalha e “se entrega ao trabalho do apagamento”, uma presença negativa, lugar de onde lidar com o irrepresentável. O presente do rastro carrega o passado perdido e uma promessa de futuro, de sobrevivência. Rachadura no tempo.

Utilizo os dentes e ossos como matriz de monotipias, imprimindo-os sobre o papel como uma mordida na pele, marca do contato físico entre corpo e superfície. A marca deixada indica a presença de um corpo, mas a imagem só se apresenta à visão quando este corpo se ausenta. No rastro, o corpo está presente por ausência.

Em *Somiglianza per contatto*, Didi-Huberman traça um panorama da impressão² desde a Pré-História, identificando o caráter anacrônico das imagens produzidas por contato a partir de um ponto de vista histórico e técnico. Didi-Huberman defende que a impressão seria um mecanismo técnico completo, pois pressupõe um suporte, um gesto que a produz e um resultado mecânico, a marca. Este mecanismo é tão antigo quanto a própria humanidade, sendo inaugurado nas silhuetas das mãos nas paredes das cavernas; há, para ele, uma dimensão arcaica no gesto de imprimir, atualizada a cada vez no presente. Trata-se de uma sobrevivência técnica que

não comporta, certamente, o mesmo significado técnico – e simbólico – se é praticada na época da “reprodução mecanizada” ou em épocas precedentes. Mas, mesmo depois do advento desta era, a impressão continua colocando a questão do “sempre” de que fala Benjamin. Mais precisamente, o seu anacronismo consiste na colisão deste *sempre* com um *depois* [...]. O anacronismo é, portanto, uma questão ligada à posterioridade, um outro modo, talvez, para exprimir a “sobrevivência” warburgiana. (Didi-Huberman, 2018, p. 27)

Ao traçar este panorama histórico, Didi-Huberman identifica que não há uma “história da impressão”. A história da arte como disciplina renascentista renega as imagens produzidas por contato por não terem um “caráter artístico”, identificável, nesta perspectiva, nas imagens produzidas pelo intelecto, que teriam como base o desenho. No entanto, as técnicas de decalque eram amplamente utilizadas na antiguidade clássica e permanecem sendo usadas durante o Renascimento, constituindo um “contraponto” à história da arte tradicional.



Pensar a impressão exigiria, assim, pensar uma história da arte “a contrapelo”, anacrônica, que sustenta a sobrevivência de um mecanismo arcaico de produção de imagens. Além disso, a própria técnica da impressão comporta, para Didi-Huberman, um tempo paradoxal na imagem, obtida ao mesmo tempo a partir de um contato e de uma ausência. Trata-se da

[...] colisão de um *aquí* e um *não-aquí*, de um *contato* e uma *ausência*. O fato que a impressão seja, nesse sentido, o *contato de uma ausência*, explicaria a potência de sua relação com o tempo, que é a potência fantasmagórica “daquilo que retorna”, das *sobrevivências*: coisas que vêm de longe, mas que permanecem, diante de nós, próximas a nós, significando a sua ausência. (Ibid., p.43)

Ao adotar a prática da gravura e da monotipia (gravura ampliada, que parte da impressão de materiais encontrados) adiciono a esta discussão uma outra camada de sobrevivência. Trabalho com restos, materiais que sobrevivem após a morte e a deterioração do corpo, de modo que o *aquí* e o *não-aquí* presente nas impressões se expande também para um *aquí* e um *não-aquí* do corpo, presente pelos seus fragmentos (ossos e dentes).

Na série *Ossadas* (Figuras 1, 2 e 3), utilizo um osso como matriz de monotipias, entintado em vermelho uma única vez e impresso em sequência até que a tinta comece a se esgotar, apresentando um apagamento em curso. Por vezes a matriz é impressa com duas cores, o vermelho e o dourado (Figura 3). Na tradição da arte cristã, a cor dourada vincula-se ao sagrado, ao eterno, imutável, àquilo que não se corrompe. Junto a isso, o vermelho – que frequentemente aparece não só na marca dos ossos, mas também como respingos e manchas na superfície do papel – evoca o sangue, a encarnação, portanto aquilo que passa, se perde, morre. Há novamente um jogo de alternância entre permanência e desaparecimento, sobrevivência e morte, expresso no modo de produção das imagens através da presença (ausente, negativa) do osso – imagem alegórica da morte, ao mesmo tempo elemento que permanece após a decomposição do corpo –, no contraste simbólico entre o vermelho e o dourado, na repetição que leva ao apagamento do osso impresso.





Figura 1: Sem título (Ossadas), 2019.
Monotipia de osso sobre papel japonês. 40 x 24 cm.





Figura 2: Sem título (Ossadas), 2019.
Monotipia de osso sobre papel japonês. 40 x 24 cm.

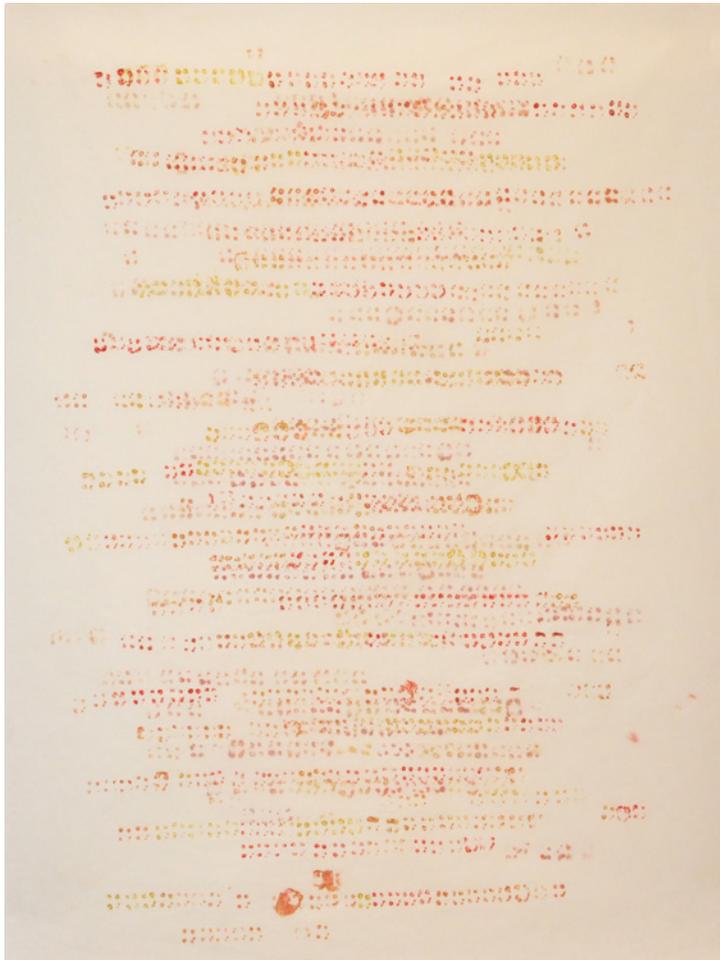




**Figura 3: Sem título (Ossadas), 2019.
Monotipia de osso sobre papel japonês. 40 x 24 cm.**

Outra série é desenvolvida através de um procedimento similar, com um único dente entintado em dourado ou vermelho, impresso linear e repetidamente uma vez após outra, o que produz um efeito diferente a cada impressão (Figuras 4 e 5). Os dentes se inscrevem no papel formando uma imagem “hieroglífica”. Se fazem escrita indecifrável de um fragmento de corpo, como um alfabeto de uma só letra que a cada vez se repete e se nega, se apresenta como outra e como mesma, ou como outra de si mesma.





**Figura 4: Sem título (Inscrituras), 2020.
Monotípia de dente sobre papel japonês. 60 x 46 cm.**





**Figura 5: Sem título (Inscrituras), 2020.
Monotipia de dente sobre papel japonês. 60 x 46 cm. (Detalhe)**

Na monotipia, as impressões nunca são iguais. Ao imprimir repetidamente e em sequência a mesma matriz, o múltiplo resultante desta operação não se apresenta como confirmação, mas afirma a dessemelhança. A própria forma que resulta da impressão é sempre um negativo do original, invertido e espelhado, uma “forma em negativo, a *contraforma* do resultado desejado” (Ibid., p.50). O múltiplo deforma o original, e a repetição é trabalho de negatividade.

Didi-Huberman aponta para um caráter heurístico da impressão, que acredito ser explicitado através da prática da monotipia:

A sua grande abertura heurística implica o corolário de uma *impureza* processual ligada à concomitância, em cada impressão, do acaso e da técnica. [...] *não sabemos nunca exatamente qual será o resultado*. A *forma*, no processo de impressão, não é nunca rigorosamente pré-visível: é sempre problemática, inesperada, instável, *aberta*. (Ibid., p. 31)

A monotipia é a abertura ao acaso na técnica; ao realizar monotipias da mesma matriz, a abertura da forma se evidencia, aparecendo a cada vez única, embora a mesma. E a forma resultante é inesperada porque o momento mesmo em que a imagem se forma escapa a quem a produz, ele é um “fenômeno invisível, interno ao sistema técnico representado no contato entre a matriz e a matéria”



(Ibid., p. 32). É impossível saber do toque antes do toque. A imagem se constrói em um “só depois”. Esta característica da impressão indica, para Didi-Huberman, a presença de uma espécie de “inconsciente técnico”, que

trabalha na [matriz] predisposta pelo artista e no contato [dessa matriz com o suporte], mas tal trabalho, tal produção, tal formação permanecem inacessíveis à consciência – e também à representação – daquele que crê ter pleno controle do processo interno. (Ibid., p. 32)

A noção de inconsciente pode ser convocada também se pensarmos na impressão como a inscrição de um original perdido que retorna na imagem como fantasma, e a repetição, nesse caso, responde à lógica do trauma como tentativa de elaboração do evento traumático da perda. A imagem impressa, o múltiplo – que é afinal a cada vez produzida como um *duplo*³, uma resposta individual à perda original e originária – é sintoma dessa perda.

Didi-Huberman fala, acerca dos objetos técnicos, de uma “sutil tensão entre a sua eficácia material e a sua eficácia simbólica: a sua estrutura física não é nunca desvinculada de uma estrutura (uma transmissão) de linguagem” (Ibid., p.27). A impressão, como mecanismo técnico, traz em si estes problemas, e as imagens que se produzem a partir dela são a priori “contaminadas” por essa carga simbólica. Aproximo-me aqui de Derrida, em uma entrevista em que fala sobre a fotografia, outro mecanismo técnico de produção de imagens que parte da impressão de um referente em uma superfície. Nela, Derrida defende que, no âmbito da fotografia, “gravar uma imagem seria inseparável de produzir uma imagem” (Derrida, 2010, p. 5), e pensa a fotografia enquanto “performatividade fotográfica”. Nesse sentido, proponho uma “performatividade da gravura”: interessa-me pensar e evidenciar o procedimento da gravura, pois ela coloca em cena o problema do rastro, sendo ela a inscrição de um corpo (ausente) sobre uma superfície, um vestígio. O rastro fala de uma presença perdida, nos informa dessa presença por ser indício físico de que a coisa esteve ali em algum momento no passado, e nisso estabelece um diálogo com o conceito de *arquivo* em Derrida, pensado por Margel nos seguintes termos:

O arquivo testemunha sobre o passado, ou sobre um passado, não apenas que desaparece, que não é mais, mas, sobretudo, um passado que sobrevive, como que ressurgido no arquivo, ou reaparecido como essa mesma “realidade” que testemunha o arquivo. [...] O arquivo constitui um elo com o passado. (Margel, 2017, p. 112)



Mas qual o caráter desse elo? Trata-se de uma sobrevivência. O rastro é qualquer coisa que se preservou, é um ponto de luz que brilha ainda. Porém a luz que dele emana é negativa, uma luz obscura, que denuncia a ausência do próprio corpo de onde emana.

A imagem produzida em gravura resulta do ausentamento de um corpo que esteve presente. A imagem gravada é a encarnação desse ausentamento, à medida que só se dá a ver quando o contato entre as superfícies cessa e o original se perde. Assim, o que resta é apenas o rastro do contato, e a imagem resultante do processo torna a perda presente. É neste ponto que me interessa operar, nesta contradição que permanece em movimento, é o fantasma roçando na carne, não o simples assombro incorpóreo. O fantasma se encarna, vem no corpo. E o duplo que resulta desta operação não se apresenta no trabalho como confirmação, mas como negatividade. Ao duplicar o corpo, opera-se nele uma negatificação, “anúncio de morte”:

Originalmente, o “duplo” era uma segurança contra a destruição do ego, uma “enérgica negação do poder da morte” [...], e, provavelmente, a alma “imortal” foi o primeiro “duplo” do corpo. [...] Entretanto, quando essa etapa está superada, o “duplo” inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. (Freud, 1976, pp. 293 – 294)

A imagem dos fragmentos de corpo utilizados como matriz é deformada a cada impressão, arruinada. A morte é convocada pelos materiais que utilizo nas impressões (dentes e ossos, resíduos de corpo) e se reafirma no procedimento técnico adotado na produção das imagens, como veremos, já que a ação que dá origem às imagens é perdida, ela se apresenta como perda, restando apenas o rastro que dá notícia dessa ação de modo fragmentado.

Ao apresentar a imagem resultante dessa “gravura performada”, a perda se faz presente. Ainda em sua entrevista sobre a fotografia, Derrida afirma: “no gesto de capturar [a imagem], deixar que se perca, marcar o fato de que ‘isso ocorreu, isso se perdeu’. [...] E a assinatura da perda ficaria marcada naquilo que não se perde, no que se mantém da perda. É necessário manter a perda como perda” (Derrida, 2010, pp. 18 – 19). Como materializar, dar corpo à perda, à morte? Procuo falar delas através do que permanece, e essa permanência é fundamentalmente negativa.

O original aparece apenas como objeto perdido inscrito na superfície do papel, memória do toque (sempre o mesmo, sempre outro). Repetidamente



presente, como um trauma. Os dentes e ossos são gravados em sequência, um ao lado do outro, e o procedimento se repete no jogo com a alternância entre presença e ausência, o que reafirma a inscrição (a escrita) da perda. E a própria noção de inscrição, se pensada como arquivo, pressupõe uma perda:

se não há arquivo sem consignação em algum *lugar exterior* que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, de destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo *a priori* o esquecimento e a arquivolítica no coração do monumento. [...] O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo. (Derrida, 2001. pp. 22 – 23)

A técnica da gravura pode ser pensada nas palavras “repetição”, “reprodução”, “(re)impressão”, é uma inscrição, um arquivo. Assim, a linguagem com que opero a inscrição da perda é também linguagem de perda, de morte. A presença das imagens é uma presença cindida, dialética, um ruído que nada diz, mas que inquieta a plenitude positiva da presença.

Se o procedimento de imprimir, duplicar, se desenvolve, como vimos, a partir de uma relação entre presença e ausência, também é possível pensar, de um ponto de vista antropológico, em uma relação entre o vivo e o morto. Didi-Huberman aponta para um aspecto do contexto florentino do Renascimento que demonstra uma “unidade processual entre os objetos votivos e os objetos funerários” (Didi-Huberman, 2018, p.93). Tratava-se do desenvolvimento de um estilo de *ex votos* realizados a partir de decalques de corpos vivos, o que se dava contemporaneamente à difusão da prática das máscaras mortuárias, realizadas a partir de decalques de corpos mortos. Assim,

Com um andamento simétrico, então, a impressão do vivo tende a mortificar a semelhança, enquanto aquela do morto é feita para preservar alguma coisa da semelhança com o vivo. Somos, portanto, obrigados a reconhecer a inquietante circularidade do paradigma da impressão, em que o jogo entre o contato e a perda é acompanhado de um jogo entre o *ainda vivo* e o *já morto*. (Ibid., p. 94)

A morte está em jogo na duplicação do corpo. Como já visto, para Lacan, a morte não é representável. Fala-se da morte a partir do que resta, em última



instância, do cadáver. E sobre o horror que emana desses restos, sobre a interdição ligada ao cadáver, Bataille afirma:

[...] ela [a morte] constitui mesmo um perigo mágico, suscetível de agir a partir do cadáver por “contágio”. O morto é um perigo para aqueles que ficam: eles devem enterrá-lo menos para protegê-lo e mais para se protegerem do “contágio”. (Bataille, 2004, p. 73)

As superfícies marcadas com fragmentos de corpo exalam esse “perigo mágico” da morte. A magia é o não sentido, é o irrepresentável. E esse âmbito da magia se estende às imagens em outros níveis: os fragmentos sagrados guardados nas relíquias, as tentativas de preservação do corpo morto, os rituais fúnebres ancestrais que preparavam para a outra vida, para a eternidade. Coutinho Jorge afirma que, através dos rituais fúnebres, “o corpo morto é inscrito para sempre no simbólico – uma maneira de tornar evidente que a linguagem antecede e sucede toda a vida humana” (Jorge, 2017. p. 222). A eternidade é a linguagem.

Mas também a eternidade é ruína, e algo se perde a cada vez para que possa permanecer existindo:

A genealogia se define através de uma certa relação entre *vida dada* e *vida perdida*. Para transmitir uma herança – a semelhança é um tipo de herança – é necessário primeiramente morrer. E para que as formas se transmitam, *sobrevivam*, é necessário que também elas saibam desaparecer. (Didi-Huberman, 2018, p.51)

O duplo trabalha através dessa dualidade. Produzir o rastro de um corpo (inscrever esse corpo, escrever esse corpo) é preservá-lo, transmiti-lo à posteridade, e ao mesmo tempo é arruiná-lo, fazê-lo desaparecer.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. ARX, São Paulo, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Editora brasiliense, São Paulo, 1996.
- DERRIDA, J. *Copy, Archive and Signature: a conversation on photography*. Stanford University Press, 2010.



_____. *Mal de Arquivo*. Editora Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La somiglianza per contatto: Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*. Bollati Boringhieri, Torino, 2018.

_____. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Contraponto, Rio de Janeiro, 2015.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, São Paulo, 2005.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Imago, Rio de Janeiro, 1976.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan vol. 3*. Zahar, Rio de Janeiro, 2017.

MARGEL, S. Os arquivos – no limite entre escrita e saber. In: *Arqueologias do Fantasma*. Relicário Edições, 2017.

NOTAS

¹ Ver JORGE, M. A. C., Luto e culpa, in *Fundamentos da Psicanálise*. Editora Zahar, 2017.

² O termo utilizado na tradução italiana é *impronta*, no original francês *empreinte*. Ambas as palavras comportam o sentido de imagem que se produz por contato. No livro o autor não se refere apenas à gravura, meio com o qual trabalho, abordando também técnicas de relevo e escultura. Opto aqui pelo uso da palavra “impressão” para me referir às imagens que nascem por contato.

³ A noção de “duplo” abarca diversas práticas da produção artística, sendo mais fortemente presente na produção de imagens após a era da reprodutibilidade técnica (ver BENJAMIN, W., 1996). Aqui trataremos de uma leitura acerca de imagens produzidas por contato (ver DIDI-HUBERMAN, G., 2018) através da técnica da monotipia.

Clara Machado Alves. Artista visual, poeta e pesquisadora. Mestranda em Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGARTES – UERJ. Graduada em Artes Visuais pela UERJ com intercâmbio na Universidade IUAV, Veneza, Itália. Pesquisa relações entre imagem e escrita, morte, corpo, e gravura no campo ampliado. É autora do livro *Ferrugem*, Editora Urutau, 2021, colunista da Revista *Desvio* e membro do Conselho Editorial da Revista *Círculo de Giz*.



RASGOS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE AUTOBIOGRAFIA, BORDADO E DOENÇA

Júlia Stradiotto

Resumo: Este texto aborda a doença e o trauma como possibilidades poéticas através de uma produção artística que possui o bordado como materialidade principal. A partir de uma vivência pessoal são tecidas certas proximidades com artistas contemporâneos que possuem temáticas e materialidades semelhantes, como Feliciano Centurión e Leonilson. Apresento uma pesquisa autobiográfica que permeia o universo da dor e da doença em um contexto artístico.

Palavras-chave: Autobiografia. Bordado. Doença. Dor. Arte Contemporânea.

RASGOS: AN INVESTIGATION ABOUT AUTOBIOGRAPHY, EMBROIDERY AND DISEASE

Abstract: This text addresses disease and trauma as poetic possibilities through an artistic work that has embroidery as its main materiality. From a personal experience a certain proximity is created within similar themes and materialities of contemporary artists, such as Feliciano Centurión and Leonilson. I introduce an autobiographical research that permeates the universe of pain and illness in an artistic context.

Keywords: Autobiography. Embroidery. Disease. Pain. Contemporary Art.



INTRODUÇÃO

Em 2009 comecei a sentir sintomas de uma doença crônica e autoimune, mas só pude obter um diagnóstico dois anos depois, em 2011. Neste ano, além do diagnóstico de uma enfermidade que me acompanhará durante minha trajetória, também fui aprovada na graduação em artes visuais e a partir desse momento a produção artística e a doença se entrelaçaram e tornaram-se, de certa forma, dependentes.

Falar sobre sofrimentos e dores não é algo fácil, mas é necessário. Pensando no ano em que estamos vivendo, o sofrimento e a incerteza se tornaram protagonistas de nossas vidas e para uma pessoa doente estes sentimentos são, em uma primeira fase, os protagonistas de suas vidas também. Mesmo com a produção que será apresentada possuindo suas especificidades e sendo um trabalho autobiográfico, a dor e o sofrimento ainda existem e essa temática no contexto artístico é recorrente, seja na literatura ou nas artes visuais.

Nas artes visuais, quando há uma referência à dor, é possível encontrar inúmeras imagens que representam o sofrimento, seja Cristo na cruz ou a agonia de sua mãe reproduzida na Pietá. As representações de tragédias gregas, assim como guerras e conflitos sociais, também se manifestam neste contexto (Sontag, 2003), e são as histórias reais de batalhas que normalmente ficam assimiladas em nossa consciência, afinal são acontecimentos coletivos.

A reprodução da doença na arte também evoca o coletivo e grandes perdas – e aqui é possível encontrar referências às pandemias e às pestes. E novamente este tipo de imagem é impactante, pois em sua representação assumimos a perda de grande parte da população. Dessa forma, ao observarmos as obras anteriores ao século XX, percebemos que os sofrimentos mais representados eram aqueles que noticiavam grandes tragédias – fazendo com que o tema seja sempre associado à violência, ao sangue e ao horror (Sontag, 2003). Na arte contemporânea esse conceito acaba se reinventando com artistas que trazem o pessoal para o contexto público, dividindo diferentes pesares.

A ligação entre dor e doença são muito próximas. Susan Sontag (1984) abre seu livro dizendo que todas as pessoas possuem dupla cidadania: uma no reino da saúde e outra no da doença, e não é preciso viver em um contexto de grandes batalhas para entender que a doença e a dor são acontecimentos presentes na rotina de todos – e esse “lugar-comum” é o espaço metafórico que todos



podem experimentar, em graus diferentes.

Na arte contemporânea encontramos artistas que trabalham com a dor pessoal, Frayze-Pereira (2005) comenta que quando se fala em arte-dor é impossível não relacionar aos temas da doença, da violência ou da morte, já que muitas obras trazem em sua execução marcas pessoais, sejam elas angústias físicas, psíquicas ou infelicidade pessoal.

Dessa maneira divido neste artigo um fragmento da minha produção que relata sensações e sentimentos vivenciados durante os 11 anos de convivência com uma doença crônica – como um diário visual do corpo. Este texto é um recorte dos trabalhos realizados entre 2019 e 2020, focando nos que apresentam o bordado como técnica e materialidade. Para um melhor entendimento da poética, selecionei dois artistas – Feliciano Centurión e Leonilson – para criar esse diálogo entre arte e doença, pois eles também se relacionam com a temática da angústia causada a partir de suas experiências, além de possuir o bordado como fio condutor para a composição plástica.

DIVIDINDO UM SOFRIMENTO

Parte dos trabalhos autobiográficos contemporâneos tratam de angústias experimentadas durante momentos da vida. Martino (2010) comenta que nas últimas duas décadas – atualizando o texto, nas últimas três décadas – é possível perceber a existência e a difusão de um grupo artístico no qual a obra de arte se fundamenta na exposição da própria vivência do artista, apresentando assim a intimidade e o drama da existência. Essa vontade de querer dividir uma intimidade com o outro possui uma aproximação, sensorial e psíquica, de uma confissão. Essa confissão possui um teor ritualístico que se desenvolve através de uma relação de poder, pois a confissão é uma ação de dependência e só se realiza a partir da presença do outro (Foucault, 1999). Para Martino (2010) a confissão procede da necessidade de denúncia, da remoção de algo nocivo, e é também o resultado de um extravasamento que se realiza no ato de contar algo para alguém.

No momento em que um trabalho autobiográfico é produzido ele já se torna uma forma de confissão. Existem diversas maneiras de dividir seus traumas e dores: Leonilson e Feliciano Centurión criam bordados intimistas e poéticos ao apresentar suas vivências com o HIV (Figs 1 e 2).





Figura 1. Leonilson, *Ninguém*, 1992,
bordado sobre algodão, 22x43 cm, col. Isa Pini.
Fonte: Fundação Iberê Camargo –
Catálogo Leonilson: Sob o peso dos meus amores.



Figura 2. Feliciano Centurión, *Luz divina del alma*,
1996, bordado sobre tecido, 22.2x38x7.3 cm, Blanton Museum of Art.
Fonte: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalhe/5229>.



Os trabalhos possuem relações entre si – além do objeto travesseiro e da materialidade encontrada no bordado – e existe uma carga melancólica e simbólica muito forte nas duas obras. Sobre *Ninguém*, de Leonilson, Lopes comenta:

(...) remete a algo familiar, algo de dentro de casa, sentimento de conforto. A palavra bordada parece entrar no tecido para subverter os sentidos e faz com que a obra se abra para inúmeras possibilidades de compreensão. Esse diálogo que o artista estabelece com o espectador é característico da arte contemporânea, a qual Leonilson, sem dúvida se insere. (Lopes, 2011, p. 69)

Além da inserção do espectador, remetendo ao teor confessional comentado anteriormente, os dois artistas também tecem textos como em um diário – que aqui não se apresenta como um caderno e sim em forma de obras têxteis.

Ao abordar o tema da AIDS naquele momento, no final dos anos 1980 e no início da década de 1990, Lopes (2011) menciona que a ação do artista parecia um ato de coragem e, devido à circunstância, ele intensificou em sua poética a metáfora do corpo. Feliciano Centurión também realizou um ato de coragem naquele período ao abordar o tema da AIDS, em seus trabalhos expressa uma mistura de dor e desejo, além de uma ternura (Gontijo, 2019) e a sensação de ausência.

Leonilson encontrou no bordado a materialidade necessária para produzir a partir do momento em que apresentou sintomas de alergia à tinta que utilizava, enquanto Centurión bordava para poder se libertar de certas cargas e proibições “porque quando eu era menino e vivia no mundo feminino, com irmãs, mãe e avó, era proibido de fazer determinadas coisas porque eram para mulheres.” (Centurión, “Mundo Feminino”, áudio). É possível perceber que os dois artistas possuem memórias afetivas com a materialidade, em entrevista a Lagnado (1995) José Leonilson comenta que sua mãe o ensinou a costurar e que o bordado foi ensinado durante seus primeiros anos escolares. Feliciano Centurión, no mesmo áudio, comenta que em seus trabalhos busca reverter um tabu criado em sua infância, devido às proibições. A questão de gênero é muito forte na produção destes artistas, pois o bordado foi uma técnica historicamente considerada feminina, mas na contemporaneidade isso se altera – como podemos observar através das obras dos dois artistas, que relatam por meio de bordados e costuras as intimidades, a doença e as experiências como indivíduos soropositivos de maneira poética, afetiva e metafórica.



Em meu trabalho poético eu também divido a vivência com uma doença, como em um diário, em forma de obras inseridas no universo têxtil. Sou portadora da Doença de Crohn, uma DII (Doença Inflamatória Intestinal), e além de ser uma doença crônica é também autoimune e pode afetar qualquer parte do aparelho digestivo. O Crohn é uma enfermidade não contagiosa e, até o momento, não existe uma explicação definitiva para a sua causa – mesmo havendo fatores que facilitam seu surgimento. Ela pode se manifestar em qualquer momento da vida, com crises agudas em que os sintomas predominantes são dores abdominais muito fortes, diarreias, estomatites, perda de peso e febre. Não existe uma cura descrita para a enfermidade, mas existem períodos longos de acalmia e ausência de sintomas, chamado remissão (Sociedade Brasileira de Coloproctologia, 2009). O tratamento da doença depende do quadro de cada paciente, mas normalmente é feito com imunossupressores e, em alguns casos, é necessário fazer procedimentos cirúrgicos.

Minha experiência com a doença de Crohn surgiu em 2009, porém só obtive um diagnóstico em 2011 – o ano em que iniciei minha graduação em artes visuais. Tive duas crises nesses onze anos vivendo com a doença, uma em 2009-2010 e outra em 2011-2013. Os períodos de crise são os momentos em que a doença está em seu pior estado e com os sintomas mais expressivos, durante essa fase precisei ingerir suplementos alimentares, além dos imunossupressores. Todo o processo da descoberta da doença até o momento de acalmia (2015-2020) foi uma experiência dolorosa, fisicamente e emocionalmente.

Mas, ao pensar no sofrimento, é possível mensurá-lo ou dizer qual é elegível para ser representado e pesquisado? Arthur Frank (2001), a partir de experiências pessoais, escreve um ensaio em que ele comenta o quão difícil é falar sobre este assunto, porque é uma realidade em que vivemos e não um conceito. Assim como Sontag (1984) coloca a doença como uma área noturna da vida, Frank coloca o sofrimento como o outro lado da vida:

Suffering involves experiencing yourself on the other side of life as it should be, and no thing, no material resource, can bridge that separation. Suffering is what lies beyond such help. Suffering is the unspeakable, as opposed to what can be spoken (...). At the core of suffering is the sense that something is irreparably wrong with our lives, and wrong is the negation of what could have been right (...). To suffer is to lose your grip. (Frank, 2001, p. 355)'

O sofrimento é um sentimento que só pode ser entendido no momento em que você o vivencia e ele também carrega em si a culpa ao suscitar o pensamento do “o que fiz de errado?”. No momento em que uma obra de arte é criada a partir deste sentimento que indaga suas ações e, como cita Frank, te faz



perder o equilíbrio, há a possibilidade de dividir o que não era possível ser falado ao buscar o seu controle. Dessa maneira, o meu processo artístico acontece em torno da descoberta de uma doença e busca maneiras de representar e traduzir pensamentos e sensações de uma forma concreta e visual. É a busca pela retomada do controle. E, assim como os artistas mencionados anteriormente, que também falam deste lugar de sofrimento, eu entendo o bordado como o protagonista material para tecer e reconstruir experiências.

SÉRIE RASGOS

Tentar reproduzir imgeticamente um sentimento indefinível como o sofrimento não é algo fácil, até porque cada um o entende de maneiras diferentes, mas é algo que exploro desde o início de minha produção artística. A série Rasgos (Fig 3) surge num momento de resgate ao que foi sentido durante um episódio de crise, foi a maneira encontrada para apresentar a dor e a ferida interna se exteriorizando.



Figura 3. Júlia Stradiotto, *Rasgos* (I a VI), 2019-2020, impressão fotográfica, tecido, linha de bordado, linha de costura, miçanga e lantejola sobre canvas, 15x15 cm (cada).

Fonte: Arquivo pessoal



Esta série, que ainda está em construção, explora fragmentos do meu corpo, mas em recortes nos quais a pele se desenha e cria vazios – seja com dobras, rugas, ossos e veias. A partir do desenho que o corpo sugere e dos espaços que ele cria em si eu penso em como trazer o bordado sobre ele, criando blocos na superfície e preenchendo hiatos. Essa técnica em que exploro os blocos de cores, como em uma pintura, sobre a fotografia do meu corpo investiga esse entre-lugar que a contemporaneidade nos permite através de técnicas diversas.

Dessa maneira crio uma brincadeira com as feridas que aqui estão expostas – já que as minhas feridas são internas e não se pode ver – feitas com linha de bordado, miçangas e lantejoulas. Exploro os tons de rosa ao vermelho, num degradê de cores que sugerem a carne e o machucado. Tento trazer as “casquinhas” que se formam quando o sangue se coagula em nossa pele, no momento em que ocorrem cortes ou sangramentos, com os tons mais avermelhados, e com os tons rosados como o momento em que elas cicatrizam.

A forma que represento a dor, de uma maneira mais sutil e “delicada”, foi a maneira encontrada para aceitar a minha situação – é a fuga visual e prática que encontro para a mesma pergunta: “o que eu fiz de errado?”. É tentar exteriorizar uma dor interna para que ela se torne visível, é tratar o corpo com cuidado, remendá-lo e cicatrizá-lo em linhas metafóricas.

Como comentado anteriormente, o bordado me dá a possibilidade de também poder costurar o que machuca, afinal é um material importante poeticamente e formalmente. Assim como os artistas já apresentados, meu trabalho é um “diário-objeto” que se tece a partir do fio e essa materialidade é protagonista de toda a produção, junto da representação do corpo.

O BORDADO COMO MATERIAL PARA UM PROCESSO AUTOBIOGRÁFICO

É difícil separar a ideia da costura e do bordado de sua carga histórica e mitológica existente no universo das linhas e dos fios. A tecelã, que é quem trabalha tecendo os fios, é uma imagem arquetípica presente na literatura e nas artes plásticas e uma figura recorrente nos mitos e contos de fada, ela faz parte do nosso inconsciente, é a grande mãe e a fiandeira do destino.

Na mitologia grega podemos encontrar algumas narrativas em que os fios



e os tecidos se fazem presentes, e em todos eles a figura feminina se encontra em evidência. O fio, segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), é o agente que liga todos os estados da existência entre si e aos seus princípios e nessas narrativas mitológicas é possível perceber esse teor de ligação.

As grandes tecelãs do destino, as Moiras da mitologia grega, são três mulheres: Cloto, Láquesis e Átropos. A primeira delas é a que fia, quem controla o fuso e puxa o fio da vida, a segunda é a sorteadora, ela enrola o fio e sorteia o nome de quem vai morrer e a última é a inflexível, é quem rompe o fio da vida. (Gago apud Costa, 2018).

Existem outros mitos que possuem o fio como o condutor do destino, um exemplo é a narrativa de Penélope, que a partir do bordado – que ela realiza durante o dia e desfaz durante a noite – consegue controlar seu próprio destino. Podemos observar também o mito de Filomena, que ao ser raptada e violentada por Tereus, seu cunhado, foi trancada em uma torre e teve sua língua cortada para que não denunciasse o abusador. Dessa forma, trancada e sem poder contar o que havia ocorrido, ela passou seus dias tecendo e bordando, pois foi a maneira que encontrou de poder contar sua história. E assim foi possível mudar sua fortuna. (Costa, 2018).

A linha e a agulha sempre estiveram cercadas de histórias, seja como símbolos ou através das narrativas geradas em rodas de bordado, que são espaços constituídos, em sua maioria, por mulheres – que trabalham, dividem suas memórias e produzem novas histórias. A costura e o bordado sempre foram ofícios femininos, são atividades que envolvem as matriarcas de uma família.

Historicamente as mulheres se encontravam para bordar e costurar, *hilar y tejer son para la mujer lo que labrar para el hombre: es asociarse a la obra creadora* (Chevalier e Gheerbrant, 1998, p. 570)². As atividades ligadas ao tecer eram consideradas secundárias, pois as mulheres aprendiam a bordar e a costurar enquanto os homens aprendiam a escrever, mas é possível perceber que artistas contemporâneos utilizam desta linguagem para quebrar, e até mesmo discutir, este modelo. Os artistas citados no texto são exemplos desta ruptura, pois ao trabalhar com o bordado e com a costura encontram possibilidades poéticas, críticas e curativas.

Além de todo o contexto histórico e arquetípico da costura e do bordado, essas atividades artísticas possuem um protagonismo no contexto terapêutico, Reynolds (2004) fez uma pesquisa com portadores de doenças crônicas e trouxe



a produção têxtil como uma forma de promover o bem-estar. A escolha do têxtil ocorre por ser uma linguagem artística de fácil acesso e “compreensão” – novamente, o contexto histórico é bem nítido em nossas vivências, já que as rodas de bordado e a experiência familiar também estão presentes.

Segundo as pessoas que participaram dessa pesquisa, elas procuraram a linguagem por parecer algo fácil e que não era preciso uma experiência e vasto conhecimento para a prática – além de possuírem uma grande gama de técnicas para produzir. Além da facilidade, o ato terapêutico do trabalho com as linhas traz o conceito metafórico da “cura”, segundo Reynolds, seus estudos sugerem que alguns indivíduos usaram a arte têxtil como uma forma de simbolizar e contar sua trajetória durante um processo de cura (2004), além disso existe uma grande metáfora com a ação de costurar a si mesmo.

E é a partir dessa sensação de se costurar, e de toda a carga mitológica que os materiais escolhidos carregam, que a série Rasgos se fundamenta. É importante lembrar que o papel da criação é significativo no momento em que a doença se fez presente, pois muitas vezes não é possível dividir ou traduzir em palavras certos acontecimentos e sensações e, a partir da criação visual, essa ponte para exteriorizar o que se está velado se constrói.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como mencionado em estudos de Reynolds (2004), a produção têxtil possui um protagonismo na vida de um paciente-artista e essa materialidade é a protagonista das produções apresentadas. A arte possui um poder terapêutico e de denúncia muito singular, e explorar suas especificidades e ligações com o tratamento psicanalítico é algo de constante tessitura.

O trabalho artístico em um contexto terapêutico possui, em sua essência, um poder de transformação significativo para quem desenvolve a prática. É possível observar nos exemplos mencionados no decorrer do texto, e em meu trabalho artístico, a importância do processo de criação para promover uma melhoria de bem-estar e saúde mental. O fazer artístico atuou significativamente em minha vivência, pois o processo através do fio se tornou um instrumento de narrativa – no início sem a busca de um valor estético, mas atualmente como uma maneira de dividir algo que não era possível expressar através de palavras.



Em entrevista, Leonilson comenta que seus trabalhos o ajudam “são um caderno de anotações, um diário” (Lagnado, 1995, p.128) e o potencial encontrado através da produção como um diário é poderoso. Para Leonilson e Centurión os trabalhos com a linha eram uma forma de dividir seus anseios, pensamentos e desejos. Com a minha produção, além de compartilhar desejos, o diário é corporal, pois trabalho com o registro do meu corpo convivendo com uma doença crônica e autoimune. A atividade têxtil possibilita um modo diferente de vivenciar o processo, seja ele artístico ou relacionado a uma enfermidade, na mesma entrevista para Lagnado ao ser perguntado sobre o fato de costurar à mão, Leonilson responde: ”porque o negócio da mão é o prazer de dar o ponto, de errar, de cortar e de voltar de novo.” (Lagnado, 1995, p.128). Em um trabalho têxtil é possível errar, remendar e acariciar a produção através do vaivém da linha. Todo esse movimento assemelha-se a um ato de proteção, um processo terapêutico e, nos exemplos apresentados, uma confissão.

Pensando no contexto da autobiografia, os trabalhos mencionados neste texto são exemplos de confissões. A minha pesquisa poética é uma “terapia” que acontece através das imagens, quando esclareço algo para mim e divido isso com o espectador, crio um ritual confessional – e no instante em que percebi na minha produção essa perspectiva ela começou a conquistar uma nova forma. Martino (2010) apresenta a ideia da confissão como uma forma de livrar-se de algo que faz mal e consigo observar em meus trabalhos esse teor – mas, ao apresentar e dividir algo que me perturba, consigo um novo entendimento sobre uma situação, trazendo também um cuidado e remendo metafórico sobre o corpo que possui feridas internas.

Louise Bourgeois, que também explorava questões psicanalíticas em seu trabalho e possui uma poética ligada à dor, diz:

Não se pode negar a existência das dores. Não proponho remédios ou desculpas. Simplesmente quero olhar para elas e falar sobre elas. Sei que não posso fazer nada para eliminá-las ou suprimi-las. Não sou capaz de fazê-las desaparecer; elas estão aí para sempre (...). O tema da dor é meu campo de trabalho. Dar significado e forma à frustração e ao sofrimento. (Bourgeois, 2000, p. 205)

A temática da dor e do sofrimento possui um papel importante na vida de cada indivíduo, por ser uma situação constante e de difícil apagamento no cotidiano e



no contexto artístico. Percebe-se que não é possível fugir do cenário do sofrer, e como comenta Frank (2001) sobre sua experiência com este universo ele não desejava sofrer, mas é com o sofrimento que se pode entender a realidade de cada situação.

A partir do momento em que o corpo adoce, mesmo em diferentes maneiras, cada indivíduo se encontra em um lugar-comum e é nesse momento que a obra acontece – quando ela estabelece a reação de compaixão, ou até mesmo empatia. Barthes dizia que a compaixão era o que tornava possível a participação na dor do outro (Barthes apud Frayze-Pereira, 2005) “(dor que, por definição, é muda), pois essa emoção, na qual eu me implico inteiramente implicando o outro, vincula-nos numa história que nos torna semelhantes e igualmente sujeitos a morte” (Barthes apud Frayze-Pereira, 2005, p. 131).

Durante todo o processo do meu trabalho estou lidando com questões do lugar-comum e é necessário lembrar que na minha situação, e até o momento, a dor é algo que não tem fim – ela existe mesmo em repouso. Como não há a possibilidade de esquecê-la, me aproprio dela para poder dividir experiências pessoais e apresentar abertamente um diário do corpo.

REFERÊNCIAS

- BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: Destruição do pai reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- CENTURIÓN, Feliciano. *Mundo feminino*. Áudio. 33ª Bienal de Arte de São Paulo. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/audioguia-detalle/5367>. Acesso em: 06 de maio de 2021.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1998.
- COSTA, Patrícia Elizabeth Widmer. *A trama em atitude simbólica: um olhar da psicologia analítica de Jung sobre mãos que costuram, bordam e tecem*. Tese (Doutorado em Psicologia). Universidade de São Paulo, 2018
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- FRANK, Arthur W. *Can we research suffering?*. *Qualitative health research*, v. 11, n. 3, p. 353-362, 2001. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/11998252_Can_We_Research_Suffering. Acesso em: 15 out. 2020.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor—inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- GONTIJO, Juliana Coelho. *A pregnância da forma*. MODOS. Revista de História da



Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.268-279, 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4110>. Acesso em: 15 out. 2020.

LIGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Serviço Social da Indústria. 1995.

LOPES, Renata Perim. Leonilson- Bordado como Expressão. Revista do Colóquio, n. 1, p. 63-73, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7733>. Acesso em: 16 out. 2020.

MARTINO, Marlen Batista De. Relatos em primeira pessoa: Confissões artísticas. Revista Poiésis, n. 16, p. 86-95, 2010. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/2348>. Acesso em: 15 out. 2020.

REYNOLDS, Frances. Textile art promoting well-being in long-term illness: Some general and specific influences. Journal of Occupational Science, v. 11, n. 2, p. 58-67, 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/49400766_Textile_Art_Promoting_Well-being_in_Long-term_Illness_Some_General_and_Specific_Influences. Acesso em: 16 out. 2020.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE COLOPROCTOLOGIA (SBCP). Doença de Crohn. Folheto informativo em Coloproctologia - SBCP, Rio de Janeiro: SBCP: 2009. Disponível em: <http://www.sbc.org.br/pdfs/publico/crohn.pdf>. Acesso em: 16 out. 2020.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Graal. 1984.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

NOTAS

¹Tradução livre: O sofrimento envolve experimentar a si mesmo no outro lado da vida, como deveria ser, e nada, nenhum recurso material, pode superar essa separação. O sofrimento é o que está além dessa ajuda. Ele é o indizível, ao contrário do que pode ser falado (...) No cerne do sofrimento está a sensação de que algo está irreparavelmente errado em nossas vidas, e errado é a negação do que poderia ter sido certo (...) Sofrer é perder o controle.

² Tradução livre: Fiar e tecer significam para as mulheres o mesmo que trabalhar significa para os homens: associar-se à obra criadora.

Júlia Straliootto. Mestranda em Artes Visuais pelo programa de Poéticas Visuais e Processos de Criação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com graduação (bacharelado e licenciatura) em Artes Visuais pela mesma universidade (2016), é artista visual, ilustradora e professora. Desenvolve uma pesquisa e produção voltada para a arte contemporânea, com enfoque em temáticas autobiográficas que tratam sobre o corpo, a dor e a doença.



FANTASMAS TRANCADOS NO PORÃO: LACUNAS COMO POSSIBILIDADE DE CRIAÇÃO POÉTICA

Luciane Silva Bucksdricker

Resumo: A partir da noção de casa, do que ela guarda e “secreta”, este artigo procura perceber como se misturam memórias e imagens na formação de um trabalho de instalação que envolve projeção de slides e objeto. Partindo de uma hipótese de que a imagem negada traz a necessidade de preenchimento das lacunas geradas, analiso a produção de um trabalho poético.

Palavras-chave: Casa. Fantasmas. Lacunas. Imagem. Memória.

GHOSTS LOCKED IN THE BASEMENT: GAPS AS A POSSIBILITY OF POETIC CREATION

Abstract: Based on the notion of home, of what it keeps and secret, this article seeks to understand how memories and images are mixed in the formation of an installation work that involves the projection of slides and objects. Starting from a hypothesis that the denied image brings the need to fill the gaps generated, I analyze the production of a poetic work.

Keywords: House. Ghosts. Gaps. Image. Memory.

Toda casa pressupõe uma construção destinada a habitação de alguém. Essa parte arquitetônica nos parece fácil de compreender. No momento em que alguém vive nessa casa, ela se transforma e cresce. A casa é como um ser vivo que “secreta” lembranças. O secreta aqui assume tanto o sentido de expelir, secretar, quanto o sentido de secreto, de segredo em um movimento de revelar e esconder. A casa se torna uma entidade, com o passar dos anos ganha entranhas mais profundas, esconderijos e passagens secretas. Ela se entorta, se modifica conforme seus habitantes também se modificam. Acolhe as alegrias e as noites em claro na escuridão incessante.



A casa habitada possui objetos, cheiros e histórias. Possui identidade própria. Livros marcados e com dedicatória. Cartas perdidas. Coleções intermináveis. Fotografias-objeto. Mesa com marcas de canecas de café. Rastros, restos e pistas que se revelam àquele que bem procurar.

Como podemos ter acesso a esse espaço doméstico? Imagens e objetos, com certeza podem revelar pistas, e palavras nos ajudam na capacidade de imaginar o que está por trás da superfície de todas essas imagens. Texto, imagens e objetos intrinsecamente enredados em uma teia narrativa, trabalham em colaboração para contar essa história complexa de perda e desejo, ausência e presença, segredo e revelação.

Como remexer no reprimido de uma casa? Como desvelar o oculto, as entranhas e os segredos do seu corpo? Como um paleontólogo que escava ou como um psicanalista deixando que a casa os narre e apenas escutar.

SOBRE DESEJOS E FANTASMAS E UMA CONVERSA COM BARTHES

Quando alguém morre o luto é inevitável. O corpo passa por uma enxurrada de sensações até então desconhecidas. De repente, toda a energia que era investida naquele objeto de afeto não tem para onde ir e nossa mente é tomada por milhares de imagens; memórias e lembranças, muitas que nem imaginávamos que tínhamos. Possivelmente, modificamos algumas lembranças, tornando-as mais agradáveis ou desagradáveis do que quando aconteceram na época. A memória, como sabemos, é falha, e trabalha por caminhos conflitantes. Memórias inventadas. A ausência do objeto de afeto transforma-se na maior presença já antes vivida.

O luto funciona como o fantasma de um membro amputado. É retirada de nós a presença de algo que sempre esteve ali e de repente, o corpo e a mente, de supetão, precisam aprender a lidar com a falta. Em um primeiro momento corpo e mente, acostumados com o membro, esforçam-se para utilizá-lo da mesma maneira. É preciso que o corpo se acostume primeiro com a ausência do membro, para que possa se adaptar ao novo padrão.



DE QUANTOS ECOS SE FAZ UMA CASA?

Mariano, personagem do livro *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, do escritor português Mia Couto, volta para sua terra natal na África do Sul, para o velório de seu avô, que carregava o mesmo nome que o seu. Chegando à casa de infância se depara com memórias e sua família. Mariano, em certo momento do livro, começa a receber cartas anônimas, nas quais pedem a ele “entre na sua casa e vá deixando que a casa entre em si”. E afirmam que ele aprenderá que “cada homem é todos os outros”, não só os vivos, que são as vozes, mas também os mortos, que são os ecos.

CRESCI EM UMA CASA SEM MEMÓRIAS.

Durante muito tempo, não compreendia por que os registros fotográficos de quando eu era criança eram poucos. Enquanto meus colegas pareciam ter documentados todos os momentos da infância, eu tinha uma foto aqui, outra lá, que não se encadeavam para contar uma história completa. Com o passar do tempo, soube pelo meu pai da existência de um irmão que falecera antes do meu nascimento. Aos poucos, como toda criança, fui querendo saber mais sobre esse personagem tão distante, mas que parecia ao mesmo tempo tão próximo. Afinal, através dos relatos de meu pai, eu ganhara um irmão mais velho.

Soube que falecera aos dois anos de idade sem motivo aparente. Da noite para o dia, desapareceu. Durante muitos anos, minha mãe registrou os melhores momentos da família em slides. A paixão pelas imagens era tanta que adquiriu um projetor, e com ele, ela e meu pai, faziam sessões para família nos fins de semana.

Quando seu primogênito morreu, minha mãe encarou o luto diferente do que a psicanálise descreve como usual. Ao invés de se apegar a todas as coisas do filho, preferiu nunca mais olhá-las. Nunca mais voltou à casa onde vivera com ele. Após a morte do filho, minha mãe exilou-se em um quarto na casa de minha avó e só saiu de lá para uma nova casa, em um outro bairro, uma casa que, segundo ela, não tinha memórias. Será possível resetar memórias? Será possível começar do zero?

Na casa nova, minha mãe teve mais dois filhos. Uma casa nova, uma família nova e memórias velhas trancafiadas em um sótão (ou seria um porão?). Nesse sótão, um porão metafórico, estavam também os slides da família que nunca foram mostrados aos novos filhos. Acredito que, numa tentativa de fazer



tudo diferente, foi negado para mim e para meu irmão o direito de nos tornar imagem e não fomos registrados fotograficamente como o mais velho. Mas algo maior girava em torno dessa decisão. Alguma coisa na imagem congelada, que nega o direito ao esquecimento, começou a incomodar minha mãe após a morte de meu irmão mais velho. Eu e meu irmão crescemos com poucas lembranças fotográficas e muitas perguntas. Depois de alguns anos, um dos filhos adoeceu emocionalmente. Minha mãe não pareceu surpresa. Viu no filho seu próprio adoecimento. O acalmou, o acalentou e a partir daí tentou dividir sua dor para que o outro pudesse entender a sua própria. Deu ao filho o direito a um passado. Entre tantas memórias do passado, resolveu abrir e compartilhar os slides de família. Memórias que de alguma maneira também eram dos filhos e que quando reveladas, fizeram com que a vida tivesse mais sentido e uma narrativa.

A FOTOGRAFIA - OBJETO: FANTASMAS QUE VIVEM NAS NOSSAS CASAS

No último livro escrito por Roland Barthes (redigido em 48 dias durante o ano 1979), e publicado após a sua morte, *A câmera clara* (1984), um texto teórico e conceitual é mesclado a um texto afetivo carregado de experiências pessoais. O autor não tinha intenção de escrever uma análise teórica da fotografia, mas sim discorrer sobre pontos que interessavam pessoalmente a ele. O luto que sofre pela perda da mãe é o mote para a escrita do texto. Parte desse luto é exposto e compartilhado com o leitor. Como Ronaldo Endler nos diz em seu artigo de 2006 *Para reler a Câmera clara*:

Se Barthes não pretendia ter seu livro ligado as teorias psicanalíticas, eu não vejo como abordar de outra maneira [...] numa relação deste tipo, a foto não chega a ser portadora de uma mensagem, apenas apresenta algo, confronta. E aquele que olha não interpreta, é confrontado (ENTLER, 2006).

A câmara clara é um texto repleto de manifestações subjetivas do autor e relatos pessoais de sua experiência com “certas fotografias” escolhidas por ele, que deixa claro que seu ponto de vista não é o de um produtor (*operator*), também não pretende falar como aquele que é representado pela fotografia (*spectrum*), mas como observador (*spectator*). Mais precisamente, um observador comandado pelo desejo e que se assume ligado afetivamente às imagens escolhidas, nos trazendo



uma teoria da fotografia para ser sentida e colocando em posição desconfortável leitores que buscam pensar a fotografia como algo mais técnico. “O afeto era o que eu não queria reduzir, sendo irreduzível, exatamente por isso, aquilo que eu queria, devia reduzir a Foto” (BARTHES, 2013, p. 38). Na minha poética, tanto na prática artística como na produção teórica, cerco a fotografia por diferentes vias das de Barthes, pois nossa experiência do fazer é distinta, isto é, enquanto falo de um lugar que ele denomina de *operador*, aquele que constrói a imagem, ele fala do lugar de espectador. Entretanto, apesar de ser a produtora da imagem, também me considero a observadora, aliada à posição de Barthes, que busca decifrar e se deixa ser afetado pela imagem simbólica que olha, e é neste momento que meu pensamento entra em consonância com o do citado autor: o cordão umbilical que nos une as imagens analisadas/produzidas.

UM PUNCTUM NA AUSÊNCIA

Em *A câmera clara*, Barthes define as noções de *studium* e *punctum*. *Studium*, palavra latina que significa “a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, empolgado, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 2013, p. 34). E o *punctum* da fotografia, que é esse acaso que na fotografia me fere, aquilo que eu acrescento à imagem e que, no entanto, já está lá.

A fotografia é a imagem viva de uma coisa morta. Toda fotografia é um certificado de presença (BARTHES, 2013, p. 98), e de ausência, podemos complementar. Susan Sontag, que compartilhava das impressões de Barthes sobre a imagem fotográfica, afirma esse pressuposto nos dizendo:

Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo. Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência (SONTAG, 2011, p. 26).

A inspiração de Barthes para escrever seu livro foi a fotografia de sua mãe menina em uma estufa, que ele opta por não apresentar, apenas descrevê-la, acreditando que não enxergaríamos nela o que lhe afeta, pois para o autor isso é da natureza privada do observador e informado por vivências pessoais. Barthes afirma que é nessa fotografia - uma menina de cinco anos - que ele consegue reconhecer sua mãe. O escritor americano Paul Auster em seu livro *A*



invenção da solidão, narra o contato com fotografias de seu pai, que ele nunca havia visto até a sua morte, também discorre sobre uma estranha sensação de encontrá-lo pela primeira vez e que, enquanto olhava as fotos, seu pai não estava morto, mas suspenso de algum modo “encerrado em um universo que nada tinha a ver com a morte, no qual a morte nunca poderia entrar” (AUSTER, 2019, p. 21).

Ao observar um dos meus trabalhos com slides antigos de minha família, me dei conta que o que me afetava (o *punctum* de Barthes) era exatamente aquilo que não estava na imagem. Na ausência de algo ainda inominável, que não acesso (seria essa lacuna de tempo entre a feitura da imagem e minha reflexão sobre ela?). Então comecei a me perguntar se seria possível esse ponto arrebatador encontrar-se exatamente naquilo que não se manifesta como imagem. E mais, se esse *punctum* na ausência não seria algo universal, passível de tocar qualquer um com acesso aquela imagem.

A instalação *amígdala (cerebelosa)*, 2018 é composta por uma projeção de slides e um objeto (uma camisola antiga) disposto entre o projetor e a imagem projetada. Após analisar diapositivos antigos de minha família, escolhi para instalação fotos tradicionais de família sentada em frente à fachada da casa e imagens de paisagens, fiz uma sobreposição e assim criei imagens nas quais a casa entra em fusão com a paisagem, ao mesmo tempo desaparecendo e se entrelaçando a ela. O entrelaçamento dessas imagens me confunde e me instiga. Em frente as imagens projetadas, a camisola transparente antiga, pertencente à família, pendurada no cabide de madeira, traz uma nova sobreposição de imagem, que se separa da projeção e que modifica o trabalho conforme o ângulo de visão do espectador. Um anteparo frente a transparência, uma maneira de conter a imagem fluida. O trabalho assim ganha múltiplas camadas de transparência que se sobrepõem umas às outras.





Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.
Fotografia: Bruno Tamboreno



Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.
Fotografia: Bruno Tamboreno



Eliane Chiron, pesquisadora e artista visual francesa, ampliou o uso do *punctum*. Enquanto Barthes o analisa na fotografia, na visão do espectador e em um detalhe específico, ancorando-o no noema do “isso foi” (passivo e imutável), para atestar a existência de uma realidade que passou, um real que já não pode mais ser tocado; Chiron o expande para outras artes a partir do processo de criação artística, fixando o *punctum* no vazio. Ela o entende como da ordem do “isso é”, da descoberta, um ponto que nos coloca ativos perante a obra: como no cruzamento das linhas que compõe o símbolo do infinito. Segundo a autora, o *punctum* se pode designar e se pode tocar com o dedo.

Contrariamente à definição de Barthes que situa o *punctum* em um detalhe específico, para Chiron, o *punctum* encontra-se no vazio, no entre: entre dois pontos, entre dois núcleos, descentrados – correspondendo não ao círculo, mas a elipse que possui dois centros e que é a forma barroca por excelência, ou seja, vinculada a ambiguidade, à ambivalência, à tensão (CATTANI, 2005, p. 24-25).

Para Barthes, temos claro que o tempo da fotografia é o pretérito. Para Chiron ele passa a ser o presente. A câmera foi obviamente disparada no passado, mas a imagem fotográfica, estática (objeto petrificado) ou borrada (objeto em movimento) nos passa a sensação de um tempo “atemporal”. Dessa maneira, o que teremos sempre é o tempo de encontro do espectador com uma fotografia. Ele carrega o conhecimento do que é uma fotografia e daquilo que é fotografado, assim consegue imprimir uma noção de tempo na fotografia observada.

Mas e se o *punctum* estiver exatamente naquilo que não está na imagem? Barthes nos afirma que o que posso nomear, não pode me ferir (BARTHES, 2013, p. 61), isto é, aquilo que me afeta é da ordem do indizível, do impalpável, do inominável. Assim, entendo que o *punctum* da imagem pode estar onde eu não racionalizo, não compreendo o que sinto. Se toco, aponto o dedo em um ponto físico da imagem, é como se automaticamente eu resolvesse a questão, nomeasse o sentimento. O problema é solucionado, eu passo a poder nomear o ponto. Chiron nos afirma que o *punctum* precisa ser tocado, mas também nos diz que “a imagem acontece quando o discurso se perde no grito, quando não há mais condições de recorrer às palavras para expressar o que está, na verdade, além delas” (CATTANI, 2005, p. 29). Para além das palavras há os sentimentos não racionalizados e não resolvidos.



Didi-Huberman, no artigo *Quando as imagens tocam o real*, parte da hipótese que imagens ardem em contato com o real. “Inflama-se, e nos consome por sua vez” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). A imagem arderia por ser como um incêndio que deixa cinzas, ou seja, rastros. Imagem manifesta, intensa, intempestiva, mas para podermos senti-la, temos que nos aproximar das cinzas e do braseiro. Segundo o autor, não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas.

A imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis, é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Neste braseiro, se soubermos olhar atentamente, encontraremos o “sinal secreto”, aquele ponto onde a cinza ainda arde e qualquer sopro pode fazê-la voltar a queimar. Se o *punctum* de Barthes nos fere, nos desconcerta, nos ressignifica toda a imagem, a imagem-incêndio de Didi-Huberman é uma revelação, ela nos consome por inteiro, afinal, sua vocação é sempre a sobrevivência.

Quando as imagens tocam o real, não seria este o momento em que somos tocados pela imagem, pelo nosso inconsciente, por aquilo que não conseguimos nomear e está além das palavras, ou seja, o *punctum* de Barthes?

AMÍGDALA (CEREBELOSA)

Amígdala (cerebelosa) é um trabalho que permeia a descoberta de uma narrativa e a possibilidade de encarar uma história por outro ângulo, após uma profunda reflexão que acredito sempre estará em processo. Assim ela se torna um processo que incendeia em contato com o real, como nos coloca Didi-Huberman: “Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Em *Amígdala*, a família que aparece nos slides é a minha, fotografada antes da minha existência, fotografada em uma época que o registro fotográfico era



algo natural e muito utilizado. Muitos que aparecem nos diapositivos já morreram. Em uma das imagens, uma senhora e um menino caminham em direção a uma porta que parece encontrar-se na paisagem, é minha vó e meu tio mais novo, ambos falecidos, que parecem se desvanecer na paisagem. Aqui me identifico com o personagem Mariano, do livro de Mia Couto, citado no início deste artigo, na mensagem escrita na carta anônima: “cada homem é todos os outros”, não só os vivos, que são as vozes, mas também os mortos, que são os ecos.



Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.





Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.

ÁLBUNS DE FAMÍLIA: O SEU CORAÇÃO SE SUSPENDERA EM DEFINITIVO RETRATO

Uma imagem fotográfica muitas vezes nos faz perder o chão (ou ganhar uma história). Como compreender a dimensão fantasmática desencadeada por toda e qualquer fotografia em virtude do poder de convicção que convoca? Barthes já se arrebatava com a imagem fotográfica da mãe falecida e o certificado de presença que ela atestava. No entanto, para o teórico da fotografia francês André Rouillé, fotos de família são realidades retratadas através de filtros e encenações de intimidades não tão íntimas, características próprias da fotografia, que dentro de si compreende múltiplas realidades, todas elas construídas:

Desse modo, as imagens exprimem [mais do que descrevem] situações, elos, às vezes mesmo sentimento, mas, sobretudo, a coesão e a felicidade da família. E exprimem isso por elas mesmas, mas sobretudo no seio de um dispositivo ficcional: o álbum. [...] Sua particularidade é de ser o ponto de encontro dos indivíduos com sua própria imagem e com a de seus próximos. Composto de momentos solenes ou simplesmente anódinos, porém sempre bons momentos, o álbum tece uma memória da família. Uma memória lacunar, em forma de esquecimento e de ficção nostálgica (ROULLIÉ, 2005, p. 186).



Essa *memória lacunar*, é que nos faz lembrar apenas dos bons momentos, nos quais a fotografia alicerça nossa memória. Os sorrisos é que são geralmente registrados, não a dor ou a morte. Momentos de trabalho são raros e apenas quando há alguma comemoração. Referências ao sexo passam longe de um álbum de família tradicional. “Maniqueísta” e estereotipado, ele é o lugar tranquilo das certezas, da estabilidade e do reconforto” (ROULLIÉ, 2005, p. 186). Por mais que o momento não seja agradável, no momento do clique todos se congelam em um estado de felicidade momentâneo, deixando assim registros de famílias felizes. Essas lacunas que ficam entre os momentos felizes, que a fotografia é dispensada ou alterada (suprimindo alguém, por exemplo), são os momentos que me fazem pensar a imagem (através da falta dela) como a construção de uma narrativa, por mais ficcional que seja.

Voltando ao afeto e à dimensão simbólica que as antigas imagens de família carregam, neste caso específico as minhas (e todas as camadas de história que me foram negadas), ao trabalhar com os diapositivos encontrados em casa, me deparei com minhas próprias memórias lacunares e fantasmas: pessoas que moldaram minha vida e que nem tive a chance de conhecer. Ao encarar fotografias desconhecidas de uma história que me foi negada é como se eu lidasse com slides comprados em qualquer brique; por outro lado, ao reconhecer nas velhas imagens pessoas que conviveram ou ainda convivem comigo, me aproximei das imagens e tentei entender as lacunas entre os seus tempos. O tempo do outro que habita a imagem.

O que está nessa imagem que não consigo enxergar? O que me afeta nessas imagens e por que não consigo nomear?

Essas questões me fizeram retornar à instalação *amígdala (cerebelosa)* e uma nova pergunta surgiu e se tornou fundamental para entender o processo deste trabalho. Se ao olhar fotografias lidamos com fantasmas, como funciona ao lidarmos com slides projetados sobrepostos? A transparência advinda do slide físico, somada à transparência alcançada durante a projeção, e a contaminação de objetos, fazem com que meus fantasmas se tornem ainda mais fantasmagóricos (possível?).

Assim como o *punctum* é definido por Barthes como algo pessoal e único, ligado ao afeto, acredito que o que me afeta nessa instalação é a ausência dessas presenças em tantos níveis. O quase desaparecimento desses corpos nos slides sobrepostos reforçam para mim lembranças que não tenho, de uma história que tento contar preenchendo lacunas através da prática artística.



Este *punctum* na ausência denota uma “aura de ausência”, ratificando a presença dos corpos. Uma imagem em latência, de espera por um preenchimento, uma imagem de desejo. O encontro de um *punctum* na ausência é a afirmação do desejo, que tem na espera sua etapa principal. A espera pelo preenchimento do vazio, pelo sopro no braseiro.

DA AUSÊNCIA SE FEZ O DESEJO

Uma imagem fotográfica é um fantasma e tem uma relação com aquilo que passou, aquilo que se foi e não existe mais, aquilo que está ausente, mas existiu. Mas, se as imagens foram negadas, se a história foi escondida, não houve espera e nem desejo. Na descoberta de algo nunca imaginado, na devolução do direito às imagens do passado, desejo e espera voltam a estar juntos. Pois o desejo se faz pela ausência, pela perda e a espera é o componente mais importante do desejo: a espera é o tempo da ausência.

A fotografia é uma figura de relação: ela se apresenta porque há uma ausência, ela representa algo. A ausência do objeto reforça a aura deste.

Desejo implica uma ausência. Não desejo aquilo que já possuo. No trabalho *amígdala (cerebelosa)*, há uma presença de uma ausência em todo o processo. Há um desejo de conter a falta na imagem, de preencher esse vazio. Em vão. A imagem sempre sobrevive aos desejos, permitindo apenas uma troca, mas não o total controle sobre ela.

OS FANTASMAS SÃO ECOS DE UMA CASA

A autora portuguesa Margarida Medeiros no livro *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*, escreve que o que é verdadeiramente insuportável na fotografia é esse lado de desmascaramento que ela carrega. O excesso de presença fotográfica reitera a ausência, isto é, a morte como futuro certo. A fotografia seria então o entrelaçamento entre vida e morte, uma garantia e um aviso de que todos iremos morrer. Segundo essa premissa, a negação de uma mãe em obter fotografias de seus filhos seria como uma tentativa de garantir a eles a vida eterna, como se o fato de os registrar atestasse que um dia deixariam de existir. Freud (1919) complementa esse pensamento nos afirmando que esse “duplo fotográfico”



após ser uma garantia da imortalidade, transforma-se ao mesmo tempo em um estranho anunciador da morte e Tisseron em *O mistério da câmera clara* determina:

Uma fotografia constitui sempre um extremo de certeza (porque ela representa uma realidade que existiu) e um extremo de incerteza (porque nós nunca vimos aquilo que ela representa da mesma maneira que ela nos apresenta). A relação estreita que a fotografia estabelece com a morte vem exatamente desta ambiguidade (TISSERON, 1988).

Muitos nas fotos do trabalho *amígdala (cerebelosa)* são fantasmas, meus fantasmas, ou os ecos que habitam minha casa, como diria Mia Couto. Pessoas que faleceram, mas que se mantiveram de alguma maneira presentes, seja nas fotografias ou na minha cabeça.

Fantasmas, segundo a psicanálise, aparecem quando não conseguimos estruturar internamente um incidente ou nomear uma emoção. Quando algo incomoda, de maneira inconsciente, e não é possível identificar e chamá-lo pelo nome, o fantasma aparece. (Quando o fantasma vem à consciência e passamos a nomeá-lo, eles não podem mais nos ferir, por isso o *punctum* de Barthes é tão fantasmático).

Para Freud e Lacan, fantasmas seriam uma “realização alucinatória de desejo”. O que é estranho e inquietante na imagem tentamos negar, tentamos torná-lo familiar. Precisamos nomeá-lo para que não possa mais nos ferir.

Margarida Medeiros, ao falar da relação entre fantasmas e fotografia, nos coloca que:

[...] *fantasmas sobre o automatismo* serão então as formas como o discurso procura usar ideias sobre imagem automática para “repor uma falta originária”, conter uma ferida (trauma), por conseguinte, defender-se de ideias potencialmente angustiantes (MEDEIROS, 2010, p.12).

Uma fotografia, apesar de contar bastante pela imagem visível do ente que se foi, talvez não fosse uma relíquia importante, caso não estivesse em jogo também a materialidade do objeto fotográfico. Ao mesmo tempo que sei da ausência do corpo do fantasma, creio na presença do seu eu num outro corpo-objeto (FÉDIDA,1999).



Revelar e desvelar as memórias reprimidas de uma casa seria revelar o oculto, as entranhas e os segredos do seu corpo. Pallasmaa nos afirma que a arquitetura é sempre habitada por espíritos.

A qualidade da arquitetura não reside na sensação de realidade que expressa, mas, ao contrário, em sua capacidade de despertar nossa imaginação. [...] Pessoas que conhecemos podem muito bem morar no edifício, mas são apenas atores substitutos em um sonho acordado. Na realidade, a arquitetura é sempre a casa dos espíritos, a morada de seres metafísicos (PALLASMAA, 2005, p. 488).

Seres esses, que quando acordados após tanto tempo, com certeza não darão, sem alguma luta, as respostas certas que desejamos. É preciso persistência e coragem para enfrentar o que se apresentará ou tentará se esconder nos caminhos possíveis entre o sótão e o porão de nossas casas.



Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.



REFERÊNCIAS

- AUSTER, Paul. *A invenção da solidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução Manuela Torres. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2013.
- BUCKSDRICKER, Luciane Silva. *Sometimes de same sky: construção de uma cartografia*. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/13538>. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, Porto Alegre, 2015.
- CATTANI, Icleia. *O desenho como abismo*. Revista Porto Arte, IA / UFRGS, Porto Alegre, v.13, n.23, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Laços do Desejo*. In Desejo NOVAES, Adauto (org.), São Paulo: Editora Schwarcz, pp. 19-67, 1990.
- CHIRON, Eliane. *Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas*. Revista Porto Arte, IA / UFRGS, n° 13, v. 7, novembro de 1996.
- COUTO, Mía. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204 – 219, Nov. 2012.
- ENTLER, Ronaldo. Para reler a câmara clara. Revista Facom. N° 16, 2006. Disponível em http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/ronaldo.pdf. Acesso em março de 2020.
- FÉDIDA, Pierre. *Depressão*. São Paulo: Ed. Escuta, 1999.
- FONTCUBERTA, Joan. *A câmara de pandora: a fotografia@ depois da fotografia*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. 1919. Disponível em: https://academia.edu/42019435/_O_Estranho_1919_FREUD_Cia_das_Letras. Acesso em 15/08/2018.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Portugal: Assírio & Alvim, 2010.
- NASIO, J.D. *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac Editora, 2009.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- TISSERON, Serge. *O luto e o objeto recuperado em imagem*. In: Le mystère de chambre claire: photographie. Paris: 1988. Tradução: Eduardo Vieira da Cunha.



NOTAS

¹ Apesar de serem conceitos já extremamente difundidos academicamente, me sinto impelida a defini-los brevemente para que o leitor compreenda a linha de meu pensamento. Studium: vem do verbo studare, estudo do mundo em geral, comunicação do contexto geral. Não tem pungência em si. Seria o interesse geral que se tem por uma fotografia. Já o punctum é algo que vem da própria imagem, algo que lhe toca independentemente daquilo que seu olhar busca. Ligado ao afeto é algo difícil de comunicar e, sobretudo, compartilhar.

² Já o artista e escritor espanhol Joan Fontcuberta no ensaio *Fotografo, logo existo*, publicado no livro *A caixa de pandora: a fotografia@ depois da fotografia*, publica a foto de seu pai ao relatar o amor à primeira vista de sua mãe pelo seu pai através dessa fotografia, afirmando que para ele não há problema em publicar uma fotografia de seu pai, pois - para ele - a fotografia em nada tem a ver com a morte, e sim com a vida e continua dizendo que não se incomoda se não vemos um punctum na foto de seu pai, o que interessa é que ele existe para sua mãe (aí Fontcuberta entre em consonância com o pensamento de Barthes, pois afirma que o punctum é pessoal).

³ Pequena estrutura em forma de amêndoa, responsável por mediar e controlar nossas emoções maiores, como medo e amor, assim como é o alerta do nosso instinto de sobrevivência. Pessoas a quem são seccionadas amígdalas do resto do cérebro transformam-se em portadores de cegueira afetiva e ficam igualmente inibidas de sentirem paixão, incapacitadas de reconhecer sensações ou experienciar sentimentos. Fonte: <https://www.ensinar.info/ja-mimou-as-suas-amigdalas-amendoas-magicas-do-cerebro-hoje-73/>

⁴ No texto *O Estranho (Unheimlich)*, de 1919 escrito por Freud, o psicanalista nos apresenta os diversos significados e, às vezes, as contradições contidas nos significados das palavras *unheimliche* (estranho) e *heimliche* (doméstico/oculto). Aproveitando-se da ambiguidade na língua alemã nos significados dessas palavras, Freud consegue nos explicar o que seria o “estranho no familiar”, no conhecido. Isto é, o fenômeno do estranho estaria quando as coisas familiares de repente se mostram desconfortavelmente desconhecidas, perturbadoramente estranhas. Quando surge aquela dúvida entre o que é familiar e o que é intruso. Freud cita no seu texto, para exemplificar melhor o que seria o estranho, o filósofo alemão Schelling: “Unheimlich é o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz.”

Luciane Silva Bucksdricker. Artista visual e pesquisadora. Possui doutorado (2021) e mestrado (2015) ambos em Poéticas Visuais pela UFRGS com bolsa CAPES com período de doutorado sanduíche na Universitat Politècnica de València – UPV (2020/Espanha) e bacharelado em Comunicação social – Publicidade Propaganda (1999/PUCRS). Trabalha principalmente com fotografia, instalação e vídeo, pesquisando a casa/lar como território



e material para o desenvolvimento de processos artísticos, como extensão do próprio corpo, como invólucro (arquitetura), e lar (psicanálise). Participa de exposições individuais e coletivas, nacionais e internacionais desde 2007. Participa como integrante do grupo de pesquisa Videoarte: o audiovisual sem destino, coordenado pela professora Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco. www.lucianebucksdricker.com/



EU PRECISO DESSAS PALAVRAS ESCRITAS

Priscila Barcelos Tomé

Resumo: O artigo analisa a obra do artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário sob a luz de conceitos da psicanálise, trauma, compulsão, repetição e estranho-familiar, assim como termos da literatura, fluxo de consciência, autobiografia e escritas de si. Para tal, há uma aproximação com trabalhos dos artistas Leonilson, Meret Oppenheim e Agnes Richter, assim como citações de autores como Walter Benjamin, Luciana Hidalgo, Tânia Rivera e Sigmund Freud.

Palavras-chave: Trauma. Escrita de si. Arte contemporânea. Psicanálise. Arthur Bispo do Rosário.

I NEED THESE WRITTEN WORDS

Abstract: This article reviews the work of Brazilian artist Arthur Bispo do Rosário under the light of concepts from psychoanalysis, trauma, repetition, compulsion and the uncanny, as well as terms from literature, such as stream of consciousness, autobiography and self-writings. For those purposes, works by the artists Leonilson, Meret Oppenheim and Agnes Richter are mentioned and authors such as Walter Benjamin, Luciana Hidalgo, Tânia Rivera and Sigmund Freud are also quoted.

Keywords: Trauma. Self-writing. Contemporary art. Psychoanalysis. Arthur Bispo do Rosário.

Arthur Bispo do Rosário nasceu em Japaratuba, Sergipe, no início do século XX, mas foi no Rio de Janeiro, mais precisamente na Colônia Juliana Moreira, que desenvolveu sua poética, durante os cinquenta anos em que viveu internado, entre entradas e saídas, no hospital psiquiátrico.

Seu vasto corpo de obra é constituído por bordados, objetos, esculturas e instalações, feitos a partir de materiais apropriados de seu entorno – utensílios de cozinha, sapatos dos internos e tecidos de uniformes, entre outros. O trabalho



é uma tentativa de catalogação do mundo, já que, segundo o próprio Bispo, ele devia cumprir o pedido dos anjos, sob ordens de Deus, de representar tudo o que havia na Terra.

A maior parte dos trabalhos de Bispo possui escritos, frases de jornais, pensamentos, nomes de pacientes e funcionários do manicômio, listas extensas de substantivos, nomes de países, em suma, catalogações e taxonomias. Podemos, portanto, entender a escrita de Bispo do Rosário como uma escrita-limite, ou melhor, uma escrita urgente, e não apenas por suas circunstâncias, a vida no hospital psiquiátrico, mas também pelo excesso que aponta para uma iminência da escrita e do processo artístico: o número de obras, a quantidade de palavras bordadas, as repetições das formas e dos conteúdos, as coleções extensas de objetos apropriados e ressignificados.

A literatura da urgência, expressão cunhada pela escritora Luciana Hidalgo (2008), estrutura-se numa espécie de desdobramento da escrita de si, realizada sob estado de emergência. O foco de estudo de Hidalgo, no processo de criação do conceito, é justamente o livro *Diário do hospício*, de Lima Barreto, cujas experiências de vida eram similares às de Bispo – ambos viveram o terror das instituições psiquiátricas no Rio de Janeiro.

Ao compor um diário com descrições minuciosas da rotina psiquiátrica e com críticas às relações de poder no manicômio, Lima produziu um raro documento da história da psiquiatria no Brasil. Por constituir um utilitário de inestimável valor na estratégia de sobrevivência à instituição, esta escrita do extremo, anti-institucional por excelência, inscreve-se na ideia de literatura da urgência – esta que se formula como uma escrita detonada pela emergência da autoexpressão, de um eu extraviado no limite vida-morte, empenhado em lidar literariamente com a situação emergencial (Hidalgo, 2008, p.227, destaque do original).

Bispo, ainda que por meio da visualidade, também lidou de forma literária com sua situação emergencial, pois era a partir das palavras bordadas e das narrativas construídas que os trabalhos se concretizavam. Se a obra de Lima Barreto é claramente anti-institucional, revelando a sordidez dos métodos psiquiátricos anteriores à reforma dos anos 80, a de Bispo do Rosário é anti-institucional ao subverter os materiais do hospício em matéria-prima para suas obras, devolvendo, como afirma o curador Marcelo Campos (2016), a observação de sua situação e de seu entorno a seus observadores e ao mundo.



Diário do hospício é composto por fragmentos e anotações do escritor, assim como a obra de Bispo é composta por retalhos de seu cotidiano; afinal, as experiências de delírios (provenientes do alcoolismo no caso do primeiro e da esquizofrenia no caso do segundo) e as agressões exteriores tornam uma prosa corrida e linear incompatível com a experiência de *en cindida* em vivências desse teor.

O que, entretanto, há de mais pungente nas obras de ambos é a urgência da escrita. Arthur Bispo do Rosário bordou “eu preciso dessas palavras”, enquanto Lima Barreto (1993, p. 24) escreveu “Ah, a literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela!”, indicando a importância da escrita nos dois casos, uma escrita em via de mão dupla, que é formada pelos autores, mas que também os forma. Há igualmente um dado visual em seus textos (ver figuras 1 e 2) – mesmo no caso do escritor – que denuncia a premência das palavras: o excesso, a sobreposição, a letra trêmula.

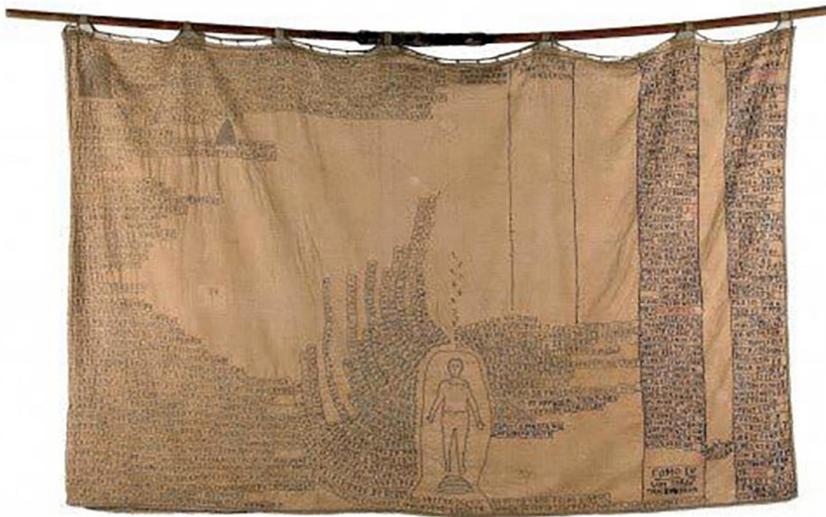
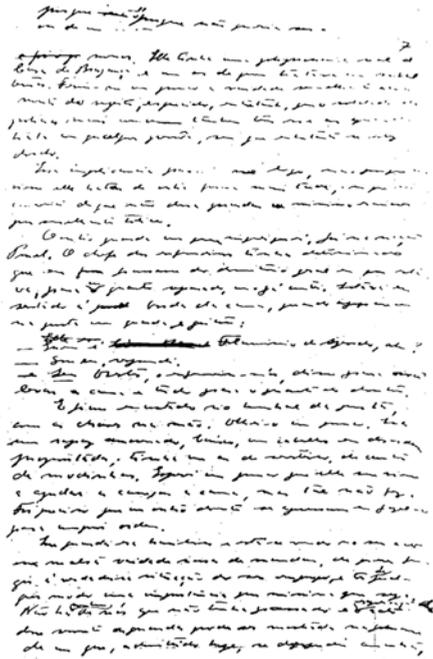


Figura 1. Bispo do Rosário: *Estandarte do Cloris* ou *Eu preciso dessas palavras escritas*, sem data. Fonte: Museu Bispo do Rosário.





Manuscript page with dense cursive handwriting. The text is written in Portuguese and appears to be a chapter or section from a book. The handwriting is fluid and somewhat slanted, characteristic of the early 20th century. There are some corrections and insertions visible, such as a large 'E' at the beginning of a line and some crossed-out words. The page is numbered '2' in the top right corner.

**Figura 2. Lima Barreto: manuscrito de *O cemitério dos vivos*, 1919.
Fonte: Biblioteca Carioca.**

Segundo Tania Rivera (2014, p. 166), o trauma marca a vida e se repete constantemente numa tentativa de elaboração – a capacidade de reviver o trauma em palavras e transformá-lo “através de uma narração que o retome repetidamente e o desdobre em diferentes versões e pontos de vista”. Essa é uma chave de leitura possível para Bispo do Rosário, que tinha a repetição como atributo evidente quando observado todo o corpo da obra, marcado também pelo excesso, posto que deveria representar o mundo em sua dor e beleza, tarefa árdua e inesgotável, tal como o titã Atlas carregando o mundo nas costas.

Não se trata apenas de assenhorar-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação propositada, pela paródia: trata-se também de saborear repetidamente, de modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança a recria, começa sempre tudo de novo, desde o início (Benjamin, 1985, p. 271).



Walter Benjamin (1985) escreve o trecho acima acerca das repetições nas brincadeiras das crianças e nas narrações dos adultos. A produção artística de Bispo está em um lugar entre essas duas dinâmicas. Ele recria o mundo em seus *ready-mades* (figura 3), como a criança que opera relações simbólicas com elementos a seu redor, e, por outro lado, borda suas experiências nos *estandartes* ou nas *vestimentas*, como o adulto que narra os traumas para os superar.



Figura 3. Bispo do Rosário: *Vitrines*, sem data. Fonte: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

No mesmo trabalho em que afirma “eu preciso dessas palavras escritas” (figura 1), Bispo borda “no peito traz nomes próprios”, confirmando sua vocação de escritor com um texto urgente e subjetivo. Ainda no mesmo estandarte, se leem nomes de partes do corpo humano, “pescoço, ombro, veias, costela, pulmão, fígado, rins, umbigo”, que ele termina com “garganta, gritar”. À direita, anotações copiadas de jornais e alguns vocábulos sem conexão evidente. As palavras e figuras representadas – Clóvis era outro interno da Colônia Juliano Moreira – são taxonomias de sua vivência na instituição psiquiátrica, e o léxico utilizado aponta



para noções de afetos, medos e pequenas banalidades do cotidiano, construindo uma poesia singular. Em vista disso, podemos aproximar suas obras às do artista brasileiro Leonilson que, igualmente, lançava mão de um léxico próprio.



Figura 4. Leonilson: *Ninguém*, 1992. Fonte: ISTOÉ, 2011.

A linguagem intimista de Leonilson assinala que estamos diante de um diário e de apontamentos subjetivos, como afirma o curador Ricardo Resende (2012, p. 13): “o cotidiano é registrado e preenchido por escritas, pelo cuidado estético e pela projeção da intimidade que ali se coloca”. O artista tanto se faz narrador de si (“Leo não pode mudar o mundo”) quanto faz uso da primeira pessoa do singular em frases como “Eu preciso, eu quero, eu tenho” em uma tentativa de dar contorno à identidade e às suas vivências.

Leonilson – discípulo de um ideal romântico malgrado – foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos de desejo. Esse legado, enunciado por um ‘eu’ cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais. Isto é, desgastada a reflexão sobre o destino da arte que teve a metalinguagem como ápice, a obra volta-se neste momento para o questionamento do sujeito (Lagnado, 1998, p. 27, destaque do original).



O questionamento do sujeito, proposto pela curadora Lisette Lagnado, pode ser intuído também na obra de Bispo do Rosário. Certamente, as motivações para tal são distintas, já que o artista sergipano vivia no limiar entre a realidade e a fantasia, devido a seus delírios e experiências psicóticas, enquanto José Leonilson conduzia sua obra de forma intencional a uma subjetividade. Além disso, como sugerido por Lagnado, após a metalinguagem da arte conceitual, há um retorno a tais questões na produção artística, não mais no sentido de uma autoexpressão dos românticos do século XIX, mas como tentativa de configuração das identidades cambiantes.

Há, também, algo de compulsivo que une as poéticas de Lima Barreto, Arthur Bispo do Rosário e Leonilson, tal qual a compulsão à repetição cunhada por Freud ou a beleza convulsiva forjada pelos surrealistas franceses. Como afirma o poeta surrealista André Breton (1960, p. 160), “A beleza será convulsiva ou não será”, ao que o teórico americano Hal Foster (1995, p.61) complementa: “A beleza será convulsiva ou não será, mas também compulsiva ou não será. Convulsiva em seu efeito físico, compulsiva em sua dinâmica psicológica”.

A convulsão é observada na obra, assim como nos corpos históricos, enquanto a compulsão reflete a dinâmica psíquica que se repete em prol de uma elaboração. Foster (1995, p. 100) retoma: “Podemos pensar todas essas práticas surrealistas como numerosas tentativas, convulsivamente repetidas, de transformar a ansiedade em estética, o sinistro em maravilhoso”. Tendo em vista que o *maravilhoso* referido na citação é o conceito surrealista que implica uma nova relação do ser com o mundo, que não parte da razão, mas de algo que a transcende, Bispo do Rosário estaria afiliado a tais ideias, partindo de uma mística própria.

Já o sinistro é um conceito próximo ao *Das Unheimliche* – como tal, aliás, é traduzido no texto de Freud para o espanhol, *el siniestro*. Para Freud (1919, p. 142) o *unheimlich* é “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”, ou seja, algo familiar que foi reprimido. “Pode ser verdade que o estranho [*unheimlich*] seja algo que é secretamente familiar [*heimlich-heimisch*], que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição” (FREUD, 1919, p. 155, destaques do original), concluirá mais adiante o autor.

O par de opostos que compõem o conceito de *Unheimliche* acaba por causar uma dissonância cognitiva à medida que o sujeito é simultaneamente atraído e repellido pelo objeto. Os surrealistas, entusiasmados pelos textos de Sigmund



Freud, exploraram o conceito em numerosas práticas, fosse via as fotografias do francês Jacques-André Boiffard ou as esculturas, utilizando objetos apropriados, da suíça Meret Oppenheim (figura 5).



Figura 5. Meret Oppenheim: *Pelzhandschuhe*, 1936. Fonte: Ursula Hauser Collection, Schweiz, 2013.

Na produção de Bispo do Rosário, o estranho-familiar aparece de forma mais sutil, na operação surpreendente de transformar o doméstico em estranho e, por vezes, irreconhecível, seja nos objetos revestidos por fios azuis, provenientes dos uniformes dos internos (figura 6), seja nas diminutas arquiteturas dos pavilhões da Colônia Juliano Moreira (figura 7). Assim, é na transformação do sinistro em maravilhoso, como elucidado por Foster, que a obra do artista se dá, “transfigurando o terrível em aparência, através de uma complexa elaboração simbólica” (Dantas, 2009, p. 86).





Figura 6. Bispo do Rosário: *Moinho de cana*, sem data. Fonte: Lazaro, 2012.



Figura 7. Bispo do Rosário: *Pavilhão 10*, sem data. Fonte: Lazaro, 2012.

Os objetos revestidos por fio azul (figura 6), classificados sob a sigla O.R.F.A, são metamorfoses de outros objetos ou materiais, que se encontram embaixo da camada de linhas dos uniformes, trabalhadas por Bispo. Essa



transformação está no cerne do fazer artístico – a capacidade de converter um material em outro, deslocar os significados, transmutar utensílios dotados de funções práticas em objetos simbólicos.

Outra artista cujo trabalho apresenta características similares às de Bispo do Rosário e que utiliza materiais têxteis é a alemã Agnes Richter (figura 8), que viveu internada em um hospital psiquiátrico em Heidelberg na Alemanha em finais do século XIX. Com os tecidos que tinha à mão Richter borda uma espécie de autobiografia em que o número de seu processo, 583m, aparece diversas vezes. Aqui novamente o trabalho se apresenta *convulsivo em seu efeito físico, compulsivo em sua dinâmica psicológica*.



**Figura 8. Agnes Richter: jaqueta bordada, década de 1890.
Fonte: Prinzhorn Collection.**



A produção desses dois artistas se constitui, em grande medida, de trabalhos de escrita e se aproxima da técnica de fluxo de consciência, na qual, há a transcrição do processo de pensamento em estado corrente, entremeado por impressões, associações e recordações, muitas vezes criando um texto não linear e sem pontuação. Os fluxos de consciência têm, por sua própria definição, algo de convulsivo – catárticos posto que se trata de uma escrita livre, sem compromisso com sequenciamento lógico.

Clarice Lispector e Virginia Woolf são escritoras que utilizaram esse processo. “Não sou uno nem simples, mas complexo, múltiplo. [...] Preciso estar atento às entradas e saídas de vários indivíduos que desempenham alternadamente o papel de Bernard. Sou anormalmente consciente das circunstâncias” pondera um dos personagens de *As ondas*, de Woolf (1980, p. 58) e é esse sujeito múltiplo que se encontra também nos escritos de Bispo do Rosário, que, apesar de seu diagnóstico, parece ser *anormalmente consciente das circunstâncias* em suas obras. Como aponta o curador Pérez-Oramas (2012, p. 35): “Bispo viveu em confinamento, em seu intramundo, e por isso talvez pôde ter uma certeza do mundo mais afilada e correta, transformada em coisas, em objetos, em brilhantes costuras”.

Arthur Bispo do Rosário criou uma escrita de si única para uma história de vida também singular. Apesar de suas circunstâncias terríveis, foi capaz de criar uma poesia singela, de beleza ímpar, como artista visual e como escritor, considerando que:

Escritor é aquele que marca na areia da pele humana sua mensagem. Escritor é aquele que perfura a alma, como quem abre uma fruta carnosas para degustar o suco secreto de sua promessa. Escritor é aquele que carrega na escuridão de seu corpo a luz claríssima de uma missão revelada; escritor é quem traz ao mundo uma língua nova, outra, capaz de costurar os significados e os corpos, os sonhos e os signos (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 35).

Por todas essas razões, poderíamos imaginar Arthur Bispo do Rosário proferindo as palavras de Susan Sontag (apud RESENDE, 2016, p. 78): “Nós, escritores, ficamos preocupados por causa de palavras. Palavras significam. Palavras apontam. São flechas cravadas na pele dura da realidade”.



REFERÊNCIAS

- BARRETO, Afonso Henriques Lima. *Diário do hospício / O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Brinquedo e brincadeira*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRETON, André. *Nadja*. New York: Grove Press Inc., 1960.
- CAMPOS, Marcelo. *Escultura contemporânea no Brasil – Reflexões em dez percursos*. Salvador: Caramurê, 2016.
- DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: ed. Unesp, 2009.
- FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1995.
- FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche*. Rio de Janeiro: Imago, 1919.
- HIDALGO, Luciana. *Literatura da urgência*. São Paulo: Annablume, 2008.
- LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson, 1998.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Arthur Bispo do Rosário*. In: LAZARO, Wilson. (org.) Rio de Janeiro: Réptil, 2012.
- RESENDE, Ricardo. *Sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- RESENDE, Ricardo. *Viver com arte, viver para a arte*. In: CAMPOS, Marcelo (org.) *Um canto, dois sertões. Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, 2016, p.73-80.
- RIVERA, Tania. *A memória como gesto – Benjamin, Freud e a trama de polaroides de Marcos Bonisson*. Revista Poiésis n. 24. Niterói: UFF, 2014.
- WOOLF, Virginia. *As ondas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980

Priscila Barcelos Tomé. Artista Visual e pesquisadora. Mestranda em Arte, Experiência e Linguagem pelo Programa de Pós Graduação de Artes da UERJ. Graduada em História da Arte pela mesma universidade (2011). Graduada em cinema (2007) pelo CECC e pós graduada em direção de fotografia pela ESCAC, ambas em Barcelona. Realizou exposições individuais no Paço Imperial e na C. Galeria no Rio de Janeiro e participou de diversas exposições coletivas em espaços como MAM Rio, Casa França Brasil, Museu Bispo do Rosário, Galeria Zipper, entre outros.



REPULSA E ATRAÇÃO: UMA ANÁLISE DE UM EPISÓDIO DE FEBRE AMARELA EM BUENOS AIRES, DE JUAN MANUEL BLANES

Diego Rafael Hasse

Resumo: O presente artigo investiu em uma análise da obra Um episódio de febre amarela em Buenos Aires, de Juan Manuel Blanes. O artista a executou durante sua estadia na Argentina, no ano de 1871. Naquele momento Buenos Aires ainda sofria com um dos episódios mais tristes da sua história: a grande epidemia de febre amarela. O quadro se tornou um dos trabalhos mais emblemáticos da carreira do artista uruguaio. Tal fato pode ser percebido tanto pela sua recepção por parte do povo argentino, como pelo seu uso político. Diante disso, para a abordagem dessa pintura histórica, buscou-se informações em fontes primárias da época e realizou-se cotejamentos entre imagens de diferentes artistas e períodos, bem como entre os estudos feitos por Blanes.

Palavras-chave: Juan Manuel Blanes. Um episódio de febre amarela em Buenos Aires. Pintura histórica. Arte latino-americana. Arte e política.

DISGUST AND ATTRACTION: AN ANALYSIS OF JUAN MANUEL BLANES AN EPISODE OF YELLOW FEVER IN BUENOS AIRES,

Abstract: The present article invested in an analysis of the work An episode of yellow fever in Buenos Aires, of the Juan Manuel Blanes. The artist did it during his stay in Argentina, in 1871. At that time, Buenos Aires still suffered from one of the saddest episodes in its history: the great yellow fever epidemic. The painting became one of the most emblematic works of the Uruguayan artist's career. This fact can be seen both by its reception by the Argentine people and by its political use. Therefore, in order to approach this historical painting, information was sought from primary sources at the time and comparisons were made between images by different artists and periods, as well as between studies by Blanes.

Keywords: Juan Manuel Blanes. An episode of yellow fever in Buenos Aires. Historic painting. Latin American art. Art and politics



Repulsa e atração! Sentimento misto que surge ao pararmos em frente de uma pintura ao mesmo tempo tão bela e terrível. Imersos nesse ambiente tétrico, como que pegos de surpresa, testemunhamos a morte, ali representada de maneira silenciosa, mas que nos atravessa com imensa violência. A curiosidade vence a repulsa e, assim como os personagens que estão no ambiente externo, atrai nossa atenção: que lugar é esse? O que aconteceu com essa mulher? Quem são esses homens? Logo percebemos que Juan Manuel Blanes (1830–1901) nos convida para vivenciar o momento retratado. Em uma posição “privilegiada”, ao contrário dos outros personagens, conseguimos ter uma visão mais ampla do espaço e percebemos a existência de outro corpo enrijecido deitado na cama, ao lado direito na pintura. Estaria também sem vida? Por qual motivo o artista quer que o espectador se torne personagem dessa angustiante narrativa?



Figura 1. Juan Manuel Blanes (1830–1901).
Um episódio de febre amarela em Buenos Aires, 1871. Óleo sobre tela, 230 x 180 cm.
Museu Nacional de Artes Visuais, Montevideu, Uruguai



Juan Manuel Blanes foi um artista uruguaio, nascido na cidade de Montevideu, no dia oito de junho de 1830. Autodidata, dedicou-se desde cedo ao desenho. Começou a trabalhar como aprendiz de tipógrafo no jornal *El Defensor de La Independencia Americana* e, posteriormente, no jornal *A Constituição*. Em suas primeiras pinturas, voltou-se para os retratos. No final de 1856, em viagem à Argentina, conheceu Justo José de Urquiza (1801–1870), militar que governou aquele país entre 1854 e 1860. É a partir desse contato que surgem as primeiras encomendas de pinturas com temas históricos, visando celebrar as conquistas militares do general. Voltou à sua cidade natal em 1859, onde continuou a realizar retratos. Cativando o gosto de clientes que pertenciam às classes mais abastadas, atingiu grande prestígio, o que o faz transitar entre Uruguai, Argentina e Paraguai. O conjunto de sua obra é bastante variado, abarcando retratos, pinturas costumbristas, uma série imensa de gaúchos – retratados com suas vestimentas típicas, dotados de grande sensualidade e tom “heroico” – e pinturas com temas históricos. Morreu na cidade de Pisa, Itália, em 1901. Por ter contribuído para a construção de uma “identidade nacional” em seu país, ele foi considerado o “pintor da Pátria”. Ainda, ficou reconhecido pelo seu desenho naturalista e composição marcadas pelo cânone acadêmico ortodoxo da época.

Esse fator está ligado a outro momento importante de sua biografia. Em 1860, ele ganhou uma bolsa do governo uruguaio para aprimorar seus conhecimentos em desenho e pintura na Itália. Estudou durante cinco anos na Academia de Florença, sob supervisão do mestre Antonio Ciseri (1821–1891) que efetuava suas obras dotando-as de grande realismo, o que gerava um efeito quase fotográfico. Quando observamos a obra *Transporte de Cristo ao sepulcro* (Figura 2), a qual, embora com caráter religioso, também traz o tema da morte, percebemos alguns ecos que chegam à obra de Blanes: o italiano trabalha os traços de suas figuras com minúcia, evidenciando a dor – pathos – estampada no rosto das pessoas que estão carregando o corpo de Jesus Cristo morto. Também, percebe-se uma incontestável maestria ao representar os panejamentos na pintura. Questão cara ao artista latino-americano vide os estudos (Figura 3) encontrados no acervo do Museu Nacional de Artes Visuais, de Montevideu, nos quais, a partir do desenho, ele executa, com semelhante técnica e zelo, a feitura dos tecidos, bem como a grande quantidade de estudos de nus, o que podemos pensar como mais um legado de seu professor.





Figura 2. Antonio Ciseri (1821–1891). *Transporte de Cristo para o sepulcro*. 1864-70. Óleo sobre tela, 190 x 273 cm. Santuário da Madonna del Sasso, Orselina, Suíça



Figura 3. Juan Manuel Blanes (1830–1901). *Estudo de roupas*. 1862. Desenho a lápis sobre papel, 44 x 28 cm. Museu Nacional de Artes Visuais, Montevideú, Uruguai



E a imagem que aqui nos motiva? Estamos diante de uma das obras mais emblemáticas da carreira de Blanes. Ele representa o momento em que dois homens ricamente vestidos adentram em um espaço, provavelmente a residência de pessoas humildes, tendo em vista o piso feito com tijolos de barro e sem cobertura, a porta de madeira desgastada, os objetos simples espalhados, os cobertores puídos, bem como os pés descalços de alguns personagens. Ali, eles encontram uma mulher estendida no chão, morta. O espanto aumenta com a presença do bebê agarrado à roupa e próximo ao seio dessa figura. Estaria tentando alimentar-se? O horror diante do que presenciaram fica evidente nas expressões dos homens. O ato de retirar a cartola, em sinal de condolência à vítima, reforça a sugestão de que talvez esse seja o primeiro contato deles com a cena.

E o homem deitado na cama? Seu corpo imóvel e enrijecido insinua que também está sem vida. Ao lado do seu leito, encostado à porta, encontra-se um garoto, possivelmente outro filho do casal. Descalço, contrai os dedos dos seus pés. Podemos sentir a sua agonia! Estaria tentando conter alguma reação diante de tanta dor?

Do lado de fora desse local, em oposição ao espectador do quadro, estão outros dois homens. Um agachado segurando sua bolsa e olhando para o lado, aludindo o início de uma reflexão que a lúgubre cena é capaz de despertar. O outro coloca um lenço próximo ao nariz e espia entre os homens que estão em pé: seria por acreditar que a causa da morte dessa mulher possui contágio pelo ar – senso comum à época – ou pelo mau cheiro proveniente do corpo que provavelmente está entrando em estado de decomposição – por ter sido representado com cor pálida e levemente esverdeada? Mas por que Blanes achou importante colocar essas duas figuras na composição do quadro? Seria o reflexo dos próprios espectadores? O homem agachado e pensativo estaria representando a lucubração a partir do horror que estamos vivenciando? A figura que tapa as narinas e espia seria a nossa curiosidade vencendo a repulsa?

Também é interessante pensar em algumas questões que o artista pode ter utilizado ao construir a cena: no dispositivo portátil utilizado para aquecer o ambiente, à esquerda no quadro, as brasas estão apagadas, assim como a mulher está sem vida. Dentro da caneca de metal caída no chão já não existe mais nenhum tipo de alimento ou líquido, assim como o bebê também não fruirá mais do leite materno. Para dar protagonismo à cena da mãe morta com o bebê, ele utiliza um jogo de oposições, os homens estão vestindo roupas pretas, enquanto a mulher sem vida veste branco. Além disso, a luz vem de fora, entra pela porta e incide



diretamente nela. Os detalhes arquitetônicos e as vestimentas das personagens nos revelam que o fato aconteceu em um centro urbano.

Blanes executou essa pintura durante sua estadia na Argentina, no ano de 1871. Trata-se de um momento emblemático que sintetiza um episódio triste da história de Buenos Aires, quando foi atingida pela grande epidemia de febre amarela, entre os anos de 1870 e 1871. Cerca de 10% da população da cidade morreu (o equivalente a 14 mil pessoas). Além das mortes, ocorreu uma grave desestruturação na capital argentina, pois muitas pessoas fugiram de lá, com medo de contrair a doença (Rodrigues, 2011, p. 1). Segundo reportagem publicada no periódico argentino *La Gazeta Federal*, o episódio em questão ocorreu em um dos conventillos da Rua Balcarce, do bairro de La Boca. A cena foi testemunhada por um policial, em 17 de março de 1871. Seus relatos foram veiculados nos meios de comunicação (Fiquepron, 2012, p.2). O conteúdo era mais ou menos o seguinte:

Na madrugada de 17 de março, Manuel Domínguez notou que a porta da casa na Rua Balcarce 384 estava aberta. No cumprimento do seu dever, chamou e ao observar que ninguém respondeu, ele entrou no arrendamento, e encontrou o corpo de uma mulher, com uma criança mamando em seu seio. Condoído, em resposta, levantou a criança e entregou a um assistente que a encaminhou para o departamento de polícia. O nome da mãe era Ana Cristina, viveu com seu marido doente, no bairro de La Boca.

Como percebemos, a narrativa que deu origem à obra em questão mostra que foi um policial quem encontrou a mulher falecida. Então, por qual motivo o artista optou por representar dois homens entrando na residência e se deparando com a cena? Possivelmente faz referência aos médicos higienistas José Roque Pérez e Adolfo Argerich. Eles ajudaram bravamente na luta contra a epidemia de febre amarela na cidade, mas acabaram morrendo, acometidos pela mesma doença. Dessa forma, o pintor poderia estar querendo prestar uma homenagem a eles, pois foram vistos pela sociedade argentina como dois mártires que se sacrificaram pela população (Fochesatto, 2016, p.3).

Diante do esboço que o artista realizou (Figura 4), observamos que a obra final sofreu alterações significativas. No estudo, a mãe com a criança está posicionada perto da cama, onde o homem está depositado em posição mais dramática que na pintura final – deixando mais evidente a sua morte. O menino entra no local e olha para o homem deitado, sugerindo que talvez tenha sido ele mesmo que foi buscar ajuda. Quando chegou, a primeira reação foi conferir se



o pai ainda estava vivo. Pensando nisso, podemos inferir que Blanes não estava interessado em retratar fielmente a narrativa que circulava pela cidade, mas sim construir uma cena que fosse ao mesmo tempo verossímil e trouxesse maior dramaticidade ao fato, ou seja, uma representação simbólica das perdas de todas as famílias (Costa, s/d, p. 161).



**Figura 4. Juan Manuel Blanes (1830–1901). *A febre amarela (esboço)*, 1871.
Óleo sobre tela, 26 x 20 cm.
Museu Nacional de Artes Visuais, Montevideu, Uruguai**

Eduardo Schiaffino (apud Figuepron, 2012, p.1) afirma que a figura destacada pelo artista uruguaio foi inspirada na obra *Massacre de Quios* (Figura 5), de Eugène Delacroix (1798–1863), o qual, no canto inferior direito da tela, também retrata uma criança tocando o corpo de sua mãe morta. Entretanto, no



mesmo texto que traz essa reflexão, Figuepron constrói uma espécie de atlas mnemosyne com imagens de temáticas semelhantes. Entre essas, encontra-se a escultura *A praga* (Figura 6), feita por Gaetano Zumbo (1656–1701), no final do século XVII. O autor traz a imagem no final do texto, mas parece não ter se dado conta de que, além de se aproximar da obra de Blanes, no que tange a temática, existe similaridades entre as soluções construtivas da cena. Ademais, ela está exposta em um museu em Florença, justamente a cidade onde o pintor uruguaio esteve estudando durante cinco anos. Não podemos afirmar que Blanes viu tal imagem, mas sim sugerir que o contato possa ter existido, abrindo um questionamento que pode mover investigações futuras, até mesmo relacionando com outras imagens que suscitem tal reflexão.



Figura 5. Eugène Delacroix (1798–1863). *O massacre de Quilós*. 1824
Óleo sobre tela, 413 x 354 cm. Museu do Louvre, Paris, França





**Figura 6. Gaetano Zumbo (1656–1701). *A praga*. 1691/95.
Escultura em cera, dimensões desconhecidas.
Museo della Specolla, Florença, Itália**

Além de representar emblematicamente a epidemia de febre amarela, o pintor também traçou o retrato da fisionomia urbana de Buenos Aires em meados do século XIX. Lançou olhar para um problema social e político e, de certa forma, denunciou a precariedade dos conventillos (Figura 7). Foi nesses aglomerados urbanos, deficientes em saúde pública e infraestrutura, esquecidos pela elite e pelo governo da época, onde se verificou a maior incidência de casos da doença retratada pelo artista. Guardadas as devidas proporções, podemos associar aos cortiços formados no Brasil. Tema trabalhado por Aluísio Azevedo (1857–1913), em *O Cortiço*: um romance naturalista, publicado em 1890, no qual o autor, comparativamente a Blanes, ao invés de idealizar o homem e a natureza, desnuda as mazelas sociais e políticas às quais os habitantes desses lugarejos estavam imersos.





Figura 7. Harry Olds (1869 - 1943). *Conventillo en Buenos Aires*, c. 1901. Fotografia, dimensões desconhecidas. Coleção Mateo Enrique Giordano

E como foi a recepção da pintura de Blanes pelo público? Exposta no saguão do Teatro Colón, em Buenos Aires, ela atraiu multidões, que se aglomeravam para contemplá-la, bem como conquistou ótima e numerosa crítica na imprensa da época (Costa, s/d, p. 160). O quadro se tornou emblemático tanto pela sua recepção por parte do povo argentino, como pelo seu uso político “[...] em busca de consagrar a memória daqueles que sofreram perdas humanas” (Fochesatto, 2016, p.2). Em relação a isso, Eduardo Schiaffino (1858–1935) traça a seguinte comparação:

[...] o público de Buenos Aires encontrou-se na frente da imagem, em condições semelhantes ao povo de Florença do século XIII, quando Cimabue [Cenni di Petro Cimabue (c. 1240–1302)], emancipado do cânone bizantino, deu à luz a famosa Madonna, levada em procissão por seus admiradores, da oficina do mestre para a Basílica de Santa Maria Novella. A obra de Blanes não foi conduzida em uma procissão, mas todo o povo marchou em procissão para admirar o trabalho. [...] Depois de Cimabue não tinha mais acontecido um caso de admiração coletiva tão intensa e unânime em país algum da Terra (Schiaffino apud Costa, s/d, p. 161).

A comparação é um tanto exagerada, mas faz alusão ao que essa obra significou para o povo argentino. Tanto que, em 1899, foi citada no monumento



(Figura 8) erigido por Juan Manuel Ferrari (1874–1916) em homenagem às vítimas dessa grande epidemia. Ele está localizado no Parque Ameghino, em Buenos Aires, onde antigamente foram sepultados esses mortos (Parise, 2012, s/p).



Figura 8. Juan Manuel Ferrari (1874 – 1916).
Monumento às vítimas da epidemia de febre amarela em Buenos Aires, 1899.
Esculpido em mármore, dimensões desconhecidas.
Parque Ameghino, Buenos Aires, Argentina.

À direita: detalhe mostrando a citação da obra de Blanes, o qual fica no centro do monumento.

Enfim, Um episódio de febre amarela em Buenos Aires, de Juan Manuel Blanes, retrata um momento doloroso da história da Argentina. A cena que o artista escolheu representar foi amplamente noticiada nos veículos de comunicação. Todavia, ao alterar detalhes da narrativa que circulava à época, ele parece ter prestado uma homenagem aos médicos higienistas José Roque Pérez e Adolfo Argerich – vistos pela sociedade como mártires –, bem como à memória daqueles que perderam suas vidas devido à crise sanitária que assolou o país entre 1870 e 1871. Ademais, o pintor lançou seu olhar para um problema social e político, denunciando, de certa forma, a precariedade com que as pessoas



viviam nos conventillos de Buenos Aires, locais esquecidos pelo poder público onde se verificou a maior incidência de casos da doença. Talvez por esses motivos, a obra se tornou tão emblemática e, quando foi exposta, atraiu multidões para contemplá-la.

Ainda hoje, ao nos depararmos com o ambiente construído por Blanes, somos capturados por uma cena tétrica, a qual, ao mesmo tempo em que nos repele, causa atração. Tal fato ocorre tanto pela curiosidade que o episódio retratado desperta quanto pela maestria do artista na execução da pintura, bem como pela sua dimensão crítico-social que, guardadas as devidas proporções, se faz assustadoramente atual. A tela nos faz refletir sobre a fragilidade de nossa existência. A reflexão em relação à vacuidade da vida pode durar alguns instantes ou se alongar, mas é impossível sair de dentro da cena de forma indiferente.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac&Naify, 1997.

AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.

CORREIA, Louine Henrieth de Moura. A obra de arte como fonte para uma interpretação histórica: um estudo das obras de Juan Manuel Blanes. (Monografia de Graduação). Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/44347/Louine%20Henrieth%20de%20Moura%20Correia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 02/11/2020.

COSTA, Laura Malosetti. La cuestión del público en la gestación de un arte nacional el caso de Juan Manuel Blanes. Disponível em: <http://www.caia.org.ar/docs/24-Malosetti%20Costa.pdf>. Acesso em: 02/11/2020.

DADOS BIOGRÁFICOS DE BLANES. Disponível em: <https://blanes.montevideo.gub.uy/coleccion/juan-manuel-blanes/datos-biograficos>. Acesso em: 02/11/2020.

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

EPIDEMIA DE FIEBRE AMARILLA EN BUENOS AIRES - 27 de enero de 1871. Disponível em: <http://www.lagazeta.com.ar/febreamarilla.htm>. Acesso em: 06/10/2020.

FIQUEPRON, Maximiliano Ricardo. Episódios de febre amarela em Buenos Aires, escenas de epidemias enocidente. Práticas de ofício. Investigación y reflexión en Ciências Sociales, n. 10, dezembro, 2012.

FOCHESATTO, Cyanna Massaglia. Representação da febre amarela em Buenos Aires por meio da análise da pintura Um episódio de La fiebre amarilla em Buenos Aires de Juan Manuel Blanes. Anais do XIII Encontro Estadual da ANPUH-RS. Santa Cruz do Sul, 2016.



IGLESIAS, Eduardo Sellanes. Juan Manuel Blanes 1830-1901 el pintor de la pátria. 2011.

JUAN MANUEL BLANES. Disponível em: <http://mnav.gub.uy/cms.php?a=1> Acesso em: 02/11/2020.

PARISE, Eduardo. Uma epidemia, um monumento. Disponível em: https://www.clarin.com/ciudades/epidemia-monumento_0_rk24pnTowmg.html Acesso em: 04/11/2020.

RODRIGUES, Thiago Dargains. A febre amarela no Rio de Janeiro e Buenos Aires na década de 1870. Caderno de resumos & Anais do 5º. Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual. Ouro Preto: EdUFOP, 2011.

NOTAS

¹ Dados biográficos compilados a partir das informações contidas nos sites dos seguintes museus: Museu Nacional de Artes Visuais de Montevideú (<http://mnav.gub.uy/cms.php?a=1>) e Museu de Belas Artes Juan Manuel Blanes (<https://blanes.montevideo.gub.uy/coleccion/juan-manuel-blanes/datos-biograficos>).

² Tipo de habitação urbana coletiva, comum na Argentina desse período. São semelhantes aos cortiços brasileiros do século XIX e igualmente precários.

³ Trecho retirado do texto Epidemia de Fiebre Amarilla en Buenos Aires - 27 de enero de 1871, publicado no site do La Gazeta Federal. (Tradução livre do autor).

⁴ Mnemosyne é um atlas de imagens criado, em 1924, pelo historiador da arte alemão Aby Warburg (1866–1829). Segundo Georges Didi-Huberman (2013, p. 383): “Antes de qualquer coisa, Mnemosyne é uma disposição fotográfica. Num primeiro momento, as impressões em papel extraídas da imensa coleção reunida por Warburg, foram coladas em grandes pedaços de papelão preto, agrupados por temas e regularmente dispostos uns ao lado dos outros, toda com borda [...]. Mas a forma definitiva foi encontrada quando Warburg e Saxl usaram grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis [...], nas quais eles podiam reunir as fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores que eram fáceis de manipular.

Diego Rafael Hasse. Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte (PPGAV/UFRGS) e bacharel em História da Arte (UFRGS). É membro dos Grupos de Pesquisa CNPq “Arte em trânsito: viagens, derivas, deslocamentos” e “História da Arte e Cultura de Moda”. Integra o Comitê Curatorial da Galeria Ecarta (2020-2021) e atua como curador independente.



