

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE**

FIGURAÇÕES DE SI:

Um ensaio sobre a autorreferencialidade
na poética de Vera Chaves Barcellos e Cris Bierrenbach

Andrei Moura

**Porto Alegre
2022**

Andrei Moura

FIGURAÇÕES DE SI:

Um ensaio sobre a autorreferencialidade
na poética de Vera Chaves Barcellos e Cris Bierrenbach

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Comissão de Graduação do Curso de História
da Arte no Instituto de Artes como requisito
parcial e obrigatório para obtenção do título de
Bacharela em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Santos

Porto Alegre

2022

Andrei Moura

CIP - Catalogação na Publicação

Moura, Andrei dos Santos
Figurações de si: um ensaio sobre a
autorreferencialidade na poética de Vera Chaves
Barcellos e Cris Bierrenbach / Andrei dos Santos
Moura. -- 2022.
215 f.
Orientador: Alexandre Santos.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2022.

1. Arte contemporânea. 2. Figurações de si. 3.
Autorreferencialidade. 4. Vera Chaves Barcellos. 5.
Cris Bierrenbach . I. Santos, Alexandre, orient. II.
Título.

FIGURAÇÕES DE SI:

Um ensaio sobre a autorreferencialidade
na poética de Vera Chaves Barcellos e Cris Bierrenbach

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Comissão de Graduação do Curso de História
da Arte no Instituto de Artes como requisito
parcial e obrigatório para obtenção do título de
Bacharela em História da Arte.

Porto Alegre, 17 de maio de 2022.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Santos (Orientador)
Departamento de Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dr^a. Camila Monteiro Schenkel
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

Seria impossível nomear cada pessoa que contribuiu para a elaboração deste estudo, desde a escolha do tema até sua reconfiguração e forma final. Contudo, mesmo correndo o risco de, por falha de memória, cometer a indelicadeza do esquecimento, devo prestar meus agradecimentos a figuras essenciais para que esse trabalho acontecesse. Vamos a eles.

Ao meu orientador Alexandre Santos. Sua generosa, paciente e reflexiva orientação, presença e escuta representaram um grande incentivo ao percurso de leitura e reflexão sobre as questões sensíveis às obras em análise e à vida, para além dos limites acadêmicos.

Aos Professores Camila Monteiro Schenkel e Eduardo Ferreira Veras, pela leitura criteriosa, crítica e enriquecedora do projeto de pesquisa de *Figurações de si* e, sobretudo por seus posicionamentos na academia, exemplares e inspiradores. Agradeço também a todos os docentes do bacharelado em História da Arte, que transformaram meu olhar sobre a arte, e aos colegas com os quais mantive convívio, conversas e debates; e pude aprender, pela escuta, que a pesquisa historiográfica pode seguir uma diversidade de caminhos.

Às artistas Vera Chaves Barcellos e Cris Bierrenbach. Suas instigantes produções, emprestaram olhos de ver e sentir, ampliando minha humanidade, capacidade analítica, e visão sobre a imagem fotográfica, a arte e o mundo em geral. Agradeço pelas entrevistas concedidas e trocas de mensagens, bem como pelos envios de imagens das obras, que levaram adiante a curiosidade inicial que moveu a produção deste ensaio. Agradeço particularmente à equipe da Fundação Vera Chaves Barcellos, em especial, Thaís Franco, Fernanda Rosa Soares, Fernanda Porto e Yuri Flores Machado, responsáveis pela coordenação do Acervo e do Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB, pela atenção e gentileza no atendimento às minhas solicitações.

Aos amigos: Fernando Gonçalves, pelo suporte afetivo e moral, em situações de desespero (que não foram poucas, bicho!); Diego Groisman, pelo estímulo à produção textual; Clara Marques, pela inspiração intelectual; e ao querido Lucas Schultz, que me disse uma vez que eu deveria aceitar minha diferença e não pedir desculpas por isso; e, por fim, ao Diego Vacchi, com quem mantive uma interlocução, ainda que intermitente, sobre as dores da escrita acadêmica.

Agradeço, por fim, ao psicólogo Lucas Hlavac, a quem, sem dúvidas, nada disso seria possível.

Muito Obrigado!

RESUMO

Este estudo apresenta uma reflexão crítica sobre diferentes perspectivas de apresentação e/ou representação da autoimagem/autorreferencialidade na arte contemporânea brasileira, a partir de estudos de caso de artistas que operam com a reprodutibilidade técnica; a saber duas artistas mulheres: Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938) e Cris Bierrenbach (São Paulo, 1964). Partindo da proposição conceitual figurações de si, que titula a pesquisa, formula-se uma tipologia de análise fundamentada na identificação de aspectos preponderantes na poética destas artistas, evidenciando-se as semelhanças e diferenças – em intenções, procedimentos e efeitos estéticos. Com o presente ensaio, pretende-se mapear as conexões entre autorreferência e corporalidade em relação às atuais discussões acerca das construções discursivas sobre corpo, gênero e arte. As relações com outras obras da história da arte, vinculadas à análise de depoimentos, entrevistas e revisão bibliográfica de fortuna crítica integram a metodologia que orienta o estudo. Intenta-se com isso, contribuir com o campo de pesquisa em História, Teoria e Crítica de Arte, somando a essas linhas uma visada plural, inclusiva e imbuída do desejo de transformação social.

Palavras-chave: figurações de si; reprodutibilidade técnica; fotografia; vídeo; arte contemporânea; Vera Chaves Barcellos; Cris Bierrenbach.

ABSTRACT

This study presents a critical reflection on different perspectives of presentation and/or representation of self-image/self-referentiality in Brazilian contemporary art, based on case studies of artists who operate with technical reproducibility; namely two female artists: Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938) and Cris Bierrenbach (São Paulo, 1964). Starting from the conceptual proposition figurations of the self, which titles the research, a typology of analysis is formulated based on the identification of preponderant aspects in the poetics of these artists, highlighting the similarities and differences - in intentions, procedures and aesthetic effects. With this essay, we intend to map the connections between self-reference and corporeality in relation to current discussions about discursive constructions about body, gender and art. The relationships with other works of art history, linked to the analysis of testimonies, interviews and critical literature review are part of the methodology that guides the study. With this, it is intended to contribute to the field of research in History, Theory and Art Criticism, adding to these lines a plural, inclusive vision imbued with the desire for social transformation.

Keywords: figurations of the self; technical reproducibility; photography; video; contemporary art; Vera Chaves Barcellos; Cris Bierrenbach.

*Para Marina,
que muito amou e sofreu.*

*Para Júlia,
para que ela seja livre
para ser a mulher que desejar ser.*

Lista de Imagens

Imagem 1: Vera Chaves Barcellos. <i>Momento Vital</i> (1979), livro de artista.....	13
Imagem 2: Vera Chaves Barcellos. Performance <i>Momento Vital</i> (1979).....	15
Imagem 3: Hyppolyt Bayard. <i>Autorretrato como afogado</i> (1840), fotografia	36
Imagem 4: Vera Chaves Barcellos (Infância).....	43
Imagem 5: Vera Chaves Barcellos ao piano.....	46
Imagem 6: Fotografia de Vera Chaves Barcellos, base para a construção de <i>O Estranho Desaparecimento de V.C.B.</i>	52
Imagem 7: Vera Chaves Barcellos. <i>O Estranho Desaparecimento de V.C.B.</i> (1976 — 2014).....	53
Imagem 8: Keith Arnatt. <i>Auto-enterro</i> (1969).....	59
Imagem 9: Sino	64
Imagem 10: Vera Chaves Barcellos. <i>Epidermic Scapes</i> (detalhe) (1977—1982)....	67
Imagem 11: Vera Chaves Barcellos. <i>Testart I</i> (1976).....	71
Imagem 12: Vera Chaves Barcellos . <i>Epidermic Scapes</i> (outro detalhe) (1977—1982).....	72
Imagem 13: Vera Chaves Barcellos. <i>Epidermic Scapes</i> (conjunto) (1977—1982).....	73
Imagem 14: Vera Chaves Barcellos. <i>Epidermic Scapes</i> (conjunto) (1977—1982).....	75

Imagem 15: Vera Chaves Barcellos. <i>Epidermic Scapes</i> (MAM/RJ, 1982).....	77
Imagem 16: Vista parcial da expografia de <i>Epidermic Scapes</i> (MAM/RJ, 1982).....	77
Imagem 17: Vera Chaves Barcellos. <i>Epidermic Scapes</i> (Santander Cultural/RS, 2002).....	78
Imagem 18: Hudinilson Jr. Registro fotográfico de performance (1986).....	81
Imagem 19: Hudinilson Jr. <i>Narcisse, Exercício de me ver II</i> (1986).....	81
Imagem 20: Hudinilson Jr. <i>Exercício de me ver</i> (1986).....	82
Imagem 21: Joan Fontcuberta. <i>Orogênese Hand</i> (2002).....	85
Imagem 22: Vera Chaves Barcellos. <i>Epidermic Scapes</i> (Hammer Museum, Los Angeles, 2017).....	86
Imagem 23: Vera Chaves Barcellos. <i>Epidermic Scapes</i> (Capitólio, RS, 2017).....	87
Imagem 24: Vera Chaves Barcellos. Fragmento de <i>A Filha de Godiva</i> (1994).....	91
Imagem 25: Vera Chaves Barcellos. <i>A dama com o Manto</i> (da série <i>Cadernos para Colorir II</i> , 1987).....	92
Imagem 26: John Collier. <i>Lady Godiva</i> (1897). Pintura.....	97
Imagem 27: Vera Chaves Barcellos. <i>A Filha de Godiva</i> (1994).....	99
Imagem 28: Vera Chaves Barcellos. <i>A Filha de Godiva</i> (2013).....	100
Imagem 29: Paulo Bruscky. Registro para Identidade (1975).....	103
Imagem 30: Cris Bierrenbach.....	111
Imagem 31: Cris Bierrenbach. <i>Retrato Íntimo</i> (2003).....	117
Imagem 32: Robert Rauschenberg. <i>Booster</i> (1967).....	126
Imagem 33: Ana Mendieta. <i>Rape Scene</i> (1973). Fotografia da performance.....	133
Imagem 34: Cris Bierrenbach. <i>Fired</i> (2013). Série fotográfica.....	135
Imagem 35: Niki de Saint Phalle. <i>Retrato de meu amante</i> (1961).....	141
Imagem 36: Niki de Saint Phalle atirando (registro de performance, 1961).....	143
Imagem 37: Niki de Saint Phalle e Tinguely atirando (registro de performance, 1961).....	143
Imagem 38: Niki de Saint Phalle. <i>Shootin Picture</i> (1961). Pintura.....	144

Imagem 39: Cindy Sherman. <i>Stills cinematográficos</i> . Série fotográfica.....	149
Imagem 40: David Ceccon. <i>Autorretrato com armário</i> (2013-2018). Série fotográfica.....	151
Imagem 41: Cris Bierrenbach. <i>Noivas — Aluguel e Venda</i> (2004). Série fotográfica.....	157
Imagem 42: Cris Bierrenbach. <i>Identidade</i> (2003).....	164
Imagem 43: Cris Bierrenbach. <i>Frame Identidade</i>	165
Imagem 44: Cris Bierrenbach. <i>Frames Identidade</i>	166
Imagem 45: Marina Abramovic. <i>A arte tem que ser bela/A artista tem que ser bela</i> . Still fotográfico.....	169
Imagem 46: Frida Kahlo. <i>Autorretrato com cabelo cortado</i> (1940). Pintura.....	170
Imagem 47: Isabel Ramil. <i>Bigodinho</i> (2018). Videoperformance.....	173
Imagem 48: Ursula Jahn. <i>Descompressão</i> (2018). Série fotográfica.....	176

Sumário

Introdução	15
Capítulo 1: Através de um espelho.....	22
1.1 Especulações iniciais	23
1.2. As imagens técnicas e as figurações de si.....	32
Capítulo 2: Um estranho desaparecimento.....	41
2.1 Uma atitude orgulhosa, provavelmente ...	42
2.1.1 Uma bobagem, mas é isso.....	56
2.1.2 O que é o homem? O casamento animal/cultura deu certo?.....	61
2.2 Uma escapada de qualquer espécie de sofrimento ou subjetivismo.....	67
2.3 Uma descobridora daquilo que já existe.....	89
Capítulo 3: Um auto de uma mulher genérica.....	106
3.1 A intimidade máxima.....	107
3.2 Uma possibilidade geral de tantas pessoas.....	134
3.3 Eu gosto de criar essa história não contada	162
Considerações Finais	179
Referências	184
Anexos	190
Entrevista com Vera Chaves Barcellos.....	193
Entrevista com Cris Bierrenbach	199

Mas Narciso, na fonte, não está somente à contemplação de si mesmo. Sua própria imagem é o centro de um mundo. Com Narciso, para Narciso, é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem.

O mundo é um imenso narciso ocupado no ato de se pensar. Onde ele se pensaria melhor que em suas imagens?

Gaston Bachelard

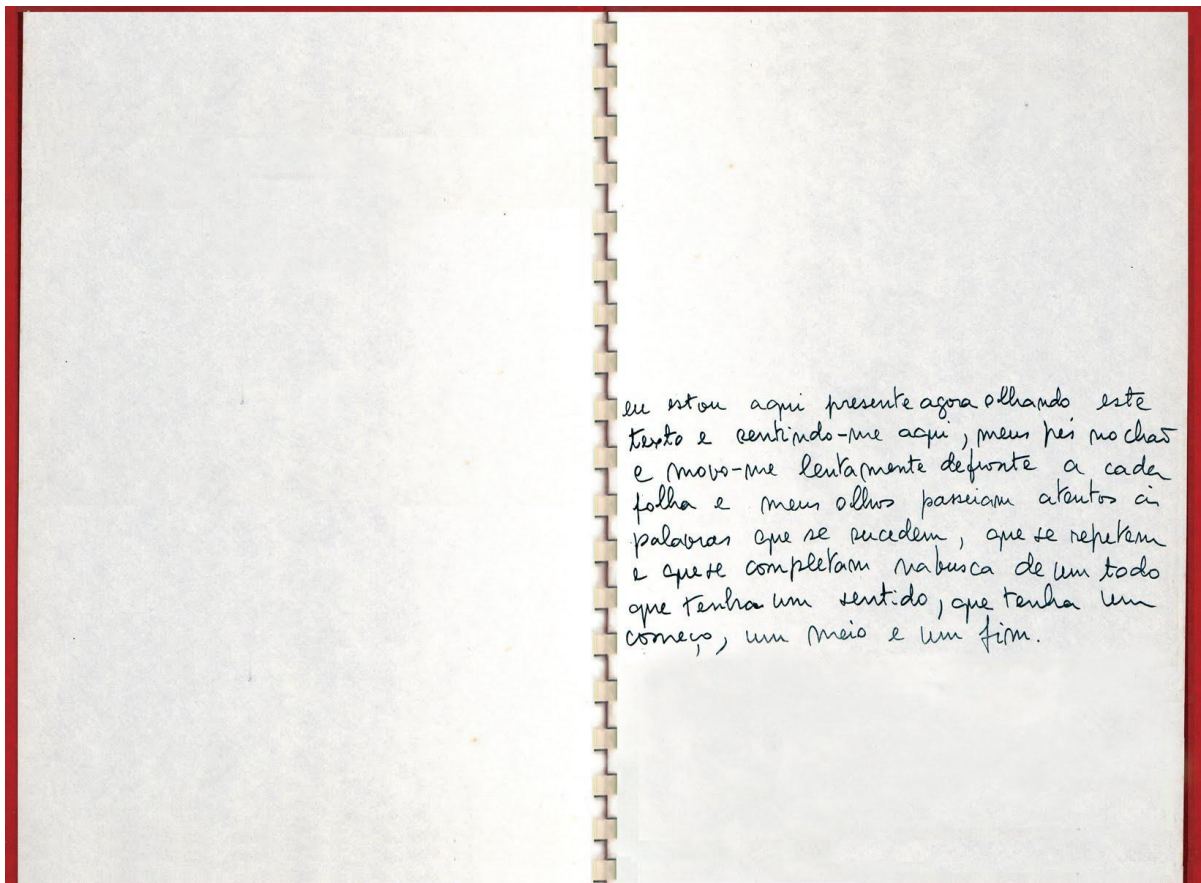


Imagem 1: Página do livro de artista *Momento Vital* (1979), da artista Vera Chaves Barcellos.

Introdução

Eu estou aqui presente agora

Vera Chaves Barcellos

O ano é 1979. Vera Chaves Barcellos, à época já artista consolidada, de reconhecida produção, viajava rumo à Carazinho, no interior do Rio Grande do Sul, sua cidade natal, para visitar o pai gravemente doente. Em seu carro, sozinha, Vera idealiza a composição de um livro de artista. A primeira página começaria com o pronome pessoal reto “Eu”. A segunda, com a palavra encontrando o verbo “estou”, até chegar a terceira com “Eu estou aqui”. Somente com o folhear das páginas, que o leitor/espectador deste livro de artista chega à totalidade do texto, que enuncia o seguinte:

Eu estou aqui presente agora olhando este texto e sentindo-me aqui, meus pés no chão, e movo-me lentamente defronte a cada folha, e meus olhos passeiam atentos às palavras que se sucedem, que se repetem, e que se completam na busca de um todo que tenha um sentido, que tenha um começo, um meio e um fim.

Mais tarde, em entrevista¹, a artista dirá, sobre o trabalho, que este é um dos poucos cuja formulação conceitual ela consegue delimitar precisamente em sua memória: teve a duração do seu deslocamento da própria casa até o encontro com o seu pai. Com características singulares em relação à sua poética, a publicação — inteiramente composta por palavras —, evoca imagens, sensações e pensamentos naquele que a lê, enredando-o ao exato instante presente da leitura. Quem é este “eu”? Onde está este “aqui”? Autor, leitor, ambos, nenhum?

Intitulado *Momento Vital*, o livro (de)compõe, em suas páginas, a integralidade do texto, em sua condição textual. Em sua totalidade, o conteúdo só é conhecido através do folhear que, como um acontecimento, depende de uma determinada ocupação no tempo. Como o título sugere, trata-se de um momento de

¹ Entrevista publicada no livro *A Página Violada* (2008), de Paulo Silveira.

vida, no qual, conjugam-se: a artista empírica, a autora como entidade textual, o leitor empírico e o leitor “ideal”.

A remissão ao momento presente, por um lado, aproxima a produção às práticas meditativas, que primam pelo ancoramento no aqui e no agora. Ao passo que a sequencialidade formal da obra remete ao discorrer da música, um elemento que constitui um dos fundamentos do pensamento artístico não visual de Vera, conforme registra sua fortuna crítica. A *dicção* performática inerente à obra sugeriu à artista a apresentá-la nesta configuração, ainda naquele ano, no Espaço N.O.², e, décadas mais tarde, em 2013, na Casa do Povo, em São Paulo e no Museu da Pampulha³, em Belo Horizonte.



Imagem 2: Vera Chaves Barcellos realiza a performance *Momento Vital*, na qual realiza a leitura do livro de artista homônimo no Centro de Cultura Alternativo Espaço N.O, em 1979.

Momento Vital, embora não se enquadre na tipologia de obras analisadas neste estudo, isto é, aquelas relacionadas à imagem fotográfica e suas derivações, diz muito sobre as motivações que estimularam a escrita desta pesquisa, ao menos

² Um dos centros criativos formado por artistas, compartilhado por Vera Chaves Barcellos, o Espaço N.O. será tratado nas páginas subsequentes.

³ Presente em: <http://fvcb.com.br/?p=4943>. Acessado em: 27 de abril de 2020.

em seu estágio inicial. Como espectador, intrigava-me a relação de intimidade que se estabelecia com obras de arte criadas a partir da autorreferencialidade, justamente pela mágica conexão entre a subjetividade do artista e do público. É justamente o que acontece em *Momento Vital*, com a formação de uma complexa rede de referência. Como em um jogo de espelhamentos, o “eu” do texto é tanto no momento da escrita a própria artista — ainda que a coincidência entre o “eu”, instância empírica, e o “eu”, subscrito à obra, seja escorregadia e suspeita — quanto abre-se para a identificação com aquele que assiste à performance ou lê (seja a própria artista, seja um leitor qualquer).

Por outro lado, me aproprio da frase *Eu estou aqui presente agora* para assumir a perspectiva ensaística adotada como formato para apresentação deste estudo. A opção pela primeira pessoa — do singular e do plural, quando a participação de potenciais leitores é incorporada à escritura — sinaliza um ângulo de análise: o de seu autor. As qualidades e defeitos do texto, as associações com outras obras, as leituras de imagens e a visão crítica acerca do tema, bem como as digressões, são reveladoras, portanto, das pretensões e limites do pesquisador e da pesquisa. A tessitura do ensaio, como enfoque, indicia um “desejo de subjetivação”⁴ da linguagem, em contrapartida às exigências de uma suposta objetividade ou neutralidade do conhecimento acadêmico.

Além disso, esta escolha está fundamentada nas conjunções entre objeto de estudo e sujeito-pesquisador. A pesquisa, de fato, é substancialmente atravessada por circunstâncias pessoais. O gérmen deste trabalho remonta ao ano de 2013, quando ingressei na Fundação Vera Chaves Barcellos, onde permaneci como colaborador até o ano de 2018. Na ocasião, detinha algum conhecimento sobre a trajetória artística de Vera, mais notadamente por sua participação no grupo de vanguarda Nervo Óptico (1976—1978), e pessoalmente pela recordação de uma visita à exposição *O grão da imagem, Uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos*, mostra retrospectiva exibida no Santander Cultural no ano de 2007. Contudo, foi a convivência profissional e pessoal com a artista, com sua história e produção, que incidiu de forma marcante sobre meu entendimento sobre a arte (como sistema e fenômeno) e a vida. A forte e consolidada atuação de Vera Chaves Barcellos no circuito artístico local, com multifacetada participação como artista,

⁴ Claude- Louis Estève (1850 —1933) apud BACHELARD (2002, p.13).

colecionadora, agente cultural e gestora de espaços culturais, por si só singularizam seu nome na história da arte sul-rio-grandense. Entretanto, foram a versatilidade e o elevado teor crítico e questionador da sua obra, e sobretudo a forma peculiar como a autoimagem⁵ da artista surge na sua produção, os responsáveis pelo meu interesse de pesquisa.

Se a utilização do próprio corpo ou imagem sugeririam, em tese, uma abordagem mais “emocional” de um tema, posto que a fisicalidade do artista se presentifica; em entrevistas e depoimentos, Vera Chaves Barcellos, por outro lado, demonstra um esforço para distanciar-se de tudo aquilo capaz de pessoalizar em sua figura, as possibilidades de leituras de sua obra. Aspectos biográficos, como situação econômica e social, implicações de gênero, por exemplo, são sumarizados, escanteados ou mesmo suprimidos. A relação com a câmera fotográfica e a poética da artista não é de modo algum fortuita, posto que através dela, conforme a artista narra em depoimentos, ela desenvolve um olhar mais objetivo para a realidade que a cerca⁶. Esta almejada objetividade do olhar demarca uma desejável distância, fundamental para o desenvolvimento de seu pensamento crítico e analítico e para o entendimento da fotografia como linguagem expressiva.

Por outro lado, Cris Bierrenbach (São Paulo, 1964), pertencendo a outra geração, encontra na imagem fotográfica um meio para produção de trabalhos mais diretamente conectados a questões sociais, ainda que a artista esteja profundamente interessada em procedimentos técnicos do meio fotográfico. Seus “autorretratos”, decididamente, não contam ou remontam a história da sua vida, mas partem da sensibilidade da artista, que atravessa seu corpo, sobre outras vidas e pretende perturbar a passividade sensorial e crítica dos espectadores. A partir do cotejo entre as diferentes visões, posicionamentos e procedimentos técnicos e estéticos destas artistas, com seus diálogos e afastamentos, sugeri o conceito de figurações de si, para tratar da autorreferencialidade em suas poéticas. E investigar como as *figurações de si* cruzam-se, ou são impregnadas, por debates mais vastos sobre a subjetividade e a construção das identidades em nosso mundo atual, as

⁵ Utilizo o termo autoimagem aqui em referência à exploração da própria imagem pelos artistas, não necessariamente em conformidade com o enfoque do campo da psicologia, para o qual a autoimagem corresponde a imagem que o sujeito experimenta, ou busca transmitir, de si.

⁶ Em entrevista à pesquisadora Niura Legramante Ribeiro, a artista conta que a fotografia lhe forneceu “um olho mais objetivo para eu olhar o mundo ao meu redor” In: RIBEIRO, Niura Legramante. A Fotografia como pintura: a reprodução como original.

intersecções com as questões de gênero, para além de uma leitura crítica redutora da autorreferencialidade como um produto de narcisismo ou elaboração de uma poética do ego.

O interesse pela figura do artista, ou as suas figurações, como proponho aqui, insere-se em um amplo contexto teórico e artístico. A teórica espanhola Anna Maria Guasch (Barcelona, 1953) sintetiza a questão quando relaciona “a emergência de um movimento de curiosidade em relação às “vidas” e com a ideia mesma de ‘vida’”⁷ como uma reação diante de décadas de dominação da ideia de crise de autoria (GUASCH, 2009, p.12). Tal crise estaria fundamentada em uma defesa intransigente da impessoalidade, paradigma dominante nos estudos teóricos sobre a arte, com base no barthesiano conceito de morte do autor. Guasch apresenta como contraponto a isso, a renovada formulação sobre o estatuto do autor, concebida pelo filósofo Michel Foucault (1926–1984) em “O que é um autor?” (1969), no qual ele analisa as convenções empregadas em favor da “função-autor” ou a vinculação do autor como uma “entidade discursiva” (2009, p.12).

Para investigar o potencial expressivo das figurações de si, o ensaio foi dividido em três capítulos. De modo panorâmico, o primeiro capítulo tece relações entre a arte e o espelho, considerando aspectos literais deste artefato cultural, que balizaram símbolos e metáforas a ele relacionadas para se pensar as relações interpessoais, formação da subjetividade humana até o conceito foucaultiano de heterotopia. Inevitavelmente, o mito de narciso é explorado neste segmento do texto, como um dos fundamentos culturais para se pensar a relação subjetiva com a própria imagem. O capítulo também aborda o surgimento da fotografia e sua pretensa relação “especular” com o mundo (discurso em vigência no século XIX), e em como a imagem fotográfica legou à subjetividade humana inovadoras percepções e representações de si, também impactando o próprio conceito de arte e suas possibilidades.

Os capítulos seguintes são dedicados a análise das poéticas das artistas, realizada a partir da seleção de obras-âncoras e estabelecimento de relações com outras produções artísticas, de diferentes tempos e geografias. As entrevistas realizadas para esta pesquisa e a fortuna crítica funcionaram como importante base

⁷ GUASCH, Anna Maria. *Autobiografías visuales: Del archivo al índice*. Siruela, 2009.

para o desenvolvimento da minha reflexão e análise do discurso das artistas. Cada capítulo e subcapítulo foi intitulado com frases ou excertos extraídos de entrevistas, depoimentos das artistas. Na condição de títulos epigráficos, busquei acrescentar uma narratividade e teor reflexivo a cada um dos segmentos, de modo a elucidar ou destacar as ideias principais que desejava debater.

O segundo capítulo, *Um estranho desaparecimento*, trata mais diretamente da relação da artista Vera Chaves Barcellos com a própria imagem, em trabalhos autorreferenciais. Para tanto, apresento uma síntese da sua biografia, com destaque a circunstâncias e situações pertinentes ao seu projeto estético. A obra *O Estranho Desaparecimento de V.C.B. (1976–2014)* é o ponto de partida que tensiona o aparecimento e o desaparecimento da figura da artista em seus trabalhos (o esquivamento do biográfico em depoimentos, entrevistas e produções textuais críticas) e a sua inserção na historiografia da arte do Brasil. *Epidermic Scapes (1977–1982)* é o trabalho que desencadeia a investigação sobre “a fuga ao sentimentalismo” na representação imagética de aspectos do próprio corpo, fundamentada no desmembramento corporal (como imagem) e na equívoca relação entre identidade e unicidade. E, a partir de *A filha de Godiva (1994)*, analiso as contaminações entre biográfico e ficcional, e entre a memória pessoal e coletiva, imbricadas nesta obra. Como elemento integrante da obra, o espelho volta como símbolo e metáfora da autorreflexão e um aparece como um elemento catalisador de um jogo de alteridade, na medida em que propicia a transformação do eu do artista em um outro-refletido, ao mesmo tempo em que se abre à participação do espectador na condição de sujeito ativo.

No terceiro capítulo, *Um auto de uma mulher genérica*, apresento uma síntese da trajetória profissional de Cris Bierrenbach, suas relações com o fotojornalismo e cinema que, marcadamente, surgem na sua produção como artista visual. O trabalho âncora para análise das figurações de si em Cris Bierrenbach, é *Retrato Íntimo (2003)*, série na qual radiografias mostram o desvendamento intimidade da condição feminina, a partir da introdução em sua vagina de diferentes objetos, da ordem do médico ao doméstico. No segundo trabalho em análise, *Fired (2013)*, Cris aborda a vulnerabilidade do corpo feminino no mundo do trabalho em crise, suscitando um debate mais amplo sobre a precarização trabalhista, e a exploração e desumanização do sistema capitalista. Junto com essa série, *Noivas*

— *Aluguel e Venda* traz a artista travestida de noiva, em diversas modalidades, resultando em um conjunto que representa um comentário ácido sobre a condição do gênero feminino, as pressões, sonhos, desejos e frustrações. O subtítulo da obra deixa expressa uma relação com a publicidade e comercialização deste rito matrimonial. O duplo sentido da palavra venda, referindo-se tanto ao verbo vender quanto ao verbo vendar, reitera essa leitura. A subtração do rosto, em ambas séries, é um dado revelador das intenções da artista com a utilização do próprio corpo como modelo para estes trabalhos. E por fim, no vídeo *Identidade*, seu rosto surge, mas logo percebe-se que a identidade a qual o título se refere não é a identidade individual da artista, mas trata-se da identidade feminina em geral, com um desvelamento das regulações, injunções e manipulações pelas quais este corpo passa para atingir um impraticável padrão de beleza ou feminilidade.

Através de um espelho:

CAPÍTULO 1

1.1 Especulações iniciais

Porque agora vemos por espelho em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei como também sou conhecido.

Coríntios, Bíblia Sagrada

Para dar início às reflexões deste ensaio, proponho nos voltarmos à banal e reflexiva imagem de um espelho. E que nos permitamos, por meio dela, especular sobre esse fascinante e simbólico artefato.

Não é nada original a concepção de que a arte, em suas mais variadas expressões, seria como um espelho através do qual a humanidade contemplaria suas mais diferentes facetas. A metáfora nos convence pela sua organicidade verossímil – de fato, as manifestações artísticas espelham diferentes aspectos da experiência humana, em suas múltiplas possibilidades. Desse modo, as obras artísticas, graças à sua coerência interna, forneceriam meios para a reflexão sobre acontecimentos, fenômenos, o mundo e nós mesmos, o que, no desordenado ritmo da vida, muitas vezes, foge ao nosso escopo perceptivo.

No entanto, uma interpretação mais apressada desta *imagem* poderia conduzir ao raciocínio de que a arte seria um meio acessório, um mero instrumento, no qual estariam inscritos, em um essencialismo, codificados, traços da vida em sociedade, que destrinchados de uma forjada estruturação artificial, seriam reveladores de uma verdade oculta, de um conteúdo secreto acessível a um seleto grupo de iniciados. Uma compreensão reducionista e unifacetada do fenômeno artístico. Muito além do simples papel de refletir ‘a’ realidade, os processos criativos da arte inauguram novas realidades, uma vez que o *estranhamento* estético induz a outras percepções. Estas, por sua vez, catalisam a formação do pensamento, sendo este formado por conhecimentos que não somente refletem os mundos existentes, mas os (trans)formam.

Retrocedendo na história, encontra-se já na antiguidade grega a temática da alma como espelho, contida em Platão e Plotino, mas desenvolvida por Santo Atanásio e Gregório de Nissa, para quem a alma é como um espelho que “purificado

[...] recebe em sua pureza a imagem da beleza incorruptível. É uma participação e não um simples reflexo.” Há uma interação configurativa entre espectador e a própria imagem e “o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre⁸.”

Arthur Danto, filósofo da arte norte-americano, encontra em Hamlet, personagem da tragédia de Shakespeare, e em Sócrates, filósofo da Grécia Antiga, duas visões sobre a “arte como espelho anteposto à natureza”. Em tom depreciativo, para o filósofo grego, os espelhos seriam um mero reflexo do que já podemos ver, de modo que “a arte, na medida em que é como o espelho, fornece duplicações pouco acuradas das aparências das coisas e não presta qualquer benefício cognitivo”. O pensamento filosófico socrático, neste sentido, estabelece um antagonismo entre essência e aparência, sendo a arte um obstáculo para se alcançar o verdadeiro conhecimento. Argutamente, Hamlet, em sentido oposto, percebe que as superfícies refletoras possuem uma notável característica, “a saber, elas nos mostram o que, de outro modo, não poderíamos perceber – *nossa própria face e forma* – e, do mesmo modo, a arte, na medida em que ela é como espelho, nos revela a nós mesmos e é, mesmo sob os critérios socráticos, de alguma utilidade cognitiva no final de contas” (os grifos são meus, DANTO, 2006, p.13).

Aceitando a sentença de que a arte espelha o humano – não em uma perspectiva passiva unidirecional, mas, considerando-se o ativo diálogo entre arte e história, constitutivo das plurais humanidades –, passamos a pensar nas relações entre *dentro* e *fora*, questões não estritamente topológicas. Em outras palavras, proponho uma reflexão sobre o intrincado e polêmico drama entre interioridade subjetiva e superficialidade da imagem refletida, contidas no espaço do espelho. Para tanto, observemos com Foucault⁹, em sua reflexão tributária do pensamento fenomenológico de Bachelard, o duplo topos do espelho. É utópico, ‘lugar sem lugar’, pois:

⁸ CHEVALIER, GHEEBARNT, p. 396.

⁹ Na conferência, “Outros Espaços”, proferida em 1967, no *Cercle d'Études Architecturales*, Foucault estabelece que o século XX é o século do espaço. “A época atual seria, talvez, sobretudo, à época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2001, p. 411). Nesta reflexão, o autor desenvolve dois conceitos, dois grandes tipos de alocações: as utopias e as heterotopias.

No espelho *eu me vejo lá onde não estou*, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde eu não estou, uma *espécie de sombra* que dá a mim mesmo minha *própria visibilidade*, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. ([Os grifos são meus], FOUCAULT, 2001, p. 415).

E, simultaneamente, uma heterotopia¹⁰: por ser um objeto existente na realidade e por permitir, retroativamente, que eu me descubra “ausente no lugar que eu estou porque eu me vejo lá longe”:

[...] o espelho funciona como uma *heterotopia* no sentido que ele toma esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo *absolutamente real*, em relação com todo espaço que o envolve, e *absolutamente irreal*, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. ([os grifos são meus], FOUCAULT, 2001, p. 415).

Realidade, irrealidade. Temas do espelho. Temas da arte. Acrescente-se a isso o fato de que este espelho metafórico [a arte], como a um minucioso exame, qualquer espécime especular, não é um isento de projeções, ou seja, não existe contemplação neutra ou limpa de intrusões subconscientes, ou projeções daquele que vê. João Guimarães Rosa, no conto *O espelho*, dá voz a um narrador que nos adverte sobre a complexa dinâmica contida na simples operação de olhar-se num espelho:

O espelho, são muitos, captando-lhes as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho? Há-os “bons” e “maus”, os que favorecem e os que detraem; e os que são

¹⁰ O conceito foucaultiano de heterotopia, literalmente significa “o espaço do outro” ou “o espaço da alteridade”. Para o filósofo, a razão ocidental ao primar pela unidade, pela universalidade e pelo mesmo, lateraliza, afasta, alija o outro, o desigual, o diferente e a multiplicidade. Desse modo, resgatar as heterotopias, sob as quais o exercício do poder pela racionalidade ocidental buscou suprimir ou subalternizar, para Foucault, constitui um empreendimento filosófico. Como uma heterotopia, o espelho seria um espaço que não pode ser localizado nem aqui nem lá. É um espaço ao mesmo tempo físico e mental. Dentre diversas tipologias das heterotopias, Foucault classifica o espelho como uma heterotopia de ilusão. Neste sentido, a associação entre arte e espelho, autorreferencialidade e alteridade, me pareceram um eixo teórico fértil para pensar as figurações de si, neste ensaio.

apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e o ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objetivas análogas, seus resultados apoiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos ou índices do misterioso. Ainda que tirados de imediato, um após o outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. (ROSA, 2001, pgs.119, 120, 121).

E, mais adiante, o narrador revela a desconfiança diante dos próprios sentidos e o desejo humano de dominar, organizar e atribuir significados ao mundo, à vida e à si mesmo:

[...] Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente. (Idem, 2001).

Uma guinada à gênese do termo espelho garante-nos interrelações etimológicas com outras palavras da língua portuguesa, que, devido ao curso do tempo, distanciaram-se no uso comum. Originário do latim *speculum*¹¹ que, por sua vez, vem de *SPECERE*, cujo significado é “ver, olhar, contemplar”, o vocábulo *espelho* deriva desta mesma família latina que nos presenteou também com a palavra ‘especulação’, advinda de *speculationis* que, literalmente, em raiz, significava ‘observar, seguir com os olhos’¹². Em seu sentido remoto, especular referia-se à observação auxiliada por um espelho do céu e das movimentações dos corpos celestes. Chevalier e Gheerbrant (1998, p.393) lembram que estrela (de Sidus) resulta em consideração, que, em sentido original seria o ato de “olhar o conjunto de estrelas”. Os autores enfatizam a riqueza simbólica inerente ao espelho “dentro da ordem do conhecimento”, o que fica evidenciado pelo fato de que consideração e especulação, atualmente “operações altamente intelectuais”, encontrarem raiz comum no estudo dos astros refletidos em espelhos.

¹¹ CUNHA, Antonio Geraldo da. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, 1996.

¹² HOUISS. Dicionário da Língua Portuguesa. Objetiva: Rio de Janeiro, 2009. p. 815.

Se no corrente português, *especulação* denota, entre outras concepções, um exame “de natureza exploratória, sem apoio de evidência sólida¹³”, Bachelard nos recorda que as imagens formadas nas águas ou a partir delas artisticamente criadas são do mesmo modo pouco sólidas, portanto, fluidas e inconstantes, em oposição às imagens “fornecidas pela terra, pelos cristais, pelos metais e pelas gemas” (BACHELARD, 2002, p. 23) dificilmente constroem ‘mentiras verdadeiras’. Para, efetivamente, ‘se deixar enganar pelas miragens do rio’ se faz ‘necessária uma alma muito perturbada’. Pelo prazer do devaneio, a livre associação nos possibilita retrocedermos ao primitivo espetáculo visual que a contemplação da própria imagem nas águas trêmulas consentiu. Natural reflexo constituinte e constituidor da evolução da tomada de consciência humana, o espelho das águas é também compreendido pelo fenomenólogo como naturalizador da “nossa própria imagem”, posto que, ao contrário dos espelhos artificiais, “objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos”, nos devolvem um pouco de ‘inocência’ e “naturalidade ao orgulho de nossa contemplação íntima” (*idem*). Estariam as águas, assim como intuíram as primeiras teses filosóficas, associadas ao surgimento da vida humana, não apenas do ponto de vista fisiológico, mas também reconhecidas como um elemento-chave para a real possibilidade dos primeiros humanos de se compreender simbolicamente como um ente entre entes? Conteria esta atitude primeva da autocontemplação, no aquático reflexo, a radicalidade – a raiz – do pecado original, isto é, a fonte de onde brotaram nossas primitivas reflexões?

Da mais remota simbologia até o presente *mainstream*, o espelho também é símbolo da vaidade humana, por remeter à ideia de um autoenamoramento frívolo, em uma dimensão mais epidérmica, e a ao autoconhecimento, em um viés mais elaborado, visto que é partindo de um mirar-se a si mesmo, e em seus prolongamentos (e desdobramentos) que se desenvolve a capacidade de autoconsciência, um saber sobre si, não tão desprezível ou dispersivo, mas um pensamento consciente sobre os próprios contornos. Apartamo-nos por um instante da polaridade negativista que embrulha o mito de Narciso. Vandalizemos esta pátina. Em acepção plurivalente, Narciso condensa aspectos complexos da relação humana com a própria imagem, não sendo despropositada a sua força narrativa e

¹³ AURÉLIO, Buarque de Holanda. 1999, p. 813.

seu alcance universalizante. Suas múltiplas camadas e amplo espectro conduzem Bachelard a nos advertir que:

Não foi um mero desejo de fácil mitologia mas uma verdadeira *presciência do papel psicológico das experiências naturais* que determinou a psicanálise a marcar com o signo de Narciso o amor do homem pela própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranquila. Com efeito, o rosto humano é antes de tudo o instrumento que serve para seduzir. ([grifo meu], 2002, p. 23).

Há, no narcisismo, uma “ambivalência profunda” e fundamental, prossegue o autor, um trânsito do *masoquismo* ao *sadismo*, revelador da difusa energia dos poderosos afetos em jogo: Nas águas, Narciso vivencia uma

[...] contemplação que lamenta e uma contemplação que espera, uma contemplação que consola e uma contemplação que agride. Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou da tua força? (BACHELARD, 2002, p. 23).

No mito de Narciso, acontece a aniquilante fusão erótica entre o ser e sua imagem refletida. Não por acaso, estamos diante de um embate entre superfície e fundo. Bachelard enfatiza que a fonte onde narciso se enxerga é localizada entre emaranhadas paragens do bosque. Há, em cena, algo de secreto. O segredo prestes a ser deslindado. Não há aleatoriedade de cenário. É cercado por essa densidade natural, logo, temporariamente desconectado das circunstâncias civilizatórias, que Narciso se descobre “naturalmente duplo”. Entre ele e Eco existe um permanente conluio: “Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto”. Quando encontra as águas que a identidade de Narciso é revelada – e também “sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo de sua realidade e de sua idealidade”. É ali onde ele “estende os braços em direção à sua própria imagem, fala a sua própria voz” (BACHELARD, 2002, p. 25). Derradeiramente desamarrado de uma separação racionalizante, tomado de *pathos*, Narciso se impulsiona para uma violenta e emocionada re-integração, arrebatado por um estertor libidinal. Seu afogamento é cópula líquida, invadida por

pulsões subterrâneas do mais forte irracionalismo. Uma das mais eficazes imagens da emoção e do sentimento humano ganham forma convincente, assim, a partir da presença desse elemento informe e mutante.

Avançando por um perímetro menos circunspecto do mito, Bachelard acentua que a contemplação narcísica não se restringe a autocontemplação: ainda que a autoimagem ocupe a posição protagônica, “Com Narciso, para Narciso, é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem” (2002, p.26–27). Presentifica-se uma dialética entre um “narcisismo cósmico” e um “narcisismo egoísta”. Magnética interlocução entre a individualidade e a magistral vastidão cósmica e seus irresolutos mistérios. “Nuança delicada de um narcisismo sem orgulho, que dá a cada coisa bela, à mais simples das flores, a consciência da sua beleza”. (idem, p.28).

De certa forma recapitulando a sentença “tudo o que era sólido desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e as pessoas são finalmente forçadas a encarar friamente sua posição social e suas relações mútuas” de Karl Marx (1818–1883), grande intérprete da avassaladora força do capital nas transmutação do mundo social moderno. Não por acaso, o polonês Zygmunt Bauman (1925–2017), autor de *Modernidade Líquida*, encontra na água o elemento metafórico eficiente para representar a velocidade, volatilidade e o dinamismo das relações humanas nas sociedades contemporâneas, na era da capitalização globalizada¹⁴:

“Fluidez” é a qualidade de líquidos e gases. [...] Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”. [...] Essas são razões para considerar “fluidez” ou “liquidez” como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase [...] na história da modernidade. (BAUMAN, 2001, p.9).

Ainda na perspectiva dos estudos sociológicos, Gilles Lipovetsky traz uma visão menos negativista de um acontecimento, tido no senso comum, como narcisismo coletivo, tão bem apresentado pelas sedução exercida pelas *selfies* – clichê fotográfico instantaneamente produzido e rapidamente consumido – sintoma, com perdão do trocadilho, de um fenômeno narcotizante. Ponderando sobre o entendimento do indivíduo contemporâneo como um ‘fanático consumista’, o

¹⁴ Prefácio de *Modernidade Líquida*.

sociólogo francês matiza essa visão, realçando o aspecto desejante de interação: “o individualismo hipermoderno não é apenas consumista; é ao mesmo tempo expressivo, interativo, participativo, está em busca de interação múltipla’ (2011, p. 79). Já para o filósofo coreano Byung-Chul Han, as *selfies* revelam um aspecto negativo do narcisismo do indivíduo e da sociedade, ao desnudarem um “rosto vazio e inexpressivo”. O autor percebe um esvaziamento da interioridade que se documenta nas repetidas imagens de si:

Hoje, o eu é muito pobre em formas de expressão estáveis com as quais se pudesse identificar e que lhe concedessem uma identidade firme. Hoje nada tem consistência. Esta inconsistência repercute-se também no eu, desestabilizando-o e tornando-o inseguro. É precisamente esta insegurança, este *temor por si mesmo*, que conduz à dependência do *selfie*, a uma *marcha no vazio do eu*, que não encontra nunca sossego. Confrontado com o vazio interior, o *sujeito do selfie tenta em vão produzir-se a si próprio*. O *selfie* é o *si-próprio em formas vazias*. Estas reproduzem o vazio. O que gera a adição ao *selfie* não é um autoenamoramento ou uma vaidade narcísicos mas um vazio interior. Não há aqui um eu estável e narcísico que se ame a si mesmo. Encontramo-nos antes frente a um *narcisismo negativo*.” ([Os grifos são meus], HAN, 2016, p. 24).

Em sentido oposto à fatal consequência que o reflexo especular provoca no mito de Narciso, o espelho é suporte aglutinante da identidade em Jacques Lacan (1901–1981), visto que atribui ao reflexo especular um efeito formativo importante para a constituição da subjetividade humana. Leitor de Freud, para quem o “eu não é mais senhor em sua própria casa”¹⁵, Lacan postula que, na primeira infância, a “imagem do eu como inteiro e unificado” é um aprendizado que se dá de modo gradual, parcial e com grande dificuldade (LACAN apud Hall, 2006, p.37). Não se trata de aqui discutir a teoria lacaniana em toda a sua complexidade, mas relacionar, ainda que de passagem, como o espelho surge na visão do psicanalista. Quando crianças, nossa concepção de si é pulverizada, isto é, a criança “não se vê ou se ‘imagina’ a si própria refletida – seja literalmente no espelho, seja figurativamente no ‘espelho’ do olhar do outro – como uma pessoa inteira” (LACAN

¹⁵ Com o enunciado “o eu não é mais senhor em sua própria casa” (FREUD, 1917), expressa a ideia de que na formação subjetiva humana, existe uma parte obscura, que determina as ações e comportamentos humanos, designado por Freud como o inconsciente.

apud Hall, 2006, p.37). A autoimagem, portanto, não tem um desenvolvimento 'natural' partindo de um núcleo interior do ser da criança, mas é formada a partir das relações com os outros – de forma semelhante ao que os interacionistas simbólicos G.H. Mead e C.H. Cooley postulavam ser a formação interativa do eu, guardada as distinções em relação à psicanálise, que reconhece a subjetividade como produto de “complexas negociações psíquicas inconscientes” (LACAN apud HALL, 2006, p.37).

A fase do espelho lacaniana compreenderia a etapa na qual a criança é introduzida nas relações com os sistemas simbólicos exteriores – língua, cultura e diferença sexual.

Os sentimentos contraditórios e não resolvidos que acompanham essa difícil entrada (o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre desejo de agradar e o impulso de rejeitar a mãe, a divisão do eu entre as suas partes 'boa' e 'má', a negação da parte masculina e feminina e assim por diante), que são aspectos-chave da 'formação inconsciente do sujeito 'dividido' permanecem com a pessoa por toda a vida' (HALL, 2006, p.38).

Mesmo que a divisão permaneça, o sujeito vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e 'resolvida', unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma 'pessoa' unificada que ele formou na fase do espelho.

De acordo com a teoria lacaniana – que assim como os postulados de Freud, segue sendo debatida – há uma permanente incompletude identitária, visto que a identidade está constantemente em processo de formação: “As partes 'femininas' do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas na vida adulta”. (HALL, p.10).

Alguns anos mais tarde, Lacan publica o artigo “O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” (1949), no qual realiza uma revisão da sua teoria:

A função do estádio¹⁶ do espelho revela-se para nós, por conseguinte, como um caso particular da função da *imago*, que é estabelecer uma relação do organismo com sua realidade – ou, como se costuma dizer, do *Innenwelt* [mundo interior] com o *Umwelt* [mundo circundante]. [...] o estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim o rompimento do círculo do *Innewelt* para o *Umwelt* gera a quadratura inesgotável das enumerações do *eu*. (LACAN,199, p.100).

Para o filósofo francês Régis Debray a articulação em uma unidade que acontece diante de um espelho (literal ou metafórico) para a criança é a análoga ao esforço de opor “à decomposição da morte a recomposição pela imagem”. (1994, p.30). Panoramicamente, refletamos agora sobre a confecção imagens e memória, assuntos amplos que revestem a atitude humana de contornar a humilhação da morte.

1.2. As imagens técnicas e as figurações de si

Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela disse para si: “Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia.” A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol.

Charles Baudelaire

Parecem-me insuspeitamente diretas – ao menos em plano simbólico – as relações entre a autorrepresentação ou o autorretrato e uma fortuita mirada ao espelho. Se é ponto pacífico que na contemporânea era da vertigem das imagens – fotográficas, televisivas, cinematográficas e digitais –, vivenciamos uma

¹⁶ Estádio do espelho e fase do espelho correspondem ao mesmo conceito desenvolvido por Lacan.

“sobreposição de simulacros” (FONTCUBERTA, 2012) na qual progride a substituição, interferência ou equivalência entre virtualidade e realidade, me parece proveitoso abordar, sob outro ângulo, a persistente função das imagens de autenticar situações e informações (o ‘Isso foi!’ barthesiano), de forma que as imagens, para o senso comum, permanecem como formas de legitimação visual dos “fatos”. Uma perspectiva que atribui à fotografia a tarefa de documentar da realidade, demonstrar um re-corte visual do mundo, ou, em outras palavras, uma mirada para a vida através de um espelho.

Curiosamente, no século XIX, à época do advento da fotografia, o “primeiro (e primário)” discurso sobre a fotografia a compreendia como *espelho do real* (DUBOIS, 2010). Ingenuamente percebida como um *analogon* objetivo do real, a fotografia era posta em oposição a uma imagem fabricada pela mão do artista, que seria indubitavelmente filtrada pela subjetividade criadora. Tal como um espelho, a imagem fotográfica refletiria objetivamente o seu referente, “parecendo mimética por excelência” (Idem). Do lastro histórico da fotografia, Dubois apanha a ideia de que a invenção fora escoltada por inúmeros discursos que, favoráveis ou contrários a seu uso, a consideravam como “a imitação mais perfeita da realidade” (2010, p.27). Tal fidelidade ao referente se devia às circunstâncias técnicas de obtenção da imagem, que mecanicamente permitia o surgimento das imagens “de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’” (Idem).

Advinda como um elemento comprobatório do real dentro de um regime de verdade do século XIX, a imagem fotográfica na atualidade está um passo além da estrita dialética imagem-realidade correlacionada à fotografia em seus primórdios. A incorporação da imagem fotográfica pelos artistas, ao complexificar o binômio real-ficcional e contaminar-se com outras linguagens, explodiu, definitivamente, a imagem fotográfica para uma condição mutável e abrangente, multiplicando signos e esgarçando significados em irrastráveis cadeias de efeitos a longo prazo. “A história da fotografia é a crônica de um processo de *transubstanciação*, é o relato de como o documento se fez arte” – afirma Fontcuberta (2012), sintetizando o processo.

Se a fotografia nasce imbricada à ideologia positivista de comprovação da verdade, na atualidade, esta busca alinha-se ao entendimento nietzschiano de que

a verdade é um exército móvel de metáforas¹⁷. Assim, a fotografia (e por extensão suas formas derivativas, o cinema e o vídeo e a imagem digital) não meramente comprova a(s) realidade(s), mas ao ser identificada como metáfora, opera ativamente – não será demais reiterar – na construção e constituição das realidades, instigando discursos e entendimentos inéditos sobre o mundo, incidindo fortemente em nossas percepções.

Até o momento reconhecemos em nossas relações com as imagens elementos fortemente emocionais – mais especificamente, delineamos uma *erótica* da imagem – refletimos, por hora, sobre os vínculos entre a visualidade e a morte, remontando à amálgama pulsional freudiana eros/tânatos. Por, indubitavelmente, atestar “um desaparecimento”, “uma perda”; *eternizar* o referente, salvá-lo da morte, imagem fotográfica e morte estão intimamente conectadas, fato comprovado na abundante presença do tema em estudos de teóricos como Susan Sontag (1981), Roland Barthes (1990) Philippe Dubois (1994) (SANTOS, 2005, p.12).

Mas mesmo antes da invenção da técnica fotográfica, a constituição das primordiais imagens fabricadas por nossos congêneres antepassados está atrelada à morte. “[...]por que motivos há imagem em vez de nada?” A essa pergunta fundamental, Dubray argumenta que “a imagem arcaica jorra dos túmulos [...] por recusar o nada e prolongar a vida.” (1994, p.20).

A criação de imagens desvenda a vital necessidade de prolongamento da vida ou negociação simbólica com a morte, através da manutenção da memória. São nos rastros etimológicos que os vestígios dessa hipótese se confirmam. Do latim, *Simulacrum* refere-se a espectro, enquanto *Imago*¹⁸ refere-se literalmente às máscaras mortuárias, “o molde em cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na

¹⁷ A sentença encontra-se no livro *Sobre verdade e mentira* no sentido extra-moral. [A verdade é] um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível. (NIETZSCHE, 2007, p. 36-37).

¹⁸ “A imago não é uma aparência enganadora, nem esses funerais são uma ficção: o manequim do defunto é o cadáver (a tal ponto que se coloca um escravo ao lado do manequim de Pertinax para afugentar as moscas com um leque). Essa *imago* é um hipercorpo, ativo, público e irradiante, cujas cinzas subirão em forma de fumaça para juntarem-se aos deuses no empíreo (quando os restos reais foram deixados embaixo da terra) abrindo-lhe as portas da divinização. É em imagem que o imperador subia da fogueira para o céu, em imagem porque em pessoa.” (DEBRAY, 1994, p. 25).

prateleira.” (DEBRAY, 1994, p.23). Havia um sentido religioso na feitura de tais artefatos, já que o culto aos antepassados demandava “que eles sobrevivessem pela imagem”.

Estamos diante de uma representação, isto é, a ideia de tornar novamente presente aquele que se ausenta, trazer à tona a imagem do morto; contudo, como assevera Jean-Luc Nancy “[...] a *imago romana* é o aparecimento da morte, seu comparecimento entre nós: não a cópia de seus traços, mas sua *presença como morte*.”(2015, p. 59).

Dos antigos gregos, para os quais vida e visão se confundiam, herdamos *Ídolo*, originário de *eídolon* – “fantasma dos mortos, espectro”, primeiro, e em sentido derivativo “imagem, retrato”:

O *eídolon* arcaico designa a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica. A imagem é a sombra; ora, sombra é o nome comum do duplo. (p. 23).

Ainda no espectro de *thanatos*, temos do latim *Figura* aparentado do grego *phantázein* (em português, fantasma) significa “fazer aparecer” que, por sua vez, é derivada de *phaínein*, “mostrar”. Esta palavra e seu sentido são ligados a *phos*, “luz”, fonte através da qual nos é permitido vislumbrar o que há para ver. Prossequindo no exercício etimológico, e interligando familiaridades semânticas encontramos a palavra “fantasia” que simultaneamente trata daquilo que não tem existência real e os disfarces utilizados em uma festa, para ficar nas acepções mais corriqueiras. O que, por extensão, nos remeteria à *persona*, máscaras utilizadas pelos atores da Grécia Antiga. Correntemente, no português, a palavra “persona” se relaciona aos papéis sociais exercidos pelo indivíduo. De certo modo, um modo de afigurar-se perante aos outros.

Mas retornemos ao termo figura e a sua aparição no presente estudo. Em verdade, *figurações de si* surgiu em uma conversa com o orientador deste trabalho, o Prof. Dr. Alexandre Santos, na primeira reunião que tivemos, na qual manifestei meu interesse em pesquisar sobre obras que surgissem mais concretamente da própria imagem/corpo dos artistas e investigar quais as motivações que os levavam

a ressignificar a própria imagem, replicada como suporte e/ou assunto de arte. A opção pelo termo advém da busca por uma precisão conceitual, posto que outras categorias como retrato, autorretrato e autorreferencialidade pareciam não abranger particularidades apresentadas nas obras que formam o *corpus* constituinte da pesquisa.

Para pensar sobre figuração como conceito para ser aplicado neste ensaio, parece-me ser importante trazer acepções correntes sobre esta palavra. De acordo com o dicionário Houaiss (2009), o vocábulo “figura” tem diversas nuances semânticas. Dentre elas, figura é “forma exterior, contorno externo de um corpo, configuração, figuração”; ainda “qualquer representação visual (esculpida, pintada, gravada etc) de uma forma inspirada na realidade ou na imaginação”, “impressão visual, imagem, figuração”. Figuração aparece como “ato de tornar alguém ou algo visível pela utilização de meios gráficos, pictóricos, plásticos etc”.

Vincent Collona (2014), ao abordar o conceito de autoficção, estabelece uma relação com a história da arte, que interessa ao presente ensaio. No Renascimento italiano, *in figura* era a designação a um tipo específico de retrato, no qual o artista representava uma figura religiosa ou histórica através da própria imagem. Nesta tipologia, o “dublê do pintor” (2014, p.39) distinguia-se do conjunto por mirar diretamente o espectador. Como se, desprendido da cena, figurasse quase como elemento sugestivo de uma metalinguagem ou como uma espécie de assinatura.

Mais tarde, em *Vidas dos mais excelentes pintores* (1568), Vasari (1511-1574) contabiliza a adoção da forma *in figura* em afrescos ou retábulos de 80 pintores (2014, p.40). Já no Barroco, historiadores da arte atestam que Caravaggio teria retratado a cabeça decepada de Golias com o próprio rosto, em *Davi com a cabeça de Golias* (1609). Distintamente, no modernismo, pintores como Samuel Palmer e Gauguin, sob inspiração luterana, optam por uma transfiguração em Cristo. Mais recentemente, para os artistas contemporâneos Ensor, Dalí e Roy Lichtenstein, autorretratar-se é um modo de materializar a “fantasmagoria e mitologia pessoal” (COLONNA, 2014, p.40). De modo diverso, há uma exploração de autorretratos por artistas como Van Gogh, Rembrandt, Frida Kahlo e Lucian Freud, que na visão de Colona interessam-se mais pelo desvelo clínico das

“corrupções de seus próprios rostos e corpos” (2014, p.41) antes de explorar as semelhanças com a própria imagem.

Na história da fotografia, os autorretratos também têm uma participação constante, desde os primórdios da técnica. Uma das primeiras fotografias da humanidade lança mão da encenação *in figura* (2014, p.41): Hippolyte Bayard em *Autorretrato como afogado* (1840) exhibe-se semi-nu e “morto”. O corpo excessivamente branco, apoia-se em uma banquetta e esboça “um sorriso de criança doente” nas palavras de Colonna (2014, p.41). Tratava-se de uma resposta à ausência de reconhecimento oficial da sua invenção, que detinha uma capacidade de fixação superior à de Daguerre. Ressalta ao nosso olhar contemporâneo a disposição criativa de Bayard e sua escolha pela encenação dramática. Colonna questiona e sinaliza seu posicionamento “Por que Bayard não optou por um retrato mais realista? Ou por uma ficção visual dissociada de identidade? Como na história do romance, a autoficção está presente no começo da fotografia antes do autorretrato em sentido estrito” (2014, p. 42).



Imagem 3: Autorretrato como afogado, *Self-Portrait as a Drowned Man* (1840)

Hippolyt Bayard

Fotografia

Société française de photographie

De modo análogo à perda da aura, efeito colateral da reprodutibilidade técnica, a compreensão moderna de sujeito ‘uno e consciente’ (do racionalismo cartesiano) tem sido dinamitada no pensamento ocidental a partir de diversas perspectivas – da filosofia, da psicanálise, da antropologia, dos estudos culturais e sociais – sendo as identidades reconhecidas como irreduzivelmente múltiplas, relacionais e em trânsito. As categorias de gênero, raça e cultura, por exemplo, têm sido apreendidas como fluidas, em franca construção e, sua fixidez e seu essencialismo, têm sido debatidos e contestados. Não estanque ou amarrado a um parâmetro imutável, o sujeito hipermoderno, do qual nos fala Lipovetsky, portanto, não estaria representado na arte do mesmo como como os artistas de outrora realizavam: como uma unidade homogênea e personalística, em autorretratos que enfatizavam a “essência” do retratado.

A distância das certezas, a falência das metanarrativas, e o questionamento dos instrumentos comprobatórios da verdade (como a fotografia era compreendida em seu surgimento histórico), fornecem nova espessura às irrespondíveis e fundamentais perguntas da existência humana sobre quem somos, de onde viemos e para onde iremos. Tensionamentos entre ficcional e real, público e privado, pessoal e interpessoal, passam a ser incorporados não apenas como reflexão crítica extrínseca ao objeto artístico, pano de fundo ou meio, mas como assunto. Daí a proliferação – nunca coesa ou monolítica – das narrativas intimistas e confessionais, o *fluxo de consciência* como recurso narrativo em produções literárias – e o aumento das manifestações artísticas autorreferenciais nas artes visuais, que, para além do corpo do próprio artista como suporte, crescentemente interseccionam as fronteiras entre o biográfico e o ficcional, em intrincada trama.

Desse modo, as ideias: do espelho como uma metáfora da arte, compreendida de modo conotativo, logo, não literal e restrito; as relações etimológicas entre reflexo e reflexão, espelho e especulação; o mito de narciso, como fundamento cultural remanescente para se pensar as relações subjetivas com a própria imagem e a realidade circundante; os vínculos estabelecidos entre a produção da concepção do *eu* em relação às conformidades, determinações e transformações da sociedade; a presença do espelho na teoria lacaniana como uma

fase importante para a formação da autoimagem na psicologia humana; os discursos originários da fotografia como “espelho do real” no momento de seu aparecimento histórico; as relações entre a confecção de imagens com a memória e uma resposta à morte; todas essas concepções formam as bases para se pensar a presença do corpo na arte contemporânea, a partir do conceito de figurações de si.

A proximidade com o conceito de figura humana, ainda é relevante destacar, como aparece, de forma geral, nas artes visuais, não se enquadra no sentido aqui proposto. Figuração, no sentido deste ensaio, não se refere a presença da figura/forma humana em uma representação artística. Assim, “figurar-se” expressa mais a disposição do artista em “tornar-se figura”, conceder a si um sentido figurado. Desse modo, não se trata da apresentação ou representação da própria figura, mas de, a partir do próprio corpo e da própria imagem, como base e matéria, suporte e estratégia, figurar-se; sendo o “si mesmo” não um encerramento em uma imagem ou afirmação discursiva, mas uma enunciação de dúvida, uma indagação filosófica. A relação com imagens resultantes de processos de reprodutibilidade técnica, presentes neste estudo, incisivamente possibilitam essa mirada crítica e perceptiva sobre a constituição das próprias identidades e os múltiplos fatores que incidem sobre esse processo, em perpétua construção. A própria figura, assim, nunca é perfeitamente traduzida, mas passível de ser inventada. Daí, as relações entre vida e arte, ficção e realidade, intimidade e exposição, personalidade e impessoalidade, individualidade e coletividade, eu e o outro, natureza e cultura, presentes no conceito de figurações de si.

Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto.

Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – esse alguém entendeu o mistério da coisa.

Água Viva
Clarice Lispector

Um estranho desaparecimento

CAPÍTULO 2

2.1 Uma atitude orgulhosa, provavelmente ...

*Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó.
Depois nada.*

Hilda Hilst

Dedicada à criação artística desde os anos 1960 até os dias atuais — portanto, por mais de cinco décadas — Vera Chaves Barcellos é uma das referências capitais para a compreensão da inserção da contemporaneidade¹⁹ na história da arte do Sul do País. Dois conjuntos de fatos que fazem parte da história da artista fundamentam essa percepção. Em sua irreduzível complexidade, a “obra” de Vera Chaves Barcellos (as aspas aqui sinalizam uma generalização) carrega elementos de reflexão e questionamento sobre a arte como linguagem; ao testar contínua e obstinadamente limites e potencialidades de meios e suportes, não se

¹⁹ No conservador sistema das artes local, refratário às novidades e em conformidade com as linguagens tradicionais, Vera foi uma das artistas pioneiras no Rio Grande do Sul a incorporar a imagem fotográfica a proposições de arte. Mas esta atitude não foi isolada e sim em conjunto com a agência de fatores diversos. Por volta de 1976, Vera toma conhecimento que estavam acontecendo reuniões de jovens artistas, nas quais debatiam-se, temas relacionados ao incipiente, porém dirigente e influente sistema das artes de então. Em reação à regência do mercado, esses artistas organizaram uma intensa programação cultural — incluindo performances, projeções audiovisuais e debates acalorados, entre os dias 09 e 10 de dezembro de 1976. No evento, houve a leitura de um *texto-Manifesto* que apresentava uma contundente crítica à preponderância do aspecto mercadológico no que se refere à criação, exibição e circulação das manifestações artísticas. Entre os signatários do manifesto: Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Disconzi, Telmo Lanes e, claro, Vera Chaves Barcellos. Excetuando-se Romanita Disconzi e Jesus Escobar, os artistas do manifesto em conjunto lançaram um cartazete chamado *Nervo Óptico*, nome pelo qual o grupo de artistas ficou conhecido. O nome foi dado pelo crítico Frederico de Moraes (1936) em artigo do *Jornal O Globo*. Ao todo, foram distribuídos 13 cartazetes, cuja circulação dava-se pelo correio, do mesmo modo que a arte postal. Tal pioneirismo na utilização da imagem fotográfica por um coletivo de artistas, uma atitude *avant-garde* no Brasil. No ano seguinte, Vera participa da formação do centro cultural alternativo de arte e cultura Espaço N.O., inspirado no *Other Books and So*, livraria e galeria dirigida por artistas, capitaneada pelo artista Ulises Carrión, em Amsterdã, entre 1975 e 1979. O Espaço N.O. mantém suas atividades até 1982. Vinte anos depois da instituição do Espaço N.O., com os artistas Patricio Farias (seu companheiro) e Carlos Pasquetti, Vera inaugura a galeria *Obra Aberta*, que se manteve ativa até 2001. Sobre isso, ver em CARVALHO, Ana Maria Albani de (org.). *Espaço N.O. - Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. Coleção Fala do Artista.

conformando a experimentá-los de modo apaziguado, Vera apresenta uma substancial inquietude que, conseqüentemente, incita o espectador a revisar suas percepções sobre a realidade, a imagem e a própria visão. Por si só, seu trabalho a posiciona entre os mais provocadores criadores da arte contemporânea brasileira.

Por outro lado, acredito que não esteja suficientemente sublinhada na historiografia da arte brasileira a extensão, o peso e a relevância que a contribuição da artista representa em uma perspectiva sistêmica. Tomando partido de uma condição econômica privilegiada — por que tal fato deveria ser sussurrado, em um país de profundas desigualdades? — a artista, manteve, e ainda mantém, um posicionamento firme sobre a autonomia do artista, não sucumbindo aos assédios do sistema das artes e do mercado, o que a levou a buscar interlocução para além das conformidades geográficas imediatas do restritivo Rio Grande do Sul afeito às tradições, e a atuar localmente em grupo com artistas que compartilhavam de equivalentes desassossegos. Entrando em contato com pensadores e artistas em âmbito nacional e internacional, ela opera para fomentar, estimular e construir um meio cultural menos circunspecto e em dia com questões da contemporaneidade, na arte e na vida.

Ao longo da sua trajetória como artista, portanto, não escapou ao seu raio de ação um engajado ativismo cultural vitalmente comprometido com o desenvolvimento sócio-artístico-cultural da região²⁰, atividade que culmina no estabelecimento da Fundação²¹ que leva o seu nome, a qual preside desde 2004. Distinguindo-se dos centros culturais alojados, em sua maioria, nos grandes conglomerados urbanos, o acervo e a galeria expositiva da FVCB assentam-se entre a relva, plantas e árvores frutíferas de uma propriedade rural de Viamão,

²⁰ Diferente de outros artistas gaúchos nacionalmente renomados, que migraram para o eixo Rio-São Paulo, Vera manteve engajamento ativo, em âmbito regional, na implementação de um sistema que absorvesse sua obra. “[...] ela contribuiu efetivamente para a criação de um ambiente favorável à produção contemporânea da arte no Rio Grande, hoje um dos polos de arte mais importantes do país. Sua atuação político-institucional é, portanto, indissociável das questões elaboradas por seu trabalho” (COCCHIARALE, 2007, p.29).

²¹ Cumpre ressaltar a relevância do papel desempenhado pela Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB), desde a sua instituição. Atualmente, além da programação expositiva, a instituição promove debates, seminários e encontros com teóricos e artistas – além de fomentar a pesquisa, através do seu Centro de Documentação e Pesquisa. Outra característica da Fundação é a promoção de ações educativas através do seu Programa Educativo que abrange visitas mediadas, e sistemático apoio pedagógico a professores e educadores por meio de um Curso de Formação Continuada em Artes. O educativo da instituição atinge o público escolar, especialmente de Viamão, cidade da região metropolitana de Porto Alegre. In: Catálogo Institucional da FVCB.

ensejando a fruição artística em meio ao entorno natural. Tal peculiaridade sugeriu ao espaço expositivo o poético nome de Sala dos Pomares.

Foi também na amplidão do horizonte do campo, que Vera Tubino Guerra²² viveu seus verdes anos. Mais precisamente em uma fazenda do interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Carazinho, noroeste do Estado. Diferente do que se poderia supor, o aspecto geográfico não impediu que ela, ainda menina, recebesse dos pais, membros da elite agrária local, intensos estímulos culturais²³. As lições de música vieram aos sete anos e o conhecimento de Shakespeare aos dez, quando o pai²⁴, Homero Flores Guerra, por ela descrito como “muito sensível” e “muito inteligente”²⁵, lia à filha textos do dramaturgo inglês.



Imagem 4: *A infância de Vera Chaves*²⁶.

²² Alguma confusão tem sido feita a respeito do sobrenome da artista. Vera torna-se Chaves Barcellos quando adota o sobrenome do primeiro marido, o arquiteto Antonio Chaves Barcellos, em 1960.

²³ Não é informação acessória o fato de que Homero Flores Guerra, pai da artista, era além de homem de posses, influente; engajou-se pela emancipação de Carazinho e foi o primeiro prefeito do recém-fundado município. (CARVALHO, Ana Maria Albani. *Cronologia Comentada*. In: *Obras Incompletas*. SOULAGES, 2009, p.63.

²⁴ O amor ao pai é recorrentemente afirmado em depoimentos e entrevistas de caráter mais pessoal concedidas pela artista. Soulages afirma “Vera Chaves Barcellos gosta de mostrar a foto de quando tinha dois anos, feita por seu pai: ela ama a fotografia; ela ama seu pai. Esse pai lhe transmitiu valores e sonhos; quando ela tem dez anos, ele lê para ela Shakespeare, em particular, Hamlet, e ela aprende a profundidade, mas também o humor e a causticidade; ele lê para ela Oscar Wilde, e ela aprende o humor; ele lê para ela Cyrano de Bergerac e ela aprende a dignidade, a honra e a irreverência para com os poderes” (SOULAGES, 2009, p.26). O peso da literatura em sua formação talvez ajude a compreender a importância da palavra, e sobretudo, em um sentido expandido, da linguagem, em seus trabalhos, acentuada pela escolha dos títulos. Sobre as relações entre palavra e imagem, pelo viés conceitualista, ver: SCHENKEL, Camila. *Distensões da imagem: um estudo sobre as relações entre fotografia e texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó*.

²⁵ BARCELLOS, 2014, p. 115.

²⁶ Print do vídeo *Imagens em Migração*, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=S4JCGMB33Xk>. Acesso em: 14 de dezembro de 2019.

A artista situa em suas reminiscências que a ideia da morte, da finitude humana, coincidiu com iniciação à educação musical, também por volta dos sete anos de idade. Contemplando os pais, ela pensa: quero ser diferente deles, das outras pessoas. “[...] e isso será a [sua] obra”. (SOULAGES, 2009, p.28). Em recente entrevista, as ligações entre arte, morte e memória são reafirmadas por Vera:

[...] *eu acho que o artista deixa sempre uma marca*. Eu noto que as pessoas ‘passam’. A maioria passa e não deixa marcas. Ou deixa poucas marcas. Então foi um pouco assim ... *uma atitude orgulhosa, provavelmente; queria desde cedo deixar minha marca*”. (Os grifos são meus, BARCELLOS, 2014, p. 115).

A arte como caminho — em um perímetro superficial, como forma de expressão; em uma acepção mais encarnada, meio mesmo de vivenciar e prolongar a própria existência para além da finitude física — foi uma determinante e definitiva escolha para esta criadora. A recusa da perpetuação pela geração de filhos será sua resoluta ruptura com um padrão de feminilidade socialmente pré-arquitetado para uma mulher da sua posição social, na época. Descreve Soulages: “em lugar da ‘pro-criação’ ela trilha o caminho da criação; a obra no lugar da família” (2009, p.28)²⁷.

²⁷ Do ponto de vista social, a decisão de não ter filhos para uma mulher da geração de Vera Chaves Barcellos representa uma ruptura com as expectativas sociais vigentes: “Decisão capital, emancipadora, forte, difícil para uma mulher, no meio do século passado em um país como o Brasil, poder enunciar e realizar um desejo que não corresponde à realidade dominante” (SOULAGES, 2009, p.28). Do mesmo modo que sua arte por estar sintonizada ao que de mais novo produzia-se em âmbito internacional a partir da arte conceitual. Este dado da biografia da artista interessa a este estudo na medida em que esta pesquisa relaciona posicionamentos referentes ao corpo, ao gênero e à arte. O fato de a artista não ter filhos demonstra uma ruptura com a “maternidade compulsória”. A artista entrou em choque com a crítica local. Sobre isso, a pesquisadora Lúcia Marques Xavier destaca um episódio com a participação do artista Danúbio Gonçalves em atitude crítica em relação ao grupo Nervo Óptico. O grupo recebeu uma foto dos integrantes vandalizada, com inscrições debochadas e preconceituosas sobre a imagem de cada integrante do grupo. O tom crítico extrapolou o caráter artístico e adentrou a vida pessoal dos artistas. Para Vera, sobrou a frase “Nunca serei mamã?”. A fotografia está entre os itens do arquivo do Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB. In: *Mistos, meios e múltiplos na fotografia: o nervo óptico em um estudo em aberto*, 2016.



Imagem 5: *Vera Chaves Barcellos ao piano*. A diplomação em Música foi em 1956, pelo Instituto de Belas Artes, atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.

Primeiro, veio o piano. As horas de enlevo, aprendizado e sensibilização artística, pela música dilatadas, tão logo tornaram-se aspiração séria para a jovem Vera. Entretanto, com o amadurecimento; autocrítica e exigente, ela reconhece, em seu temperamento, incompatibilidades para obtenção da pretendida excelência: “Eu adorava tocar piano, mas foi também um ato de consciência [...] de que eu era uma pessoa dispersiva, o que nas artes plásticas pode ser uma qualidade e na música pode ser um defeito”²⁸. E assim foi. A suposta falha grave para um virtuose do piano, que tornaria ainda mais sacrificante a imposição disciplinada de horas de prática e estudo rigidamente concentrada, configurou-se como uma virtude nas artes visuais: uma percepção multifocada da realidade, com arguta e perspicaz atenção aos detalhes e sinais.

O gosto pelo desenho, cultivado desde a infância, conduziu às aulas com o pintor Carlos Alberto Petricci, quando contava 17 anos. As experimentações gráficas

²⁸ Entrevista *Em Sintonia* com Vera Chaves Barcellos | TV UFRGS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qxwkgmqflqw&t=26s>. Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

com a sua incursão na gravura, aperfeiçoaram-se com estudos na Inglaterra e Holanda. E já em Londres, no ano de 1975, ela estuda técnicas gráficas e fotografia, com bolsa do British Council, no Croydon College. O constante exercício da prática artística legou à sua trajetória como artista uma consistência já presente em seus princípios. A introdução da imagem fotográfica como linguagem para criação de proposições artísticas, já em meados da década de 1970, será responsável por aquilo que a artista afirma como a definição de seus caminhos: uma arte comprometida com o questionamento — seja da realidade e suas organizações ou ordenamentos — seja dos próprios códigos visuais e suas linguagens. A fotografia, “impura”, recortada, manipulada ou apropriada — utilizada em tensionamento com outras mídias e tomando partido das possibilidades das novidades tecnológicas, em instalações e séries, desde os anos 1980, tem feito parte do fazer da artista.

A fotografia, para Vera Chaves Barcellos, respondeu ao anseio de objetivar a visão. Em suas palavras, o “olho mecânico” lhe pareceu “um olho mais objetivo para olhar o mundo ao redor²⁹”. Proponho focar mais demoradamente neste conceito de objetividade, que será caro para a análise do modo com o qual a artista estabelece relações tanto com sua obra em geral, quanto com aspectos mais subjetivos envolvidos em seus trabalhos autorreferentes.

O fenomenólogo francês Merleau-Ponty estabelece que um dos méritos da arte e do pensamento modernos justamente consiste na redescoberta do mundo revelado pelos sentidos e pela experiência de vida, o que tem sido tentadoramente subestimado “enquanto permanecermos em uma postura prática ou utilitária” (2004, p.7).

Esta não é uma ideia de uma objetividade “pura”, mas sim ampliar a capacidade perceptiva de um dado objeto a um ponto que não acontece no correr dos dias, pelo entupimento pragmático e utilitarista dos sentidos. Merleau-Ponty (2004) traz que a teoria da relatividade desmonta a crença em uma objetividade absoluta e definitiva, ao demonstrar que as observações dependem rigorosamente da posição do observador, refutando a ideia de um observador privilegiado, absoluto.

²⁹ Entrevista de Vera Chaves Barcellos à Niura Legramante Ribeiro, In. <http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/niura_gramante_ribeiro.pdf> Acessado em: 06.05.2021.

Para além de uma desconfiança do sensível, dos sentidos, o fotográfico é abertura para o reconhecimento dos limites da cognoscência humana. A fotografia é um re-corte do real, não a representação de uma realidade, ou “a” realidade, mas uma realidade outra. Que, por sua vez, catalisa, pelo sensível, uma compreensão inédita do visível.

Se desde os anos 1960 tem se insistido na retórica de que a arte contemporânea ao desmaterializar-se³⁰ rompe ou cruza as bordas entre arte e vida, o caso dessa artista positivamente confirma a fórmula, sendo difícil uma cisão entre essas esferas, já que a biografia da artista funde-se à biografia da mulher, ainda que sua obra resguarde-se de ser intimista ou confessional. Embora Vera Chaves utilize a própria imagem na composição de diversos trabalhos, os elementos mais particularizantes de sua privacidade ou biografia são depurados a ponto de se atingir uma *objetividade* limpa de poeiras “sentimentais”. De modo que, deste processo depurativo, resultam imagens portadoras de ideias³¹. Imagens que veiculam, articulam e evocam questões mais amplas, como que higienizadas e apartadas de seus vínculos mais primários; isto é, impessoalizadas. Além dos trabalhos explorados nesta pesquisa, a série *Meus Pés* (anos 1970—2013) é um exemplo dessa objetificação de parte do próprio corpo.

No campo da crítica literária, textos narrativos que envolvam direta ou indiretamente a figura do autor empírico no universo diegético enquadram-se na categoria “autoficção”. Autofictícias são aquelas obras literárias nas quais a pretensão de veracidade do relato biográfico embaralha-se com o desejo deliberado de fabulação. Ou ainda aquelas em que o fictício está de tal modo impregnado de elementos da realidade da vida do autor que a separação total entre um e outro é impossibilitada. A “etiqueta”³² da autoficção, que tem se estendido a produções das artes visuais e do cinema, ramifica-se em quatro tipos, de acordo com a tese do

³⁰ A escritora, crítica de arte e curadora estadunidense Lucy Lippard (1937) traz o conceito de desmaterialização do objeto artístico na obra *Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966-72* (*Seis Anos: Desmaterialização do objeto artístico de 1966 a 1972*). Por desmaterialização do objeto artístico entende-se a primazia da ideia ou da ação em detrimento do suporte material e da manualidade inerentes ao fazer artístico.

³¹ A crítica Aracy Amaral fala em “imagens-proposições”: “Parece-me antes positivo que ela consiga enlevar um espectador com suas imagens-proposições, quando em geral a “arte tal como é hoje praticada, é indiferente ao público e, em consequência, este é apático ou mesmo hostil à produção artística”. (AMARAL, 1981, p. 34).

³² NORONHA, Jovita Maria Gerhein. In: *Ensaio sobre a autoficção*. (2014, p.8).

teórico francês Vincent Colonna. Nesta tipologia, a *autoficção especular*, subdivisão que engloba a criação de um texto a partir de “um reflexo do autor ou do livro dentro do livro” (COLONNA, 2014, p.53) parece apresentar pontos de contato interessantes com o conceito de *figurações de si* proposto nesta pesquisa. A metáfora do espelho mais uma vez ressurge: “o autor não está mais necessariamente no centro do livro, ele pode ser apenas uma *silhueta*; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença *como se fosse um espelho*” ([Os grifos são meus], COLONNA, 2014, p.53).

Seguindo esta linha de pensamento sobre o aparecimento de um autor em uma obra como uma silhueta refletida por um espelho, percebo *O Estranho Desaparecimento de V.C.B.* trabalho datado dos anos 1970, como uma metáfora para compreensão e análise do procedimento criativo da artista relativo à utilização da própria imagem e de elementos mais diretamente autorreferenciais. Nessa vertente produtiva que compreendo como inserida no espectro da autorreferencialidade, há espalhado no conjunto de trabalhos de Vera Chaves Barcellos um jogo de cena assemelhado aos números de ilusionismo, no quais o mágico a partir de uma cartola, provoca o aparecimento e desaparecimento de objetos: uma complexa performance entre pessoal e transpessoal, privado e público, íntimo e universal. Tal *mise-en-scène* transcorre de modo ora metafórico, ora metonímico, invocando a ativa participação do espectador no que concerne à construção de sentidos, ao denunciar como insuficientes as relações ‘meramente’ retinianas (se é que elas, de forma estrita, existam) com as imagens³³. Não se trata de um esvaziamento dos ímpetus das emoções, nem de uma ode à forma (tipicamente modernista), mas do agenciamento dessas potências sobrelevadas em direção ao raciocínio, à reflexão, à criticidade. Através das sensações provocadas pelas obras, que serão apresentadas neste ensaio, atinge-se a razão, o pensamento; incluindo-se nesta travessia aquela considerada antagônica, mas, na verdade, força complementar: a desrazão.

Do mesmo modo que de um exímio ilusionista não se obtém facilmente a revelação de seus truques, as entrevistas da própria artista bem como textos críticos

³³ Estabeleço uma relação com as figuras de linguagem, metáfora e metonímia, para me referir a aparição do corpo da artista nos trabalhos em análise. Como metáfora em *O Estranho desaparecimento de V.C.B.* e *A Filha de Godiva*, e como metonímia em *Epidermic Scapes*.

sobre a poética de Vera pouco têm se ocupado sobre a aparição autorreferencial em seu diverso corpo de obras. A autorreferencialidade em sua obra é oblíqua. Insinuada. Parabólica. É reflexo, mas também refluxo, porque retorna por vias alternativas, subjacentes. Para a artista, seu corpo e imagem dão-se a ver como aspecto, vestígio, duvidosa impressão que refulge e sombreia-se em um dinâmico esconder-se/mostrar-se. São figurações de si, isto é, tem a partir do corpo da artista não exatamente como uma apresentação da própria figura, mas como um dispositivo para uma abertura à sua figuração.

Esta reflexividade turva em Vera Chaves Barcellos se faz presente não por excessivo pudor e mais por apreço à ambiguidade, ao mental e ao especulativo. A dúvida advinda como meio e método. Do espectador, exige-se o ativamento da imaginação e da inquirição crítica. À frustração, estará fadado o espectador obsessivo que obstine desvendar soluções definitivas: a reconstituição ubíqua do todo pela parte. Será sob essa hipótese de leitura que serão apresentadas as análises das obras desta artista apresentadas neste estudo.

A analogia com a ‘exibição-sumiço’, por outro lado, cessa ao considerarmos dados da realidade factual: uma artista que erige e mantém uma instituição privada e sem fins lucrativos, como a FVCB, investe, de modo organizado e significativo, consideráveis recursos para o prolongamento da própria história e memória³⁴. Acervar a própria obra e coleção de arte contemporânea, assim como arquivar documentos que possibilitem a pesquisa historiográfica, está em conformidade com o que escreve a pesquisadora espanhola Anna Maria Guash sobre a constituição dos arquivos ser fundamentada no ensejo de “transformar o material histórico oculto, fragmentário ou original em fato físico e espacial, como um lugar legitimador para a história cultural” (apud ZIELINSKY, p.1198). Isto é, claramente o desejo de

³⁴Consta que a Fundação Vera Chaves Barcellos, instituição privada e sem fins lucrativos, embora participe de editais públicos, amparados em leis de incentivo cultural, é mantida majoritariamente com recursos da própria artista. Entre 2013 e 2018, fui colaborador da FVCB, período em que pude comprovar que o volume de material preservado pela artista, ao longo de sua trajetória, denota um pessoal furor arquivístico. A isto, tributa-se a formação dos fundos constituintes do atual Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB. Catálogos, convites de exposição, cartas, bilhetes, cartazes de exposição colecionados ao longo de décadas, estão entre os documentos salvaguardados pela instituição. No site da Fundação, consta que o CDP, situado em Porto Alegre, é formado pelos fundos documentais do grupo Nervo Óptico (1976-1978), do Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O (1979-1999) e da Galeria Obra Aberta (1999-2002). Disponível em: http://fvcb.com.br/?page_id=14. Acessado em: 20 de julho de 2020.

permanência em conformidade e a serviço de uma política da memória entrelaçada ao tecido social.

Deixar marcas. Aparecer. Ver. Ser visto. Estes são, sem contestações, os verbos que se associam automaticamente às artes visuais, ao ato criativo e à historiografia da arte. Atualmente, os debates em teoria, história e crítica da arte, de forma exitosa e justa, têm insistido na questão da visibilidade concernente às operações de invisibilização de minorias³⁵ sociais — mulheres, pessoas LGBTQIAP+, negros e indígenas — das linhas oficiais da historiografia da arte. E com isso, questiona-se acerca das bordas políticas que forjam as armaduras do sistema das artes, responsáveis pela eleição daquilo que formará o caldo da posteridade. Cabe observar que, embora a artista tenha projeção internacional e em território nacional desde praticamente os princípios da sua produção, a crítica e curadora Glória Ferreira observa que assim como o artista Paulo Bruscky, Vera Chaves deveria estar bem mais inserida na história da arte brasileira³⁶. Portanto, a revisão crítica acerca de artistas já legitimados no sistema das artes também se faz necessária. Contudo, por ora, nos concentremos na imagem que se apresenta:

³⁵ Apesar de existirem críticas por parte de alguns estudiosos para o conceito de minoria, pretendo pensar no termo como Melo o define, relativo à “natureza de acesso ao poder, isto é, grupos que podem até ter um número elevado de membros, mas que têm menos acesso aos mecanismos de poder. Esses grupos podem também ser de natureza étnica (negros, por exemplo, característica genética) ou ativistas (aqueles que o status é adquirido, fruto de uma opção).” In.MELO, Victor de Andrade de. *Lazer e minorias sociais*. São Paulo: IBRASA, 2003, p. 24

³⁶ Depoimento disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HMj6_TZjE2o. Acessado em: 24 de julho de 2020.



Imagem 6: Fotografia de Vera Chaves Barcellos, base para a construção de *O Estranho Desaparecimento de V.C.B.*

Uma mulher em frente a um sino. À manifesta simplicidade de elementos, reforçada pelo despojado e elegante vestido floral que recobre o corpo da mulher, incide o posterior manejo eletrônico que produz o efeito de desaparecimento e aparecimento; expandindo semanticamente as possibilidades de legibilidade da obra, quando visto em conjunto com o instigante título³⁷. Com grande apelo narrativo e aparente parentesco com histórias de terror e suspense, *O Estranho Desaparecimento de V.C.B.*, logo inspira irônico alívio no espectador, que rapidamente reconhece-se como cúmplice de uma travessura visual. A substituição

³⁷ Aponta-se aqui uma característica importante na poética de Vera Chaves Barcellos: a escolha dos títulos da sua obra. Sobre isso, conforme a afirmação anterior, a pesquisa anteriormente citada de Camila Schenkel é bastante elucidativa.

do nome completo da artista, por extenso, pode sugerir um eclipsamento identitário, de um lado; e por outro, lembra a famosa transgressão cômica executada por Marcel Duchamp (1887-1968) ao aplicar bigodes e cavanhaque na Mona Lisa, de Da Vinci (1919), enfatizada pelo uso das siglas *L.H.O.O.Q.* que titulam o trabalho. Traduzida do francês, a leitura da sigla sugere a frase “Elle a chaud au cul”, algo como “Ela tem o rabo quente”.

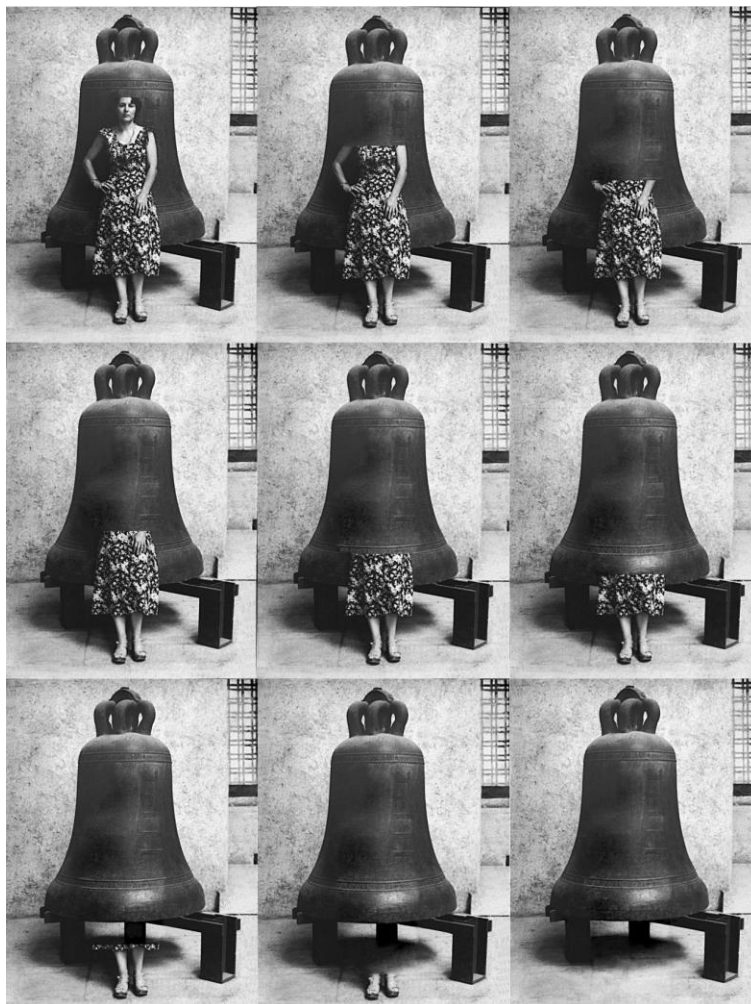


Imagem 7: Vera Chaves Barcellos
O Estranho Desaparecimento de V.C.B., 1976—2014
Vídeo | 3”
Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos³⁸

³⁸ Disponível na página da Fundação Vera Chaves Barcellos: <http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Desaparecimento-sem-moldura1.mp4>. Acessado em: 24 de julho de 2020.

Com o corpo frontalmente posicionado, a artista nos encara, invocando a reciprocidade do ver /ser visto. Entre os matizes do branco e do preto, poucos são os detalhes da expressão facial que se permitem entrever no retrato que serve de base para a animação. O sequenciamento das fotografias, encadeadas aos moldes dos fotogramas cinematográficos, evidencia as contaminações entre as imagens estáticas e as imagens em movimento na arte contemporânea, como apresenta o pesquisador brasileiro Antônio Fatorelli. Ele destaca uma importante distinção entre as imagens estáticas e as imagens em movimento, no que se refere ao modo de percepção. De um lado, a imagem fotográfica propicia um prolongamento da observação, que pode variar do desinteresse à imersão, do fortuito ao atento. Já as imagens em movimento impõem o “fluxo regular e irreversível da projeção” (2012, p.175).

Assim, o dinamismo com o qual ocorre o desaparecimento da figura da artista, da cabeça em direção aos pés, e seu rápido ressurgimento, dos pés à cabeça, dificulta ainda mais a percepção detalhada do rosto, resultando na exibição e desaparecimento de uma presença algo fantasmática e com uma expressão tão esfíngica quanto a da própria Gioconda de Leonardo. Por livre associação, pode-se pensar em uma adaptação ao conhecido questionamento de Freud: afinal, o que quer esta mulher? Ironicamente, há um segredo que se insinua. Mostrar-se, em paradoxo, dá a medida daquilo não se mostra: o caráter representativo e limitado da imagem que torna estática uma situação fugidia³⁹.

Se Freud configurou aforisticamente o questionamento sobre o mistério do desejo feminino, as raízes da visão – um tanto clichê, um tanto arquetípica – que relaciona as mulheres ao segredo, recobrem a noite arcaica da cultura ocidental. Quando se indistiguem pensamento metafórico e literal, e significantes e significados existiam em fusão⁴⁰.

A ideia da mulher como metáfora por excelência “do mistério, do oculto” tem raízes fundas nos capítulos primordiais da epopeia humana. Para os primeiros homens, a mulher continha a chave do mistério da geração da vida, por exemplo,

³⁹ Benjamin. (p.215) sobre a imagem fotográfica.

⁴⁰ “A mulher era um ídolo da *magia* do ventre. Ela parecia inchar e dar a luz por si só. Desde o começo dos tempos, a mulher parece um ser estranho. O homem cultuava-a, mas temia-a. Os homens, juntando-se, inventaram a cultura como uma defesa contra a natureza feminina”. ([grifo meu], PAGLIA, 1992, p. 20).

constituída por complexa engenharia biológica – uma topografia corpórea formada por curvas, relevos, declives e concavidades –, em comparação com a direta e despojada anatomia masculina, robusta, áspera e franca em sua rígida armadura muscular. A psicanalista alemã Karen Horney⁴¹ (1885–1952) (apud PAGLIA) afirma que a “maior subjetividade da mulher, em comparação com a maior objetividade do homem” seria um eco das distinções físicas entre os sexos biológicos, caso estejamos de acordo que a nossa percepção fenomênica do mundo está umbilicalmente relacionada à fisiologia sexual. Desse modo, a autora opõe a tolerância da mulher com as ambiguidades, ligada à impossibilidade de acesso visual às engrenagens genitais femininas; ao desejo cientificista do homem, à crença em uma objetividade possível, relacionado, por sua vez, à visibilidade de seu aparelho genital. Paglia, prossegue neste sentido:

O corpo de toda mulher contém uma célula de noite arcaica, onde todo conhecimento deve parar. Este é profundo significado por trás do strip-tease, uma dança sagrada de origens pagãs, que, como a prostituição, o cristianismo jamais conseguiu liquidar.” (PAGLIA, 1992, p.32).

Esta relação mais profunda das mulheres com a “noite arcaica”, encontram eco em *Mulheres que correm com os lobos*, obra da escritora norte-americana Clarissa Pinkola Estés. Neste livro, a autora desenvolve o conceito de mulher selvagem, propondo a partir de desdobramentos da teoria de Jung, um fundo psicológico instintivo comum às mulheres:

Todas nós temos anseio pelo que é selvagem. Existem poucos antídotos aceitos por nossa cultura para esse desejo ardente. Ensinaram-nos a ter vergonha desse tipo de aspiração. Deixamos crescer o cabelo e o usamos para esconder nossos sentimentos. No entanto, o espectro da Mulher Selvagem ainda nos espreita de dia e de noite. Não importa onde estejamos, a sombra que corre atrás de nós tem decididamente quatro patas. (ESTÉS,1999, p.6)

⁴¹ *On the genesis of the castration complex in women*, International Journal of Psychoanalysis.1924, p. 25.

Relembramos a evidente hegemonia masculina sobre a escrita da história e a centralidade dominante da forma-discurso do homem, e que a validação discursiva no Ocidente está em conformidade com os sentidos de linearidade e movimento em frente e para cima, dinâmicas basicamente associadas aos movimentos do macho: “A história evolucionária ou apocalíptica é uma lista de desejos masculina, com um final feliz, um pico fálico” (PAGLIA, 1992, p. 21). Sobre as práticas simbólicas da pré-história, o historiador da arte francês Didi-Huberman ao abordar a presença da figura humana na arte pré-histórica, afirma que se face aos animais, o homem era “pálida figura, a mulher não fazia absolutamente nenhuma *figura*, somente uma massa disfarçada de aparência humana, da qual surgia em geral a gravura veemente de uma vulva” (1998, p.64) Destoando de um total apagamento, em *O Estranho Desaparecimento de V.C.B.*, há aparecimento e mistério interpenetrando-se imagetivamente na ondulante pose feminina; capturando, no rastro, compreensões simbólicas do gênero feminino, espalhadas em nosso fundo cultural comum, entre variações, manipulações e ressignificações.

2.1.1 Uma bobagem, mas é isso

Nos anos 1970, *nós trabalhávamos muito com bobagens*; eu tenho um trabalho que parte de uma foto de um sino, em um museu no interior da Itália; um sino enorme, maior que a gente e depois eu tinha uma foto minha na frente do sino. Já aqui no Brasil, eu peguei esse material e copieei duas vezes a minha foto e fui recortando, e colando uma em cima da outra. Então eu fotografei aquilo e fiz um slide. Eu aparecia e desaparecia na imagem. *O Estranho Desaparecimento de V.C.B! Uma bobagem, mas é isso.* ([os grifos são meus], BARCELLOS, 2014, p.123).

A contrapelo do pensamento um tanto desdenhoso da própria artista sobre o trabalho, proponho expandir a recepção/legibilidade do trabalho à compreensão de uma problemática mais intrincada sobre existência, memória, história e, ainda, propriamente, criação artística. Em recente entrevista realizada para este ensaio

(em anexo), indagada sobre *O Estranho Desaparecimento*, Vera atribuiu ao termo **bobagem**, uma nova conotação: “Talvez eu possa substituir o termo bobagem por divertimento. Muitos trabalhos dessa época eram, no mínimo, divertidos.”⁴²

Indubitavelmente, a diversão e/ou o afiado humor irônico acompanham Vera Chaves Barcellos dos anos 1970 até hoje, em variados graus e modulações. Mesmo uma visada panorâmica e ligeira do conjunto de trabalhos da artista, da sua coleção de arte contemporânea e das variadas mostras sob sua organização e curadoria, atestam, sem dificuldade, a presença de um humor que não necessariamente faz rir ou sorrir, mas que ao encapsular uma percepção crítica da realidade (desnudada como risível, ridícula ou nervosamente cômica) enseja no espectador a reflexão sobre o que o cerca⁴³. No catálogo da exposição *Um Ponto de Ironia*, realizada na FVCB a partir do acervo da instituição, Vera escreve no texto que abre a publicação:

A ironia é um recurso refinado de expressão e uma sofisticação de pensamento traduzidos em linguagem que pode envolver aspectos como sarcasmo, irreverência, crítica, amargura e também humor; é *uma forma disfarçada* de configurar sentimentos e manifestar critérios de valor sobre as coisas, a sociedade, a cultura e a vida. (os grifos são meus), BARCELLOS, 2011, p.5).

Reverberando a analogia freudiana que relaciona o fazer artístico às brincadeiras a sério das crianças⁴⁴, em outro momento, Vera ao refletir sobre a produção de Carlos Pasquetti, pondera sobre a presença da ironia nas obras do artista, caracterizando-a como peça de disfarce a encobrir uma “seriedade” subjacente ao fazer artístico:

Provavelmente, se ironia é dizer justamente o contrário daquilo que se quer dizer e do que se espera que seja dito, em uma proposital inversão de sentido, seria essa a forma de Carlos Pasquetti fazer um

⁴² Entrevista da artista a mim concedida por e-mail em anexo em sua versão integral.

⁴³ Especificamente sobre a questão do humor e a ironia na obra de Vera Chaves Barcellos, percebo a carência de uma pesquisa aprofundada, que abranja e articule seu fazer artístico, sua coleção e a organização de mostras pelo eixo do humor.

⁴⁴ “O poeta faz algo semelhante à criança que brinca, ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. [...] Mas a partir da irrealidade do mundo poético, se seguem importantes consequências para a técnica artística, pois muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer” FREUD In.: O Poeta e o Fantasiar (1908).

trabalho sério de arte, possivelmente, com uma aparência de provocadora brincadeira. (BARCELLOS, 2016, p.176)⁴⁵.

Em seu sentido literal, no mundo dos fatos, o desaparecimento de alguém, longe de gerar riso, provoca perplexidade e sofrimento. Ainda que no plano da consciência da artista não ocorra a intenção de estabelecer correspondências com o contexto político brasileiro do final da década de 1970, momento de captura da imagem, não deixa de ser instigante pensarmos a relação da data com uma realidade nada cômica: o desaparecimento de pessoas por motivações político-ideológicas, que no Brasil inicia-se em 1968⁴⁶ e se mantém como prática política não oficial do Estado brasileiro, assim como a tortura, até a dissolução do regime. Não há aqui a sugestão de uma interpretação politizante do trabalho, mas, de qualquer modo, refletir sobre como os desaparecimentos podem ser nefastos e talhar traumas profundos, principalmente quando advém de abusos e arbitrariedades, típicos dos regimes totalitários.

Se tomarmos este desaparecimento em seu sentido definitivo, isto é, uma alusão à finitude e à morte, o humor imprime leveza à incômoda fatalidade de que um dia sucumbiremos à desapareição total. Manipular o próprio “sumiço”, deste modo, é um exercício de dominação do imponderável: a artista torna sua reaparição em cena sempre possível, ao menos na esfera autônoma das imagens. E pelo viés subversivo do humor.

Também embalada com humor, a “morte” encenada foi tema de uma inventiva e ousada proposição do artista conceitual inglês Keith Arnatt (1930–2008). O processo de desmaterialização da arte sugeriu a Arnatt a ideia do seu próprio sepultamento.

⁴⁵ BARCELLOS, Vera Chaves em entrevista a Cláudio Barcellos Jansen Ferreira. Presente em sua integralidade em *A Ironia no trabalho de Carlos Pasquetti: a autoimagem performatizada como aporia*.

⁴⁶ Sobre isso, Annateresa Fabris em artigo sobre a série *Os desaparecidos* (1965 - 1968), do artista Rubens Gerchman (1942-2008), chama a atenção para a vinculação imediata que alguns críticos têm estabelecido entre a obra e a ditadura militar brasileira (vigente entre 1964 e 1985). A pesquisadora alerta sobre as diferentes nuances repressivas perceptíveis no período ditatorial, e, ao fato de que data do ano de 1968, quando é decretado o Ato Institucional N° 5, o primeiro desaparecido político no Brasil, o que inviabilizaria essa interpretação imediatamente política. Importante ressalva para evitar-se leituras literais de trabalhos produzidos no regime de exceção.



Imagem 8: Keith Arnatt (1930–2008)

Auto-enterro (Projeto de interferência televisiva), 1969

Nove fotografias sobre painel, 46,7 x 46,7cm cada

Museu Nacional Britânico de Arte Moderna | Tate Modern

Transmitido pela TV alemã em seu horário nobre, interrompendo a programação regular, muitas vezes em momentos de pico de audiência “sem qualquer anúncio ou explicação” o projeto de interferência televisiva veiculava

imagens que ocupavam cerca de dois segundos, que dia após dia, consecutivamente, apresentavam o gradual desaparecimento do corpo do artista. O *Auto-enterro*, desta forma, constituiu “um retrato irônico do destino do autor modernista nas mãos da arte conceitual” (WOOD, 2002, p.37). “A morte de Arnatt”, portanto, reverbera, a morte de um tipo de artista e um tipo de arte, em vigor no modernismo, ao mesmo tempo em que (auto)expressava a substituição por novos entendimentos e percepções sobre o próprio fazer artístico e suas possibilidades, inclusive de meio, linguagem e difusão, o que significava, em síntese, a crescente valorização das ideias e conceitos artísticos em detrimento da materialidade objetual de uma criação. Assim, o auto-enterro figura o esgotamento de um conceito de artista e de arte. O fim da década de 1960, decididamente, testemunhou os impactos dessas transformações técnicas e estéticas. Guardadas as devidas proporções, este foi um processo semelhante ao vivenciado por Vera Chaves Barcellos, quando ela passa da produção de gravuras à integração da fotografia à sua prática poética.

Paradoxalmente, apresentar a própria morte é afirmar a própria aparição e existência, do mesmo modo que a extinção da vida, nos relembra que, justamente, a efemeridade e irrepitibilidade dos momentos vitais, é o que conforma a sacralidade da vida. Coincidentemente, tanto no *Estranho Desaparecimento* quanto no *Auto-enterro*, tanto o aspecto cultural (representado pelo sino), quanto o arredor natural (montes e vegetação), terminam por realçar, por contraste, a fragilidade da presença humana e a transitoriedade da sua existência.

Até por contiguidade semântica, no que se refere estritamente ao título, no ensaio “A Morte do Autor” (1967), escrito dois anos antes do auto-enterro de Keith Arnatt, Roland Barthes condensa sua posição de semiólogo acerca da relevância que a figura do autor deveria ocupar na interpretação de uma obra. Nas palavras de Barthes “a escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo, para onde foge o nosso sujeito, o preto e branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve”.⁴⁷

⁴⁷ *A morte do autor*, disponível em: <www.facom.ufba.br/sala_de_aula/sala2/barthes1.html> Acessado em: julho de 2020.

Com uma abordagem em outro sentido, dez anos antes, a problemática “participação do autor X participação do leitor/espectador” é pensada, pelo emblemático artista da modernidade Marcel Duchamp no ensaio “O Ato Criador”, de 1957. No texto, Duchamp tece a expressão “coeficiente artístico”, que denota a relação entre duas situações dadas em um trabalho de arte: aquilo que permanece em latência, embora intencionado, e aquilo que se expressa não-intencionalmente. Em outras palavras, como o artista não é proprietário de todos os sentidos possíveis, e mesmo em sua intenção criadora há o entrecruzamento de elementos conscientes, subconscientes e inconscientes – além do fato de que a participação do espectador/observador/públicos contribui para uma potente dimensão criativa.

Equiparemos autor a artista e leitor a espectador, e retornemos a Barthes, para quem “o nascimento do leitor tem que pagar-se com a morte do Autor”. E prosseguimos nossa leitura deste *Estranho Desaparecimento* para além da “bobagem”.

2.1.2 O que é o homem? O casamento animal/cultura deu certo?

Com o conceito *regime de imagéité*, Jacques Rancière compreende “um regime de relações entre elementos e entre funções”⁴⁸ no interior das imagens. Com isso, o teórico aponta para o acontecimento, a partir do século XIX, de um novo regime estético das artes, no qual “a imagem não é mais a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento”. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma *maneira como as próprias coisas falam e calam*”. ([os grifos são meus], p.22). Chamando a atenção para os conteúdos manifestos e latentes, para as sutilezas dessa *palavra muda* (Rancière) contida na obra *O Estranho desaparecimento de V.C.B.*, o poeta e crítico de arte espanhol Adolfo Montejo Navas chama a atenção para o aspecto simbólico da imagem:

[...] Vera Chaves Barcellos revisita uma fotografia antiga, enigmática e *altamente simbólica* em seu estado fixo quase de pictograma – a artista se retrata com um grande sino por trás dela - sendo essa

⁴⁸ p. 12/13

presença altamente perturbadora em sua condição mutante. A artista vai desaparecendo por partes, vai virando ausência e depois re-presença de novo, mas tudo isto agora acionado pelo movimento possível da imagem trabalhada eletronicamente, o que coloca o ilusionismo estético dentro das análises de linguagem, tão propensas na poética da artista. Enigma e perplexidade de uma animação fotográfica na escala de um poema sobre identidade. ([os grifos são meus], NAVAS, 2014, p.24,25).

Se a própria palavra SINO, advinda do latim *signum*, expressa “sinal, marca, indicação, símbolo”, do do Indo-Europeu *sekw*, “seguir”⁴⁹, significando ‘aquilo que se segue’, talvez seja importante a análise das implicações simbólicas deste elemento.

A pesquisadora Icleia Borsa Cattani observa que embora o trabalho da artista seja marcado pela multiplicidade de linguagens, suportes e temáticas – prevalentemente apresentado de forma serial (um elo originário com a Música⁵⁰) –, esta variação é costurada por profunda investigação “sobre as ligações entre processos intelectuais de percepção, a memória e a obra plástica”. Cattani reforça que é intencional e consciente em VCB a criação de imagens “sem aura” – a partir das reflexões benjaminianas (e eu diria, de relações com as provocações de Duchamp e do conceitualismo de Kosuth); muito embora, seja essa percepção que aqui nos interessa:

[...] em muitas de suas criações [...], transparece o oposto, talvez de forma involuntária: nas séries em que trabalha com fragmentos do corpo humano (como *Epidermic Scapes*, *Per(so)nas*, *Quebra-cabeça*) transparecem às vezes, ligados a princípios de vida e morte, indícios do sagrado...

Em depoimentos, entrevistas e textos catalográficos, constantemente figuram três marcos formativos relevantes para a constituição do pensamento crítico da artista: o estimulante contato com o exterior (data de 1961 a primeira viagem à Europa, que teria nas palavras de Vera, fascinado e alargado a visão de mundo da então ‘mocinha da província’⁵¹ a pondo em contato com o que de mais ousado se

⁴⁹ Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/sino/> Acessado em: 15 de maio de 2020.

⁵⁰ “Há de fato, certamente, uma influência, sim, porque a música se desenvolve no tempo e o trabalho em séries também exige uma leitura temporal” (BARCELLOS, 2009, p.17).

⁵¹ Idem, p. 24.

produzia lá fora além de ter propiciado conhecer as cultuadas obras de arte exibidas nas principais instituições museológicas do mundo); a leitura de um artigo da crítica da arte francesa Catherine Millet (1948) em uma revista francesa em 1970⁵², a experiência como professora na Faculdade de Belas Artes da Feevale (Novo Hamburgo), de 1970 a 1977, que lhe demandou uma contundente imersão na leitura de teóricos das Artes⁵³ e o fascínio pelos mecanismos da mente humana, ancorados na psicologia analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961). A obra de Jung instrumentalizará a complexa articulação na obra da artista “da inteligência, do sentimento, da sensação e da intuição” (SOULAGES, 2009, p.20).

Com influxos da teoria junguiana e sintonizada à arte conceitual, Vera preconiza as ideias e os conceitos dos trabalhos, em detrimento das suas configurações objetuais finalizadas, desautomatizando percepções racionalizantes, fissurando-as. Fissuras estas, por sua vez, permeáveis à interação, em nível subconsciente, de elaborações psíquicas subjacentes do espectador agora desrecalcadas pelo confronto com as imagens. Uma comunicação ulterior ao pensamento consciente. Logo, mais insidiosa. Em *O Homem e seus Símbolos*, Jung (1964) afirma que a capacidade de compreensão humana é limitada face à complexidade da realidade, de modo que as representações simbólicas cumprem o papel de possibilitar a relação com conceitos não definidos ou parcialmente compreendidos. Assim, a arte está em conformidade com o simbólico na medida em que, para Jung:

O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. (1964, p. 20)

⁵² O exemplar n.3 *VH 101*, intitulado “Art Conceptuel”, a edição contava com “textos particularmente capitais de Catherine Millet, de Joseph Kosuth, de Marcel Duchamp, de Victor Burgin [...]” SOULAGES, 2009, p.31.

⁵³ “Em 1970 eu entrei na FEEVALE para dar aula, então eu tive que reciclar bastante meus conhecimentos, eu já tinha nessa época um interesse bem grande por arte conceitual. Dar aulas me obrigou muito a ler, a atualizar minhas informações sobre o que estava acontecendo no mundo da arte, então realmente isto me ajudou bastante na atualização do meu próprio trabalho. Se bem que eu viajava, eu ia para São Paulo ver as bienais, já tinha visto muita coisa também. Em 68, eu tinha ido aos Estados Unidos... [...] Acho que as leituras ajudaram bastante, Catherine Millet, Joseph Kosuth...”. Entrevista concedida em 27/11/2010 à pesquisadora Camila Schenkel, presente em sua dissertação.

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto "inconsciente" mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora do alcance da nossa razão. (idem).

E quais seriam as evocações despertadas pelo sino? Inventado na China, há aproximadamente 4.600 anos, os sinos foram absorvidos pelo catolicismo por volta do ano 400 (século V), em mosteiros da região da Campânia, sul da Itália⁵⁴, a mesma Itália onde situa-se o Museu visitado por Vera Chaves Barcellos que guarda o grande sino por ela fotografado. Símbolo da conexão entre o celeste e o terreno, o som do sino invoca a prece e lembra a necessidade de obediência às leis divinas (LEXICON, 1978, p. 184). A percussão sonora repercute, tanto para os islâmicos quanto para os cristãos, a onipotência divina, “ a ‘voz de Deus’ cuja percepção transporta a alma para além do mundo terreno”. Ainda é comumente vinculado à capacidade de purificação⁵⁵ e a ele atribuído o poder de proteger das desgraças e das influências maléficas dos maus espíritos. De qualquer modo, os sinos são relacionados ao transcendente, em diversas culturas, ainda entre indianos e budistas.

⁵⁴ Disponível em: <http://www.sinosecampanarios.com.br/sinosbrasil.aspx>. Acessado em: 15 de maio de 2020.

⁵⁵ Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/>. Acessado em: 15 de maio de 2020.



Imagem 9: Fotografia do sino, que serviu de base para a montagem da obra
O Estranho Desaparecimento de V.C.B.

Entre o sino e a artista, neste *Estranho Desaparecimento*, há uma relação desproporcional. Embora ela esteja à frente, o sino disputa, com sua monumentalidade a atenção do espectador. Essa assimetria nos conduz a pensar isoladamente em cada um dos elementos e em suas extensões metafóricas mais imediatas. A enormidade do artefato cultural em relação à estatura da figura humana deságua na observação de um jogo de antagonismos entre mulher - natural - orgânico - efêmero, de um lado; e artificial sino - inorgânico - duradouro, de outro. E abrigando essas antíteses, em síntese, a figura humana, que compreende o casamento entre animal e cultura⁵⁶. As sociedades modernas ocidentais se constituíram a partir do pensamento dicotômico natureza-cultura, denegando aquilo que em nossa condição humana nos relaciona mais visceralmente à natureza, que apesar dos esforços do homem, verte insubordinada e indiferente à prepotência civilizatória. A crítica de arte Evelyn Berg loschpe percebe uma bipolaridade “condutora” na poética de Vera, que é a bipolaridade humana: o racional ligado ao

⁵⁶ Em 1996, Vera Chaves Barcellos cria uma instalação chamada *Enigmas*. “Às vezes, eu não sei o que significa aquela noiva-primata. Ela é muito perturbadora. Eu tive muitas dúvidas sobre mostrá-la. Mas me obriguei. E muitos levaram um susto. [...] Ela é perturbadora por ser uma imagem que entra no campo da alegoria. Ela tem uma ambiguidade de sentidos. Há obviamente o humor, mas há também uma tremenda densidade que te toca fundo, no contato imediato do espectador com aquela imagem. É quase uma pergunta: o que é o homem? O casamento animal/cultura deu certo?” (BARCELLOS, 2014, p. 122).

conceitual⁵⁷ e o simbólico vinculado às questões orgânicas. De modo semelhante, a artista Cris Vigiano observa, já nas gravuras da artista, um “dualismo poético”; “a luta do orgânico e do racional, do aberto e do fechado, das formas da natureza e as coisas construídas” (1986, p. 10). “Essa ação do homem sempre foi uma coisa que me preocupou” — revela a artista em entrevista, e complementa:

Quando eu era pequena olhava uma paisagem natural com uma casa, por exemplo, e via a paisagem como uma coisa e a casa como um outro elemento. Ali estava a interferência do homem dentro da natureza. Essa dicotomia entre ação do homem e natureza sempre foi uma coisa presente na minha percepção do mundo. (BARCELLOS, 2011 p.169)⁵⁸.

A essas oposições primárias, soma-se a interação entre o estático da fotografia em relação à dinâmica da animação. O desaparecer e o aparecer de Vera Chaves Barcellos que, em última análise, com a ênfase que eu proponho, evoca a ideia de vida e morte e ainda notabiliza o poder de ironizar a própria morte/desaparecimento. Tal aspecto vai ao encontro da percepção de Villém Flussler sobre os anseios aos quais as imagens técnicas respondem:

O homem é ente que, desde que estendeu a sua mão contra o mundo, procura preservar as informações herdadas e adquiridas, e ainda criar informações novas. Esta é a sua resposta à ‘morte térmica’, ou mais exatamente à morte. Informar! é a resposta que o homem lança contra a morte. Pois é de tal busca da imortalidade que nasceram, dentre outras coisas, os aparelhos produtores de imagens. O propósito dos aparelhos é o de criar, preservar e transmitir informações. Nesse sentido, as imagens técnicas são represas de informação a serviço de nossa imortalidade. (2009, p.26).

⁵⁷ IOSCHPE, Evelyn Berg. In: Catálogo *Missões 300 Anos: A Visão do Artista*, Porto Alegre: Projeto Cultural Ioschpe, 1987. Disponível em: <http://www.verachaves.com/evelyn-por.html>.

⁵⁸ In: Schenkel, Camila Monteiro. Neste trecho da entrevista, Vera refere-se especificamente a uma série de serigrafias de 1973 (*O Muro, Sinais do Homem, Sem título e Sinais do Homem II*). Tais serigrafias integraram a publicação *Ciclo* de 1974, no qual consta o texto do crítico de arte Juan José Mouriño Mosquera que reflete “A inconsciência perceptiva, a ignorância em saber “ver” fez com que se criasse um distanciamento cada vez mais doloroso entre o ser humano e seu ambiente natural. Esta ignorância, este alienamento é a maior violência já cometida sobre a natureza e os desempenhos do homem. Vera Chaves Barcellos sabe bem desta falta de “visão” do homem atual, e através de imagens vividas que formam retalhos da natureza, nos conscientiza do valor ecológico e do desempenho psíquico do ser humano”. (SOULAGES, 2009, p.93).

A relação do sino com a morte pode, por fim, ser reafirmada se lembramos da canônica obra literária *Por quem os sinos dobram?* (em inglês: *For Whom the Bell Tolls*) do escritor norte-americano Ernest Hemingway (1899—1961). De acordo com o dicionário Aurélio (1999, p. 699), dobrar é soar o sino “dando volta sobre o eixo (o que geralmente é sinal de morte)”. O título do romance estabelece um diálogo intertextual com a poesia do inglês John Donne (1572—1631), presente na obra *Meditações*, de 1623. No texto, Donne reflete sobre a condição humana, em seus aspectos individuais e coletivos, de vida e morte:

Nenhum homem é uma ilha, inteiramente isolado, todo homem é um pedaço de um continente, uma parte de um todo. Se um torrão de terra for levado pelas águas até o mar, a Europa fica diminuída, como se fosse um promontório, como se fosse o solar de teus amigos ou o teu próprio; a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. E por isso não perguntai: Por quem os sinos dobram; eles dobram por vós.⁵⁹

2.2 Uma escapada de qualquer espécie de sofrimento ou subjetivismo

Viver é não saber que se vive. Procurar o sentido da vida, sem mesmo saber se algum sentido tem, é tarefa de poetas e de neurastênicos. Só uma visão de conjunto pode aproximar-se da verdade. Examinar em detalhe é criar novos detalhes. Por debaixo da cor está o desenho firme e só se encontra o que se não procura. Porque me não esqueço eu de viver... para viver?

Florbela Espanca.

⁵⁹ Excerto “*meditação XVII*”. Original: “No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend’s or of thine own were; any man’s death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee” John Donne, *Meditações*. [tradução Fabio Cyrino]. Edição bilíngue, São Paulo: Editora Landamark,

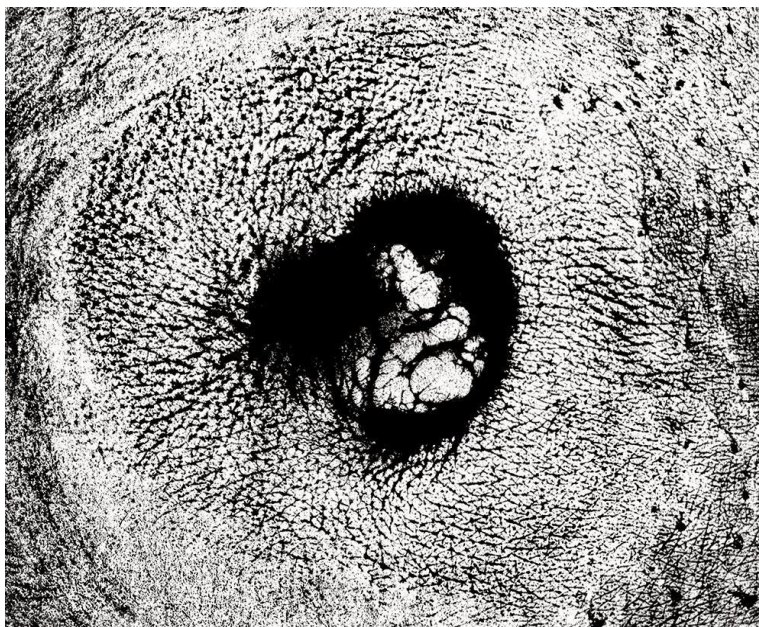


Imagem 10. Vera Chaves Barcellos
Epidermic Scapes (detalhe) | 1977— 1982
 Reprodução fotográfica de impressões de pele sobre papel vegetal
 122 X 99 cm
 Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos

Então, irrompe o nascimento. Descolado da transitória morada materna, de imediato, o corpo toca as superfícies exteriores, encontra o mundo. Invadido por estímulos, é por ele impactado. Recebe pressões, provoca impressões. Deixa rastros. E, à medida do seu desenvolvimento, grava vestígios. Desses registros incipientes, sedimenta-se a memória, formam-se os signos. Será do entrelaço entre realidades internas e externas, e das interlocuções entre real, simbólico e imaginário, que irão se definir formas, contornos, margens; coisas e nomes, as identidades. Fundamentais e originárias, as impressões se configuram ambivalentemente como involuntária ação e voluntário gesto no passado em comum humano, em nossas origens. Sejam elas individuais, como metáfora, ou coletivas, em se tratando das primeiras manifestações plásticas e simbólicas da humanidade⁶⁰.

⁶⁰ O ato de gravar é parte integrante da escalada do *Homo Sapiens* rumo à sua evolução biológica e cultural. A história atesta isso: das pré-históricas mãos fixadas nas cavernas, passando pelas impressões dos selos cilíndricos, as inscrições cuneiformes em tabuletas de argila, as marcas dos sudários, as máscaras fúnebres - até os carimbos, selos, gravuras até a fotografia e “e ainda, na

Esta dimensão “primitiva” das impressões não significa, entretanto, uma ausência de complexidade. Didi-Huberman (apud VENEROSO) percebe que cada impressão está inextricavelmente envolta em uma densa dimensão antropológica, já que as impressões desencadeiam “uma espécie paradoxal de eficácia ou magia”: são singulares “como ação corporal” e universalizáveis “como reprodução seriável”. Esta potência multiplicadora produz “semelhanças extremas que não são mimesis, mas duplicação”; ou ainda “semelhanças, como negativos, contraformas, dessemelhanças” (1997, p.3). Este contraditório entre unicidade (individual) e pluralidade (universal) está plasmado em *Epidermic Scapes*, de Vera Chaves Barcellos. Iniciado em 1977, o trabalho é produto da impressão da pele da artista e sua posterior ampliação fotográfica. Objetivando o próprio corpo ao extremo a ponto de descaracterizá-lo, esgarçando sua coesão unitária e identitária — posto que cada imagem surge inidentificável —, a artista implode a própria figura e apresenta figurações de si (ou neste caso, atinge mesmo transfigurações), tão imagetivamente instigantes, que cada imagem obtida suscitaria vasta e, mesmo, talvez, inesgotável meditação. Aracy Amaral fala em de uma “redescoberta do corpo”, cujas imagens finais resultam em um “universo surpreendentemente autônomo, intrigante em si” (1986, p.33). Para além de um espelhamento de si, a autorreferencialidade aqui é geradora de especulações a partir de si, lançamento de hipóteses intelectualizadas decalcadas — originárias, porém independentes — da matriz corpórea.

Se, em leitura associativa, há nesta obra uma descida ao pré-individual remoto humano; do ponto de vista biográfico, o trabalho estabelece uma conexão entre o então recente passado como gravadora de Vera, que havia já lhe dado na década de 1960, reconhecimento nacional⁶¹ e a incorporação da imagem fotográfica que, para Soulages, será decisivo para sua entrada na contemporaneidade⁶². “A

contemporaneidade, tentativas de moldar coisas impalpáveis, como a poeira, o sopro, os ruídos ou o tempo”. (VENEROSO apud NUNES, 2010, p. 10).

⁶¹ “Ela trabalha muito; ela é rapidamente notada e reconhecida; ela expõe: 1962, exposição coletiva, Salão Municipal de Belo Horizonte, Brasil; 1963, exposição individual, Galeria do Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano, Porto Alegre, Brasil; 1966, primeira exposição coletiva no exterior, França e Brasil, exposição de gravuras, Okura Gallery, Tóquio, Japão; 1967, participação na IX Bienal de São Paulo, Brasil, e a primeira exposição individual no exterior, Isogaya Gallery, Tóquio, Japão. (SOULAGES, 2009, p. 29).

⁶² “Epidermic Scapes” surge de um momento de observação de minha própria pele. A ideia da impressão e reprodução ampliada é resultado da fusão de minha experiência anterior de gravura com a técnica fotográfica. (BARCELLOS, 1981) In: Catálogo Vera Chaves Barcellos. Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte.

ideia [geradora de *Epidermic*] partiu da experiência anterior com a xilogravura⁶³, onde texturas e veios da madeira aparecem na impressão sobre o papel. Assim com a impressão da pele, passaria o mesmo.”⁶⁴ — relata a artista. O reconhecimento de uma convergência entre a organicidade do suporte da matriz xilográfica e as particulares dos sulcos, saliências e porosidades da pele humana denota um deslocamento do lugar comum ocidental, cuja cosmovisão alicerça-se a partir de oposições dualistas, particularmente, neste caso, dicotomia humano-natural; como até hoje, ainda que muito afetado por revisionismo crítico, reverbera o moderno paradigma antropocêntrico. Data de 1977, depoimento escrito da artista, no qual ela reflete que sua primeira xilogravura foi totalmente intuitiva. Ao correr dos tempos, quando conscientiza mais intelectualmente o processo, ela apresenta uma série de símbolos que evidenciavam o contraste entre, em suas palavras, o que ela chamava de o “mundo mecânico (ou construído) e o mundo orgânico (ou a natureza). (BARCELLOS in. VIGIANO, 1986, p.11). As “paisagens epidérmicas”, seguindo esse rastro, seriam a conjunção (ou o reconhecimento do entrelaçamento?) entre macro e microcosmos, macro e micro história, homem e natureza.

Interessante perceber que, desde o título, termos de semânticas conflitantes são conjugados. A tradução para o português pode ser “paisagens epidérmicas” — por um lado *paisagens*, aquilo que é capturado em uma visada mas que escapa ao sujeito, posto que exterior a ele; de outro, *epidérmicas*, aquilo que reveste o corpo, confin, limite; conotando ambivalentemente sensibilidade íntima e pessoal e superficialidade. Por extensão, as ambiguidades de sentido vão se apresentar em diferentes associações. Por exemplo, a intensa carga emocional presentifica-se nas expressões populares como “à flor da pele” (utilizada para referirmo-nos à exacerbação de sensibilidade) e “coisa de pele” (para definir uma forte compatibilidade sexual); ao passo que o adjetivo *epidérmico*, em sentido figurado, aproxima-se mais do sentido almejado por Vera, visto que conota aquilo que não tem profundidade, que é “superficial (tratando-se em geral de sentimentos)”,

⁶³ Soulages percebe em gravuras da artista “elementos de temáticas, de problemáticas e da fantasmática futura” (p.31). Para algumas xilogravuras, a artista utilizou “pele de porco, da qual se encontra muito visivelmente os próprios traços nas gravuras. Poderíamos dizer que é uma técnica como outra qualquer, com a diferença de que é muito carregada, material e simbolicamente falando: relação com o corpo e a pele de um animal, aquele que se afirma justamente mais parecer com o homem, relação com um corpo morto transformado em matriz de traços, de signos ou de formas. (p. 30)

⁶⁴ Depoimento da artista, na íntegra em anexo.

conforme acepção dicionarizada ⁶⁵. Ainda temos a expressão popular “lobo em pele de cordeiro”, advinda da fábula de La Fontaine, que apresenta uma metáfora para o mascaramento de intenções danosas através da sobreposição de uma pele que não é a original.

No campo da história da arte, as paisagens configuram-se como um gênero de pintura, de origem que remete aos planos secundários de retábulos e miniaturas medievais do século XVII. Portanto, a percepção estética da paisagem, como motivo para representação, tem um surgimento localizado em um momento histórico específico. Régis Debray afirma que “a natureza [...] não cria o culto das belezas naturais do mesmo modo que a presença de imagens trabalhadas não cria a sensibilidade estética. O espetáculo de uma coisa não é dado como a sua existência” (1993, p. 189). Desse modo, prossegue o autor, foi necessária a passagem de dois milênios para a instituição, esquadrinhamento e explicação da paisagem “[...] esse ultraje a Deus, esta subversão egocêntrica, este artifício de interpretação” (1993, p. 190).

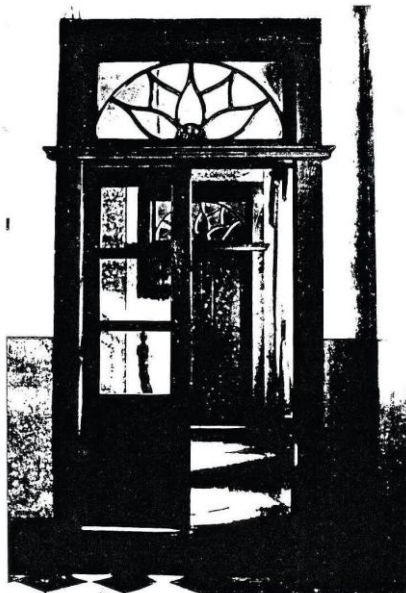
Em língua inglesa, a pintura de paisagem é chamada de *landscape*. O verbo *scape*, semelhante ao verbo em português “escapar” tem a ver com as ideias de fuga, evasão ou compensação de uma atividade exaustiva e rotineira. Daí a expressão, “válvula de escape”. Neste sentido, *Epidermic Scapes*, como a artista afirmou em depoimento sobre a série foi uma fuga para pele após um exaustivo contato com os depoimentos e interações com o público que ela teve a partir do trabalho *Testarte*, de 1976. Como narra Chaves em entrevista, como uma reação à sua produção anterior *Testarte* (1976)⁶⁶, que investigava projeções psicológicas e imagens internas associativas do público. Diz Vera: “Então, cansei um pouco de estar desvendando essas realidades interiores dos espectadores, e o trabalho da pele para mim foi uma reação, queria uma coisa à superfície da pele, não queria nada de profundo”. (BARCELLOS apud FERREIRA, 2009, p.19). Em mais recente depoimento⁶⁷, a artista fala que intencionava com a obra desviar do peso das dores

⁶⁵ Significado pelo dicionário AURÉLIO, p. 778. Essa definição objetiva atribui aos sentimentos uma superficialidade.

⁶⁶ Com a série *Testarte*, trabalho que une imagem fotográfica e texto, Vera Chaves Barcellos participa, em 1976, da Bienal de Veneza. Para a artista, nesta obra, interessava coletar ‘as imagens das imagens’ advindas de processos mentais suscitados pelas relações entre imagens e textos (perguntas) (VIGIANO, 1986, p.17).

⁶⁷ Vera Chaves Barcellos em entrevista concedida especialmente para este trabalho (em anexo).

peçoais do público reveladas a partir de *Testarte*: “Quando fiz ‘Epidermic Scapes’, vinha da recente experiência da série *Testarte*, que mostrava conteúdos internos de nível psicológico por vezes traumáticos, assim que subir ao nível superficial da pele foi considerado de certa forma um alívio⁶⁸.”.



Você está defronte à porta. Ela tem uma das folhas aberta. Você vai passar por ela e vai encontrar a outra porta que está fechada. Você vai conseguir passar e atingir o outro quarto?

Imagem 11: *Testarte I* (1976)⁶⁹.

Foi em 1977, em uma exposição coletiva do grupo Nervo Óptico⁷⁰, na galeria Eucatexpo, que as imagens de *Epidermic* foram apresentadas ao público pela primeira vez. Esta versão consistia em uma projeção de slides acompanhado de texto narrado pela própria artista (cujo áudio original foi perdido) com a leitura de mais de cinquenta possibilidades de qualidades da pele.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Testartes são oito imagens fotográficas de pessoas e objetos do cotidiano que demandam explicitamente a interpretação dos espectadores, através das indagações verbais que as acompanham, individualmente ou para toda série. Assim, as imagens não têm títulos, só legendas inquisitivas, individualizadas ou genéricas, enquanto que as séries que elas formam são designadas em ordem cronológica como *Testarte I*, *Testarte II* e assim por diante, até *Testarte VIII*. In: <http://fvcb.com.br/?p=270> Acessado em: janeiro de 2022.

⁷⁰ Vide nota anterior.

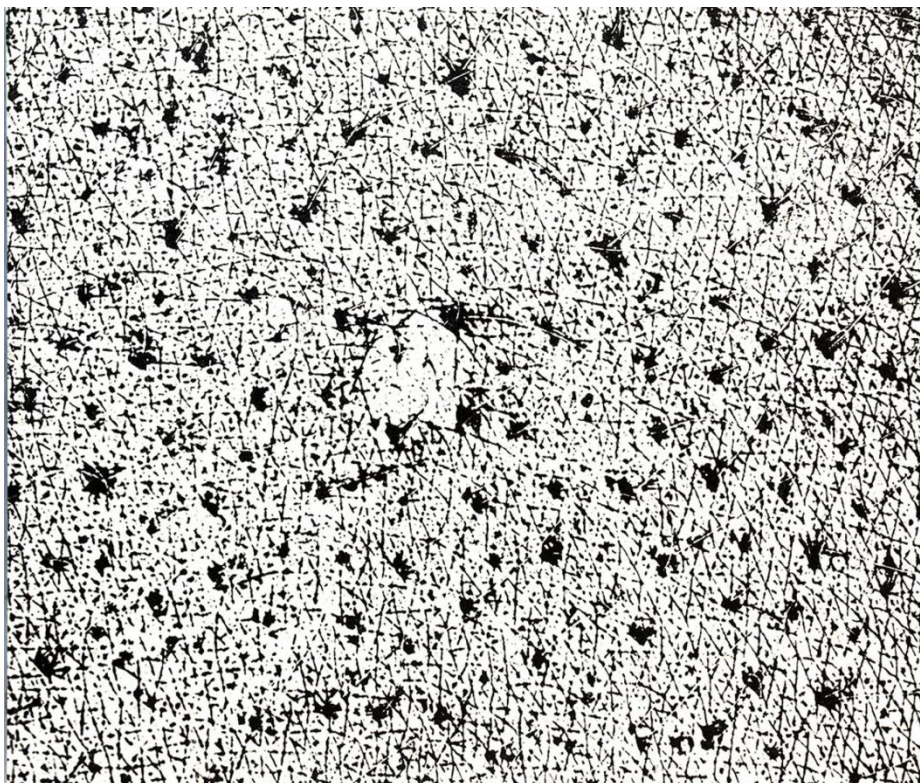


Imagem 12. Vera Chaves Barcellos
Epidermic Scapes (detalhe) | 1977— 1982
Reprodução fotográfica de impressões de pele sobre papel vegetal
122 X 99 cm
Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos

De fato, desde sua primeira exibição, as imagens de *Epidermic* foram acompanhadas de um texto assinado pela artista, que explicitava e reiterava sua visão sobre o trabalho e sua dissociação da subjetividade:

Não resisti à tentação de usar o termo “Epidermic Scapes” que diz tudo o que quero sobre este trabalho. São paisagens epidérmicas e também uma escapada de toda uma problemática interna, de símbolos e projeções, de qualquer espécie de sofrimento ou subjetivismo. *É um trabalho de superfície, ao nível do da epiderme.* A cada centímetro de cada corpo humano essas paisagens são diferenciadas. Fica, portanto, aberta a proposta para uma documentação, para sempre renovável, dos grafismos do corpo ([os grifos são meus], BARCELLOS, 1977 apud SOULAGES, 2010, p.135).

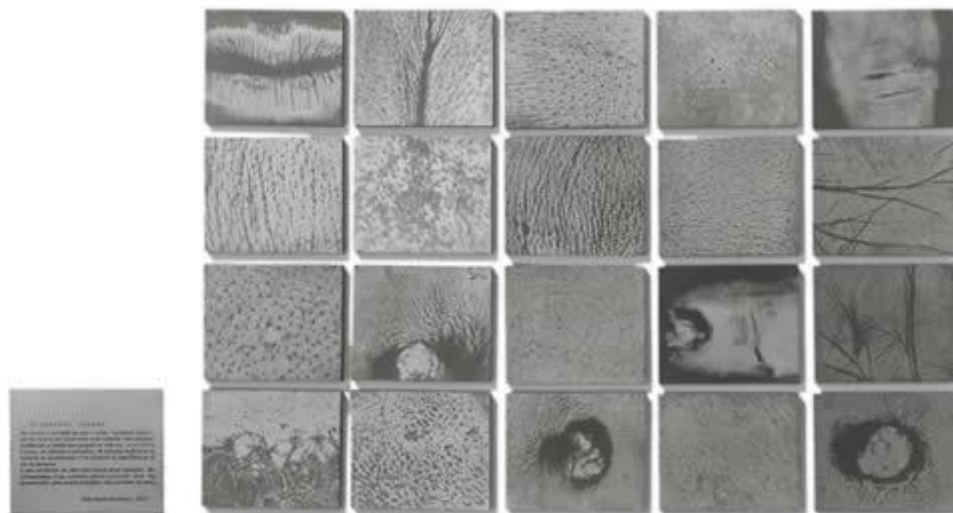


Imagem 13. *Epidermic Scapes*, 1977

Obra do Acervo do MARGS

Museu de Arte do Rio Grande do Sul⁷¹

Se do discurso da artista depreendemos uma pretensão de objetividade, as possibilidades de desdobramentos e análises que o trabalho provoca podem incitar no público e na crítica, percepções capazes de ativar diferentes zonas da subjetividade, ramificando-se por imprecisos e incomputáveis caminhos interpretativos; sendo incontroverso, neste caso, que, das aparências, no fundo, há muita profundidade.

“O que há de mais profundo no homem é a pele”, diz a célebre sentença do poeta francês Paul Valéry (1894 – 1945)⁷². Do ponto de vista científico, há coerência entre a afirmativa e as características fisiológicas daquele que é o maior órgão do corpo humano. Com funções biológicas vitais, entre a regulação térmica e a secreção de substâncias, a epiderme (camada mais superficial da pele) protege todo organismo da ação de fatores externos, além de apreender, em sua estrutura, receptores sensíveis que se comunicam com o sistema nervoso central, funcionando como um extenso aparato perceptivo dos estímulos táteis que

⁷¹ Imagem do site do MARGS. www.margs.rs.gov.br (acessado em 10 de abril de 2019). Ainda cumpre identificar as diferenças relativas ao suporte no qual as imagens são impressas.

⁷² Na peça *A ideia fixa* (1988), Paul Valéry empresta voz a um filósofo que, em conversa com o amigo médico, argumenta ser a pele o que há de mais profundo no homem. E, assim, Valéry coloca um paradoxo: o órgão mais superficial do ser humano é o mais profundo. In: *De corpo e pele*. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062016000100012. Acessado em: 18 de janeiro de 2022.

condicionam e delimitam nossa experiência sensível no mundo; especialmente o par, por vezes associado, prazer-dor. Espaço membranoso entre o dentro e o fora, a pele manifesta, de forma frequente, nosso estado emocional e denuncia as condições de saúde do organismo, grande receptáculo dos nossos sintomas; sendo, assim, um elo cambiante entre o visível e o invisível. Sempre cambiante, tal como o rio de Heráclito (540 a.C. a 470 a.C.), a pele humana está em perene impermanência. Embora a mesma, é também sempre outra. A individualidade, a noção de pessoa física, e uma unidade identitária — pelo viés estritamente biológico — tem uma sustentação narrativa, e em sentido amplo, ficcional. As imagens técnicas e sua relação entre ‘original’ e cópias, além da intensificação das possibilidades quantitativas de fabricação imagética, redimensionou o conceito de individualidade. O sociólogo francês Michel Maffesoli (1944) assevera que a concepção do eu como entidade errática e incerta tem sido captada pela “acuidade da sensibilidade artística” (1999, p.303), para quem a individualidade humana se recompõe ao longo do “conjunto de facetas que compõe uma obra” (p.303).

Neste sentido, a compreensão do *eu* como instância complexa, variável, circunstancial — lembrando a fórmula de Ortega y Gasset, "Eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela, não me salvo a mim.", — acrescenta mais uma camada de interesse para o estudo da extensa produção de Vera Chaves Barcellos e as reconfigurações às quais a artista apresenta das imagens de *Epidermic*, visto que novas seleções de imagens do arquivo, tem propiciado experiências estéticas distintas e mesmo, em certo sentido, inéditas com a obra.

No tecido societal comum, Maffesoli afirma que se comprova que a “ficção é uma necessidade cotidiana. Cada um pra existir, conta-se uma história.”(1999, p. 304). Esta reflexão carregada de pontos de contato com o pensamento do filósofo francês Paul Ricouer (1913 — 2005), também surge transposta no filme *Waking Life* (em português, *Acordar Para a Vida*), do cineasta norte-americano Richard Linklater. O enredo do filme é basicamente sobre um jovem que mantém em sonho debates filosóficos com personagens que surgem na narrativa sem um encadeamento causal. Em uma das muitas reflexões, uma das personagens traz este aspecto sobre a identidade:

Você pega uma imagem bidimensional e diz: “Sou eu”. Para ligar o bebê dessa imagem estranha a você, no presente, é preciso criar uma história. Esta sou eu quando tinha 1 ano. Depois, tive cabelos compridos e depois nos mudamos para Riverdale, e aqui estou”. Então, a história necessária é, na verdade, uma ficção para tornar você e o bebê idênticos. Para criar sua identidade. O engraçado é que nossas células se regeneram totalmente a cada sete anos. Já fomos várias pessoas diferentes.

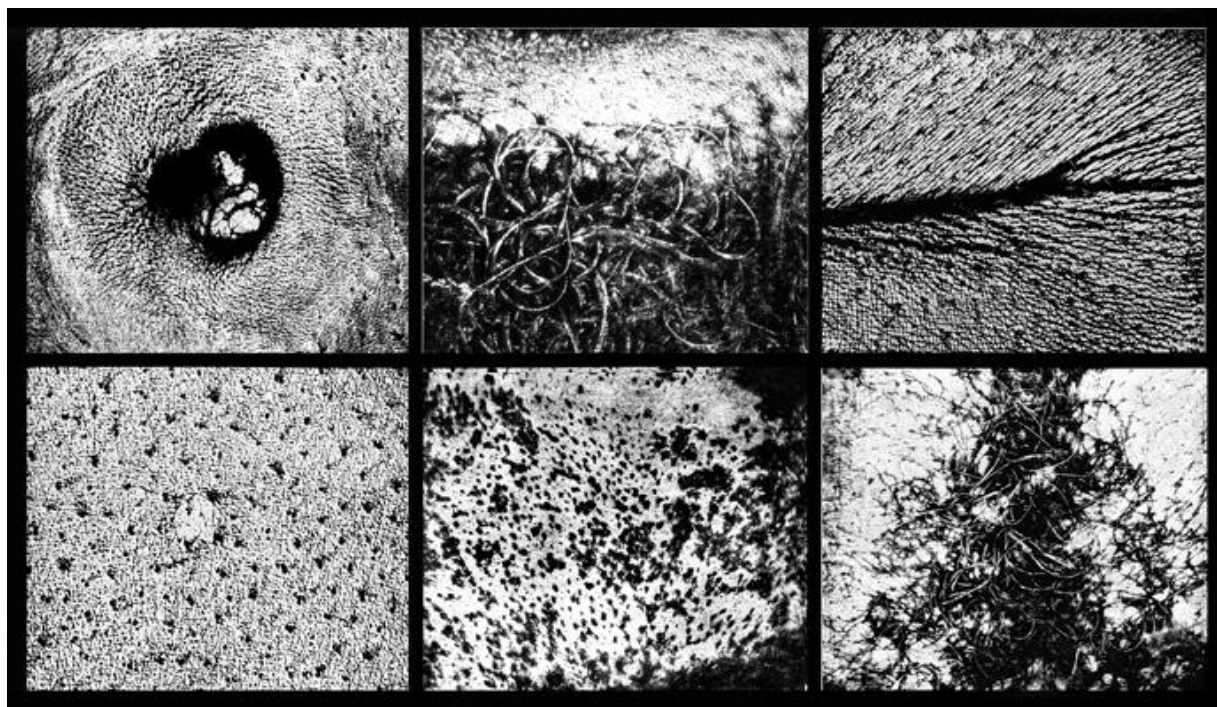


Imagem 14. *Epidermic Scapes*, 1977—1982

Vera Chaves Barcellos

87 X 117cm

Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos

Além disso, a pele é o que nos separa, fisicamente, do outro; delimitando, em termos concretos e imediatos, o espaço que nosso corpo ocupa. O que me separa do outro, onde o eu começa, onde termina? Onde estão precisamente as fronteiras? Nos pensamentos, nas palavras? Nas contingências e predisposições genéticas, hereditárias? Concretamente, “eu” vou até onde os contornos da minha pele me retém. E ainda aí, o pensamento de uma individualidade se esboroa, quando posto em perspectiva diacrônica, do ponto de vista físico, o que é melhor traduzido nos versos do poeta estadunidense Walt Whitman (1819-1892): “Celebro a mim mesmo

e a mim mesmo canto, /e o que eu assumo tu deves assumir também,/ pois cada átomo que me pertence pode te pertencer também”⁷³.

É também na pele que carregamos algumas marcas distintivas, que permitem um processo de identificação e individualização dos sujeitos. Não é demais lembrar que os diferentes tons da pele, dado que a realidade não cessa de informar, conduz a distintas valorações, e às nocivas práticas discriminatórias, na multiforme trama social, de modo que privilégios e espaços de poder serão determinados de acordo com o nível de concentração de melanina existente. Mas, afinal, de qual pele estamos falando em *Epidermic Scapes*? Vera faz uma escolha por uma pele. A sua⁷⁴. Pelo menos, inicialmente. Dois anos mais tarde da primeira exibição, a artista apresenta a série em fotos de grande formato, no Centro de Arte e Comunicación — CAyC, em Buenos Aires, Argentina. Em 1982, também em formato fotográfico, o nome da série intitula a exposição individual da artista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nesta configuração expográfica, as imagens são horizontalmente distribuídas, lado a lado (conforme a imagem abaixo).



⁷³ Whitman, Walt. *Folhas de Relva*. Seleção e tradução de Geir Campos. Ilustrações de Darcy Penteadó. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1964.

⁷⁴ “Consistia na minha pele, mas depois eu expandi e qualquer pessoa poderia se imprimir —homem, mulher, etc.” (BARCELLOS, 2014, p. 120).

Imagem 15. Vera Chaves Barcellos posa em frente a *Epidermic Scapes*⁷⁵, na montagem do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1982.



Imagem 16. Configuração expográfica da exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1982.

Importa salientar que, em discurso sobre o trabalho, muitas vezes, Vera não faz referência explícita ao uso do próprio corpo como matriz imagética, como mostra este fragmento de texto que integra o catálogo da mostra retrospectiva da sua produção *O Grão da Imagem*, em 2007: “*Epidermic Scapes* é um trabalho híbrido entre impressão e fotografia, em que impressões da pele sobre papel vegetal foram levadas ao ampliador e reproduzidas em papel fotográfico”. (BARCELLOS, 2007, p. 78).

⁷⁵ Consta que o trabalho *Epidermic Scapes* foi premiado premiada no 4º Salão Nacional de Artes Visuais, promovido pela UFRGS em 1977. Em 1982, Vera Chaves Barcellos o apresenta em exposição individual no MAM do Rio de Janeiro.

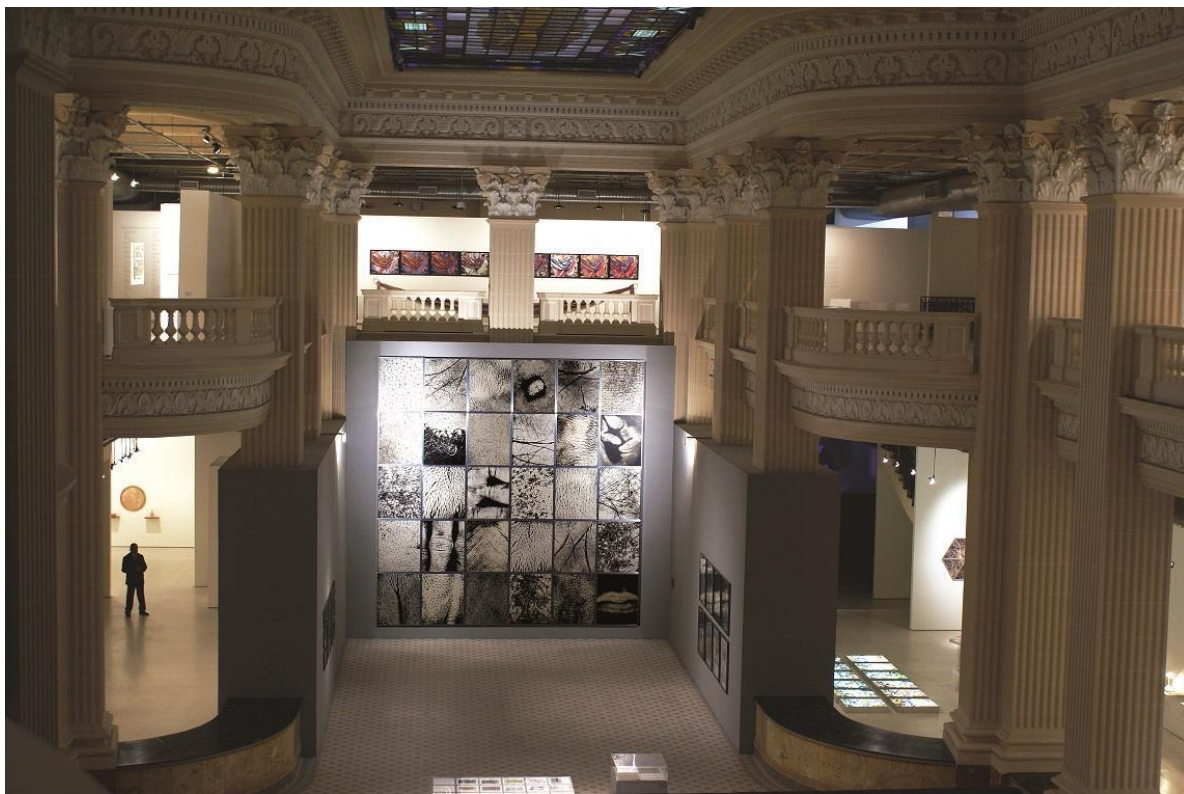


Imagem 17: *Epidermic Scapes* na mostra *O Grão da Imagem*, 2002. Nesta exposição, foram selecionadas 30 imagens da série que dispostas na relação 6 por 5, formando este grande retângulo.

Tal elipse não é acidental em depoimentos e entrevistas concedidas pela artista. Efetivamente, seu corpo surge neste trabalho ‘desconfigurado’, o que aconteceria com qualquer imagem de corpo obtida pelo processo de impressão no papel vegetal e ampliado fotograficamente. Embora no início dos anos 1980, a relação com a observação do próprio corpo apareça em seu discurso, quando a artista declara que “*Epidermic Scapes* surge de um momento de observação de minha própria pele.”⁷⁶ Mais tarde, em 2009, a artista, mais uma vez, acentua o caráter conceitualista da sua poética, ao afirmar:

O que meu trabalho tem é que não importa muito o objeto acabado ou a foto que você vai pendurar na parede. Não. É a ideia. Para mim, a ideia é de que cada pedaço de cada corpo humano é diferente e dá uma infinita e absolutamente esmagadora quantidade de imagens possíveis. A proposta era essa: imprimir o corpo humano *ad infinitum* e levar no ampliador aqueles pedacinhos,

⁷⁶ Catálogo Vera Chaves Barcellos. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1981.

ampliar aqueles universos, aquelas formas todas porque cada pedacinho de nós é diferente. (BARCELLOS, 2007, p.19).

Há certo desaparecimento do caráter autorreferente do trabalho nestes discursos, como se para a artista ao abrir a série para a integração de outros corpos, pouca diferença fizesse se o corpo-matriz fosse o seu ou o de outras pessoas, de homens ou mulheres. Em *Epidermic Scapes* “A ampliação e/ou redução da paisagem”, como percebe o crítico J. Medeiros (1986, p.21) “é uma forma de neutralidade e/ou ambiguidade aberta às descobertas de níveis de equivalências, de leituras do espaço óptico-táctil-sensorial” ([os grifos são meus], 1986, p.21).

Mas, seria a arte esse propositor analítico desencarnado, desvinculado totalmente de dimensões sociopolíticas mais imediatas? De qualquer modo, novamente pronuncia-se o evidente desejo de impessoalidade. O importante para esta artista são as ideias em jogo. Lançar e dar materialidade a uma proposição sobre as possibilidades de se produzir imagens da superfície corpórea, entendida como uma plataforma múltipla para a produção da visibilidade de elementos invisíveis. Com isso, há uma aproximação com a fórmula do artista suíço Paul Klee (1879-1940), para quem a arte “A arte não reproduz o visível, ela torna visível”.

Se nessa captação dos grafismos do corpo feita por VCB, há a indeterminação de uma individualização identitária, é perceptível também certa frieza, um desbaste e desidratação da potência erógena do corpo, por contraste, em “Exercícios de me ver” (1981), de Hudinilson Jr.⁷⁷ (1957 — 2013), o autoerotismo surge explícito. Contumaz desafiador da moral burguesa e da heteronormativa fixação de códigos, Hudinilson foi um artista transgressor, sendo um dos pioneiros da arte xerográfica, além realizar incursões por múltiplas linguagens: *grafitte*, performance e arte postal. O caráter homoerótico despudorado de suas obras,

⁷⁷ Realmente digna de nota é a relação pessoal de amizade que Vera manteve com Hudinilson, desde os anos 1970. A artista adquiriu e promoveu exposições, no correr dos anos, quando Hudinilson era marginalizado entre seus pares e mesmo pelo sistema das artes. Entre abril e agosto de 2008, a FVCB realiza a exposição “Hudinilson Jr. - Xerografias, pinturas, colagens, livros e objetos”, com curadoria de Ana Albani de Carvalho e Neiva Bohns. Próximo à sua morte, em carta, Hudinilson manifestou seu desejo de que suas obras em sua totalidade fossem doadas à Fundação Vera Chaves Barcellos. Como o próprio Hudinilson previu, ao final da carta “[...] *nada com certeza irá acontecer, mas como não passamos de um “ameba”, pelo sim e pelo não!!!!*” Seu desejo foi, ao fim, descumprido. Disponível em: <http://fvcb.com.br/?p=6451>. Acessado em 1 de julho de 2020.

aliado a personalidade instável e ao alcoolismo, relegaram o artista à categoria de maldito. O que significa dizer, em termos de sistema das artes, que o desprestígio em vida, postumamente transformou-se em interessante predicado na composição da aura do artista, com proporcionais desdobramentos em cifras. Em texto da Galeria Jaqueline Martins, menciona-se que no final dos anos 1970, a xerografia se revelou a técnica preferida de Hudinilson, pelo aspecto prático e também conceitual. Ampliando, reconfigurando e até deformando graficamente o próprio corpo através da técnica, o artista costumava dizer que “esse exercício era um perder-se no ver, um ‘exercício de me ver” — expressão que terminou por intitular a série de fotocópias⁷⁸.

Em “Exercícios de me ver”, o artista, em um gesto narcísico⁷⁹, ao ter livre acesso à uma máquina de xerox, debruça-se sobre ela, como se realizasse uma relação sexual, e em alguma medida, fetichizasse sua própria imagem. Adolfo Montejo Navas vê nessa *Xerox Action* — como propriamente se intitularam os registros fotográficos que geraram as impressões xerográficas, os “Exercícios de me ver”, estritamente ditos: “uma *xeroxperformance* pioneira, na qual a lente da fotocopadora recolhe a indagação linguística transversal da identidade-ação-corpo-imagem do artista, poucas vezes contemplado em sua abrangência.” (NAVAS, 2014, p. 21). O teórico Jean-Claude Bernardet percebe do seguinte modo a busca imagética desse narciso marginal:

Aproximar-se mais, bem de perto, ver o detalhe. Mais nos detemos no detalhe que nosso olho isola ou que a ampliação oferece, mais o corpo escapa, esvaindo-se em *paisagens abstratas*, labirintos de pêlos, arborescências geografias imaginárias, erosão na rocha calcária, curvas de uma sensualidade latente[...]. Aproximação que é só do olhar espectador e que proíbe o tato. Não é o corpo detalhadamente conhecido pelo olho próximo e amoroso, detalhadamente apalpado pelo dedo ou pela língua. Mais pensamos entrar na intimidade desse corpo que ilusoriamente se oferece, mais nos defrontamos com um sistema. ([os grifos são meus], 1983, p. 2).

⁷⁸ Disponível em: <https://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/hudinilson-jr>. Acessado em: 14 de julho de 2020.

⁷⁹ A pesquisadora Liana Schedler Dombrowski retoma um artigo de Wilton Garcia, no qual o autor afirma que o texto *O Tratado de Narciso* (1983), de André Gide, é a *axis* do projeto estético de Hudinilson. In: <https://www.hacer.com.br/hudinilson-jr>. Acessado em 14 de julho de 2020.



Imagem 18. Registro fotográfico da xeroxperformance de Hudinilson Jr.. Xerox Action, 1981.

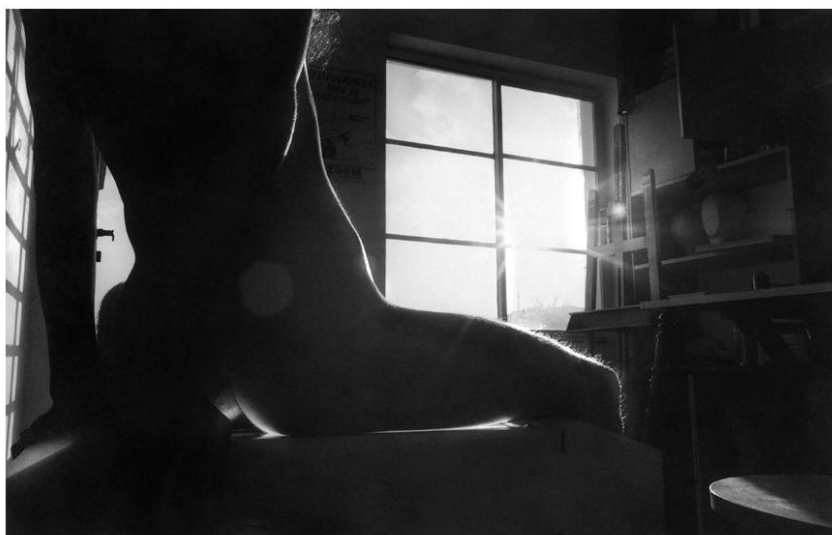


Imagem 19. "Narcisse", *Exercício de me ver II*, 1982. Documentação da fotoperformance⁸⁰.

⁸⁰ Imagem da Galeria Jaqueline Martins. Disponível em:
<https://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/hudinilson-jr#19-281>



Imagem 20. *Exercícios de me ver*, 1986
Fotocópia em papel
12 X 23,5 cm (14 partes)
Galerie Sultana, Paris.

Somada à evidente confluência entre obtenção de partes detalhadas do corpo, mesmo que as motivações e os efeitos estéticos, bem como os meios técnicos, sejam bastante distintos, outro ponto de contato entre as séries é o

questionamento sobre os limites da cognoscência humana, haja visto que as imagens obtidas redimensionam as informações visuais alargando a capacidade sensorial do olho orgânico. Mais de dois séculos antes, a poesia do visionário artista e poeta inglês romântico William Blake (1757 — 1827) já anunciava: “Se as portas da percepção fossem desobstruídas, tudo apareceria ao homem como realmente é: infinito”⁸¹. Mais contemporaneamente, José Saramago traz a problemática da visão justamente relacionada à pele:

Vivemos dentro de uma possibilidade de ver que é a nossa. Não vê nem de menos nem demais. Se o Romeu da história tivesse os olhos de um falcão, provavelmente não se apaixonaria por Julieta. Os olhos dele veriam uma pele que provavelmente não seria agradável de ver. A acuidade visual do falcão não mostraria a pele humana tal como **nós a vemos**⁸².

E ainda ressalta:

[...] para o ponto ótimo dos olhos humanos, que não querem ver de menos, mas não podem ver demais, sob pena de já não verem já o que queriam, mas o que não desejariam. Há uma relação pacífica entre o olho e a pele que o olho vê: quem sabe se a cegueira não seria preferível à visão agudíssima do falcão instalada em órbitas humanas? Para os olhos da águia, como é a pele de Julieta? Que foi que viu Édipo quando com suas próprias unhas se cegou?⁸³

Do mesmo modo, a crítica Ana Hauser reage com perplexa incredulidade em relação à “documentação renovável dos grafismos do corpo” que *Epidermic Scapes* propõe: “não podemos deixar de questionar sobre nossa realidade [a partir de *Epidermic Scapes*], isto é, se o real é o que estas fotografias revelam ou aquilo que vemos ao simples olhar. Ela repõe a eterna oscilação do ser humano entre ilusão e realidade, entre o fantástico e o real”⁸⁴

“A fotografia não tem nada de real. É uma ficção” (2009, p. 39) — responde Vera Chaves Barcellos em entrevista à crítica Glória Ferreira. Niura Legramante assinala que a ampliação fotográfica, em *Epidermic Scapes*, toma partido do poder

⁸¹ No original: “When the doors of perception open, things appear to man as they really are: endless”.

⁸² Janelas da Alma. Disponível em:

⁸³ Livro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_I9I7upG0DI Acessado em 10 de junho de 2020.

⁸⁴ BRODY, Ana. *Trajeto de uma artista plástica gaúcha* in Estudos Leopoldenses, Ano XVIII, vol. 19, nº 73, São Leopoldo, 1983. P. 107-8.

falsificador da fotografia, visto que a artista promove a desnaturação do real, culminando em uma descontextualização do referente.⁸⁵

Esta questão entre real e ficcional, corpo e paisagem, por sua vez, nos remete ao trabalho *Orogênesis: Hand*, de 2003, do artista catalão Joan Fontcuberta⁸⁶ (1955). Um dos artistas da atualidade que mais nos instiga a pensar sobre aspectos de ficcionalidade da imagem fotográfica, de forma contundente, tanto em seus trabalhos quanto em suas reflexões teóricas, Fontcuberta intitula a série com o nome *Orogênesis*, que na ciência é o nome que se dá ao estudo dos fenômenos que modelaram as formações rochosas da Terra. Em *Orogênesis: Hand*, somos confrontados por uma paisagem fake, produzida através do software computacional *Terragem*, que traduziu dados corporais de uma fotografia da mão em uma paisagem, a partir da combinação com imagens de paisagens pré-armazenadas no programa. Assim, nas fotografias da série, se anula a relação com um referente geográfico real.

⁸⁵ Vera Chaves Barcellos | *DESNATURAR O DISPOSITIVO: INFLEXÕES FOTOPICTOGRÁFICAS*. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/art/21348481.html>

⁸⁶ Joan Fontcuberta (Barcelona, Espanha, 1955) é fotógrafo, escritor, crítico, curador e professor convidado de instituições, entre elas Harvard. Além da docência, atua nas áreas de Jornalismo e Publicidade. É considerado um dos principais pensadores da fotografia e possui livros especializados em arte e imagem, além de sua obra imagética ser reconhecida internacionalmente e fazer parte de acervos de museus e instituições importantes, como o Museu de Arte Moderna de Paris e o Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque.



Imagem 21. Joan Fontcuberta (Barcelona, Espanha, 1955)

Orogênese: Hand, 2003⁸⁷

De volta à *Epidermic Scapes*, que como muitos trabalhos de Vera, foi exposto em diversas modalidades, formatos e tamanhos⁸⁸ – inclusive em versão “livro de

⁸⁷ Disponível em : <http://www.artnet.com/artists/joan-fontcuberta/orogenesis-mano-TDm20KzI19PaSN13OEvgEw2> . Acessado em: 25 de agosto de 2019.

⁸⁸ Esta inclusive é outra característica da trajetória da artista que, ao variar as formas de apresentação de suas obras, assume, em caráter expográfico, as transformações pelas quais as obras passam com o tempo e de acordo com o contexto de exibição. O trabalho serial e a imagem fotográfica ampliam as possibilidades de apresentação do trabalho ao público, podendo, de certo modo, tal como a identidade humana, estar dentro do mesmo título, mas ser uma obra outra. Sobre isso, a pesquisadora Ana Albani de Carvalho, em entrevista com a artista assinala o criterioso e rígido controle que a artista mantém sobre a apresentação da sua obra: “Ao longo destes anos em que tenho acompanhado de perto teu trabalho, observo que sempre acompanhaste intensamente o trabalho dos curadores, da expografia, tanto quanto a edição de imagens nos catálogos das exposições. Isto me faz pensar que a exposição, em seu conjunto, é o que efetivamente funciona como a ‘tua obra’. Ao que Vera responde “[...] Um dos meus maiores problemas é este. Minhas obras devem ser vistas em sua maioria, expostas, e não em peças soltas no ateliê, ou mesmo em

artista⁸⁹ – em 2017, quatro décadas depois da sua produção, integra a exposição “Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985”⁹⁰, mostra retrospectiva montada nos Estados Unidos, no Hammer Museum, em Los Angeles; e Brooklyn Museum, em Nova Iorque, com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, além da curadora assistente Marcela Guerrero. A exposição, de caráter revisionista, reuniu trabalhos de artistas mulheres latino-americanas ligadas aos conceitualismos e a relações de radicalidade do corpo feminino.



Imagem 22: *Epidermic Scapes* no Hammer Museum, Los Angeles, na mostra “Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985”⁹¹.

Também em 2017, Vera apresentou um *remake* daquela versão original do trabalho: em formato audiovisual, foi exibido em mostra de vídeo-arte na Galeria da Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre, com curadoria de Marta Biavaschi. Atualizado, a cada imagem associou-se a voz de Vera que atribuía substantivos e adjetivos aos mutáveis estados da pele humana, de forma expandida, finalizando a

documentação fotográfica de exposições. A maioria das pessoas tem muita dificuldade em “ver” minha obra se mostrada em partes ou apenas em imagens. É curioso, trabalho com imagens, mas elas devem ser vistas ao vivo. (2017, p. 196).

⁸⁹ De acordo com a pesquisadora Caroline Gröhs, a publicação teve uma tiragem de 180 exemplares “encadernados por pente plástico e capa vermelha, sem sequencialidade explícita” (p.62).

⁹⁰ Sobre o tema: ver a pesquisa

a <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189065/001086570.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

⁹¹ Fotografia de Brian Forrest. In: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation> Acessado em 04 de maio de 2022.

projeção com a palavra “morta”. Entre as características, possibilidades de definição, qualificação e classificação e da pele humana, a artista elencou as seguintes palavras (contabilizando um total de 78 termos):

viva | lisa | macia | jovem | limpa | louçã | perfumada | morena | forte | molhada | bonita
 negra | suada | sedosa | alva | bronzeada | cheirosa | pelada | bela | brilhante | fina
 branca | úmida | fresca | leitosa | quente | cândida | corada | peluda | parda | tépida
 aveludada | brilhante | trigueira | túmida | arrepiada | carmínia | amarela | brilhosa
 arranhada | descolorida | manchada | pegajosa | pálida | madura | azeitonada |
 rugosa | castigada | suja | baça | morna | surrada | fétida | arroxeadada | áspera
 calejada | ferida | seca | marcada | porosa | vermelha | queimada | anêmica | terrosa
 cinzenta | esfolada | plácida | inflamada | curtida | rachada | fria | inchada |
 desbotada | velha | arrogada | murcha | senil | morta

Talvez os quarenta anos entre uma exibição e outra do trabalho, ao processo poético da artista então com 79 anos de idade, tenham se acrescentado sentidos outros, especialmente em relação à finitude da vida. Com esta nova versão do trabalho, as relações autorreferenciais ganham outra dimensão (mesmo que aqui, a alteridade se explicita pela escolha de palavras que não se enquadram fenotipicamente à artista), e instigam o aprofundamento desse entrecruzamento entre a imagem do corpo da artista e suas experiências tanto poético-conceituais quanto de vida:



Imagem 23: Vera Chaves Barcellos, aos 79 anos, no Capitólio, na exposição *Epidermic Scapes*, em 2017.

Se nos voltarmos às relações das figurações de si com o espelho, como meio para a reflexão da imagem e do pensamento, e como um dispositivo a partir do qual

se observa a si mesmo projetivamente, a poesia da estadunidense Sylvia Plath, ao conferir ao espelho uma voz lírica, no poema *Mirror* (Espelho), propõe uma objetiva visão do ciclo vital. A questão da passagem do tempo entre a primeira versão de *Epidermic Scapes* e a mais recente em formato audiovisual, separadas por quatro décadas, pode ser relacionada a objetividade que este espelho dispara para o leitor, que enfatiza o processo de envelhecimento, como algo terrível:

Sou prata e exacta. Não tenho ideias preconcebidas.

Tudo o que vejo aceito sem reservas

Tal como é, inturvado por aversão ou amor.

Não sou cruel, apenas verdadeira -

O olho de um pequeno deus, de quatro cantos.

A maior parte do tempo medito sobre a parede oposta.

É cor-de-rosa com manchas. Tenho-a olhado tanto

Que julgo ser parte do meu coração. Mas vacila.

Rostos e trevas separam-nos vezes sem conta.

Agora sou um lago. Uma mulher curva-se sobre mim,

Sondando o meu âmbito em busca do que ela é realmente.

Vira-se depois para as velas ou a lua, esses mentirosos.

Vejo-lhe as costas e reflecto-as fielmente.

Ela recompensa-me com lágrimas e um agitar de mãos.

Sou importante para ela. Ela vai e vem.

Todas as manhãs é o seu rosto que substitui as trevas.

Em mim ela afogou uma jovem e em mim uma velha

Ergue-se para ela dia após dia como um terrível peixe⁹².

⁹² **MIRROR:** *I am silver and exact. I have no preconceptions./Whatever I see I swallow immediately/ Just as it is, unmisted by love or dislike./I am not cruel, just truthful –/The eye of a little god, four cornered./ Most of the time I meditate on the opposite wall./It is pink, with speckles. I have looked at it so long/I think it is a part of my heart. But it flickers./Faces and darkness separate us over and over./Now I am a lake. A woman bends over me,/Searching my reaches for what she really is./Then she turns to those liars, the candles or the moon./I see her back, and reflect it faithfully./She rewards me with tears and an agitation of hands/I am important to her. She comes and goes./Each morning it is her face that replaces the darkness./In me she has drowned a young girl, and in me an old woman/Rises toward her day after day, like a terrible fish.*

2.3 Uma descobridora daquilo que já existe

O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. É um si, não por transparência, como pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que ele vê, daquele que toca naquilo que ele toca, do senciante no sentido – , um si, portanto, que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro ...

Maurice Merleau-Ponty
O olho e o espírito.

Se em *O Estranho Desaparecimento de V.C.B* a relação especular é uma metáfora – ainda que imprecisa – da autorreferenciação, e em *Epidermic Scapes* podemos deduzir que a ampliação fotográfica dos grafismos da pele contraria os discursos originários da fotografia que a caracterizavam como “espelho do real”, em *A Filha de Godiva* o espelho literalmente integra a obra, sendo o reflexo da própria imagem o vetor que fundamenta a composição do tríptico.

Desnudar-se em frente ao espelho. Deixemos que o som da frase nos ocupe de forma prolongada e que a textualidade da imagem invada recantos figurados por ela sugeridos. Como sabemos, a nudez é socialmente interdita, sendo autorizada e vivenciada em recintos e situações específicas, previamente definidos. As vestimentas, signos eivados de informações, comunicam e configuram como nos apresentamos aos outros; de modo que livrar-se desse *mascamamento* - altamente codificado - é uma metáfora para uma crua exibição de si para além daquilo que se encobre, uma apresentação de si que abdica de habituais disfarces. Este seria um

pensamento sobre a imagem que precede a captura da fotografia em questão. Uma imagem da imagem. Ou, uma imagem *imaginada*.

Admitindo-se a procedência da associação entre o corpo nu e a ideia de franqueza, de uma dispensa de ardis, e que a nudez *per si* nada tem de indecoroso, deixemos que a imagem deste corpo despido nos tome, e com ela, o devaneio sobre um corpóreo que se exhibe, liberto de condicionantes culturais, pleno em sua natureza e vulnerável em sua crueza. A intrusão do fotográfico interrompe esta delicada divagação, desconcertando a suposta desproteção e a espontânea naturalidade que poderiam ter sido evocados pela nudez.

A atual trivialidade do disparo fotográfico, conseqüente da onipresença da fotografia, neutralizou e naturalizou a energia altamente erótica mobilizada no enquadramento de certa situação ou pessoa em coisa-imagem. A intenção de apanhar uma realidade efêmera e conferir-lhe materialidade – refiro-me às fotografias voluntariamente concebidas – envolve um ciclo de emoção e excitação que, iniciado pela volúpia da visão, passa por deixar-se seduzir pelo visto e culmina com o desejo de posse e consumo. Fotografia é poder. Fotografar é exercer um poder. E fotografar-se é dominar um tipo específico de poder. *Voyeuse* de si, a artista apodera-se da própria imagem e impõe o seu recorte, controlado pelo mecanismo da pose. A beleza, no espelho e na fotografia, encontra seu reflexo.



Imagem 24. Fragmento do tríptico *A Filha de Godiva*, 1994
Vera Chaves Barcellos
Fotografia a cores
70,5 x 57,5 cm
Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos

Mas a qual reflexividade nos referimos? Considerando a definição de espelho como uma “superfície refletora constituída por uma película metálica depositada sobre um dielétrico (geralmente vidro) polido, ou pela superfície de um corpo metálico polido”, a formação da imagem no espelho está relacionada à sobreposição de uma transparência vítrea, pela qual a luz penetra, a uma superfície opaca que impede a passagem dos raios luminosos. Se em um espelho a

passagem (pela transparência) e o rebatimento (opacidade) das ondas eletromagnéticas gera a imagem virtual, a metáfora nos interessa, visto que, em *A Filha de Godiva*, Vera Chaves Barcellos opera com um espelho adulterado, ao qual ela insere uma camada de opacidade: ao ofuscar a definição dos traços faciais, ela complexifica a reflexividade imediata da própria figura. Caso insistamos na imagem de um espelhamento nos trabalhos autorreferenciais da artista, devemos enfatizar que estamos diante de um espelho opaco, no qual a emissão de uma onda refletora desvia-se de sua direção mais costumeira. Viola-se a transparência entre o corpo e seu reflexo, contaminando e inaugurando inéditos contatos entre um e outro.

Diante do espelho, nossa imagem é *reconfigurada*. O olhar a reencontra, recompondo-a, de modo articulado. “Talvez, a verdadeira fase do espelho antropiana [hominídeo de formas assemelhadas ao ser humano]: contemplar-se em um duplo, alter ego, e, no visível bem pertinho, ver algo diferente do visível.” (DEBRAY, 1993, p. 29). O espelho devolve uma integridade imagética de si, inacessível aos “olhos de carne” (nos termos de Merleau-Ponty). Ao enfatizar as relações entre técnica e corpo, o fenomenólogo dirá que [o desenvolvimento tecnológico] “figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne. O espelho aparece porque eu sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível; ele traduz e reduplica” (2005, p.121). Os espelhos instrumentalizam a metamorfose das “coisas em espetáculos, dos espetáculos em coisas, eu no outro e o outro em mim.” (2005, p. 121).

A virtualidade do espelho nos coloca diante de uma questão filosófica: torna possível um exercício de autoconhecimento e apresenta, em seguida, uma hipótese do “assim sou visto pelos outros” – tão importante quanto a autoimagem interiorizada para a constituição identitária. O autor fala em “fantasma do espelho”, posto que o que se mostra na superfície especular está para além da carne; “todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante, meu corpo pode comportar segmentos extraídos dos outros como minha substância se transfere para eles: o homem é espelho para o homem”. (2005, p. 121).

A imagem do espelho mostra o corpo da artista sem nitidez, permeado por vapores que tornam baço o espelho. A determinadas condições de temperatura, as moléculas de água tem suas dinâmicas desorganizadas, e com seus movimentos

aleatórios, elevam-se a seu estado gasoso, o que torna sua forma informe, difusa. Essa presença etérea da água, apresentada em seu estado de leveza brumosa, reveste esse “autorretrato” de mistério. O apagamento do rosto, por sua vez, remete a outras mulheres, instigando nosso imaginário. O lirismo atingido transcende uma confissão de si narrativa ao insinuar o encontro da própria imagem a múltiplas mulheres e personas. Se por um lado, pelo tipo de espelho e intimidade da cena, há a sugestão de uma saída de banho, dada a atmosfera vaporosa estampada na superfície especular, vinculando o registro fotográfico ao cotidiano; por outro, estamos diante de uma figura feminina esvaziada de sua identidade social, ou mundana, sem vinculação a um tempo específico. Quase como um espectro encarnado.

Uma imagem que permite a associação a outras imagens nas tramas do tempo. Certamente, evocam-se aqui as muitas Vênus presentes em diferentes momentos da história da arte e o gesto com o braço e mão é, sem dúvida, um gesto imemorial, sobrevivente, que migra trans-historicamente (tal como nos lembram os estudos de Didi-Huberman, por sua vez, partindo das pesquisas de Aby Warburg). Trata-se de uma pose, plausivelmente, replicada de forma consciente pela artista.

Estamos diante de um corpo que se apresenta, que se exhibe firme e orgulhosamente; orgânico, mas como uma escultura. Quase como que desconexo de seu aspecto “mortal”: uma figura que se associa a outras imagens, precedentes e futuras. Soulages observa que a mutilação que Vera inflige à própria imagem, “vemos apenas um traço para a cabeça, e as pernas são cortadas na metade das coxas”, a coloca sob a mesma “insígnia das estátuas kitsch” exploradas pela artista “para denunciar a pintura e a cultura respeitosa do passado”. As imagens da série *Cadernos para Colorir II* (figura abaixo) são exemplares dessa atitude da artista. Nos anos 1980, estátuas de jardim que mimetizavam figuras clássicas da história da arte chamaram a atenção da artista que as fotografou. O ensaio fotográfico, *O Jardim*, por sua vez, foi a base para as manipulações dos *Cadernos para colorir*, que ironizam o tributo à cultura clássica, bem como a sua banalização.



Imagem 25. *A dama com o Manto*, da série *Cadernos para Colorir II*, de 1987.

Importante lembrar aqui a definição cunhada por Annateresa Fabris de autorretrato acéfalo (2004, p.157): a fotografia sem cabeça que anula a referência aos traços que determinam uma dada identidade. John Coplans, o artista a partir do qual Annateresa parte para analisar essa *tipologia* de retratos, está interessado em atingir *o fulcro da essência do indivíduo* (2004, p.157). Diz o artista, em entrevista:

O código genético possui uma memória embutida, uma memória de nossa ancestralidade passada. Assim, quando comecei essas fotografias, estava muito interessado nessa ideia de memória genética [...] temos plena consciência hoje, graças aos psicólogos, que uma proporção ponderável do comportamento humano não é aprendida depois do nascimento, mas está embutida no código genético. (Coplans apud Fabris, 2004, p.156)

Logo, em um primeiro plano, o discurso visual subjacente a este autorretrato do corpo nu, em um primeiro plano, revela o vigor deste poder de escolha a força do ato de se autorretratar, deste poder de escolha e direcionamento sobre como ser visto pelo outro. Assim, a nudez, de saída, tal como as roupas, é altamente significativa. Aqui importa comentar, mesmo que brevemente, o que é visto e por quem é visto. O que é fotografado e por quem é fotografado; se no mundo das artes o corpo nu da mulher é fartamente representado, não menos verdade é que a presença de artistas mulheres, em termos proporcionais, é menor no mundo todo, em comparação aos seus pares homens. O que desnuda o desequilíbrio entre as mulheres e os homens.

Tal fantasmagoria da imagem – assim como a relação genética mais imediata – é também na obra evocada através da figura de Lady Godiva, que forma uma intersecção entre a mitologia cultural ocidental e a história pessoal da artista, posto que Godiva era o nome da mãe de Vera. Um trabalho no limiar entre ficcional e

biográfico, mas sobretudo com múltiplas facetas. É possível traçar um paralelo entre a matriz cultural ancestral, em um nível mais coletivo, e as referências maternas para a composição da personalidade do sujeito, em âmbito individual.

De modo análogo, a delimitação exata entre o ponto onde começa a história e onde termina o mito de Godiva é nebuloso. Originada na tradição literária anglo-saxônica, a narrativa da mulher que cavalgou nua ganhou registro escrito no “século posterior à vida (no século XI) da figura histórica que a inspirou” (ADELMAN, p. 127). Esta circunstância temporal, conforme apresenta o pesquisador britânico Daniel Donoghue, reforça a suspeita de que a famosa cavalgada, talvez, nunca tenha ocorrido⁹³.

Evidentemente, a investigação sobre a Lady Godiva histórica é matéria para uma publicação erudita extensiva e, sem dúvida, polêmica⁹⁴. Interessa aqui pensar como a narrativa e a imagem do mito sobreviveu culturalmente até ser acionada pela artista através deste autorretrato. Portanto, o poder evocativo do mito e suas ambivalentes provocações; já que é deste entrelaçamento que nascem as lendas e nutrem-se as lembranças. Não seria incorreto afirmar que muitas Godivas enfeixam-se sob este nome, como bem nos apresenta o problema Davidson (1969, p.107), ao afirmar a intrincada contaminação entre acontecimentos históricos, registros escritos e aspectos folclóricos da tradição popular na composição da figura de Godiva.

Mas quem foi Godiva? Nome comum à época, Godiva é a forma latina de *Godgifu* e *Godgyfu*, que em anglo-saxão significa “dádiva de Deus”. De acordo com o historiador brasileiro Bruno Rosa⁹⁵, a data de nascimento de Godiva é imprecisa, embora algumas fontes apontem o período entre 980 e a virada do século, sendo a sua morte datada de 1067, período da Invasão Normanda comandada por

⁹³ Davidson avança a possibilidade que a narrativa sobre a cavalgada de Godiva pode ter sido baseada em uma penitência realizada por ela em nome de seu marido, talvez cavalgando por Coventry de forma despojada, mas não inteiramente nua. A lembrança deste ato associada pela remissão de impostos por sua influência, poderia explicar a história registrada por Roger de Wendover pouco mais de um século após a morte de Godiva.

⁹⁴ Para informações mais detalhadas sobre a figura de Godiva, o artigo *The Legend of Lady Godiva*, de H. R. Ellis Davidson. Segundo Davidson, a história da cavalgada de Godiva foi registrada por vários cronistas latinos, o mais antigo deles Roger de Wendover, no século XII, e Matthew Paris, no início do século XIII, ambos monges na Abadia de St. Albans (p.109).

⁹⁵ <https://medium.com/medievalissimo/lady-godiva-entre-o-mito-e-a-hist%C3%B3ria-f3ab65aac2f4>

Guilherme, o Conquistador. A beleza, a devoção e a generosidade são características comumente relacionadas à lendária condessa (DAVIDSON, 1969, p.108).

Algumas razões concorrem para que haja uma expressiva documentação⁹⁶ da vida de Godiva, desde a condição nobre, passando pela posição de patrona da Igreja, especialmente da Ordem dos Beneditinos e sua conhecida sensibilidade social acerca das agruras vivenciadas pelo povo de Coventry. Foi justamente este traço da personagem histórica que lhe renderia a glória futura: inconformada com os abusivos impostos cobrados da burguesia e campesinato locais pelo seu marido Mercian Leofric, governante da cidade, Godiva intercede juntamente ao seu consorte a fim de modificar essa situação. Contrariado com os frequentes apelos, o conde condiciona o abrandamento tributário a um escandalosa proposição, em sua visão de improvável execução: que a esposa atravessasse a praça principal do condado, sem ser vista por nenhum súdito, inteiramente nua. A partir daí, surge a dimensão lendária de Godiva.

Excelente amazona, a condessa enfrenta o desafio e peregrina despida pelas ruas, montada em seu cavalo, com apenas os longos cabelos soltos cobrindo parte do corpo, exceto pelas belas brancas pernas (DAVIDSON, 1969, p.109). A partir dessa descrição, é possível estabelecer um ponto de contato com o trabalho de Vera Chaves Barcellos, já que o rosto da artista, na obra, também é encoberto, sendo a nudez aqui parcialmente ocultada. Davidson (1969, p.113) ao revisar os motivos narrativos presentes na lenda de Godiva, relembra uma das histórias das *Mil e uma Noites*, na qual conta-se que uma senhora cavalgou desnuda por uma cidade, protegida por ordens do governante, para que todos os habitantes permanecessem dentro de suas casas sob pena de morte, para que seu rosto não fosse visto. A mão entre os seios de Vera, ao mesmo tempo um gesto sobrevivente, visto tanto na estatuária clássica quanto na pintura renascentista (como em *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli) ensaiam gestualmente, de forma dúbia, um estágio entre o pudor de se cobrir e o despudor em se mostrar.

⁹⁶ Constam no *Doomsday Book* numerosas referências sobre a existência de Godiva, bem como registros de suas propriedades e terras. Rosa enaltece que Godiva é a única mulher a ser citada em *Doomsday Book*, livro que inventariou os domínios da coroa dos ingleses.

A pesquisadora Katherine L. French⁹⁷, ao escrever sobre a complexidade da imagem de Godiva, assinala uma potente articulação entre três figuras femininas da cultura ocidental, em tese, contraditórias: a Virgem Maria (pela intercessão/mediação junto a um poder superior), Eva (pela nudez) e Maria Madalena (pelos longos cabelos). Talvez tal intersecção justifique a farta presença de Lady Godiva em distintas manifestações artísticas, entre pinturas, esculturas chegando ao cinema, com o filme norte-americano *Lady Godiva of Coventry*, de 1955, dirigido por Arthur Lubin. Uma das mais célebres é a pintura romântica do inglês John Collier (1850 –1934).



Imagem 26: *Lady Godiva*, 1897
John Collier (1850 –1934)
Óleo sobre tela, 142,2 cm x 183 cm
Museu e Galeria de Arte Herbert

⁹⁷ Para saber mais: *The legend of Lady Godiva and the image Uof the female body*, de Katherine L. French.

Com esta referência à pintura de Collier, intento sublinhar alguns aspectos metafóricos presentes nesta cavalgada evocados pelo mito. O cavalo, símbolo de liberdade e virilidade, é aqui montado por Godiva, por ela domado. Donoghue lembra que:

A posição de Godiva a cavalo aumenta o erotismo da história, porque o cavalo funciona como um símbolo da paixão sexual, tanto na cultura ocidental quanto no mito grego de Hipólito. [...]'. E a postura humana de andar a cavalo, então como agora, com as pernas humanas segurando tanto vigor animal, só aumenta a associação. (DONOGHUE, 2002, p. 464-467).

De lá pra cá, a história de Godiva tem gerado dupla implicação. Por um lado, por sua memorável audácia, tem sido representativa de certo empoderamento feminino. Por outro, ambigualmente representa alguém passível de submissão ao olhar sexualizado dos homens e aos desmandos do marido. A ambivalência de Godiva pode ser vista em paralelo com a visão de Chaves Barcellos acerca de sua condição feminina:

É, não sei, nunca me senti oprimida como mulher. É engraçado, mas talvez seja até uma inconsciência minha, porque se a gente pensa bem sempre há opressões, existem opressões, mas por não me sentir oprimida como mulher, sempre achei que transitava igualmente e com a mesma desenvoltura que homens, então eu não senti isso, o que também pode ser um erro. Você pode ter uma maneira de se enganar. Não sei, não estou aqui para dizer verdades, mas nunca me preocupei muito com essa questão e *nunca batalhei essa questão do feminismo*, mas, talvez, *se a gente pensa bem, é uma questão a ser batalhada ainda*. ([grifo meu], 2009, p.).

Ainda em relação ao mito de Godiva, por volta do século XVII, uma camada narrativa foi acrescentada à história. Trata-se de Thomas, ou Tom, único dos cidadãos que não resistira à interdição, e ao ver Godiva cavalgando nua, teria caído morto ou ficado cego. O drama de Thomas por sua vez, acarretou no termo em inglês *Peeping Tom*, em referência a um dos mais antigos casos de voyeurismo da cultura ocidental. À leitura de *A filha de Godiva*, a relação entre o sentido da visão e a sexualidade interessam na medida em que nesta obra há uma dinâmica entre dentro (radiográfico) e fora (corpo despido), bem como se observa um auto-

voyeurismo, entre o contemplativo e o especulativo. O aceno erótico da nudez é resfriado pela sobreposição das radiografias, que sugerem um distanciamento cientificista do corpo vivo, ao incorporar uma imagem técnica da ordem do mental, do intelectual e do especulativo. Rememoremos aqui a sentença de Merleau-Ponty “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”.



Imagem 27: *A Filha de Godiva*, 1994
 Vera Chaves Barcellos
 Fotografia a cores
 70,5 x 57,5 cm
 Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos

Da composição do tríptico, depreende-se alguns procedimentos criativos da artista: como a recorrência a imagens de arquivo — a fotografia central é de um diapositivo da artista dos anos 1980 — , a manipulação da matéria imagética, e aqui o acoplamento de uma imagem produzida fora do regime artístico, a radiografia (do ano de 1994), acentuando a hibridez das imagens justapostas. Além disso, percebe-se uma relação complexa entre a possibilidade de reprodutibilidade técnica da imagem fotográfica e a intervenção da artista: o gesto da artista plasmado pelo manejo da fotografia, demarcaria, neste sentido, certo desejo de singularidade e

autoria. Na leitura analítica da pesquisadora Niura Legramante Ribeiro⁹⁸, há uma recorrência ao pensamento da teórica francesa Dominique Braqué sobre o uso da imagem fotográfica por artistas e ao que ela define como “vontade de auratizar”. Tal vontade, contudo, é um dos estágios do processo neste trabalho; posto que, ainda que Vera singularize com suas manipulações, a aura criada é desmanchada pela contínua revisitação ao trabalho, com inserção de novos elementos, acrescentados ao longo do tempo, como se pode ver na imagem abaixo.



Imagem 28: A Filha de Godiva, 2013 (novas manipulações)
Vera Chaves Barcellos
Fotografia a cores
70,5 x 57,5 cm
Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos

⁹⁸ <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/art/21348481.html>.

Dentro e fora, interior e exterior, são dinamizados: a imagem central conta com uma veladura que obnubila o rosto e a apaga a máquina fotográfica; as imagens laterais apresentam o aspecto exterior do corpo dispostas por detrás da radiografia que, sobreposta, exhibe à frente uma interioridade invisível aos nossos sentidos. Poesia visual de sintaxe retorcida. A eloquência de uma linguagem visual que alarga os limites da própria arte ao mesmo tempo em que questiona as (im)possibilidades da visualidade e da visibilidade. “Não se pode olhar de frente o sol, nem a morte” — nos lembra Debray — “Perseu teve de utilizar um espelho para cortar a cabeça da Medusa. A imagem, qualquer imagem, é, sem dúvida, esta astúcia indireta, esse espelho em que a sombra captura a presa” (DEBRAY, 1994, p.30).

O imbricamento entre a gênese das imagens e a mortalidade humana, bem aportados no pensamento de Debray, pode ser revisitado à luz desse autorretrato que traz, nas imagens integrantes do tríptico, um amálgama entre *eros* e *thanatos*, entre as pulsões de vida e de morte. O corpo da artista ao imitar as poses das estatuária clássica remete ao esplendor do corpo, à sua glória e beleza; ao passo que o exame radiográfico sinaliza a vulnerabilidade corpórea, a possibilidade de uma enfermidade, investigação originada para desvendar a causa de um sintoma de doença e, em último estágio, dialogar mais intimamente com a morte o seu adiamento. A coloração esverdeada nos trabalhos em que a fotografia da artista é acoplada à sua radiografia, dubiamente podem remeter a um verde hospitalar (que demarcaria uma relação de impessoalidade própria da área da saúde) como pode remeter à cor do vômito de bÍlis (aludindo a um sintoma de enfermidade e de visceralidade). É interessante perceber também no trabalho, como as inscrições médicas, como a palavra “VASCULAR”, bem como a identificação da paciente, “Vera Guerra Chaves”, são elementos que presentificam aspectos biográficos na composição.

Em depoimento, a artista narra que os exames que fazem parte da obra foram executados após Vera ser acometida por uma forte dor ciática. Consta que tal dor é lancinante e espalha-se desde a lombar, ou parte superior das coxas, até os pés. A relação entre a dor e a glória (também presente ao se evocar a luminosa e heróica de Godiva) suscita uma associação com o mais recente filme do cineasta

espanhol Pedro Almodóvar, *Dolor y Gloria*, de 2019. Na obra, considerada a mais autobiográfica do diretor, a questão da autoficção é evidenciada na própria estrutura narrativa e diálogos. O cinema de cores cálidas e humor rasgado, característicos de boa parte da filmografia do autor, cederam espaço à certa moderada sobriedade que dessaturaram seus tons. Curiosamente, as reflexões sobre o corpo e sobre a vida, passam por uma crucial transformação, assim que o personagem Salvador, alter-ego de Almodóvar, é atingido pela dor física, acentuado pelo processo de envelhecimento do corpo:

Comecei a conhecer meu corpo através da doença e da dor. Eu vivi os primeiros trinta anos com relativa inconsciência; e o que havia dentro de mim, uma fonte de prazer e conhecimento; treinando possibilidades infinitas de dor. Eu logo conheci insônia, faringite crônica, otite, refluxo, úlcera e asma intrínseca. Os nervos, em geral, e o ciático, em particular. Eu tenho todos os tipos de dores musculares: lombar, dorsal, tendinite, joelhos e ombros. E zumbido. Eu também tenho isso. Chiados. Eu também os tenho.

Além de zumbido e chiado, sou especialista em dores de cabeça. Enxaquecas, dores de cabeça de tensão ou cluster e dor nas costas de uma operação de artrodese lombar, que imobilizou mais da metade das minhas costas. Eu giraria em torno da minha espinha. Consciente de cada uma das vértebras e de músculos e ligamentos que compõem a mitologia do nosso organismo; então, assim como os deuses gregos, nossa forma única de relacionamento é através do sacrifício.

A utilização de radiografia em um autorretrato, tem no artista pernambucano Paulo Bruscky (1949) um interessante ponto de contato com *A Filha de Godiva*. Assim como Vera Chaves Barcellos, o artista é ligado às tendências conceitualistas, contudo, as relações sociais e políticas são mais diretas em sua abordagem poética. A conexão com os jogos de palavras, as relações de intertextualidade com outras visualidades e discursos e o humor, são outros pontos de contato entre os artistas. Ainda há o fato de que Bruscky foi um ativo artista da chamada arte postal ou arte correio, que burlava o sistema de circulação dos objetos artísticos, bem como a censura exercida no período de vigência da ditadura civil-militar no Brasil. Os limites da definição de arte, as tensões entre original e cópia, o uso de tecnologias de reprodutibilidade técnica, como o xerox, também são elementos que marcam a

trajetória do artista. Em 1975, o artista criou um autorretrato intitulado *Protetor para Identidade*, no qual a radiografia do seu crânio é duplicada, em versão negativa e positiva; e abaixo, sobre a uma fotografia do seu rosto, é colocado um quadrado, cobrindo olhos, nariz e boca, sobre o qual se escreve o texto: protetor para identidade.



Imagem 29: *Protetor para Identidade*, 1975
Paulo Bruscky
Off-set sobre papel
18,10 x 22,70cm

Entre as imagens do crânio e a fotografia do rosto, se estabelece uma relação entre vida e morte e entre as possibilidades e as impossibilidades de identificação. Como uma operação comum à vida de todo civil, a identificação torna-se, em regimes autoritários, uma forma de controle ao possibilitar a perseguição, tortura e assassinato a opositores políticos. Assim, ao mesmo tempo que esse

“protetor para identidade” nos impede de ver o rosto do artista, as imagens do crânio lembram a possibilidade de morte, estabelecendo também uma relação com o desaparecimento dos corpos de militantes insurgentes em relação ao sistema, dos quais nem os restos mortais sobraram.

Por fim, de volta ao trabalho *A Filha de Godiva*, há nesta obra uma insinuação de erotismo, não apenas pela nudez do corpo feminino, mas sugerida pela interposição de camadas de imagens que impedem o acesso a ele, em sua potente desinibição. Sobre isso, Roland Barthes tem uma reflexão, bastante apropriada a este tríptico, bem como à dinâmica de aparecimento e desaparecimento, operada por Vera Chaves Barcellos em seus trabalhos autorreferenciais:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há zonas erógenas (expressão aliás bastante inoportuna); é a intermitência, como disse muito bem a psicanálise que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a mana); é essa cintilação mesma que seduz ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, p. 15).

Em relação aos trabalhos de Vera Chaves Barcellos analisados anteriormente, *A Filha de Godiva* tem, em seus aspectos de composição e apresentação formal, um lirismo mais patente. Os vínculos entre o biográfico e o artístico, o pessoal e o coletivo, o científico e o subjetivo, a memória individual e memória coletiva, vida e morte, aparecimento e desaparecimento ultrapassam as intersecções, contaminando-se em definitivo.

Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente.

Água Viva

Clarice Lispector

Um auto de uma mulher genérica

CAPÍTULO 3

3.1 A intimidade máxima

*Deliberei amar. Corto em pedaços o músculo sangrento, alheio e triste a quem por isso culpo. Irmão, um dia aprenderemos a entender a entranha.
E nunca mais seremos diferentes.*

Renata Pallottini

*A luta: o que você é e como os outros veem o que você realmente é.
E a constante fome de ser exposta.
Ser vista por dentro, cortada ...*

Ingmar Bergman no filme 'Persona'

Se em *A Filha de Godiva*, Chaves Barcellos ao sobrepor uma imagem radiográfica a um retrato seu, ironicamente exhibe sua intimidade de forma velada (já que a radiografia resguarda o paradoxo de ser muito pessoal e impessoal em simultâneo), Cris Bierrenbach, na série *Retrato Íntimo* (2003), também faz uso de imagens médicas, obtendo efeitos de sentido que desaguam em outras direções. A ausência dos contornos individuais, o pré ou pós-individual — para além do tensionamento dos limites da linguagem artística, tal como parece-me ser uma das ênfases em Barcellos —, explicita, em Bierrenbach, o desejo de sensível interconexão com o outro. Nublur na própria figura a nitidez identitária individual, para a artista é apresentar-se como uma figuração, compreendendo, nesta

operação, um desejo de interconexão com o outro; a alteridade é posta em questão, como comunicação e representação.

Realizada essa *desidentidade* pessoal, a participação do espectador é convocada a preencher projetivamente as situações apresentadas. Para a artista, figurar-se interessa, portanto, na medida em que a permite elaborar um discurso visual que, de saída, extrapole seu universo particular e incite a resposta empática do espectador. Esta característica inerente aos resultados de seu processo criativo, integram suas intenções como criadora:

Eu gosto quando as pessoas *esquecem que sou eu* e as pessoas entendam aquilo como *uma possibilidade geral de tantas outras pessoas*. Pra mim, a maior felicidade é essa. [os grifos são meus].

[...] eu penso assim: “Se eu vou falar sobre isso, o mínimo que eu espero é *que isso não seja sobre meu pequeno universo* apenas meu, mas que uma pessoa do outro lado do mundo consiga olhar para o meu trabalho e *sentir que ela também faz parte*. *Sentir que ela minimamente se identifique com isso*”. [os grifos são meus].

A violência, simbólica e literal; as implicações sociais e políticas da feminilidade; e os domínios, as manipulações e invasões do corpo feminino — são alguns dos temas presentes em *Retrato Íntimo*, que também atravessam a série fotográfica *Fired* (2013) e o vídeo *Identidade* (2003), da mesma artista, que também serão analisados neste estudo. Por isso, a série será o ponto a partir do qual analisarei os procedimentos criativos da autorreferencialização no caso da artista.

Para aportar teoricamente essa presença de uma *abertura ao social a partir de si*, nos trabalhos de Bierrenbach, penso ser oportuno trazer a formulação do sociólogo francês Michel Maffesoli, teórico da razão sensível, sobre o processo social ao qual contemporaneamente estamos inseridos. Em resposta às ideias de fragmentação, multiplicidade e fluidez identitária do sujeito contemporâneo, o autor elabora o conceito de *lógica da identificação* (1999, p. 301) em substituição ao que ele chama de *lógica da identidade*, discurso predominante na modernidade. A fragilização da identidade individual e as variabilidades das identificações,

motivadas pela vontade de integração a agrupamentos e ideologias, ao mesmo tempo que se configura como uma consistente apreensão da vida societal de agora, permite elucidar como se dão os processos de criação e recepção dos trabalhos de Bierrenbach em análise. Por este motivo, proponho um enfoque mais demorado nesta reflexão teórica.

Contrariamente ao lugar comum de que na atualidade há uma acentuação do individualismo, Maffesoli defende que a observação da realidade cotidiana explicita o oposto: “a saturação de uma identidade estável garantida por si mesma” (1999, p. 301). Pensando que a ideia de indivíduo, doxa sedimentada a partir da qual as sociedades modernas constituíram “seu sistema de representações” não constitui uma realidade imutável “nas histórias humanas”(1999, p. 301), é legítimo reconhecer que, atualmente, as identidades se apresentem e se formem de outro modo. Esta é a premissa a partir da qual Maffesoli apresenta o que ele define como o “deslize progressivo da identidade em direção à identificação” (1999, p. 302)⁹⁹. Isto é, a substituição do que ele chama de *lógica da identidade*, que corresponde à fixidez ou estabilidade de parâmetros identitários individuais, pela *lógica da identificação*, dinâmica e mutável capacidade de conexão a eixos identitários provisórios, ou abertos à transformação, vivenciada coletivamente. A instabilidade, labilidade e pluralidade das diferentes identidades experimentadas por uma mesma pessoa no decurso vital, confirmariam essa abertura às identificações, em lugar da circunscrição fechada de uma identidade precisamente delimitada. O transe ritual das religiões de matriz africana, o jogo de máscaras sociais, a “indeterminação sexual”, “o ecletismo ideológico”, a “versatilidade política” ou a “mestiçagem dos modos de vida” (1999, p. 303), são alguns dos exemplos elencados por Maffesoli como reveladores da heterogeneidade da trama identitária e da sua vital impermanência. A arte e a filosofia serão instâncias privilegiadas que fornecem ao sociólogo a coleta de marcadores para fundamentar sua tese.

⁹⁹ Michel Maffesoli aponta que a desconfiança sobre a solidez de uma unidade subjetiva não é exatamente uma novidade na história das ideias, presente desde indagações dos lógicos da filosofia clássica até argumentações dos contemporâneos filósofos da comunicação (1999, p. 304-305). Afinal de contas, se a identidade individual afirma-se a partir de múltiplas interferências, logo “o sujeito é um ‘efeito de composição’, daí seu aspecto compósito e complexo.

Em especial a literatura, mas as manifestações artísticas em geral, em suas diversas expressões, captam o “caráter movediço da individualidade humana”, na argumentação de Maffesoli. O autor recupera uma parte de um discurso da escritora francesa Marguerite Yourcenar (1903 — 1987), no qual a romancista afirma que o “eu” é uma instituição “incerta e flutuante”, que não está pronto em definitivo, mas em perpétua construção, “sem que haja, para ser exato, unidade de suas diversas expressões”, portanto, considera a autora, o eu é “apenas uma ilusão” ou uma ficção cotidiana. (1999, p. 303).

Na esteira do pensamento de Maffesoli, e em paralelo com a reflexão do historiador e teórico da fotografia francês Michel Frizot de que o conceito de cultura atual é indiscernível das representações e significados trazidos pela fotografia, em sentido estrito, e, por extensão, pela mediação das imagens técnicas dela tributárias, como o cinema, a televisão e a fotografia digital; não seria impreciso correlacionar o processo de reprodutibilidade técnica da imagem — iniciado desde a metade do século XIX¹⁰⁰, e em nossa época hipertrofiado pela democratização de dispositivos de obtenção e pela amplificação da partilha das imagens, pela web e por sites de relacionamentos e redes sociais — com a questão identitária.

Temos ao alcance das mãos um complexo sistema de representação (edição e manipulação) de quem somos, o que imageticamente nos dá a dimensão da diversidade de aspectos que compõem provisoriamente uma mesma pessoa, e nos permite criar e dar visibilidade a modos de vivenciar a existência dissidentes em relação aos padrões hegemônicos sociais. O que, em última análise, propicia e potencializa os processos de identificação com configurações da vida e da identidade para além do mundo imediatamente circundante, possibilitando o exercício da lógica da identificação postulada por Maffesoli.

Antes de focar em uma análise mais demorada de *Retrato Íntimo*, cumpre assinalar brevemente o trajeto biográfico-profissional da artista. Cristina Bierrenbach Lima, nascida em São Paulo, no ano de 1964, conta que nunca gostou muito de falar e escrever, “[...] então quando apareceu aquela linguagem ali [a fotografia],

¹⁰⁰ Benjamin, Walter.

sem sons, sem palavras” o encontro foi para ela “fenomenal!”¹⁰¹ Desse modo, experimentar e vivenciar o universo da fotografia e conhecer o mundo através dela revelou-se, para a artista, um meio eloquente de comunicação, veiculação de ideias e formulação de pensamento. Para Cris Bierrenbach, a histórica e tradicional concepção da fotografia como “registro direto das coisas”¹⁰² era insuficiente diante de suas intenções e motivações de comunicação e expressão. E mesmo para representar o que e como ela via “as coisas do mundo”. Assim, uma imersão mais profunda, um estudo das técnicas e dos procedimentos que envolvem a fabricação dessas imagens, se fez necessária.



Imagem 30: Cris Bierrenbach pelo duo *Guarapa*, formado pelos fotógrafos Paulo Fehlauer e Rodrigo Marcondes.

¹⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=qnUCwLUC1UI&t=483s>. Acessado em 20 de setembro de 2020.

¹⁰² Participação da artista no Seminário “Digressões” realizado em Paraty, no ano de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=Wcw0aCSwx9Y> Acessado em 20 de setembro de 2020.

Essa entrada de Cris na fotografia, entretanto, não ocorreu de forma planejada¹⁰³. Primeiro, aos vinte anos, veio a Geologia (entre 1984 e 1985), e logo a confirmação de que ela e as ditas ciências duras não tinham tantas compatibilidades como havia suposto. Posteriormente, a paixão pelo Cinema a conduziu à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde, em seus laboratórios, passou a experimentar a fabricação de imagens fotográficas. Desde então, a fotografia será seu sustento – porta de acesso ao jornalismo, como fotógrafa – e também seu domínio existencial. As imagens fotográficas passam a ser, para ela, um dispositivo para documentar e registrar, mas também para compreender, criar e impactar a realidade.

Em seu discurso, a artista narra que teve um “azar” que na verdade foi uma “sorte”. Um episódico acidente de carro, a obrigou a ficar licenciada do trabalho. Neste momento, ela fez um workshop chamado “Processos alternativos em Fotografia”, a partir do qual entra em contato com a história técnica da fotografia, mais especificamente, com as técnicas de impressão do século XIX. Isso fundamentou uma abertura às mais diversas possibilidades para compreender esse meio.

Eu comecei a estudar a história da fotografia não só do ponto de vista de quem fez, do que fez, mas também de como era feito, quais os processos tecnicamente falando e as possibilidades que eles me davam. Mas meu interesse não era recriar aqueles processos. A fotografia, para mim, era um meio de *certezas*. *Você vai documentar para dizer o que é a realidade*, então você vai para um laboratório, você faz testes, você tem os tempos, as temperaturas. E eu comecei a pensar o oposto. A fotografia, para mim, vai ser um lugar de *erro*. De *experimentação*. [...] [A fotografia] vai ser o meu campo de arriscar. Eu vou experimentar e eu vou pensar ao contrário do que se deveria pensar. Se isso tem que ser feito assim, então por que eu não posso fazer de outro jeito? E que resultado isso vai me dar. [...] *Eu não estou atrás da certeza. Estou atrás de ser surpreendida.* ([Os grifos são meus])¹⁰⁴

¹⁰³ Em conformidade com o depoimento da artista para entrevista realizada para este estudo, que está em anexo.

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wcw0aCSwx9Y> Acessado em 20 de setembro de 2020.

No fazer fotográfico de Cris subsiste uma atração pelo científico, em sua busca por respostas, embora coexista um incisivo questionamento sobre o regime de verdade ao qual a ciência está inscrita: “Do mesmo jeito que a gente acredita na fotografia, a gente acredita na ciência. Não que eu desacredite, mas, às vezes, é um pouco exagerado, né?” Interrogar sobre o próprio meio (no sentido de metodologias empregadas) e os resultados (e as crenças aí imbricadas) será uma constante nos trabalhos da artista, do mesmo modo que a reflexão sobre sua existência — potencialidades, interdições e coerções — relacionadas ao seu gênero estarão presentes em grande parte da imagética por ela criada. Com a palavra, a artista:

[Ser mulher para mim é] uma casualidade. Nasci mulher e aí, muito do trabalho que eu faço, é uma tentativa de entender o que é isso. O que é estar nessa posição, representar esse papel. No final, acho que todo mundo está representando um papel. E o meu, uma boa parte dele, é ser mulher.¹⁰⁵

Foi exercendo a profissão de repórter fotográfica, em um período em que os jornais diferiam muito do formato que assumem na contemporaneidade, que a artista teve contato com pessoas com uma visão mais arrojada da fotografia. Essas relações pessoais e profissionais alavancaram seu conhecimento com uma diversidade de possibilidades de experimentar o fotográfico. No final dos anos 1980, a artista conta que a fotografia era apresentada, mesmo no âmbito acadêmico, por uma perspectiva, por ela classificada como “clássica”. O cotidiano na cobertura jornalística, neste período, foi “uma escola bem passional”, com muita liberdade para produzir, e com importantes lições. Na condição de “fotógrafa de rua” de uma mídia social, cujas imagens produzidas eram, portanto, voltadas a um público muito mais amplo do que o do circuito artístico, Cris percebeu a relevância da fotografia por um viés ideológico. As imagens fotográficas carregavam signos, contavam histórias, forjavam discursos, endossavam pontos de vista. Para Cris, essa prática profissional no acelerado tempo da reportagem foi fundamental para a sua relação com a criação de imagens atribuídas ao campo das artes visuais, dada a sua

¹⁰⁵ Cris Bierrenbach em entrevista para o projeto “Mulheres Centrais”. Disponível em: <https://vimeo.com/16916395> Acessado em 20 de setembro de 2020.

polissemia, além da relação anterior com o cinema, que intensificaria sua compreensão do caráter ficcional das imagens. A artista percebeu como aspectos técnicos envolvidos na captação da imagem – a forma como se fotografa, o enquadramento escolhido, a incidência da luz, por exemplo, – eram fatores que não só diferenciavam uma fotografia de outra, por sua qualidade estética ou traço de autoria, como influenciavam o conteúdo, os significados, evocados ou definidos por uma imagem. Com as imagens, discursos são construídos. Ensino do jornalismo. E, mesmo a imagem jornalística, mais direta em sua comunicação, “nunca é imparcial”. Ela direciona, invariavelmente, a uma interpretação.

O ingresso no campo das artes visuais deu-se de forma autodidata, embora, mais tarde, já tendo participado de exposições, o que acontece desde a década de 1990, ela tenha se voltado ao sistemático estudo acadêmico das artes visuais, atividade que será interrompida em virtude de circunstâncias profissionais. Desde o princípio, sua produção não foi fotográfica em um sentido estrito. Híbridos, os primeiros trabalhos foram construídos com colagens e fabricados a partir do uso de técnicas do século XIX, demarcando seu interesse por antigos processos fotográficos como a daguerreotipia, célebre pesquisa que ela prossegue e lhe rende, em 2004, o Prêmio Porto Seguro de Pesquisas Contemporâneas.

À fotografia se somam as produções em vídeo, instalações e performances, sem contar a trajetória como ilustradora. Atualmente, suas obras integram coleções como a do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna de São Paulo e *Maison Européenne de la Photographie* (França). Internacionalmente, trabalhos de sua autoria já itineraram por países como a França, a Holanda, o Japão, o México, a Alemanha, os Estados Unidos, a Bélgica e Cuba.

A autoimagem para Cris é suporte, assunto e vetor em diferentes trabalhos para um questionamento sobre a corporalidade, as injunções, paradigmas e desdobramentos decorrentes do questionamento ontológico do que é “ser mulher”. Circunstancial construção (biopsíquica, mas também discursiva-cultural), tão incisivamente determinante em nossa sociedade erigida sob valores do patriarcado.

Os críticos mexicanos Adriana Raggi e Bruno Bresani percebem esse questionamento do corpo da seguinte forma:

A questão, o questionamento, a indagação que Cris Bierrenbach (São Paulo, 1964) coloca sobre a mesa, que turva o nosso olhar e nosso pensamento, é como eu habito meu corpo, minha epiderme, meu sexo, minhas emoções e restrições, as quais estamos confinados e nos levam, de forma incontrolável, a um questionamento mais difícil e essencial: como habito, *como experimento o meu gênero ou o que se supõe ser o meu gênero, o meu ser, a minha sensualidade e sexualidade*, como consequência de minha atuação de cada dia, de cada segundo e a cada momento do meu ser, do meu ser diante de meu corpo e diante dos corpos que me cercam? (Raggi, Bresani, [os grifos são meus])¹⁰⁶.

Não seria equivocado traçar uma intersecção entre as obras e as contemporâneas reivindicações dos debates feministas, ainda que Cris entenda que o surgimento dessa problemática nas obras aconteça mais de modo sensível, intuitivo e espontâneo do que correspondendo a uma agenda conscientemente programada:

Às vezes eu me sinto meio uma fraude. Uma coisa dos tempos atuais, desses últimos anos, é que tudo é muito conceitualizado. Tudo é muito programado. As pessoas têm questões. E eu me acho meio uma fraude. Porque no fundo, no fundo, eu faço um trabalho que... eu não sigo nenhum grande questionamento. Eu não sigo nenhuma grande causa. Eu não sigo... Eu não tenho, nunca tive¹⁰⁷.

É importante salientar que o movimento feminista não se trata de um bloco monolítico, e sob este termo, numerosas fases se observam, ao longo do tempo e, mesmo na atualidade, o conceito de feminismo abrange diferentes nuances e posicionamentos, não raras vezes discordantes entre si. Assim como se faz necessário assinalar que a voga da contemporaneidade e dos movimentos

¹⁰⁶ Tradução minha, do original: La pregunta, el cuestionamiento, la interrogante que Cris Bierrenbach (São Paulo, 1964) nos pone sobre la mesa, que nos embarra en nuestra mirada y en el pensamiento es el cómo habito mi cuerpo, mi epidermis, mi sexo, mis emociones restricciones, lo cual nos orilla y nos lleva, sin control, a un cuestionamiento más duro e imprescindible: ¿cómo habito, cómo vivencio, cómo experimento mi género o lo que se supone que es mi género, mi ser, mi sensualidad y sexualidad, como consecuencia de mi actuar cada día, cada segundo y en cada momento de mi estar, de mi ser ante mi cuerpo y ante los cuerpos que me rodean?

<https://lasdisidentes.com/2012/01/24/el-cuerpo-cuestionado/> Acessado em: 20 de setembro de 2020.

¹⁰⁷ Trecho da entrevista com Cris Bierrenbach, na íntegra em anexo.

identitários tem em sua proposta a pluralidade como questão. Os estudos culturais, neste sentido, não estão restritos a questionar a complexidade envolvida na representação do feminino como uma estrutura única, mas em esmiuçar as diferenças e as facetas do ser e estar das mulheres em sua multiplicidade.

Não se deter a uma bandeira que congregue sua expressão artística, entretanto, não impede que público e crítica reconheçam questões recorrentes em suas produções, em especial reverberações críticas das consequências da subordinação do feminino. Em *Retrato Íntimo*, a condição objetual do corpo feminino parece ser subvertida pela artista Cris Bierrenbach na série. Ou pelo menos posta em suspensão.

Ainda que, contemporaneamente, os debates feministas tenham se intensificado, especialmente se pensarmos na multiplicação de sites e páginas que reverberam as reivindicações feministas, sem falar na constância do tema nas redes sociais, comprovando que socialmente a posição da mulher no mundo ocidental têm sido problematizada e tem provocado dissidências e rasuras em discursos masculinos dominantes; é inequívoco que a exploração da imagem feminina condicionada à satisfação do desejo masculino e atrelada a rígidos padrões corporais e comportamentais é uma realidade. Uma rápida mirada nas imagens publicitárias que circulam nas grandes redes de comunicação automaticamente exemplificam esta situação. A recente virada reacionária no Brasil, fortemente alicerçada em fundamentalismos religiosos, demonstra que a equalização dessa assimetria entre os gêneros está longe de ser equilibrada.

Na contramão das representações femininas e seus óbvios arquétipos, assim como de seus clichês, Cris Bierrenbach apresenta uma série autorreferencial que, literalmente, radiografa a experiência de ser mulher, ao auto-devassar a sua intimidade com certo sadomasoquismo. Constituída por cinco imagens, *Retrato Íntimo* apresenta radiografias do corpo da artista — sempre capturadas pelo mesmo enquadramento: do estômago até o início dos joelhos, em conformidade com os parâmetros dos exames médicos — que revelam a introdução de diferentes objetos na sua vagina. O trabalho nos remete a uma espécie de autorretrato, aqui surge destituído de sua função identificatória em um nível individual. Não se trata de uma

apresentação personalista, mas de uma abertura à alteridade, uma comunhão de um corpo específico com todos os corpos que vieram antes e aqueles que virão depois da sua existência. Daí a sua transparência, uma visualidade vazada, permeável à projeção de outros corpos, os quais se encontram em latência na interioridade da imagem.

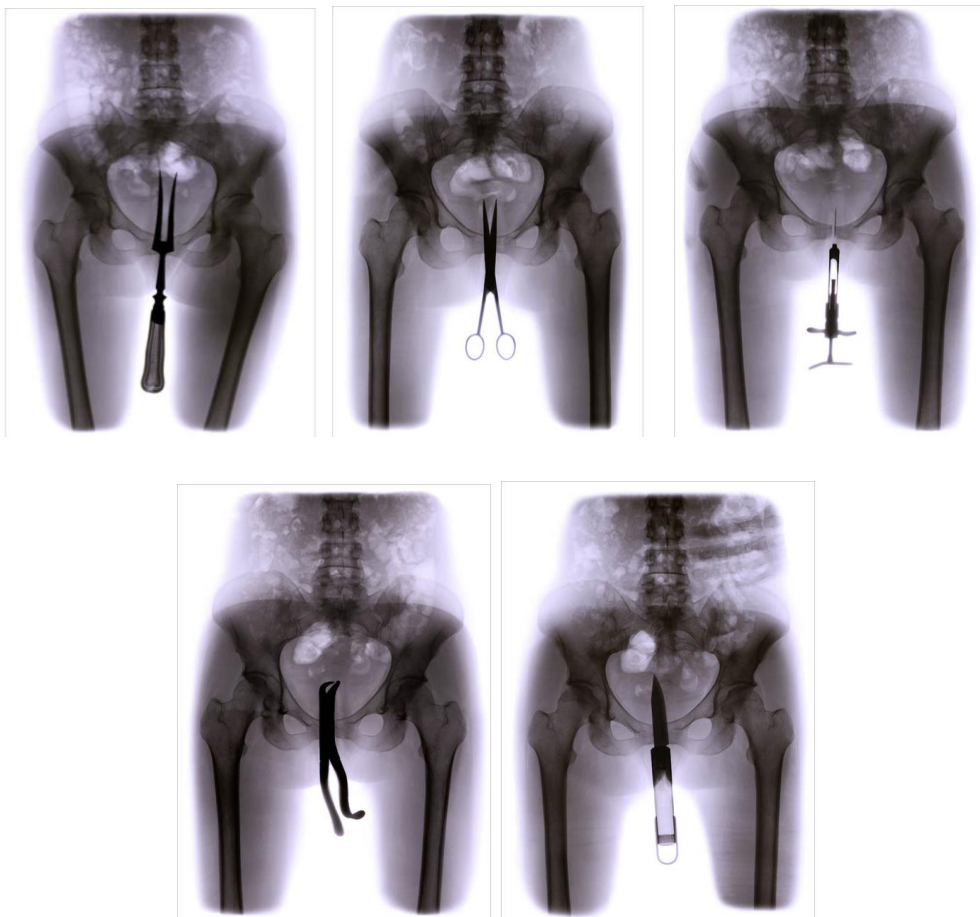


Imagem 31: Cris Bierrenbach
Retrato Íntimo | série fotográfica , 2003
 Impressão C-Print de raio-X, 85 x 60 cm cada
 Bibliothèque Nationale de France

O título da série foi apropriado do clássico romance “A Montanha Mágica”¹⁰⁸, do escritor alemão Thomas Mann (1875 — 1955). Publicado pela primeira vez em

¹⁰⁸ A Montanha Mágica (Der Zauberberg, 1924), é um romance monumental que Ítalo Calvino qualificou como a melhor introdução ao século XX e suas questões. O final da narrativa coincide com a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914), quando o protagonista adere ao conflito bélico. Estima-se que o episódio com as radiografias, precisamente se dê no início da sua estadia na estação de tratamento, em 1907 (ORTEGA, 2006, p. 90).

1924, a sua narrativa realiza um metafórico exame da sociedade burguesa ocidental, cuja organização patológica é desvendada através dos embates entre a personalidade do jovem Hans Castorp, protagonista da história, com os fundamentos da cultura que seriam o motivo de uma “crise espiritual”, em um sentido um mais amplo, e não estritamente relacionado a um adoecimento físico individual. No livro, o protagonista é um rapaz de 24 anos que, ao reconhecer estar doente, parte para um sanatório na Suíça em busca da cura. Em meio ao romance monumental de Mann, as radiografias surgem como (relativa) novidade histórica, e como elemento desencadeador de fascínio nos pacientes, que se referiam a ela como uma técnica para fazer retratos íntimos, como narra Cris em entrevista:

[...] o nome do trabalho foi *roubado* do Thomas Mann. Não sei se vocês conhecem a história de “A Montanha Mágica” é o começo da radiografia, a invenção da radiografia, no finzinho do século XIX, e as pessoas doentes vão para aquelas estações na Suíça se tratar e aí tem a tal da radiografia, que é uma coisa novíssima, que tinha aparecido. E as pessoas faziam a radiografia e andavam assim [escondendo], porque é uma coisa tão íntima: é a intimidade máxima. Eu tô vendo os meus ossos aqui!!! Então, as pessoas que eram mais próximas, elas compartilhavam, assim: “Olha, meu exame saiu ontem”. E eles se referem à radiografia como retrato íntimo. Como fotografia invisível e como retrato íntimo. A gente trata assim [como algo banal], mas é super íntimo!

Para o filósofo Francisco Ortega, a obra “captura de modo absolutamente singular a atmosfera de estranheza e o impacto subjetivo causado pelas novas imagens nos indivíduos [...] na virada para o século XX” ([os grifos são meus], 2006, p.90). O capítulo dedicado à descrição do primeiro contato de Castorp com a explicitação da interioridade do próprio corpo é intitulado com uma exclamação da personagem “Deus meu, eu vejo!”. A sentença traduz não apenas o estado de estupefação de uma personagem em foco, mas anuncia também os debates inerentes à “descoberta” pelo olho humano do núcleo invisível de um corpo vivo. Este capítulo do texto literário aponta, na leitura de Ortega, para a problemática entre visão e legibilidade, bem como problematiza o status de neutralidade e objetividade das imagens científicas. Além do sentimento de estranheza, há no

excerto a descrição da sensação “de *transgressão e fantasmagoria* que envolve o primeiro encontro com o interior do corpo” ([os grifos são meus], 2006, p.90).

Em um primeiro momento, Castorp tem dificuldade de enxergar no exame radiográfico o que estava sendo ali apresentado. Assim, havia uma necessidade de ensinar o olho a ver; em outras palavras, havia a necessidade de condicionar ou orientar a leitura daquele código visual então inédito. No romance, o médico, o conselheiro Behrens, faz a intermediação entre o personagem e o Raio X, e é só a partir disso que Castorp afirma: “Sim, sim, eu vejo ... Deus meu, eu vejo!” (Mann, 2000, p. 299). Há, neste trecho, a mediação de um olhar experiente associada a uma linguagem nomeadora que realiza o encontro entre o sujeito não iniciado naquele código visual e a imagem à espera de ser lida. Sobre este aspecto da comunicabilidade de conteúdos das imagens médicas, Monteiro afirma que elas imagens são inseparáveis de uma enunciação. Na condição de “uma imagem em trabalho, imagem-ato” conjugam o “gesto da produção somado ao ato de recepção e de sua contemplação.” (2012, p.2).

Este conflito entre legibilidade e visão, como apresenta Ortega em sua reflexão a partir da obra de Mann, é particularmente fértil para se aplicar às reflexões do campo das artes visuais, posto que esta é uma instância geradora de imagens que, simultaneamente, produz múltiplas possibilidades de relação e leitura, em experiências, em termos fenomenológicos, com as obras produzidas. As diferentes linguagens artísticas do âmbito da visualidade não apenas produzem aquilo que se oferece ao olhar, como imagem; mas operam na expansão do visto ao explorar, por vias alternativas, possibilidades de decodificação das obras que acontecem para além dos condicionamentos da chamada cultura de massa, por exemplo. A arte, desse modo, alavanca uma pedagogia do olhar, um ensinamento sobre as formas de enxergar (invariavelmente postas como passíveis de revisão crítica), como potência cognitiva e existencial do sujeito.

Outro aspecto relevante em relação à referenciação feita pela artista Cris Bierrenbach à obra “A Montanha Mágica” diz respeito à relação entre morte e imagem, desencadeada quando a personagem Castorp vê “antecipado pela força dos raios, o futuro trabalho da decomposição; viu a carne em que vivia, solubilizada,

aniquilada, reduzida a uma névoa inconsistente [...]” (Mann, 2000, p. 300). A contemplação perturbadora choca Castorp com a viva ideia da própria mortalidade: “[...] contemplou uma parte familiar de seu corpo, estudou-a com olhos videntes e penetrantes, e pela primeira vez pensou que estava destinado a morrer”. (Mann, 2000, p. 300). Desse modo, há uma remissão ao conceito de *memento mori*, presente em diversos momentos da história da arte ocidental. A expressão latina, cujo significado caminha entre “lembre-se de que você é mortal” e “lembre-se da morte”, foi largamente produzida na arte sacra e segue sendo identificada em obras contemporâneas, com outras abordagens imagéticas. Em uma perspectiva de análise que relacione diretamente *Retrato Íntimo* com o universo das mulheres propriamente dito, a radiografia pode sugerir que as diferentes agressões e violências às quais o corpo feminino está vulnerável, podem resultar em sua morte.

Ortega percebe nesta passagem do romance uma certa negligência da crítica literária concernente aos efeitos que a “visualização do próprio esqueleto” e a tomada de consciência sobre a própria morte desencadeiam na mente de Hans Castorp, e, por consequência, no enredo do livro. Para o filósofo, este fato representa um marco decisivo para a desvinculação da “existência burguesa” precedente e um ingresso em uma jornada científica e filosófica que consolida a virada intelectual de Castorp:

Ele é invadido por uma vontade de saber sobre o corpo que abarca desde a anatomofisiologia até a metafísica, [...] Para Castorp, a autoformação intelectual está ligada à descoberta e ao conhecimento do corpo, o que poderíamos denominar de somatização do ideal clássico da Bildung, de Bildung fisiológica. O conhecimento do interior do corpo representa uma metáfora eficaz do conhecimento de si. (2016, p. 91).

Desse modo, o avanço tecnológico da humanidade referente à produção de imagens estimula o desenvolvimento dos conhecimentos humanísticos na medida em que as novas imagens dão o dimensionamento daquilo que justamente era desconhecido. E, talvez, revelem o mais terrível: a fragmentação e a limitação humana de conhecer “os fatos do mundo” e, mesmo, de conhecer a si mesma.

A vontade de ver aliada à *vontade de saber* e à vontade de dizer — como ondas que se entrecruzam — forjaram a construção do trabalho *Retrato Íntimo*. Além do instigante diálogo (transversalidade entre a fotografia e a literatura) e referência que a série estabelece com a produção literária de Thomas Mann, recorrendo à apropriação como procedimento criativo, um dos *modus operandi* da arte contemporânea; Cris revela, em entrevista, que a ideia para realizar o trabalho surgiu, antes de qualquer elucubração, a partir de um fato prosaico:

As pessoas perguntam como surgem as ideias dos trabalhos, [...] muitas vezes é de uma banalidade do dia a dia.[Este trabalho nasce quando] eu um dia fiz um exame qualquer, uma radiografia, e aí peguei o resultado, fui olhar e tinha um ponto flutuante no meio do meu corpo, assim e assim, aquele susto! Mas o susto não era tanto por ter o metal. Porque aí, imediato, ah, é o DIU [Dispositivo Intrauterino]. Mas eu olhava para aquilo e eu não conseguia entender o meu corpo, onde tava aquele negócio. Dizia aquele negócio tá fora do lugar. Esse negócio voou para outro lugar, ele não tá onde deveria tar. E eu fiquei obcecada, eu não tenho ideia do que seja isso aqui. E como era a questão do DIU, tem uma relação com a intimidade, a coisa sexual. E eu não tenho ideia, e parece que isso entra ... vai até quase a garganta, é muito profundo. E eu comecei a me questionar sobre isso, a pensar na coisa da penetração, a pensar na coisa médica, nos exames médicos, no que é ser mulher, no que é normal. É desagradável, isso é normal?, o que é normal, o que é anormal, né? E eu quero saber até onde vai esse negócio aqui, que é essa minha entrada, que tem uma relação com essa coisa afetiva/emocional. E aí as pessoas perguntam: ah, isso é montagem, né? Não, isso é de verdade! Porque a ideia toda era saber até onde ia o negócio. E aí comecei a pensar nessa questão toda¹⁰⁹.

O “desentendimento” sobre o próprio corpo, em sua interioridade, em seus limites e contornos internos, foi um ponto de instigação para o desenvolvimento da série:

A gente tem o corpo, mas, na verdade, a gente não entende bem onde estão as coisas. Eu tenho o coração, eu tenho o pulmão, eu tenho isso e aquilo. E nessa questão dos orifícios, eles são entradas dentro de um mecanismo que é o seu mecanismo e a gente não sabe

¹⁰⁹ Fala da artista no 1º ciclo de fotografia - Cidade Invertida <https://www.youtube.com/watch?v=MUp098qZLDY&t=2776s> Acessado em 20 de setembro de 2020.

exatamente como eles funcionam, aonde eles vão [dar], quais são os limites deles. Quão íntima é essa penetração, seja de que tipo ela for.
110

Para utilizar uma expressão da artista, na história “não contada” deste trabalho, existe, desde o princípio, no impulso gerador da obra, uma relação com o gênero feminino, já que foi a presença do DIU, dispositivo inserido na região do útero como método contraceptivo, detectada em uma radiografia, o fato desencadeador da curiosidade da artista sobre o próprio corpo, sobre a corporeidade¹¹¹, e as implicações de ser mulher no mundo contemporâneo. A sua genitália, entendida no contexto ginecológico, como uma porta de entrada para introdução de objetos invasivos para averiguação da saúde corporal, tem, efetivamente, significados afetivos e emocionais da ordem da intimidade, do privado. E, também, do público, na medida em que o componente biológico genital é nas sociedades ocidentais contemporâneas um indicativo identitário determinante sobre poderes, limites, conceitos e representações.

O garfo, a tesoura, a seringa, o fórceps e a faca — objetos utilizados, nesta sequência, na série — parecem metaforizar injunções, violações, manipulações, coerções e susceptibilidades pelas quais o corpo da mulher potencialmente está exposto ao longo do ciclo vital. Tornar visíveis aspectos constituintes do arco dramático do feminino invisibilizados na vida social, seja pela naturalização da violência, seja pela seletiva inconsciência sobre a discrepância entre gêneros, tem no radiográfico um certo meio expressivo. O meio significativo conjuga-se intimamente aos significados afetivos provocados; continente e conteúdos retroalimentam-se. Frizot (2012) grifa uma subjacente relação de sentidos entre os termos “fotossensibilidade” — que alicerça a existência da fotografia, inscrita nos campos da física e na física-química — e “sensibilidade” — faculdade humana de afetar-se por “sentimentos, impressões e sensações. Não existe aqui desvio

¹¹⁰ Fala da artista no Seminário “Digressões”, em Paraty, no ano de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=Wcw0aCSwx9Y> Acessado em 20 de setembro de 2020.

¹¹¹ Utilizo a palavra “corporeidade” no seguinte sentido: como relação interpessoal entre um corpo para com outro corpo e de um mesmo corpo com o meio em que vive. **Corporeidade**, dentre vários aspectos, se insere no contexto do corpo em movimento, retomado pela ideia de que através do movimento pode-se situar no mundo.

indevido: o vocabulário técnico fundou-se em analogias antropológicas que voltam através das palavras.” (2012, p.42).

Pensando com Frizot, para quem “um mundo invisível de fluidos, de eflúvios, às vezes assimilados à circulação do pensamento ou a fantasmas” (2012, p.42) é desvendado pela imagem fotográfica, e sendo o Raio X uma fotografia dos ossos obtida pela captação em superfície sensível de ondas invisíveis a olho nu, mas “visíveis em imagem” — a questão do radiográfico simboliza uma perscrutação radical, um exame extremo daquilo que é problemático, de uma realidade encoberta. Se a imagem fotográfica resulta da impressão do referente no sensível, a radiografia é o paroxismo da capacidade da sensibilidade impregnar-se de imagens, a máxima penetração no oculto, no interno.

O que mais é pungente, em *Retrato Íntimo*, não são exatamente as memórias de dor acionadas no corpo do espectador pela visão da introdução de objetos perfurantes, mas a contundência da denúncia realizada pela artista acerca da vulnerabilidade dos corpos das mulheres, factibilidade verificada sem dificuldade em levantamentos estatísticos. O que as radiografias, resultantes da ação de um aparato tecnológico visualmente invasivo que assegura uma visibilidade interdita aos sentidos humanos termina por revelar é que as superestruturas culturais que nos constituem, as estruturas de sustentação tal como o endoesqueleto, são fundamentadas no regime de opressão do feminino e do quanto romper com o ciclo de silenciamento, apatia e naturalização das violências se torna uma urgência cortante.

Antes de propor uma leitura de sentidos, parece-me profícuo pensar neste tensionamento entre arte e ciência intrínseco à série. Em brilhante artigo, o historiador da arte estadunidense James Elkins investiga as relações existentes entre a história da arte e as imagens que não são arte. Ainda que, historicamente, essas áreas do conhecimento muito devam uma a outra o seu desenvolvimento e que, contemporaneamente, artistas e cientistas produzam obras e saberes que se beneficiam mutuamente das descobertas e experimentos de ambas as instâncias, talvez por uma defesa de território e por uma economia de tempo, aceitemos com facilidade a dicotomia entre imagens artísticas e “imagens [que] não [são] arte”

(2011, p.8). Os rótulos, como sabemos, são convenientes e facilitam a vida, mesmo que o exame rígido comprove incongruências e a insuficiência de tal bipartição definitiva entre os termos. Porém, concordando que, *grosso modo*, as *imagens que não são arte*, tais como as científicas, seriam mais objetivas, visto que concebidas para transmitir informações e dados, ao passo que as *imagens da arte* pela polissemia inerente enredam aspectos da mais incerta subjetividade em sua legibilidade; em *Retrato Íntimo*, a artista ao transpor uma imagem informativa/científica como o raio X, “utilitária” e de significados diretos e precisos, propõe sentidos afetivos e emocionais. Cris Bierrenbach nos coloca diante de uma visceralidade asséptica, que tensiona as próprias especificidades e determinações dos meios médicos e evidencia a interpenetração entre os domínios das disciplinas. A série sugere um comentário ácido sobre a superficialidade e incompletude da representação em imagens da complexidade do sujeito, ao passo que algumas imagens científicas “secas” podem ser expressivas o bastante, mesmo para além das suas motivações iniciais.

Interessada nas relações entre as imagens médicas e a arte, a pesquisadora brasileira Rosana Horio Monteiro, reflete sobre o impacto que a visualidade obtida pelo uso do raio X causou, em um primeiro momento, no campo da ciência e da medicina, e, posteriormente, como a disseminação no campo social ressignificou, em escala coletiva, as concepções de íntimo e privado. Descoberto acidentalmente em 1895, o raio X permitiu algo inimaginável na história das ciências médicas: o acesso à interioridade do corpo humano vivo¹¹². Iluminar as estruturas internas do organismo humano, torná-las inspencionáveis em vida, representou um grande avanço na “tecnologia de imageamento” (2012, p.3), colocando em perspectiva não só consolidadas percepções sobre o alcance da visão humana, mas gerando, colateralmente, nas ciências médicas, um reposicionamento e redimensionamento tanto sobre o que era visto — de forma inédita o olho via o que estava além da superfície — quanto aos significados da própria visão. Segundo a autora, já por volta da década de 1930, as radiografias eram parte da vida cotidiana de grande parte dos hospitais dos centros urbanos no Ocidente e, hoje, integram a cultura

¹¹² Rosana Horio Monteiro assevera que, embora a representação do interior do corpo humano existisse desde a Renascença, as famosas dissecações de cadáveres feitas por Leonardo da Vinci são exemplares disso, a radiografia possibilitou a visualização do corpo humano vivo e a aplicação desse conhecimento com finalidades médicas. (2012, p.2).

como um artefato cultural de domínio público, disseminado por diferentes mídias (2012, p.3).

A utilização do raio X na composição de um autorretrato tem no artista norte-americano Robert Rauschenberg (1925 — 2008) um importante antecessor, com a obra *Booster*, de 1967. Situado na história da arte entre o declínio do expressionismo abstrato e a emergência da *pop art*, Rauschenberg produziu uma extensa e original obra que agregou imagens de diversas naturezas, marcando sua trajetória pelo gesto de incorporar diferentes materiais em suas produções, entre apropriações e ecléticas contaminações; além de promover cruzamentos entre distintas linguagens artísticas. Philippe Dubois chamará suas criações de “[...]‘agrupamentos geológicos’, tão selvagens, líricos, e expressivos, quanto sabiamente encenados [...]” (2010, p.270). Nas chamadas *combine paintings*, o autor observa que a imagem fotográfica tem uma condição dupla. De um lado, é mais um objeto como qualquer outro. Mas por outro, ela também pode se apresentar como linguagem expressa o que Dubois denomina como a “alma simbólica das construções de Rauschenberg”. São como *espectros*, fantasmas da representação. Representam *palimpsestos*. São peles da América.”. (2010, p. 270).

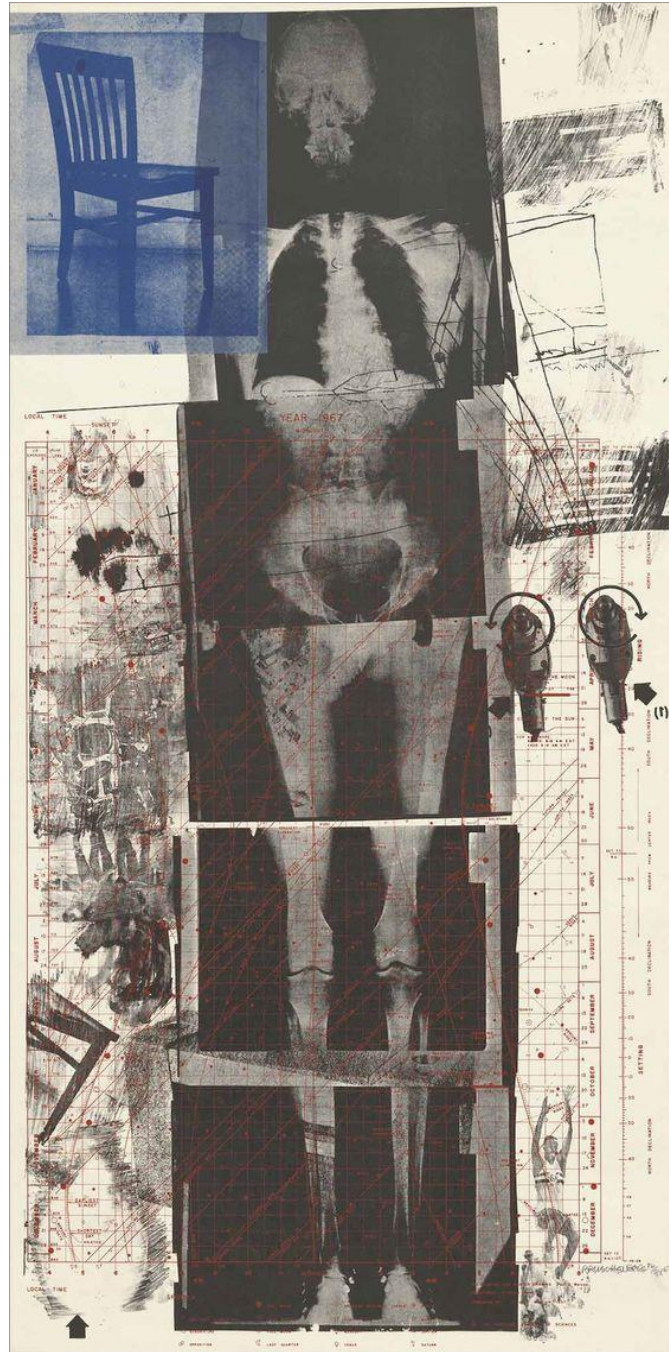


Imagem 28: *Booster*, 1967
 Robert Rauschenberg (1925 — 2008)
 Litografia, serigrafia e frottage
 181,7 x 89,3 cm
 Coleção MoMA, New York

Em *Booster*, Rauschenberg apresenta um autorretrato em tamanho real, formado por seis radiografias de diferentes partes de seu corpo, que arranjadas no sentido vertical de um corpo em pé, foram transferidas por impressão litográfica. Na

época de sua produção, a obra foi considerada a maior litografia extraída de uma prensa manual¹¹³, utilizando para sua impressão duas pedras litográficas. Além das radiografias, a obra é composta em suas laterais por outras imagens, impressas em serigrafia e por *frottage* (NUNES, 2010, p.88), confirmando a poética do artista que utiliza o que Tadeu Chiarelli define como “imagens de segunda geração” (2002, p.100-110), quando se refere ao uso de imagens pré-existentes incorporadas em uma perspectiva de ressignificação de seu “sentido original”. Em *Booster*, Rauschenberg mistura imagens da publicidade e da cultura popular às radiografias.¹¹⁴

Em serigrafia, foram impressas a cadeira azul, o mapa astral do ano de 1967, e a imagem de uma furadeira elétrica com as instruções de uso, de forma duplicada; as imagens restantes foram impressas por *frottage* e serigrafia. Ênfase a complexidade técnica envolvida para a composição do trabalho para dimensionar o impacto que a obra teve no momento de sua produção e apresentação pública, e, sobretudo, para salientar o caráter inovador de Rauschenberg como artista. Dubois observa que a integração de imagens por “transferência física”, fazem “dessas grandes superfícies, espécies de ‘fotografias’ de segundo grau, de *ready-mades* fotográficos” (p. 270). A composição do trabalho, em sua impureza de linguagem e de combinação de imagens, agora abertas a novas significações, fazem o que Argan aponta como a indefinição entre “coisas, lembranças ou fantasmas” (1992, p.575). A centralização da figura humana trazida pelo raio X, neste sentido, pode ser entendida como um *memento mori*, um espectro que vaticina a morte, do artista e do espectador.

Em diálogo com a série de Cris Bierrenbach, existem aspectos que merecem ser destacados. Para além do uso das imagens radiográficas, ponto de contato entre as duas produções, em suas especificidades, cada obra projeta um universo

¹¹³ Museu da Universidade de Princeton. Disponível em: https://artmuseum-princeton.edu.translate.google/collections/objects/51624? x_tr sl=en& x_tr tl=pt& x_tr hl=pt-BR& x_tr pto=sc Acessado em 19 de abril de 2020.

¹¹⁴ Consta que a obra foi realizada quando o artista estava envolvido com “Experiments in Art and Technology” (E.A.T.), organização que reuniu artistas e engenheiros para colaborar em performances que incorporavam novas tecnologias. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/booster-robert-rauschenberg/-AGU1QLERhkwhw>

de questões que respondem e interagem com demandas do seu próprio tempo. Desse modo, é interessante pensar como a figura humana “dissecada” de sua carnadura, como imagem, funciona como um catalisador de significações e debates que correm em diferentes direções.

Assim como o título da série *Retrato Íntimo*, além de revelar uma relação de apropriação de uma expressão extraída de uma obra literária (aproximando Cris de uma das características mais preponderantes de Rauschenberg que é a apropriação de imagens de campos da visualidade extrínsecos às artes visuais), evoca interpretações geradas pela tensão entre as linguagens verbal e visual dos trabalhos; na escolha do título de *Booster* há a sugestão de diferentes conteúdos semânticos. *Booster* é uma palavra com vários significados na língua inglesa. Dependendo do contexto em que está inserido, o termo corresponde às ideias de amplificação, impulsão, propulsão, promoção e reforço¹¹⁵, entre outras acepções. Rauschenberg parece jogar com os diferentes matizes semânticos do vocábulo, reunindo na obra, diferentes elementos que representam essas variações de significado. A dimensão física da obra, em sua grandeza, presentifica a ideia de amplitude. Uma das funções principais do esqueleto humano é dar sustentação ao corpo. Também neste mesmo sentido, as cadeiras (como a do canto superior esquerdo) relacionam-se com a sustentação de algo ou alguém e aludem ao meio pelo qual se eleva, se toma um impulso para se alcançar além do chão. Existe ainda, no canto direito inferior, a imagem de um jogador de basquete em posição de tomada de impulso. E ainda, pode-se pensar no próprio trabalho como um promotor de reflexão crítica no espectador e na arte como fenômeno intensificador da vida.

No site do Museu da Universidade de Princeton¹¹⁶, uma das instituições detentoras de uma das impressões da obra, em texto apócrifo, consta que a criação de *Booster* foi motivada pelo encantamento de Rauschenberg pela exploração espacial combinada com a representação do corpo humano como uma máquina de movimento. Iniciada dez anos antes da produção da obra, a corrida espacial (1957

¹¹⁵Dicionário Linguee de Inglês: <https://www.linguee.com/ingles-portugues/traducao/booster.html>
Acessado em 19 de abril de 2020.

¹¹⁶ Site do Museu da Universidade de Princeton. Disponível em: https://artmuseum-princeton-edu.translate.google.com/collections/objects/51624?x_tr_sl=en&x_tr_tl=pt&x_tr_hl=pt-BR&x_tr_pto=sc.
Acessado em 19 de abril de 2020.

—1975), disputa entre o mundo capitalista, representado pelos Estados Unidos e o mundo socialista, representado pela extinta União Soviética, no que se refere à hegemonia na exploração do espaço, era um acontecimento que agitava fortemente o mundo ocidental. Pela primeira vez na história da humanidade, o desenvolvimento tecnológico permitia ao ser humano extrapolar os limites de seu conhecimento para além do território do planeta Terra. Na obra, a presença de reproduções de partes da revista *Life* do ano de 1962, com artigos sobre o programa espacial *Mercury* e outro comparando a estrutura do esqueleto humano com o funcionamento de máquinas, atestam os interesses de Rauschenberg em relação à composição. A interação entre o esqueleto revelado pela radiografia e a imagem do jogador de basquete, um corpo jovem, saudável e em movimento configura uma das tensões ou antagonismos apresentados na sobreposição das múltiplas camadas, tanto materiais quanto imagéticas e mesmo semânticas.

Existe, portanto, uma curiosa relação entre “dentro” e “fora”, suscitada em *Booster*: através do avanço técnico da radiografia possibilitava-se um mergulho imagético ao interior do organismo e também por esse desenvolvimento da tecnologia, a humanidade ambicionava impulsionar seus domínios na galáxia. Mas, se por um lado a exploração espacial causava espanto e fascínio, por outro, os mistérios do próprio ser humano, a sua interioridade — e por extensão simbólica, a sua subjetividade — permaneceriam também uma esplendorosa descoberta, que jamais seria por completo devassada. A impressão do mapa astral do ano de 1967, ocupando grande parte da obra, injeta no trabalho uma dimensão de mistério, e o esoterismo pode ser aqui compreendido, nesta leitura, como a busca por respostas fora do território da ciência.

Neste sentido, há uma substancial diferença entre a obra de Rauschenberg e a série de Cris Bierrenbach. Enquanto o norte-americano realiza em seu “autorretrato como esqueleto” um movimento para fora, para a frente e para o alto (materializado desde a verticalidade da produção), aspectos que podem ser correlacionados à dinâmica da masculinidade, em seus padrões anatômicos (forma genital masculina) e sistemas de representação (não por acaso a exploração espacial segue o curso da projeção fálica); em *Retrato Íntimo*, há um desvendamento da intimidade e um olhar direcionado para dentro, para trás e para

baixo que, em uma perspectiva cultural binária, estaria mais relacionado aos processos de subjetivação das mulheres, vinculados à introspecção, à intimidade e, mesmo, à domesticidade. Nas palavras da artista, desde a idealização do trabalho, havia o intento de abordar “do estritamente médico ao estritamente doméstico”¹¹⁷, o que definiu as escolhas dos objetos a serem introduzidos em seu órgão genital. Assim, há aqueles instrumentos utilizados pela medicina como o fórceps, a seringa e a tesoura, e aqueles utilizados no ambiente doméstico, como a faca e o garfo. A opção por esses dois espaços sociais, o da medicina e o doméstico, por sua vez, é muito significativa: historicamente os corpos femininos foram muito mais frequentemente medicalizados, examinados e mesmo patologizados; enquanto que o ambiente doméstico, resguarda em sua composição as violências simbólicas e literais e, tantas vezes, são silenciadas. Curiosamente, o garfo, de acordo com o relato da artista em entrevista, foi o objeto-limite, aquele que mais profundamente pode ser colocado em seu corpo.

De fato, limite parece ser uma palavra adequada para ser utilizada na aproximação entre *Booster* e *Retrato Íntimo*. Enquanto no primeiro, temos um corpo remontado pela composição verticalizada de diferentes radiografias, ainda que sua montagem não seja perfeitamente encaixada, no segundo trabalho, temos cinco imagens radiográficas apresentadas sequencialmente de um recorte específico do corpo feminino, a parte sexual, onde anatomicamente ocorrem as mais intensas descargas de prazer e de dor. Como série, a obra pressupõe uma leitura em linha sequencial, tomando cada imagem como fragmento de um discurso visual que atinge sua potência em conjunto, compondo um circuito.

A dicotomia público e privado pode ser pertinentemente relacionada ao binômio dentro e fora, bem como à binária separação feminino-masculino, já que por séculos as mulheres em geral tinham pouco acesso à arena pública, tendo suas vidas bastantes restritas ao ambiente doméstico. Em linhas gerais, entende-se por “público” aquilo que é exteriorizado, compartilhado, difundido, pertencente à esfera da coletividade; daí seu uso para referir-se a bens pertencentes ou usufruídos por uma coletividade ou pelo povo de uma cidade, estado ou nação. Já “privado”, ao

¹¹⁷ Entrevista de Cris Bierrenbach, em anexo, realizada para este estudo.

contrário, é tudo aquilo que é particular, de acesso restrito. Historicamente, contudo, nem sempre esta distinção entre público e privado foi categoricamente demarcada, sendo até o século XVI pouco definida. Nesta época, o privado só se tornava público mediante escândalos ou “disposições jurídicas estudadas e negociadas” (TORRES, 2018, p.3). É entre os séculos XVI e XVII que o conceito de privacidade se estabelece socialmente, sendo maculado apenas quando as regras da moralidade e religião vigente eram transgredidas, obrigando certos fatos a vir a público. Dessa forma, sempre que as vivências e necessidades subjetivas chocavam-se com a rigidez ou arbítrio das convenções sociais a noção de intimidade era também uma experiência de sofrimento. Na contemporaneidade, entretanto, pode-se indagar como se assegura e aparta o que é público e o que é privado? Estas são fronteiras permanentemente remarcadas na atualidade, especialmente com as novas formas de interação social promovidas no universo virtual, sendo o privado e o íntimo espetacularizados (DEBORD, 1997), na busca de “conexão e visibilidade” (TORRES, 2018, p.4).

É importante frisar que para obter as imagens que constituem a obra, Cris, efetivamente, realizou a penetração desses objetos, todos eles recobertos por um invólucro de parafina, este invisível à ação do raio X. Como processo, é como se a artista performasse um ato sexual com essa estrutura fabricada especialmente para a ação, introduzindo-a em seu sexo, como se ela o abrisse e invadissem com um dildo. Neste sentido, pode-se pensar que o primeiro e último objeto, o garfo e a faca, podem remeter ao ato de comer, verbo que, na gíria ou na linguagem chula, é utilizado para se referir à penetração sexual ativa. Neste sentido, quem é penetrado, ou é comido, seja mulher ou homem, é reduzido a uma condição objetual, de mera passividade; enquanto quem penetra, ou come, detém o poder e a força. E aqui, há uma subversão dessa lógica aplicada aos gêneros e/ou posições sexuais, visto que, como a crítica de arte Helouise Costa (2005) percebe, na série:

A artista assume a iniciativa de violação do próprio corpo subvertendo a expectativa da passividade feminina frente ao sexo, associada ao ato da penetração.

[...] A autonomia e comando da ação incrementam a planaridade da dinâmica sexual e a imagem da intimidade feminina escapa, assim, aos expedientes lançados para aplacar o furor voyeurista e seus

comprometimentos com o prazer. [...] [Cris Bierrenbach] é ao mesmo tempo vítima e algoz, artista e modelo, sujeito e objeto da representação.

O ato da penetração dos objetos em relação análoga à relação sexual, compreendida como um ato que envolve força e ação de certa violência para ser consumado, permite uma aproximação com uma das obras mais impactantes produzidas a respeito da violação sexual feminina: a performance *Rape Scene* (em tradução livre *Cena de Violação*), de 1973, da artista visual cubano-americana Ana Mendieta (1948 – 1985)¹¹⁸, um destacado nome da performance de gênero.

À época, um crime envolvendo o estupro e assassinato de uma estudante da Universidade de Iowa, onde a artista estudava pintura, a levou a conceber a performance. Como resposta, a artista convidou colegas da universidade para um evento no seu apartamento. Chegando lá, encontraram a artista com o corpo nu da cintura para baixo e, portanto, com suas nádegas expostas, e apoiada sobre uma mesa, com os braços amarrados a ela por uma corda, em posição estática e em completo silêncio. Um sutil foco de luz direcionado ao seu corpo em meio ao ambiente escuro, e os rastros de “sangue” escorrendo pelas pernas e sujando parte de suas roupas, amarfanhadas na altura de seus tornozelos, amplificavam a dramaticidade. A cena criada por Mendieta remontava a detalhes do crime narrados pelos meios de comunicação, incluindo a presença de objetos quebrados e manchados de sangue. A performance não deixava dúvidas sobre a ligação com o feminicídio ocorrido no campus nem sobre seu desejo de gerar uma forte comoção nos espectadores, não deixando a eles margem para a passividade. E, talvez, resida nisso o grande contraste com a produção poética de Cris Bierrenbach que

¹¹⁸ Nascida em Cuba, Ana Mendieta foi uma artista que radicalizou a relação entre arte e vida, fazendo uso do corpo em suas proposições artísticas, transitando entre diversas linguagens artísticas como performances, vídeos, fotografias, desenhos, instalações e esculturas. Radicada nos Estados Unidos, Ana viveu e produziu em um período de grande contestação sobre a posição feminina na arte e na sociedade. Especialmente, nos anos 1970, era identificada a “segunda onda” do feminismo, especialmente na América do Norte e na Europa Ocidental (MATTIOLLI, 2017, p. 19). Sua morte controversa aconteceu após uma violenta desavença com o amante Carl André, também artista, escultor minimalista, quando ela despencou do trigésimo quarto andar do prédio onde morava, em Greenwich Village, Nova Iorque. Carl foi absolvido da acusação de assassinato, e a morte de Mendieta foi considerada um possível acidente ou suicídio.

apresenta a temática da violência sem a grandiloquência visual que se percebe em Mendieta, mas operando de forma discreta e certa.



Imagem 33: Ana Mendieta (Cubo-Americana, 1948–1985)
Rape Scene, 1973
Fotografia colorida
39,8 x 31 x 3,2cm
Tate Modern, Londres

Os instrumentos cirúrgicos, em certa medida, representam a frágil privacidade à qual o corpo feminino está exposto em sua condição relacional com outros corpos e com a sociedade. Lembram ainda a suposta “neutralidade” atribuída às ciências médicas, reafirmada como construção discursiva e do imaginário, e o valorizado poder que essa área do conhecimento detém sobre a “enunciação de verdades”. Ademais, os consultórios médicos são ambientes onde a intimidade é violada, tanto em questionários quanto em procedimentos invasivos. A maternidade compulsória, como um validador de certo tipo de feminilidade desejável, sugerida

pelo fórceps; assim como a extremidade pontiaguda de alguns instrumentos podem nos fazer refletir sobre a ilegalidade a qual a prática do aborto está ainda condenada, causando graves sequelas físicas, psicológicas e emocionais — e até a morte — de muitas mulheres; e também à violência obstétrica, como algumas evocações de temas e possibilidades de leitura a respeito do corpo da mulher. Além disso, a relativa liberdade com a qual as mulheres podem movimentar seus corpos e vivenciar a sua sexualidade em sociedades marcadamente patriarcais é um ponto que a série nos leva a considerar, através de uma perspectiva aguda e penetrante.

Atividade e passividade, público e privado, prazer e dor são alguns dos pares opositivos que na série são entrelaçados e confundidos a ponto de atingir uma ambivalência, ou multivalência. Como retrato íntimo, ou autorretrato íntimo, a série, decisivamente não se debruça sobre uma representação individual da artista. Não tem como assunto, portanto, a figura da artista, mas a possibilidade de gestar uma *figuração* a partir do próprio corpo, tornando a série mais aberta à subjetividade do espectador e a um discurso que remete a uma coletividade específica, ou seja, a condição da mulher

3.2 Uma possibilidade geral de tantas pessoas

*O poeta é um fingidor/
Finge tão completamente /
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente./
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.*

Fernando Pessoa







Imagem 34: *Fired* (2013)

Cris Bierrenbach

pigmento sobre papel Canson Baryt 310g + tiros de calibre 12, 38 ou explosivos pigmento on Canson Baryta 310

paper + gunshot

185 x 110 cm

Coleção da artista

Uma artista, muitas mulheres. *Fired*, série fotográfica constituída por dez fotografias em grande formato, aproximada à escala real, tem como assunto a situação da mulher no mercado de trabalho, sendo este inserido no contexto da exploração capitalista. A precariedade, as contradições, as violências simbólicas e os processos de desumanização às quais o sistema responde como produto e produtor são retratados em signos visuais da obra e também em seu processo de composição criativa.

Em *Fired*, Cris Bierrenbach toma partido do duplo significado do vocábulo na língua inglesa: visto que a palavra tanto pode se referir àquilo que foi disparado (como um tiro) quanto àquele que foi dispensado, demitido de um emprego. Ambas as acepções estão presentes na série. De fato, para compor cada imagem, a artista foi em um clube de tiros, onde atirou com armas de fogo, de calibre 12 e 38, contra o próprio rosto impresso como imagem fotográfica. Em alguns casos, Bierrenbach recorreu a explosivos. O objetivo da ação era desmanchar os traços fisionômicos da face, impossibilitando a remissão à sua identidade pessoal, mas não só isso: em *Fired* essa subtração da identidade individual é evidenciada como uma violência, uma morte da potência subjetiva, criativa, intelectual que o universo do trabalho impõe, o que fica representado pela cabeça humana despedaçada.

O conceito de alienação, primeiramente empregado por Rousseau, e posteriormente desenvolvido em termos filosóficos por Hegel e Marx, parece ser pertinente para pensarmos sobre a tensão entre identidade individual e identificação ao universo do trabalho, simbolizada pelos uniformes em *Fired*. Para Marx, o ser humano aliena-se quando se aparta da natureza, por intermédio do trabalho e da produção. Como força criadora, o trabalho possibilita ao ser fazer-se a si próprio (na inteligência, na consciência e na realidade) “plasmando-se [a si] e ao mundo por seu trabalho, de modo que chega a contemplar-se dentro de um mundo feito por ele mesmo” (MARX, apud FISCHER, p. 95). Paradoxalmente, a dominação da natureza, coloca o sujeito na condição de estranho em relação aos objetos por ele mesmo produzidos. “Num mundo governado pela produção de mercadorias, o produto controla o produtor, os objetos têm mais força do que os homens.” (FISCHER, p. 96). Alienado, o homem passa a ser coisa entre coisas, subordinado cada vez mais aos objetos. Com o desenvolvimento das sociedades industriais e o estabelecimento da divisão do trabalho, a defesa contra a alienação torna-se impraticável aos operários. No sistema capitalista, o ser humano, ao alienar-se da própria produção, aliena-se de si mesmo, do seu poder e da sua subjetividade. Neste sentido, Marx percebe:

A atividade aparece como sofrimento, a força como fraqueza, a produção como castração, a energia física e espiritual própria do trabalhador, sua vida pessoal (pois o que é a vida senão atividade?)

aparece como atividade independente dele, como atividade que não lhe pertence, voltada contra ele” (MARX apud FISCHER, p.95).

A objetificação da pessoa do trabalhador, no contexto de produção industrial, é intensificada pela crescente divisão do trabalho e especialização. O trabalhador passa a ser uma peça em uma grande engrenagem. Sua complexidade é atrofiada. É inevitável seu enquadramento como instrumento fundamental para a manutenção da produção para o mercado, tornando-o um fragmento. Desse modo, sua visão sobre si e sobre o mundo, torna-se cada vez mais estreita. “Quanto mais engenhoso e complexo é o processo do trabalho, tanto menos inteligente é o trabalho que se requer do trabalhador individual e mais aguda é sua alienação do conjunto” (FISCHER, p. 96). E aqui, temos um paralelo interessante com o disparo que a artista deflagra sobre as cabeças das imagens fotográficas, levando-se em consideração as íntimas ligações entre os termos cabeça e capital, como as estruturas que governam, direcionam, e pensam o movimento de um corpo, seja ele humano ou social.

Não por acaso, existe uma estreita ligação entre capitalismo e armamento, entre a defesa da propriedade privada e o uso de armas de fogo. No Brasil, mais radicalmente a partir das eleições de 2018, essa vinculação ficou bastante nítida quando a direita reacionária incorporou o discurso armamentista como plataforma política e bandeira, elevando a figura da arma de fogo à condição de símbolo ideológico. A gestualidade dos dedos do então presidenciável, Jair Messias Bolsonaro, na campanha eleitoral daquele ano, imitando com a mão o formato das armas, revelam a eficácia da comunicação simbólica do gesto com seus eleitores, realizada de forma direta, de fácil compreensão. A luta pelo direito de porte e posse de armas, sua exibição e adoração como ícone, neste sentido, ecoariam uma ancestral identificação do objeto com a glorificação e domínio masculino, e da masculinidade em sua máxima expressão de poder e subjugo.

Do ponto de vista psicanalítico, o formato das armas revela uma associação com o sexo dos homens e com certo ideal de masculinidade, na medida em que ele remete ao falo (não exatamente ao pênis em sua literalidade, mas em à sua conotação de poder). Para além da legítima defesa, personagens masculinos, no

sistema de representação imagética das narrativas do ocidente, portam armas como expressão de força, virilidade e poder. As armas são instrumentos garantidores da dominação. Também na condição de “símbolo dominante” em nossa cultura, detém uma “eficácia simbólica tão forte”¹¹⁹ que tornam acessória a sua exploração semântica. Além da relação entre o formato das armas e a anatomia do pênis, o seu disparo encontra na ejaculação uma equivalência sexual. A bala, assim como o órgão sexual masculino, penetra aquele que no ato sexual é penetrado, “rasga” sua carne, produz um ferimento. O disparo de uma arma de fogo é, neste sentido, correlato ao orgasmo, ao gozo.

Mais de 50 anos antes da apresentação de *Fired*, uma artista fez do tiro ao alvo, um importante recurso para denotar sua força e expressar o controle sobre sua vida e arte: a franco-americana Niki de Saint Phalle (1930 - 2002). Passional e com um humor mordaz, a artista manteve-se fiel ao seu compromisso de não se conformar aos valores e preceitos conservadores da sociedade, tendo sua obra classificada pela crítica de arte Magali Arreola como “um exorcismo explosivo e um refúgio mitológico ao mesmo tempo em que cabem [na sua poética] a feminilidade e a sexualidade e figuras alegóricas do amor e da morte” (1997, p.14). Ainda na percepção da crítica, o autobiográfico nas produções de Niki é menos aportado em anedotas e narrativas e aparece mais como uma catarse que possibilitou à artista a liberação de seus traumas “com uma crueza imediata e fantástica”. (1997, p.14).

No entanto, foi uma obra diretamente ligada à vida afetiva da artista que a levou à experimentação com os tiros. Em 1961, na exposição *Comparaisons: Peintures-Sculptures*, do Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, que ocorreu à artista a ideia de atirar com um rifle na tela, mais especificamente em um trabalho que metonimicamente aludia a um namorado. *Portrait of My Lover* (“Retrato do meu amante”, em livre tradução) consistia em apresentar uma disposição de roupas tipicamente masculinas evocando o amante ausente, e na posição da cabeça, um alvo, ao qual o público era convidado a atirar.

¹¹⁹ PIRES, Arthur. “Fura até o colete dos homi”: As armas como símbolo dominante. Acessado em: 15 de fevereiro de 2022.



Imagem 35: Niki de Saint-Phalle
Retrato de meu amante, 1961,
 Sprengel Museum Hannover.

A partir desse trabalho que Niki, uma exímia atiradora, organizou sessões de tiro, que ficaram conhecidas como *Les Tirs* (do francês, em tradução tiro ou fogo). Com este trabalho, iniciado em 1961, ela chamou atenção de outros artistas, notabilizando-se por sua ousadia artística e por sua personalidade. A série seria responsável por fazer da artista a única mulher a integrar o grupo do *Nouveau Réalisme* (Novo Realismo Francês).

Situado entre *action painting*, performance, arte conceitual e arte povera, *Les Tirs* também conhecido como *Shooting Paintings* (Pinturas de Tiro) ou *Shooting Picture*, consistia na ação da artista de atirar em uma tela branca, coberta por uma superfície de gesso, e acertar balões cheios de tintas. À medida que Niki disparava, os sacos eram perfurados e as tintas saltavam e escorriam, misturando-se e criando espontaneamente uma composição pictórica, ao mesmo tempo em que resultavam em efeitos de “sangramento”. Ainda no ano de 1961, Niki organizaria em Paris, sua primeira exposição individual, apresentando ao público *Les Tirs*. A exemplo de

Portrait of My Lover, Niki incentivava a participação do público para atirar nas bolsas de tinta. A ativa participação do espectador é um dado que revela a sintonia da artista com seu tempo, configurado como um momento significativo para história da arte, posto que estavam sendo postos em xeque a figura do artista-autor como criador absoluto ao mesmo tempo em que a linguagem da pintura era dessacralizada. Sobre os tiros, Niki afirmou que era “violência sem vítima” e que o disparo para ela era prazeroso porque deleitava-se em “ver a pintura sangrar e morrer”.¹²⁰ Magali Arreola destaca este envolvimento do espectador no processo criativo como uma “mudança não só na maneira de experimentar a criação como também na forma de perceber o resultado” (1997, p.15).

Desse modo, De Saint Phalle alterava, de forma definitiva, os códigos de comunicação que tinham prevalecido entre o artista, a obra e o espectador, pois dava lugar a um intercâmbio de experiências simultâneas e imediatas (ela estava presente em cada uma das sessões de disparos), ao mesmo tempo em que, num ato de destruição-criação, as montagens adquiriam vida própria. A partir de então, ‘o quadro se transformou numa pessoa com sentimentos e sensações’. (ARREOLA, 1997, p.15).

Ainda que a questão de gênero não esteja explicitada nessa série, a atitude da artista, sua persona como uma atiradora, era incomum para as mulheres de seu tempo, o que demonstrava seu desejo e disposição em ocupar posições diferentes daquelas destinadas convencionalmente às mulheres. A rebeldia de Niki em relação ao patriarcado e à tradição, entretanto, é declarada pela leitura de um texto, no qual a artista afirma:

Eu atirei no papai, em todos os homens, em todos os homens importantes, nos homens gordos, em meu irmão, na sociedade, na igreja, no convento, na escola, na família, na minha mãe [...] Eu atirei porque foi divertido e [isto] fez eu me sentir bem.¹²¹

¹²⁰ In: <https://www.kazoart.com/blog/en/niki-de-saint-phalle-from-the-paintbrush-to-the-rifle/> A artista organizou variadas sessões de tiros, entre elas uma na Embaixada dos Estados Unidos e depois nos próprios Estados Unidos. A classe política de sua época era um dos seus alvos em suas sessões de tiro, demarcando assim seu descontentamento com problemas sociais e políticos de seu tempo. Entre as diferentes versões criadas por Niki de Saint-Phalle, está o vídeo, de 1962, no qual atira em em uma réplica da Vênus de Milo, um dos ícones da arte e da representação de uma ideia de feminilidade.

¹²¹ Disponível em <http://nikidesaintphalle.org/ausbau-bietet-raum-fur-niki-de-saint-phalle/>. Acesso em 19/08/2021



Imagem 36: Niki de Saint Phalle atirando, Fotografia, 1961, Tate Modern.



Imagem 37: Saint-Phalle e Tinguely atirando em Paris, em junho de 1961.



Imagem 38: Niki de Saint Phalle,
Shooting Picture, 1961
Tate Modern, Londres

Se para Niki de Saint Phalle o biográfico e a autorreferência surgem menos como manifestação material e mais como elemento desencadeador dos processos criativos, para Cris Bierrenbach, a utilização do próprio corpo como suporte, na maior parte do tempo, não cumpre a intenção narrativa de contar ou reconfigurar a própria história, ou a própria identidade. Ao menos, não de forma direta, linear:

Quando você fala da minha autorreferência, não é a minha autorreferência eu, Cris. Na verdade, quando eu me fotografo e faço esse trabalho... esse auto, na verdade é um auto de uma mulher genérica. Então eu queria ser mais genérica, sabe? Eu queria ser super genérica. Sabe? Genérica! Aquela coisa que parece um manequim-base.

A chave para o entendimento das motivações intencionais de Cris Bierrenbach com a autorreferencialidade, ou a utilização de seu corpo como base

material a partir da qual ela propõe debates, temas e assuntos que escapam ao biográfico propriamente dito, está sintetizada no excerto acima. Em depoimento ao jornal Folha de S. Paulo, a artista reitera o posicionamento quando afirma que a destruição do próprio rosto na série é um procedimento por ela utilizado para não representar a si mesma, e sim, para tratar de uma questão da coletividade: “A minha questão não é o autorretrato, não sou eu ali. Eu acabo me usando como um suporte”¹²².

Ainda sobre essa questão, Cris prossegue:

Eu gosto quando as pessoas esquecem que sou eu e as pessoas entendam aquilo [a obra] como uma possibilidade geral de tantas outras pessoas. Pra mim, a maior felicidade é essa. Eu fico feliz quando eu tenho um autorretrato do meu tamanho natural e uma pessoa para do meu lado e se refere à imagem como “ela”. Você está aqui. E as pessoas falam “Não, aqui ela está”. Isso pra mim é o maior... é o que eu almejo.

Nesta direção, existe para a artista esse desejo de deliberadamente ultrapassar a circunscrição de uma categoria de “eu” empírico, por assim dizer, para uma amplificação relacionada a situações não vivenciadas, de fato, por Cris, mas por ela pensadas num exercício de empatia, no qual a alteridade deixa de ser algo virtual, em certo sentido, e passa a ser vivenciada e refletida de um ponto de vista mais visceral.

Evidentemente que o endereçamento de uma obra de arte é, em linhas gerais, irrestrito e difuso, mas a convocação do espectador realizada por Cris Bierrenbach apela, de forma mais insistente, não somente a uma identificação primária com o que está sendo apresentado, mas a uma perturbação do amortecimento estético alimentado pelos condicionamentos sensoriais e perceptivos cotidianos. Cris Bierrenbach, intuitiva e criticamente, posiciona-se como artista produtora de imagens e performances, com uma clara consciência do seu papel

¹²²<https://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2013/11/28/cris-bierrenbach-expoe-autorretratos-sobre-emprego-e-idealizacao/> Acessado em 20 de abril de 2022.

social, sem, contudo, reduzir sua produção ao utilitário ou panfletário, dado o alto grau de elaboração estética que suas criações apresentam.

‘Nossa, isso tá acontecendo comigo’ aí eu começo a expandir pensando assim: ‘Se tá acontecendo comigo, imagina com a fulana que tá, imagina com não sei quem’. Tento sempre ver isso num universo maior que o meu pequenininho e quando eu penso em fazer algum trabalho, eu penso assim ‘Se eu vou falar sobre isso, o mínimo que eu espero é que isso não seja sobre meu pequeno universo apenas meu, mas que uma pessoa do outro lado do mundo consiga olhar pro meu trabalho e sentir que ela também faz parte. Sentir que ela minimamente se identifique com isso. E, de fato, eu falo muito pras mulheres, uma boa parte do meu trabalho fala diretamente ao universo feminino.

As ideias de identificação e pertencimento são cruciais para o desenvolvimento desta autorreferencialidade sensível às problemáticas sociais. *Fired* opera com essas duas modalidades de pensamento. A série passeia pela representação de diferentes profissões exercidas por mulheres, cada uma diferenciada na série pelo uniforme vestido. Parte do conceito da obra surgiu enquanto a artista produzia a série *Noivas — Aluguel e Venda* (2004), trabalho que será relacionado a *Fired*, mais adiante neste estudo, quando Cris passou em frente a uma loja de uniformes laborais, na Rua Tiradentes, em São Paulo, e pensou nas relações entre a identidade individual e a identidade socialmente construída a partir das práticas profissionais.

A indumentária, de fato, é um dispositivo que determina e identifica não apenas as imposições, compromissos, vicissitudes e prazeres inerentes a cada diferente atividade de trabalho; mas será um traço identitário também da posição social de cada uma dessas mulheres: as restrições, constrangimentos e acessos a que cada uma dessas profissões está consequentemente vinculada. A identidade do trabalho, materializada pela vestimenta, sobrepõem-se à identidade individual e às “densas particularidades”¹²³ que a compõem; é uma identidade mais fixa, que determina e identifica um papel social, ao passo que a identidade pessoal é multifacetada, fluida e particular. Como sistema, ao capitalismo interessa reduzir o

¹²³ (MOHANTY apud WOODWARD, Kathryn). *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*.

potencial humano ao aspecto produtivo, isto é, firmar sua identidade com sua atividade profissional, já que o seu oposto, a não produção, não é desejável em uma sociedade de consumo.

O uniforme, ou o estereótipo de cada roupa a partir do qual relacionamos com determinado ramo profissional, funciona como uma segunda pele, não natural, mas naturalizante: uma máscara que torna preconceitos, discriminações, prestígios, por exemplo, automaticamente acionados pela sua simples decodificação dos lugares sociais aos quais pertencem cada indumentária de trabalho. São mundos e experiências de vida bastante distintos, que serão alavancados a partir deste marcador social.

Entre as mulheres “demitidas/alvejadas”, temos a jogadora de futebol, a empregada doméstica, a enfermeira, a comissária de bordo, a policial, a chefe de cozinha, a executiva, a prostituta, a gari e a recepcionista. Dentro desse universo do trabalho, saltam aos olhos algumas nuances. A começar pelos conflitos decorrentes da ocupação de cargos de trabalho tradicionalmente realizados por homens, caso da jogadora de futebol, da chefe de cozinha, da policial e da executiva. Além disso, há a representação de profissões mais subalternizadas, caso da recepcionista, da empregada doméstica e da gari, ocupações cuja remuneração baixa contrasta com a exaustiva jornada de trabalho. Ainda, Bierrenbach aborda na série as atividades que envolvem maior risco de violência, como a das profissionais do sexo, alvos de discriminação, vulnerabilidades e instabilidades, não apenas de ordem econômica mas também afetivas e de saúde física. Apesar de todas essas diferenciações, todas elas são mulheres em um sistema que privilegia os homens, com distribuição de rendimentos, cargos e posições, ainda bastante desigual entre os sexos. Sem mencionar, as chamadas jornadas duplas de trabalho realizadas por mulheres, com o acúmulo de tarefas desempenhadas na esfera doméstica.

O espaço que a subjetividade ocupa no capitalismo e os efeitos diretos que este sistema econômico produz sobre a vida ficaram tragicamente evidenciados no caso do desastroso enfrentamento da crise sanitária ocasionada pelo novo coronavírus no Brasil. A necessidade do isolamento social como meio de impedir o colapso do sistema de saúde teve sua validade científica questionada, em virtude da

proteção da “saúde financeira” do País e a pretensa manutenção dos empregos. A vida humana, no sistema capitalista, é relativizada e reificada a ponto de, como criticamente *Fired* nos leva a pensar, para muitas pessoas, ser preferível correr o risco de perder a vida do que perder o emprego, dado o alto grau de dependência do capital para manutenção de uma existência socialmente digna. Ou ainda como, em muitos casos, o desemprego e a acirrada competitividade no mundo do trabalho, responsáveis pela precarização das condições trabalhistas e uma série de violências, simbólicas e literais, podem ser entendidas como condições “contrárias à vida”, destrutivas da salubridade física e mental.

A encenação de diferentes *personas* por Cris Bierrenbach neste trabalho, remete à poética que a norte-americana Cindy Sherman (1954) tem realizado desde a primeira metade da década de 1970, envolvendo ficção e encenação. Fotógrafa e diretora de cinema, Cindy opera com aquilo que Annateresa Fabris chama de “autotransformação”, a partir de “recursos simbólicos e retóricos” que desconstroem a ideia de indivíduo (2004, p. 58). Semelhante a Cris Bierrenbach, Sherman garante que tenta distanciar-se o mais que pode de si mesma nas fotografias. “Embora, quem sabe, seja precisamente isso que eu crio: um autorretrato, fazendo essas coisas totalmente loucas com esses personagens” (2004, p. 58- 59).

Uma auto apresentação destituída de “toda a vontade de autorrevelação, de toda dimensão íntima” (FABRIS, 2004, p. 59) é o que Cindy exibe em *Stills cinematográficos sem título*. Sobre a série, Annateresa Fabris relaciona ao artigo de Laura Mulvey *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, no qual a autora afirma que as imagens das mulheres no cinema são como “um glossário de poses, gestos e expressões faciais” (p.59). Assim, Cindy Sherman materializa a superficialidade e as aparências da representação do feminino, partindo da emulação da imagens do feminino construídas cinematograficamente nas décadas de 1950 e 1960, sempre a partir da ótica do desejo masculino.

Com a série fotográfica, Sherman constrói *stills* de filmes inexistentes, como se por extensão, provocasse o espectador a refletir sobre a possibilidade de que as garotas ou mulheres representadas nas imagens do cinema, também não tivessem

uma correlação direta com a existência real, sendo apenas virtuais e, portanto, produto de fantasia.



Cindy Sherman - Untitled Film Still #48, 1980 - FT.2 x 100.3 cm - BZ.27



Cindy Sherman - Still cinematográfico sem título nº 21, 1978 , Cortesia da artista e da Metro Pictures, New York.



Cindy Sherman - Still cinematográfico sem título nº 13, 1978. Cortesia da artista e da Metro Pictures, New York.

Imagem 39: Cindy Sherman

Stills cinematográficos, 1978

Com uma conotação diferente de *Fired* e dos *Stills* cinematográficos de Cindy Sherman, o artista David Ceccon (1992), com a série fotográfica “Autorretrato com armário”, realizada entre 2015 e 2018, tensiona os conceitos de intimidade e exposição; autenticidade e inautenticidade; gênero e suas possibilidades de expressão, em dissidência à cisnormatividade; unidade e multiplicidade, e a própria noção cristalizada de identidade. Assim como as artistas, David Ceccon parte do próprio corpo para complexificar a questão da identidade como uma categoria fixa, também recorrendo a apresentação das imagens no formato de série. Em cotejo com a produção de *Fired*, a série de Ceccon estabelece um interessante contraste, relativo à figuração de si, por ele proposta. Em contrapartida com o trabalho de Bierrenbach, subjaz nesta obra, um aspecto da biografia do artista, que ganha importância: não-binário, ou como alguém de gênero fluido, o artista extrapola os condicionamentos cisnormativos não apenas em sua produção artística, mas integralmente em sua vivência pessoal. Neste trabalho, Ceccon toma partido da performatividade em duplo sentido: correspondendo a categoria das artes visuais e com o significado desenvolvido pela Teoria Queer:

[...] meu dia a dia é uma performatividade do meu corpo: o jeito que eu escolho me vestir ou me portar, uma história que eu vou inventar

no bar, [...] tudo é um certo tipo de edição de um real que, na verdade, também é uma edição do que a gente quer que seja.¹²⁴



Imagem 40: *Autorretrato com armário* (2015 — 2018)
David Ceccon (1992)
100 X 70cm cada
Fotografia digital

¹²⁴ Entrevista com David Ceccon, realizada para esse trabalho, em 2018.

Se Cris opera com a lógica da uniformização, como redução classificatória de uma identidade (ou de um aspecto constituinte de uma identificação do sujeito), as vestimentas e demais adereços que David emprega nos diferentes autorretratos, expressam, em sentido oposto, identidades possíveis, e expressam uma ideia de identidade como algo dinâmico, plural e em transformação. Para Ceccon, a fotografia, em sua poética, parte de um “*start íntimo*”,

[...] seu fazer é um pouco privado. Eu não tenho costume de me deixar fotografar pelos outros, eu não me sinto confortável, assim. Então a fotografia é, de certa forma, um segredo que eu guardo dentro do meu quarto, dentro de um estúdio, onde eu me fecho e ali eu crio alguma coisa, cujo resultado é acessível para o outro. Ainda que esse resultado seja super editado, passe por diversas edições e novas relações discursivas¹²⁵.

A posse da própria imagem, não submetida à posição de assujeitamento como mero modelo, e a interferência de edições e intenções discursivas, de certo modo as relações que as imagens estabelecem no mundo contemporâneo e também são reveladoras do desenvolvimento de debates teóricos nos estudos culturais sobre a mobilidade identitária. Conforme narra Ceccon, em entrevista, seu processo de trabalho nem sempre é muito linear, e este é o caso de *Autorretrato com armário*:

[...] eu ia fazendo fotografias que eu basicamente ia colocar no meu Facebook, e, de repente, eu comecei a ver que aquilo dizia muito sobre mim. Porque cada foto era a foto de uma *persona* completamente diferente, mas tudo aquilo compunha aquilo que eu considerava *eu*. Então eu via que ali surgia um discurso interessante que se relacionava com tudo que eu queria dizer no meu trabalho. A fotografia, pra mim, tem esse cunho, entre uma atividade natural do meu dia a dia, como vida pessoal e, ao mesmo tempo, como um trabalho¹²⁶.

Não é casual, neste sentido, que a origem da série esteja atrelada ao ambiente das redes sociais, entendidas como plataformas que possibilitam a difusão

¹²⁵ Entrevista com David Ceccon, realizada para esse trabalho, em 2018.

¹²⁶ *Ibidem*.

de imagens instantaneamente produzidas e consumidas em fluxo. Aplicativos de compartilhamento de imagens e vídeos, mais recentemente, intensificaram as possibilidades de edição e manipulação das imagens, com o desenvolvimento de recursos como filtros faciais. Cada vez mais, as imagens de si ganham versões mais ou menos relacionadas ao seu referente real. Ceccon toma partido disso, ao afirmar diversas maneiras de uma mesma pessoa existir, possibilitadas e plasmadas pelo exercício fotográfico: “[...] percebo meu trabalho como uma reflexão sobre identidade, sobre como meu corpo pode carregar significados a partir de elementos exteriores ao corpo.”

A tensão entre intimidade e exposição, em *Autorretrato com Armário* é outro aspecto que a obra traz que pode ser aproximada da série de Cris Bierrenbach, na qual a identidade social é enfatizada. O fenomenólogo Gaston Bachelard, em *Poética do Espaço*, reserva aos armários, assim como às gavetas, aos cofres e às fechaduras a “insondável reserva dos devaneios da intimidade [...] O espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre para qualquer um” (2012, p.91). De fato, o armário na série, além de ser literalmente o espaço que armazena as roupas, acessórios, perucas e demais adereços — responsáveis pela materialização e composição desses diferentes aspectos —; em termos conotativos remete à expressão “sair do armário”, utilizada para se referir, comumente, à declaração de orientação sexual homoafetiva, bissexual ou identidade de gênero trans. A expressão é uma tradução do inglês, de “come out of the closet”¹²⁷ que por sua vez, é formada pela combinação de “come out”, expressão utilizada em referência a apresentação de debutantes na sociedade, com a expressão “skeletons in the closet” (“esqueletos no armário”) que conotava algo que deveria ser oculto por ser vergonhoso.

Tanto a ficcionalização de si quanto o jogo com estereótipos e expectativas sociais projetadas sobre as mulheres estão presentes em outra série de Cris Bierrenbach, criada antes de *Fired*. Trata-se da série: *Noivas – Aluguel e Venda*, série fotográfica de 2004. A ideia para o trabalho surgiu quando, transitando pelas ruas da região central de São Paulo, especificamente a rua São Caetano, em

¹²⁷ Presente em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-surgiu-a-expressao-sair-do-armario/> Acessado em 10 de abril de 2020.

grande parte ocupada por lojas com vestidos de noivas, o que lhe rendeu a alcunha de “rua das noivas”, toda a parafernália cenográfica do local, formada por espelhos, passarelas e em alguns casos, até toque da marcha nupcial¹²⁸, chamou sua atenção. Todos estes aspectos, superlativos e posições, sensoriais e espetaculares, relacionados ao dia do casamento, levaram a artista a pensar no vestido de noiva como uma espécie de fantasia, no sentido irreal do termo, e também como desejo de consumo, estimulado pela publicidade. Ela pensou em se fotografar com vários vestidos. Segundo a artista, a dimensão da experiência é uma das possibilidades que ela mais aprecia em seu trabalho como artista: “Eu nunca casei e mesmo se tivesse me casado, eu nunca me casaria vestida de noiva. E aí é uma chance de ter uma experiência de viver um ambiente que eu nunca vivi, nunca viveria¹²⁹”. A partir deste depoimento, temos um importante elemento na compreensão dessa figuração de si realizada pela artista: uma demarcação de distanciamento entre as imagens construídas e seu pessoal posicionamento subjetivo. Na série, seu corpo é, mais uma vez por ela reconhecido, como suporte, modelo.

A partir do conjunto de fotografias que integram a série, fica impressa essa “uniformização”, presente na montagem da (figura da) noiva, a despeito das variações nos modelos, resultando em sua apresentação como arquétipo. Toda a simbologia do ritual do matrimônio, como um momento em certa medida fantasioso, artificialmente criado e protocolarmente controlado, encontra no signo do vestido de noiva uma síntese, foco e símbolo, já que há, neste espectro que comporta variações nos tecidos, cortes, volume e bordados, certa atemporalidade, que permite associar o traje a vestidos de princesas das ilustrações de contos infantis, por exemplo. No ritual do casamento, o vestido de noiva preenche uma importante função simbólica, e sua composição reiterada por adereços específicos, como véu, grinalda e *bouquet*, visualmente distinguem a noiva das demais mulheres. Entretanto, ao mesmo tempo em que o vestido singulariza a noiva, ele promove a diluição de sua identidade individual em uma categoria mais ampla e indefinida, a das noivas.

¹²⁸ (TORRES, 2018, p. 11).

¹²⁹ Fala da artista no Seminário “Digressões”, em Paraty, no ano de 2010.

Neste caso, a não identificação pessoal restrita a uma mulher específica, como a artista propõe na série, também joga com a falsa ideia de que, em termos genéricos, as mulheres desejam ou precisam se casar. A instituição matrimonial monogâmica, como prática e como mito, é alicerçada na busca de realização de um ideal de felicidade pré-determinado. Este enlace heteronormativo socialmente firmado é culturalmente compreendido como um passo em direção à “completude” heterossexual, um dos ideais da cultura cisnormativa.

Na cerimônia de casamento, acontece uma intersecção entre expressões e expectativas socioculturais relacionadas às identidades regionais, familiares e sociais¹³⁰ – além de consolidar as expectativas de gênero. Não por acaso, a mulher, neste contexto, assume um protagonismo: todas as atenções voltam-se à noiva, e a escolha do tipo de vestido deve ser condizente com as características em geral da festa, ecoando seu estilo, que pode variar do singelo ao suntuoso, e ainda sofrer alterações, de acordo com o horário de realização do cerimonial. Antes de ser “entregue ao enlace matrimonial” — dos braços do pai ao encontro do futuro marido — é como se o corpo da mulher, revestido pela indumentária característica da cerimônia, fosse objeto de culto do olhar, sendo provisoriamente público, em termos contemplativos, para depois ser tomado pelo futuro marido, para a consumação sexual na noite de núpcias.

Como se sabe, a cor branca é, na tradição cultural, um símbolo da “pureza” da noiva, de sua castidade, exibida como um capital social. Trata-se de um festejo vivenciado socialmente, no qual elementos da esfera privada vem a público. Tal fato nos diz muito sobre as diferenças entre injunções relativas aos corpos masculinos e femininos, sendo a virgindade indesejada no primeiro caso e motivo de “comemoração” no segundo. Com a mudança comportamental e os avanços relativos à liberdade sexual da mulher, contemporaneamente, o branco do vestido de noiva não carrega mais esse significado. Contudo, o seu uso está longe de sair de moda. A cor branca¹³¹, sendo luz pura, em termos físicos é a ausência de cor, quando há a plena reflexão das sete cores. Do mesmo modo, para a simbologia cristã, o branco representa a ausência de máculas, sendo relacionado às ideias de

¹³⁰ 2007, p. 60.

¹³¹ In: <https://www.significados.com.br/teoria-das-cores/>

pureza, virgindade e inocência. Na cerimônia de vínculo conjugal, a significância da cor prossegue, sendo considerada uma gafe quando usada por qualquer outro convidado.

Mas nem sempre o vestido de noiva foi branco. Ao final do Renascimento, no século XVII, era soberana a influência da corte católica espanhola sobre os costumes. Ela determinava o uso do preto, que era compreendido como a cor adequada, um sinal de devoção religiosa, inclusive das nubentes. Foi somente no século XVIII, que o branco passa a ser adotado e associado à pureza e romantismo. Foi com a rainha Vitória (1819—1901) da Inglaterra, em seu matrimônio com o príncipe Albert, no ano de 1840, que a cor ganhou essa conotação, posto que o seu uso simbolizava uma união declaradamente realizada por amor. Também no mesmo século, em 1854, o Papa Pio IX prescreveu às noivas, através da bula papal, o uso do traje branco, como uma alusão à Maria Imaculada, assim como à Imaculada Conceição. Mais tarde, em 1920, o uso do vestido branco passa a ser considerado incorreto quando utilizado por viúvas ou grávidas¹³².

A despeito dessas mudanças culturais relativas ao mito da pureza, subjaz socialmente uma categorização classificatória entre as mulheres que preenchem os requisitos para o casamento e aquelas que não atingem esse padrão. De certo modo, subliminarmente, toda a pompa que reveste a mulher no dia do casamento, pode ser compreendida como um reconhecimento público de sua habilitação para a constituição de um núcleo familiar. Dentro do paradigma capitalista, ela é atestada como adequada para ser fertilizada pelo homem, inscrita no regramento religioso e jurídico, e apta a cumprir, sequencialmente, as funções de gestar e cuidar da prole.

¹³² (Mitidieri; Garbelotto. p. 6 - 7). In: *O traje da noiva na cena do casamento*. Disponível em: <http://www.colocuiomoda.com.br/anais> Acessado em 04 de maio de 2022.







Imagem 41: Cris Bierrenbach
Noivas — Aluguel e Venda (2004)
Fotografia
150 x 100 cm

Do mesmo modo, como seu rosto não aparece em *Fired*, no trabalho com as noivas a intensidade do *flash* obstrui a visualização da fisionomia da artista. Cris relata que para obter esse efeito com a luz, ela posicionou a câmera fotográfica na altura do rosto. O brilho impresso nas fotografias resulta do reflexo do flash no espelho¹³³. Sob este aspecto, este trabalho tem semelhanças formais e de procedimento com o trabalho *A Filha de Godiva*, de Vera Chaves Barcellos. Além disso, embora não apareça nas imagens finais, o espelho, como rastro, é um elemento presente na composição do trabalho. Como já referido neste estudo, o espelho — físico, simbólico, metafórico — é um elemento muito importante para a elaboração conceitual das figurações de si.

Este ofuscamento da face, causado pela luminosidade, imprime à série um aspecto entre o fantasmagórico e o etéreo, evocando uma sensação de mistério. O fundo comum a todas as imagens de *Noivas — Aluguel e Venda*, por sua vez, reitera essa atmosfera de imaterialidade espiritual, visto que, por assemelhar-se a um céu cenográfico, estabelece uma remissão à simbologia do paraíso cristão do catolicismo que, enraizado na tradição judaica precedente, era representado pela imagem do céu com nuvens. A formação de esferas luminosas na posição da cabeça da artista também funciona como um apelo à memória coletiva, na medida em que provoca a reminiscência das representações de figuras sacras em pintura, sendo o halo¹³⁴ um elemento iconográfico que indica as ideias de sacralidade, santidade e glória. O brilho circular, nesta leitura, pode ser compreendido como um coroamento glorioso da mulher, atingido no momento do matrimônio. Mais do que mulheres encarnadas, reais, a série retrata a idealização da figura feminina, isto é, trata de uma abstração generalizante de um ideal de mulher. Em entrevista, a artista assegura que uma das motivações para a criação do trabalho foi justamente a sua intenção de chamar atenção para isso: “esses retratos são sobre a idealização da mulher e buscam representar o ar de felicidade e a alegria de alguma coisa que vai em direção à luz”¹³⁵.

¹³³ Fala da artista no Seminário “Digressões”, em Paraty, no ano de 2010.

¹³⁴ Os halos, esses anéis de luz, em torno da cabeça, são indicativos da sacralidade ou santidade de figuras. Esta iconografia foi fartamente utilizada não somente na arte sacra do cristianismo, mas também na Grécia e Roma Antigas, no hinduísmo, islamismo e budismo. Representando também a glória, os halos eram uma honraria estendida a monarcas e heróis, como sinal de distinção.

¹³⁵ Entrevista concedida a Mônica Torres em 2018. In: TORRES, 2018, p. 12.

Também como índice, o *flash* materializa a função da fotografia neste cerimonial, como um dispositivo de registro de um momento efêmero, abrangendo as ambiguidades alojadas no fotográfico, como meio para registro de dada situação e, em simultâneo, um instrumento para criar “narrativas visuais”, ao fazer uso de toda sorte de recursos de edição. O álbum de fotografias do casamento, como objeto posterior ao evento, registra, acentua, sela esse ritual. As poses adotadas pela artista, embora imitem a gestualidade das noivas, em conjunto, transmitem um estranhamento às imagens e sugerem que “algo está fora de lugar”. Bierrenbach atinge a criação de um simulacro, do ser e do não ser ao mesmo tempo (a “falsidade” da encenação); levantando a impressão de algo suspeito. Este teor narrativo é atingido pela pose, gerada pela articulação de gestos congelados, que sugerem um acontecimento ainda por acontecer. Talvez, esses eventos que escapam ao recorte do fotográfico, sejam o devir, o decorrer da vida após a cerimônia. Os quase dez anos que separam uma série da outra, somada a essa coincidência de procedimento formal, referente às diferentes estratégias de apagamento do rosto, levaram a artista a estabelecer uma relação entre os dois trabalhos, pela perspectiva de que a profissão e o casamento podem representar “o sonho da vida” de alguém: “Eu até brinco que essa série [*Fired*] são as noivas dez anos depois, quando elas estão no mercado de trabalho e só estão se ferrando.”¹³⁶

O enquadramento da série *Noivas – Aluguel e Venda*, do mesmo modo que *Fired*, na categoria de fotografia *encenada* ou *montada*¹³⁷ permite o estabelecimento de uma relação com o entendimento antropológico da mecânica do casamento no

¹³⁶ <https://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2013/11/28/cris-bierrenbach-expoe-autorretratos-sobre-emprego-e-idealizacao/>

¹³⁷ Essa área da fotografia contemporânea derivou, em parte, das fotos documentais de performances de arte conceitual e do movimento fluxus (1960 e 1970). Neste caso, o objeto escolhido é apresentado como a própria obra e não simplesmente um documento, vestígio ou subproduto de uma ação que já acabou (idem, p.20-21) Para Cotton, muitos trabalhos dessa categoria compartilham “anatureza orgânica da arte corporal e performática, mas o espectador não testemunha diretamente o ato físico, ficando, em vez disso, diante de uma imagem fotográfica como obra de arte” (p. 21). Poivert (2010) reconhece a diversidade de produções fotográficas atuais e destaca alguns tipos de imagens mais frequentes. Dentre elas, agora em sintonia com Cotton (2014), as imagens performatizadas, reconhecendo que numerosos artistas contemporâneos transformaram-se em performers da imagem, e produzem uma fotografia onde a mise en scène não é simplesmente uma construção em um quadro específico, mas a materialização, após um desenho preparatório, de uma ação pela imagem. (apud TORRES, p. 6-7)

mundo ocidental, por sua vez relacionada à teatralidade inerente à sua realização como rito cultural. Para a teórica Charlotte Cotton, o conceito de fotografia *encenada* é aplicado às imagens fotográficas resultantes do registro de uma ação performática encenada para a câmera fotográfica, sendo a fotografia não um documento de uma performance ou *happening*, mas o objetivo da produção artística. Isto é, a fotografia como linguagem e não como mero suporte.

As bodas como ritual, respondem a uma necessidade humana de significação social da vida, demarcação de ciclos e estabelecimento de mudanças de *status* em uma sociedade. Como rito de passagem, as núpcias juridicamente denotam a alteração de um estado civil, de solteiro(a) para casado(a), com implicações comportamentais imediatas. Como convenção, os rituais definem publicamente uma nova identidade, inaugurada pelo cumprimento da prática ritualística: “Antes da iniciação havia um menino, depois dela, um homem; antes do rito do casamento, havia duas pessoas livres, depois dele, duas reunidas em uma¹³⁸.” (2004, p. 112).

Altamente codificada, a cerimônia matrimonial guarda relação com a performatividade de uma encenação teatral. Nela, os papéis são bem definidos, os tempos são ocupados de forma programada, e as normas do protocolo lembram as marcações de um roteiro dramático. Além disso, há uma divisão entre os agentes da ação: do protagonismo dos noivos à participação coadjuvante de seus pais, padrinhos e madrinhas, além do padre ou o cerimonialista; além do público, que fica sentado, assistindo, na plateia, como testemunha, à execução ritualística em questão.

3.3 Eu gosto de criar essa história não contada

As aparências desenganam. Estou desenganaada.
Ana Cristina César.

Somente os superficiais é que não julgam pelas aparências. O mistério do mundo está no visível e não no invisível.

¹³⁸ (DOUGLAS e ISHERWOOD apud MITIDIÈRE e GARBOLOTO).

A suposta objetividade entre o título de *Identidade* e a ação que a performance registrada em vídeo apresenta, induz a uma imprecisa impressão de exatidão da temática abordada na obra. Um olhar mais prolongado, no entanto, permite vir à tona um emaranhado de sentidos e questões cruzados nesta imagem em movimento, que alude aos aspectos voláteis e mutantes da identidade.

Inicialmente, surgem algumas indagações que problematizam uma leitura mais direta das proposições, evocações e provocações suscitadas pelo trabalho: A qual identidade a artista e/ou a obra faz(em) referência? À identidade individual? Social? Feminina? Quais as funções que os a maquiagem, os cabelos, seu corte, e por fim, sua ausência, ocupam na construção desta identidade?

Do mesmo modo como que o espelho, elemento simbólico chave para pensar sobre a figuração de si na arte contemporânea, foi bastante evocado na análise das obras da artista Vera Chaves Barcellos, em *Identidade*, a encenação que a artista faz para a câmera, coloca o espectador na posição de um espelho. Em um primeiro momento, o “espelho” é o olho da câmera, que, estaticamente, a tudo registra. Mas, logo esquecemos dessa informação de bastidor e, magicamente, nós mesmos nos tornamos o espelho. Dispomos nossos corpos e nossos olhos como um virtual espelho a partir do qual a artista se verá refletida e se oferecerá ao escrutínio visual. A expografia escolhida para apresentar a obra ao público foi exibi-lo em uma televisão à altura do olhar do espectador, criando um efeito de espelhamento¹³⁹.

¹³⁹ A videoperformance está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5Y_pn8l8Pf8. Acessado em 04 de maio de 2022.



Imagem 42: *Identidade*, 2003
 Cris Bierrenbach
 Vídeo 3”
 Coleção Maison Européenne de la Photographie

Como metáfora, esse espelho pressuposto remete em dois níveis à questão de identidade. O primeiro relativo ao seu aspecto relacional: qualquer formulação identitária não é a decodificação pura e simples de uma característica inata, essencialista do sujeito. Logo, a identidade é dependente de fatores relacionais, ela é sociocultural, surge como produto do meio material e é interpessoal, dependente e variável de acordo com a interação e interferência com outros sujeitos, bem como com os afetos daí decorrentes. Em *Identidade*, entretanto, proponho uma leitura interpretativa que relacione diretamente a figuração da artista com a problematização da identidade feminina.

O segundo nível refere-se precisamete à relação entre espelho e feminilidade, lembrando que a própria representação do sexo feminino é o espelho

de Vênus, símbolo apropriado da antiga alquimia, pela ciência no século XVIII¹⁴⁰. Tal economia semiótica do espelho de Vênus é fundamentada na divisão sexual estritamente tributária da divisão macho-fêmea, das ciências biológicas.

Esse essencialismo da condição feminina parece ser justamente um dos questionamentos que o vídeo propõe. Vamos à descrição da cena: Cris aparece sem vestígio de roupa e se posta diante da câmera, como uma mulher em frente a um espelho, em um dia comum. Prende com uma tiara os cabelos e prepara a pele para receber a maquiagem. Com um lápis, delinea o contorno dos olhos. Em seguida, colore os lábios com um batom vermelho. Os cílios ganham uma camada de rímel, sendo engrossados e valorizados por seu entintamento. O batom da boca recebe vários retoques. Os cabelos passam a ser moldados com os dedos. Cris parece desaprovar ou estar insatisfeita com eles. A tesoura aparece em cena. Os cabelos recebem o primeiro corte. Surge uma franja. As pontas recebem também são recortadas. Logo, a plasticidade do cabelo dá ao rosto da artista um novo contorno, forma e volume. A expressão de insatisfação torna a aparecer em seu rosto. Novas tesouradas vão definindo o desbaste capilar, que ganha um ritmo frenético pela edição do vídeo acelerada, até que a cabeça da artista surge. Com a cabeça coberta por apenas alguns fios restantes, sombreando em determinados pontos, a artista limpa o rosto com algodão, utilizando, para tanto, alguma loção demaquilante. Ela então encara a câmera. Sua mandíbula está jogada para trás. Sua expressão é de força e desafio.

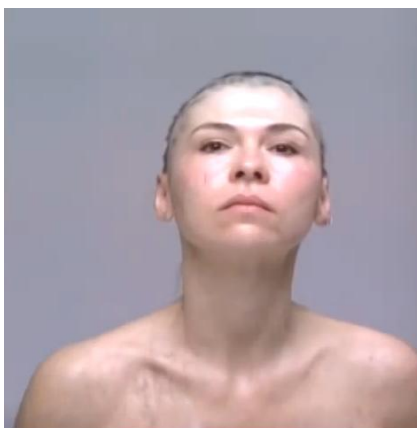


Imagem 43: Frame de *Identidade*

¹⁴⁰ Livro *The Origin of the Male and Female Symbols of Biology*, de William T. Stearn; revista *Taxon* Vol. 11, No. 4 (1962)

Na sequência, ela abaixa o rosto e, com as mãos, pega uma prótese capilar (uma peruca), que é ajustada ao couro cabeludo. O vídeo termina com a sua saída pelo lado esquerdo e tem um efeito circular, já que a cena de sua entrada pelo lado direito é colada na sequência, sugerindo que ciclicamente tudo poderia voltar a se repetir.



Imagem 44: Frames de *Identidade*

A célebre frase da filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908 – 1986), importante nome do feminismo ocidental, sobre a concepção de que “Ninguém nasce mulher, [mas] torna-se mulher”, simboliza questões desenvolvidas na sua mais conhecida obra, *O Segundo Sexo*. Esta obra referencial parece pertinente à videoperformance de Cris Bierrenbach.

Os elementos que compõem a sua identidade feminina, que vai sendo modulada, construída e desconstruída, diante dos nossos olhos, parecem explicitar o fato de que a feminilidade, a produção ou construção do corpo feminino, é uma matéria atravessada por injunções culturais, e não somente por uma decorrência biológica. Neste sentido, a filósofa estadunidense Judith Butler afirma que, embora o senso comum compreenda a categoria “sexo” como consequência de uma materialidade a partir da qual se demarcam diferenças, essa distinção material é “simultaneamente marcada e formada por práticas discursivas” (1999, p. 153), o que não significa dizer que os discursos são as causas das diferenças sexuais. Remetendo à Michel Foucault, a autora corrobora a compreensão do conceito de

“sexo” como uma instância normativa, aquilo que o filósofo definiu como um “ideal regulatório”. Assim,

[...] o sexo não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regularória, que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir — demarcar, fazer circular, diferenciar os corpos que ela controla. Assim, o sexo é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, o “sexo” é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. ([Os grifos são meus], BUTLER, 1999, p. 153 - 154).

Assim, alguns elementos presentes na obra adquirem forte carga simbólica. A começar pela maquiagem. Podendo ser compreendida como uma “máscara social”, a maquiagem é um camuflador das “imperfeições” faciais. Ao mesmo tempo, sua adesão ao rosto promove a uniformização do tom da pele, dando a ele uma aparência tida como mais “saudável”. As aspas aqui denotam que essas palavras são em grande parte incutidas pela indústria cosmética, que escraviza mulheres do mundo todo em torno do que a escritora Naomi Wolf chamou de o mito da beleza¹⁴¹.

Os cortes de cabelo da artista, que aderem a diversos formatos ao longo do vídeo, podem aludir às pressões estéticas que as mulheres sofrem ao longo da vida, bem como o corte total pode remeter a uma atitude de revolta e inconformidade diante dessas imposições. Outro dado da realidade social diz respeito ao cumprimento do cabelo como uma métrica de feminilidade e sensualidade. Sendo o cabelo feminino longo um marcador social indicativo da juventude e potencialmente sugestivo da sexualidade da mulher. A peruca, ao final do vídeo, pode ser entendida como um símbolo irônico da artificialidade e do ridículo presentes na atribuição dos aspectos citados como componentes definidores da validação social, estética e afetiva das mulheres.

¹⁴¹ Nesta obra, considerada como pertencente a terceira onda feminista, Naomi Wolf atribui ao mito da beleza uma força de controle contra ideais emancipatórios do feminismo, sendo essa injunção social sobre a estética feminina um mecanismo de controle do patriarcado.

A mulher “como um efeito do outro” (JONES apud Fabris, 2004, p. 63) é uma ideia que será corroborada pelo crítico de arte inglês John Berger em sua reflexão sobre as imagens de mulheres na arte e sua participação na sociedade. O autor afirma que enquanto “os homens atuam” – dominam os campos de atividade –, as mulheres “aparecem” – sofrem o olhar, em relação de escala comparativa, mais do que veem, são vistas; ou ainda, tem a sua construção de identidade mediada por um olhar exterior a elas, mesmo que esteja enraizado internamente como uma virtualidade.

Os homens olham as mulheres. As mulheres vêem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo, ela vira um objeto e – mais particularmente um objeto da visão: um panorama. (BERGER apud FABRIS, 2004, p. 62).

O corpo feminino é a paisagem sobre a qual recai a atividade do olhar masculino. A construção dos corpos femininos, os constrangimentos, as formas, possibilidades de expressão, existência e comportamentos são condicionadas por essa determinante masculina que, como premissa discursiva culturalmente naturalizada, exerce seus poderes de modo tanto explícito quanto insinuado. Ainda que a fabricação do corpo masculino, e as ideias de masculinidade, sejam também produto de uma retificação sociocultural e não mero exercício de um programa biológico, nesta lógica dominante do patriarcado, os mecanismos de coerção recaem mais incisivamente sobre as mulheres, na medida em que para desempenhar papéis sociais dissidentes à norma, as mulheres tenham que fazer uso de um significativo *tour de force*.

Neste sentido, a obra *Art must be beautiful/ Artist must be beautiful* (A arte precisa ser bela/A artista precisa ser bela), de 1975, da artista iugoslava Marina Abramovic (1946) traz uma relação entre a ação performática e as conotações, , atreladas a um ideal estético, simbolizadas pelo próprio cabelo.



Imagem 45: Marina Abramovic (1946), *Art must be beautiful/ Artist must be beautiful*, 1975.

Still de vídeo em preto e branco

Durante a performance, ela penteia os cabelos com força e agressividade. A expressão de seu rosto transmite a sensação de dor, causada pelo frenético passar da escova. O tom de sua voz, que repetidamente fala “*Art must be beautiful/ Artist must be beautiful*”, revela sua reação e sentimento diante dessas imposições. Do mesmo modo que Cris Bierrenbach realiza em *Identidade*, são as próprias artistas as agentes e pacientes da ação. Além de ser uma espécie de protesto e autoflagelo contra a exigência da beleza às artistas mulheres para uma integração ao sistema das artes, denunciando a objetificação do corpo feminino e uma reação ao machismo estrutural manifestado neste âmbito. Por outro lado, a insubordinação em relação ao conceito de beleza nas artes visuais era uma questão pulsante na década de 1970. Este paradigma entrava em embate direto com as experimentações propostas pela *body art* e pela performance, já que essas práticas artísticas se contrapunham aos corpos idealizados, tradicionalmente explorados na pintura e na escultura clássica.

Também agente da ação, a pintora mexicana Frida Kahlo (1907 —1954), em *Autorretrato com cabelo cortado* (1940) retrata a si mesma, como indica o título da obra, após cortar os cabelos, transformando sua visualidade, aproximando-a de uma imagem masculina, ou masculinizada. Uma das artistas referenciais quando se pensa nas íntimas relações entre vida e arte, biografia e obra, Frida pintou o quadro logo após a separação de seu marido, o também artista Diego Rivera.



Imagem 46: Frida Kahlo
Autorretrato com cabelo cortado
40 cm x 28 cm
Óleo sobre tela
MoMA, Nova Iorque.

Os fios de cabelo espalhados pela composição lembram raízes fora da terra e podem ser relacionados ao estado emocional de Frida após o divórcio. A tesoura na mão da artista atesta que ela mesma foi a autora do corte de cabelo, tal e qual

Bierrenbach. Além de simbolicamente cortar o laço com a feminilidade (representada pelos cabelos compridos) o uso de um terno na cor escura, meio desproporcional à sua estatura, em lugar dos característicos vestidos típicos mexicanos de cores vibrantes que costumava usar. Esses indícios revelam uma certa, por assim dizer, vontade de masculinizar-se, apenas rompida pela presença dos brincos nas orelhas. Em tradução livre, o trecho da letra de música que Frida pinta na parte superior do trabalho diz o seguinte: “Olha, se eu te amei foi pelo seu cabelo, agora que você está careca, não te amo mais.”

A presença ou ausência de capilaridade, nestes trabalhos de Frida Kahlo e Cris Bierrenbach, demonstram as medidas relacionadas à dependência da aprovação a qual as mulheres historicamente foram constrangidas a adotar e normalizar. O controle do próprio corpo, neste sentido, é visto como dissidência, quando na verdade, o poder de decisão sobre ele e sua aparência deveriam ser experiências subjetivas materializadas com liberdade de escolha. A abertura para uma perspectiva de figuração de si, em *Identidade*, diz respeito, em certo sentido, à plasticidade do corpo feminino, representada em movimento, em diferentes momentos. Identifico a imagem da mulher primeiro como construção reafirmada pela maquiagem e diferentes ajustes provocados pelos cortes de cabelo. Segundo, como desconstrução ou destruição, quando o desbaste capilar é obtido com alguma “fúria”, e a cabeça desnuda do velamento capilar emerge, fazendo surgir sua “natureza” selvagem recôndita e negada. Por fim, há uma reconstrução que, nesta leitura seria dúbia, na medida em que a prótese capilar devolveria esse aspecto de feminilidade, mas para isso, fazendo uso de um artefato visivelmente artificial.

A agência da ação concentrada nas mãos das mulheres nas obras de Bierrenbach, Abramovic e Kahlo, configuram, cada uma a sua maneira, uma reação, uma inconformidade, e a expressão da potência diante das exigências do olhar masculino, seja ela alimentada pela publicidade e mídia, no caso de Cris Bierrenbach; produto de uma coerção dos pares masculinos no mundo das artes e como um conceito do campo da teoria da arte, em Marina Abramovic; e por fim, como uma resposta cheia de narratividade a um desfecho de uma relação amorosa, em Frida Kahlo. Em comum, esses trabalhos apresentam mulheres tomando as rédeas da própria imagem, na posição de sujeitos da ação e da produção de

sentidos a partir dessa atuação. Logo, toda a conotação de sensualidade atribuída aos cabelos, por exemplo, é sustada, complexificada. E esse elemento corporal passa por um processo de abertura a ressignificações. Elas não aceitam passivamente a conformação a essas expectativas, e rompem ou ironizam esse desejo masculino de contemplação e posse. Ao fissurar essa máscara imagética culturalmente construída, estes trabalhos dão espaço à dinamicidade para a fabricação das identidades, e abrem espaço para incontornáveis questionamentos. Afinal, quais os limites para a instituição conceitual de uma identidade feminina pretensamente “universal”? É possível responder à pergunta “o que é ser mulher” sem considerar a pluralidade que o conceito abrange, seus recortes de classe social, raça e momento histórico? Por que (motivação histórica), para que e sobre quem as convenções e a padronização da figura das mulheres exercem suas coerções e quais as violências implícitas ou explícitas nestas operações socialmente naturalizadas? Como premissa, “a mulher” deve ser bela? O corpo da mulher deve ser socialmente validado a partir da condição de objeto de desejo do homem? Como a exigência da beleza funciona como um dispositivo de controle da subjetividade feminina e um obstáculo para a aparição e desenvolvimento de identidades que comportem os riscos e as potencialidades da realização de seus desejos e subjetividades, de modo a serem vivenciados de modo mais livre e criativo?

Sobre essa idealização da mulher perpetuada na contemporaneidade, a escritora e cineasta francesa Virginie Despentes com argúcia, humor mordaz e crueza, lista as condições, as injunções e os critérios de classificação que recaem sobre as mulheres. Postos em conjunto, e somados, não apenas evidenciam a inatingibilidade de tal padrão, como revelam seu caráter ao mesmo tempo tirânico e ridículo:

Porque o ideal de mulher branca, sedutora mas não puta, bem casada mas não nula, que trabalha mas sem tanto sucesso para não esmagar seu homem, magra mas não neurótica com a comida, que continua indefinidamente jovem sem se deixar desfigurar por cirurgias plásticas, uma mamãe realizada que não se deixa monopolizar pelas fraldas e pelos deveres de casa, boa dona de casa sem virar empregada doméstica, culta mas não tão culta quanto um homem; essa mulher com a qual deveríamos nos

esforçar para parecer – tirando o fato de que elas devem ficar de saco cheio com qualquer coisa – devo dizer que jamais a conheci, em lugar algum. Acredito que ela nem mesmo exista. (DESPENTES, 2016, p.11).

Neste sentido, gostaria de estabelecer, ainda, uma relação entre *Identidade* e dois trabalhos que envolvem o debate sobre gênero, corporalidade e performance: *Bigodinho*, de Isabel Ramil, e *Descompressão*, de Úrsula Jahn, ambos de 2018.

A presença da capilaridade e de pêlos no corpo humano e as respectivas atribuições ao corpo, como dado de identidade de gênero em uma perspectiva binária é o tema central da videoperformance de Isabel Ramil. A primeira imagem abrindo o vídeo, enfoca a axila da artista, escondida pela posição do braço em repouso, remete à imagem de uma vagina depilada. Na sequência, os pelos axilares fartos, confundem o espectador sobre o sexo biológico do corpo em destaque.

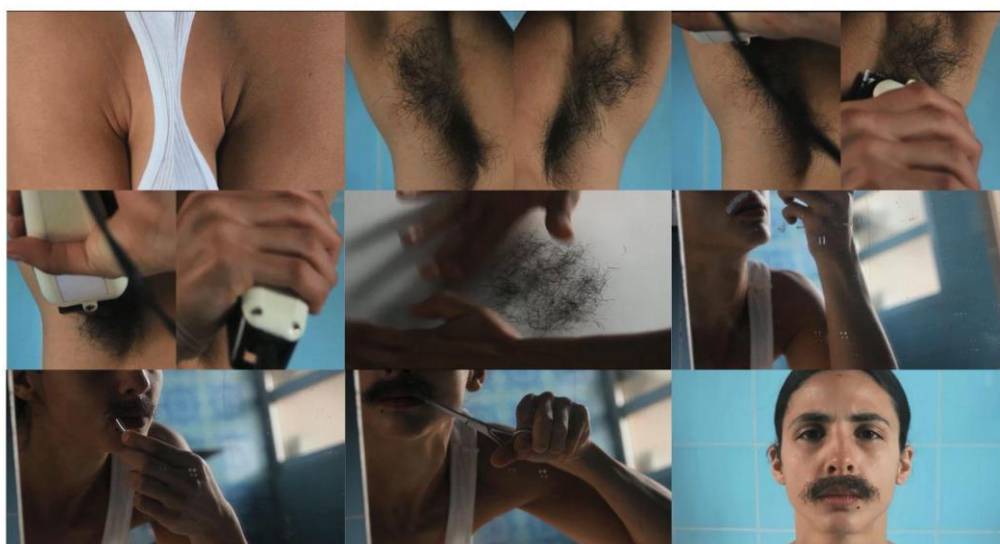


Imagem 47: *Bigodinho*
Isabel Ramil (Porto Alegre, 1989)
Videoperformance, 1'12"
2018

Neste trabalho, ao realizar o deslocamento dos pelos na axila — indesejados nesta região do corpo feminino e, ao mesmo tempo, um contemporâneo símbolo da insubordinação feminina em relação ao controle dos corpos pelo patriarcado —, para a região naso-bucal, um ícone da masculinidade e dos privilégios decorrentes dela, a artista constrói uma outra imagem de si, que abrange, em simultâneo feminilidade

e virilidade (como se verifica no frame final), neste rosto andrógino. A relação dos pelos com a sociabilidade e com a fabricação cultural dos corpos do ponto de vista da distinção de gêneros, pela sociedade, pelo viés da distinção binária entre os gêneros, dá ao trabalho certo teor humorístico, advindo do choque entre os conceitos de natureza e cultura, e as atribuições às categorias de macho e fêmea, homem e mulher, a partir ausência ou presença dos pelos em determinadas regiões do corpo. Da mesma forma que a axila peluda, nas mulheres, é vista como sinal de desleixo ou mesmo considerada como algo nojento, o bigode masculino transmite ideias como maturidade, bravura e até mesmo honra e idoneidade moral. Neste sentido, a expressão “no fio do bigode”, de origem incerta, refere-se a uma promessa verbal sem assinatura em documento¹⁴². O aparecimento do bigode representa a passagem da infância à vida adulta, com suas responsabilidades.

. A inserção do texto de “Bigodinho”, musicado e cantado por seu pai, o músico Vitor Ramil, a partir de um poema de Angélica Freitas, acrescenta à obra outra camada de sentido, ao estabelecer uma relação com a biografia da artista, justamente em um trabalho que problematiza o patriarcado. A poesia de Angélica Freitas, como uma das bases para o conceito da obra, textualmente traz em seu conteúdo os elementos que Isabel transforma em narrativa visual, como a liberdade, o poder e respeitabilidade que o bigode masculino inspira:

ai que bom seria ter um bigodinho
além das lentes dos óculos ficar
escondida por trás de uma taturana
capilar

um bigodinho para poder estar
um bigodinho para sair à rua e ver
o mundo mas se esconder

um bigodinho para poder ser

um apêndice nasobucal
buconasal

tipo um chapéu

¹⁴² Museu da Língua Portuguesa.

<<https://www.facebook.com/MuseuDaLinguaPortuguesa/posts/1059220940846257/>> acessado em 10 de abril de 2022.

ninguém te incomoda nos cafés
(a beleza está nos olhos
de quem não pode crer)

e no fim do dia ainda ouvir
obrigada senhor
ao entrar por último no elevador.

Sobre o trabalho, a artista reflete:

O bigode é um símbolo importante para a performance da masculinidade. O sovaco depilado é um símbolo importante para a performance da feminilidade. O que acontece quando se depila um sovaco e se ganha um bigode? Essa videoperformance deve sua existência através do meu corpo à potência criativa de Angélica Freitas, Ana Mendieta, Paul Preciado, Sam Bourcier e Vitor, um pai que, com suas tiaras, sandálias melissa e roupas floridas, desnaturalizou muitos aspectos da masculinidade na minha infância¹⁴³.

Já em *Descompressão*, composta por 18 fotografias, a artista Ursula Jahn (1994), utiliza seu próprio corpo como veículo para debater visualmente as pressões estéticas que moldam, sufocam e torturam o corpo feminino. A magreza como um ideal imposto ao corpo femino, na condição de reconhecê-lo como potencialmente alvo do desejo sexual masculino, é criticada pela artista na série, através da presença de uma bermuda compressora. Por definição, as roupas de compressão possuem tecidos elaborados a partir de uma tecnologia específica, de modo a exercer pressão sobre determinada parte do corpo, reduzindo o seu volume e o espaço entre as células. As ideias do corpo comportado, comprimido, condicionado, a partir do uso de determinada indumentária, faz remissão a roupas que faziam parte do universo das mulheres no passado, como o espartilho, por exemplo. Historicamente, o corpo feminino sofreu mais intensamente as pressões para atingir a forma socialmente desejável.

¹⁴³ A exibição desta obra integrou a programação online da Casa de Cultura Mario Quintana, veiculada a partir de seu instagram: <https://www.instagram.com/ccmarioquintana>



Imagem 48: *Descompressão* (2018)
 Ursula Jahn (1994)
 Fotografia
 Impressão fine art em papel algodão
 10x10 cm

Nesta fotoperformance, a ação proposta por Ursula é descritivamente bastante simples e resumível em poucas palavras. Consiste na retirada de uma bermuda compressora, que, gradativamente, concede ao seu corpo respiro e liberdade, a partir de seu desnudamento. O congelamento em imagens fotográficas, entretanto, dá a essa dinâmica uma dimensão de dramaticidade, eloquência e discursividade a cada quadro, distendendo a cena no tempo. A suavidade da palheta de cores, a sua branda cromaticidade, e o efeito agradável da impressão em papel algodão, opõem-se ao desconforto que a pressão da roupa exerce sobre o corpo. Também não é fortuita a relação entre as diminutas dimensões das imagens que compõem a série e a temática nela abordada. A relação de objetividade que o título *Descompressão* remete, por outro lado, desdobra-se, conotativamente, como escreve a artista sobre o trabalho:

Descompressão como diz o nome, é a ação ou efeito de descomprimir. Ação de aliviar aquilo que se encontra sob pressão (ou compressão). Refere-se à ação de não mais estreitar, apertar, encolher, oprimir ou reduzir para um menor volume.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Texto enviado pela artista para este estudo.

Assim, a partir do discurso da artista podemos depreender que a redução de volume corpóreo, efeito da bermuda compressor, pode ser compreendido, de forma correlata, como a redução da potência do corpo gordo. Socialmente, a gordura é entendida como o que deve ser eliminado, escondido, motivo de vergonha. Desvestir essa roupa é, dessa forma, restituir e ressignificar o próprio corpo. Abri-lo a outras possibilidades de relação, aceitação e afeto com suas proporções. E, com ele e a partir dele, construir a própria identidade. Sobre as motivações intencionais com a obra, Ursula afirma:

A obra fala sobre o corpo gordo não ser recomendado à sociedade, a pressão imposta às mulheres gordas em tarjá-lo, ao espremer o corpo dentro de um pedaço de elástico compressor para que a gordura corporal não fique tão exposta e o processo de percorrer o caminho reverso e se livrar desta bermuda, desde tapume e não mais mutilar o corpo diariamente, nem camuflar sua existência para torná-lo mais aceitável para o resto da sociedade.

A violência cometida, instituída e naturalizada contra os corpos gordos, especialmente exercida sobre os das mulheres, assim como sua baixa ou nenhuma visibilidade nas imagens do *mainstream* são algumas das questões suscitadas pela série. O enquadramento escolhido pela artista, que não contempla o próprio rosto, pode sugerir uma abertura para a identificação de outras mulheres (um procedimento que Cris Bierrenbach utiliza em *Fired* e *Noivas*, por exemplo); ao mesmo tempo que pode remeter a ideia de que a mulher gorda não é observada em suas particularidades, sendo reduzida a esta característica física de modo determinante.

Guardadas as especificidades e sentidos de cada uma dessas obras, todas são tangenciadas pelas seguintes questões: Quais os limites que essa virtual “identidade feminina” fez uso para forjar essa imagem? O que as imagens que circulam em nossos meios de comunicação, na publicidade, nas redes sociais, nas diversas formas de expressão artística, nos contam a respeito dessa história? Quais reiteraões e rupturas com este modelo estamos fazendo? Quais as implicações políticas desse controle histórico? Como pragmaticamente apresentar respostas a esses questionamentos e engajar-se na construção de uma sociedade menos desigual e opressiva? Como efetivar uma redistribuição de poder simbólico, criando

outras possibilidades de sociabilidade e exercício performativo de expressão de gênero para além da subordinação exigida pelo domínio falocêntrico?

Por fim, como a arte como fenômeno de criação humana, que expressa e produz subjetividades, pode ter uma atuação disruptiva na sensibilização e aguçamento da criticidade dos públicos mediante os problemas que ela apresenta? Quais os limites, alcances e potências que as imagens artísticas podem desempenhar em um País com graves desigualdades sociais, no qual o acesso a condições básicas de desenvolvimento humano, como saneamento e letramento, por exemplo, são negadas a grandes parcelas da população?

Considerações Finais

É sempre mais difícil ancorar um navio no espaço.

Ana Cristina César

É sabido que as linhas finais de um processo de pesquisa, representando seu ponto final propriamente dito, são antes uma convenção de escrita do que o estabelecimento de uma conclusão, no sentido tradicional da palavra, capaz de indicar o encerramento das indagações que mobilizaram — e justificaram — a sua existência. Essa premissa sobre os textos acadêmicos, o reconhecimento dos limites da sua produção, seguida da confissão da parcialidade e provisoriedade dos resultados, aqui, longe de uma elaboração puramente retórica, traduzem as sensações e pensamentos sobre estas considerações finais a respeito de *Figurações de si*.

De certo modo, toda a realização da pesquisa e escrita deste estudo, ao fim e a cabo, deram forma a uma figuração: a da minha incursão no território movediço e fértil das incertezas em sentido irrestrito. Inclusive recaindo sobre minha própria capacidade de iniciar, dar curso, finalização e finalidade a todo este processo, tantas vezes interrompido por longos hiatos, motivados por razões e desrazões diversas, e causadores de questionamentos acerca de crenças e significados sobre o meu trabalho e a minha vida.

As graves crises sanitária, política e humanística, intensificadas nos últimos anos com o desencadeamento da pandemia, foram, em verdade, um pano de fundo; terrível, mas apenas um pano de fundo, para questionamentos mais profundamente enraizados, que ganharam ressonância e força com o descontentamento diante da relativização do significado da vida humana, e a expressão de ideias e políticas públicas contrárias à diversidade inerente aos seres humanos, em suas vulnerabilidades e potenciais.

Dito isso, e contrariando um possível pessimismo infrutífero, restituí minha crença nas ciências humanas e em seu papel, apesar das adversidades, como ponto de resistência política, desenvolvimento subjetivo e exercício de criatividade. Próximo à finalização deste ensaio, penso que mais autocríticas se fazem necessárias: a ausência de artistas e teóricas negras, por exemplo. Cumpre também observar as assimetrias e distinções de tratamento existentes entre o capítulo *Um estranho desaparecimento* e *Um auto de uma mulher genérica*. Credito isto a vários fatores: dentre eles a diferença em relação à fortuna crítica produzida sobre cada artista; a escrita dos capítulos em momentos diversos, e a tentativa de aproximar a escrita do ensaio às demandas de cada uma das obras de cada artista.

Vera Chaves Barcellos e Cris Bierrenbach — do mesmo modo como *Figurações de si* atesta, apresentam em seus percursos de vida, procedimentos estéticos e trabalhos realizados, pontos de convergência e divergência —, entraram na minha vida por caminhos bem diferentes. Enquanto minha aproximação com Cris deu-se de forma mais restrita com sua obra, e posteriormente, através de trocas de mensagens e entrevistas, sempre à distância, com Vera Chaves Barcellos mantive uma proximidade maior, em termos!, por ter composto durante alguns anos o quadro de funcionários da Fundação de arte contemporânea, que leva o seu nome, como havia referido anteriormente. Escrever sobre a sua produção foi equivalente a uma tortura psicológica que me autoimpus, como uma tentativa de desenrosnar traumas e criar novos significados.

O fato da relação de Vera Chaves Barcellos com a autorreferencialidade, com os atuais debates de gênero, e com leituras críticas sobre a sua produção, via de regra, seguir um padrão de esquivamento, a lacônica entrevista que ela concedeu para a pesquisa é bastante reveladora disso; me ocorreu escolher a obra *O estranho desaparecimento de V.C.B.* como a obra âncora para discutir como a artista desenvolve a figuração de si em sua poética. Entre o aparecimento, o desaparecimento e o reaparecimento que o vídeo em looping realiza.

As reticências em relação a presença do próprio corpo em *Epidermic Scapes* ou a rápida menção a esta circunstância, como mero detalhe, foram fundamentais para pensar que tipo de entendimento a artista teve do próprio corpo na fabricação

do trabalho: com a demarcação de uma distância analítica, objetiva, e mental da própria produção embora sem prescindir da intuição presente no ato de criação. A concepção da fotografia como um meio para objetivar sua relação com o mundo, neste sentido, parece nos instruir sobre a formulação de seu pensamento como artista. Cumpre reafirmar que a artista, apesar de geograficamente habitar a periferia do sistema das artes brasileiro, distante do eixo Rio-São Paulo, que domina as atenções e movimenta mais fortemente a cena no País; manteve desde a década de 1960, contato tanto com este centro, quanto com aquilo que de mais inovador era produzido na Europa. Do mesmo modo, ela foi uma das precursoras na utilização da fotografia como linguagem artística no Sul do Brasil, ambiente culturalmente apegado à tradição e, portanto, refratário às novidades. De fato, a produção da artista, desde a década de 1970 até a atualidade esteve conectada às tendências da arte contemporânea, dos conceitualismos, sendo sua longa atividade como artista, aliada ao ativismo cultural como participante de grupos, da galeria Obra Aberta e atualmente da Fundação Vera Chaves Barcellos, traços que afirmam sua singularidade na historiografia da arte dedicada à produção produzida no Rio Grande do Sul, inscrita na categoria da arte contemporânea¹⁴⁵.

É evidente que a concepção da artista em relação ao fotográfico e com a arte contemporânea em geral será bem diversa dos entendimentos que Cris Bierrenbach terá. Dito de forma pouco lapidada, Vera é uma artista que faz uso da fotografia, enquanto Cris é uma fotógrafa que entra no mundo das artes de forma autônoma.

O último trabalho de Vera Chaves Barcellos analisado neste estudo, *A filha de Godiva*, entretanto, é o que mais se aproxima das proposições de Bierrenbach, sendo esta proximidade não apenas definida pela utilização da radiografia ou qualquer outra coincidência formal, como o apagamento do rosto. Este é um dos trabalhos que eu pessoalmente mais aprecio dentre as obras da artista abordadas

¹⁴⁵ Sobre isso, minha intenção é enfatizar um aspecto do sistema das artes local, relacionado ao aspecto econômico. Muitos artistas, não só do segmento das artes visuais, assim como outros agentes culturais, para sobreviver financeiramente, desempenham atividades profissionais em paralelo, ou encerram sua atuação, em função da precariedade ou escassez de estímulos para execução de projetos. Neste sentido, as condições econômicas privilegiadas de Vera Chaves Barcellos possibilitaram sua dedicação à sua produção artística, bem como à produção de ações em coletivo, que fomentaram e pavimentaram parte significativa da do pensamento criativo e reflexivo de artistas e sobre a arte. Esta circunstância não diminui, em termos artísticos, sua obra, mas é um fato importante para situar a artista no sistema das artes local.

neste ensaio, e, talvez por isso, a escrita sobre ele foi a mais exaustiva e, em contrapartida, a que menos aprovo como “resultado final”. Como um enigma, mas ao mesmo tempo translucidamente relacionado à própria biografia, este autorretrato tem no título uma referência ao nome da mãe da artista, ao mesmo tempo em que pode remeter à Godiva histórica. Contudo, de modo diverso, em *Retrato Íntimo*, Cris estabelece uma figuração de si, que parte do particular para atingir um universo em potencial de mulheres.

Neste sentido, penso que a trajetória de Cris Bierrenbach como fotojornalista, aliada aos seus interesses de pesquisa sobre procedimentos técnicos de obtenção da imagem fotográfica, e o comprometimento com a subversão dos preceitos tecnicistas, distanciam as séries e o vídeo abordados neste estudo, formal e conceitualmente das obras de Vera Chaves Barcellos.

Do ponto de vista pessoal, em entrevistas, depoimentos e palestras, Cris embora deixe bastante elucidado que seu interesse não é narrar a própria história, quando fala que quer atingir o *auto* de uma mulher genérica, deixa transparecer sua participação afetiva e emocional com os trabalhos que produz. O primor formal, a complexidade do pensamento conceitual e a abertura à integração ativa do público, não impedem a artista de expressar a “passionalidade” com a qual executa sua obra. Talvez, por isso, a escolha de *Fotografia Íntima* como obra âncora para dissertar sobre a poética da artista relacionada à figuração de si, tenha sido uma escolha acertada.

Fired e Noivas – Aluguel e Venda, duas séries que aparecem conjugadas neste ensaio, guardam relações entre si, sobretudo no que se refere à abertura para o social, de forma mais direta e imediata. Este é um dos pontos que distanciam as concepções e as obras de Vera e Cris, posto que, os debates sobre questões sociais, nos trabalhos de Chaves Barcellos (não em geral, mas nos aqui analisados), são suscitados de forma mais indireta. A relação da artista com os desdobramentos das proposições conceitualistas, inscrevem sua poética mais incisivamente em discussões mais próprias ao campo das artes visuais, da visualidade, e do desenvolvimento da percepção sensível e crítica.

Por fim, *Identidade*, videoperformance de Cris Bierrenbach, reforça aspectos que relacionam seu pensamento criativo à esfera do cinema, dada a narratividade da obra e a própria insurgência diante do *male gaze*, que a obra propõe. O vínculo mais direto com a questão de gênero, não como condição ou objeto de contemplação e análise, mas como problematização e crítica, diverge bastante da aproximação que Vera Chaves Barcellos estabelece com questões do universo do feminino em suas obras; marcadamente, criadas como estímulo à reflexão crítica e analítica do mundo. Em outro sentido, pode-se afirmar que a disponibilidade do próprio corpo que Cris Bierrenbach propõe é mais radical. O corte do próprio cabelo em *Identidade* é exemplar a esse respeito. Ainda que a artista ressalve, em seu discurso, que perceba a própria imagem e o seu corpo nos trabalhos como suporte, modelo e veículo para debates mais abrangentes, do que sua própria identidade individual.

A diversidade com a qual a imagem fotográfica (e as imagens técnicas dela tributárias) como linguagem viva em diálogo com outras linguagens, técnicas e formas de expressão e subjetivação do pensamento humano, são o ponto mais forte de convergência entre estas admiráveis artistas, com suas incontestáveis contribuições para a arte contemporânea produzida no Brasil e para o entendimento das potencialidades da fotografia como campo de experimentação. Com *Figurações de si*, espero ter contribuído para que novas leituras sobre os trabalhos aqui apresentados sejam realizadas, bem como o estimular o ampliamto da pesquisa tanto sobre as artistas em questão, como aquelas referentes aos assuntos, temas e problemas por seus trabalhos inspirados.

Referências

AMARAL, Aracy. *Perceber como forma de criação*. Porto Alegre: Edição Espaço NO - Arquivo, 1986.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARREOLA, Magali. *A Arte como Exorcismo*. In: FREIRE, Carlos et al. Niki de Saint Phale. PINACOTECA DO ESTADO DE SP. Catálogo expositivo. São Paulo: Editora da Pinacoteca de São Paulo, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A morte do autor*. Disponível em: http://www.facom.ufba.br/sala_de_aula/sala2/barthes1.html Acessado em: 24 de junho de 2019.

BAUDELAIRE, Charles. *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BRODY, Ana Hauser. *Do signo ao símbolo*. Porto Alegre: Edição Espaço NO - Arquivo, 1986.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Corpos que Pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O Corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999. p. 151-172.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo. Martins, 2005.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo óptico e espaço n.o.: a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70*. 1994. Dissertação (mestrado). 318f. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 1994.

_____. (Org.). *Espaço N.O. Nervo Óptico*. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. p. 19-45.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COCCHIARALE, Fernando Cocchiarale; FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. *O Grão da Imagem | Uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos*. Santander Cultural: Porto Alegre, 2007.

COLONNA, Vicent. *Tipologia da autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CÔRTEZ, Letícia Segurado; MONTEIRO, Rosana Horio. *Imagens de Mulher – Fotografia e Arte Contemporânea*. Disponível em: https://projetos.extras.ufg.br/conpeex/2006/porta_arquivos/posgraduacao/01341056-Let%C3%ADciaSeguradoC%C3%B4rtes.pdf Acessado em: 20 de set. de 2020.

COSTA, Helouise. *Corpo estranho*. In: Cris Bierrenbach. *Textos*. 2005. Disponível em: <<http://crisbierrenbach-corpo-estranho/>>. Acesso em: 15 de maio de 2019.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira da Língua Portuguesa, 1996.

DANTO, Arthur. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. n 1. UFOP, 2006.

DAVIDSON, H.R Ellis. *The Legend of Lady Godiva*. *Folclore* vol. 80.2, p. 107-121.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. Porto Arte, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p.61-82, maio 1998. Semestral, p. 62.

DOR E Glória. Direção: Pedro Almodóvar. *El Deseo* Produtora, 2019. Acervo online.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2010.

DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 1986, p.72-74 [original do artigo de Duchamp:1957].

ELKINS, J. *História da arte e imagens que não são arte*. Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 18, n. 30, maio/2011, p. 7-42.

ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *A pose pausada*. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 157-162.

_____ (org.) *Um álbum de retratos: Rubens Gerchman e a fotografia*. In: FABRIS, Annateresa. *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo, Belo Horizonte: Fapesp/ Carte, 1998.

FATORELLI, Antonio Pacca. *Variações do tempo? Mutações entre a imagem estática e a imagem-movimento*. In: Alexandre Santos; Ana Maria Albani de Carvalho. (Org.). *Imagens: arte e cultura*. 1ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, v. , p. 173-192.

FERREIRA, Cláudio Barcellos. *A Ironia no trabalho de Carlos Pasquetti: A autoimagem performatizada como aporia*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Curso de Pós-Graduação em História, Teoria e Crítica em Artes Visuais.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. Nova Fronteira, 1999.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. São Paulo: Círculo do livro, 1985.

FONTCUBERTA, Joan. *A Câmera de Pandora. A Fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo, Ed G. Gilli, 2012.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2012. p. 29-87.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

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

FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

FRIZOT, Michel. *“Fotografia”, um destino cultural*. In: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Albani de. *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. p. 19-45.

GUASCH, Anna Maria. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid, Ediciones Siruela, 2009.

GRUBER, Laura. *Artistas brasileiras no cenário internacional: a exposição ‘Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985’ e alguns desdobramentos*. Porto Alegre, 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: 2006.

HAN, Byung-chul. *A Salvação do belo*. trad. Miguel Serras Pereira. - Lisboa : Relógio d'Água, 2016.

HOUAISS. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Objetiva: Rio de Janeiro, 2009.

IOSCHPE, Evelyn Berg. In. *Catálogo Missões 300 Anos: A Visão do Artista*, Porto Alegre: Projeto Cultural Ioschpe, 1987. Disponível em: <http://www.verachaves.com/evelyn-por.html>

JONES, Amelia e Warr Trace. *The Artist's Body*. Londres: Phydron, 2000.

LACAN, J. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1978

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A cultura-mundo, respostas a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAFESOLLI, Michel. *No fundo das aparências*. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 1999.

MATTIOLI, Isadora. *O Corpo como questão da arte. Relações entre feminismo e arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre, 2017.

MELO, Victor de Andrade de. *Lazer e minorias sociais*. São Paulo: IBRASA, 2003

MITIDIERI, Ana Maria Amorim; GARBELOTTO, Cristina Schiavon . *O traje da noiva na cena do casamento*. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais> Acessado em 04 de maio de 2022.

MITTERRAND, Jean Gabriel. *À luz de Saint Phalle*. In: Niki de Saint Phalle e exposições paralelas (Catálogo). Pinacoteca do Estado: São Paulo, 1997.

MONTEIRO, Rosana Horio. *Imagens médicas entre a arte e a ciência: Relações e trocas*. In: Revista Cinética. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/rosana_monteiro.htm Acessado em 20 de setembro de 2020.

_____. *Da medicina para a arte. Um estudo do circuito social das imagens médicas*. Disponível em: https://www.13snhct.sbhc.org.br/resources/anais/10/1342642307_ARQUIVO_rosana_horiomonteiro-textocompleto.pdf Acessado em 20 de setembro de 2020.

MORAES, Natália Lehmen. *Corpo, fragmento e memória : uma aproximação entre ex-votos corporais e Epidermic scapes*. Orientador: Eduardo Veras. 2018. 75f. TCC (Graduação) – História da Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/173552> Acessado em 10 de julho de 2019.

MULVEY, Laura. *Prazer Visual e cinema narrativo*. In: Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Editora Graal, 1983.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia Transversa*. Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*. (Org. e Trad. Fernando de Moraes Barros). São Paulo: Hedra, 2007.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim Noronha. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2014.

NUNES, Edna Mara de Moura. *Desdobramentos da Impressão na arte contemporânea*. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, 2010.

ORTEGA, Francisco. *O corpo transparente: visualização médica e cultura popular no século XX*. In: O CORPO TRANSPARENTE v. 13 (suplemento), (p. 89-107).

SCHENKEL, Camila Monteiro. *Distensões da imagem*: um estudo sobre as relações entre fotografia e texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

SOARES, Maria Thereza Gomes de Figueiredo. *Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea*. Disponível em: http://old.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2018000300209&script=sci_arttext. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013

RAGGI, Adriana; BRESANI, Bruno. *El cuerpo cuestionado*. Disponível em: <https://lasdisidentes.com/2012/01/24/el-cuerpo-cuestionado/> Acessado em 20 de setembro de 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *Imagem Pensativa*. In. O Espectador Emancipado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Niura Legramante. *A Fotografia como pintura: a reprodução como original*. 25º Encontro da ANPAP. Arte: seus espaços e/em nosso tempo. Porto Alegre, 2016. pgs. 1136-1166

RIBEIRO, Regilene Ap. Sarzi. *Cris Bierrenbach, a fotografia transparente e os dispositivos de registros do corpo vigiado*. Disponível em: <http://www.crisbierrenbach.com.br>. Acessado em: 12 de dezembro de 2019.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *Susan Sontag: uma pacifista diante da dor dos outros*. Porto Arte (UFRGS), v. 12, 2005. p. 99-108.

_____ *Fotografia do corpo: aspectos de uma trajetória de pesquisa*. Memória em Caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul/

Organizado por Maria Amélia Bulhões; Alexandre Santos... [et al.]. - Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. (Coleção Visualidade)

SELIGMANN- SILVA, Marcio. *Ficção e Imagem: verdade e história – sobre a poética dos rastros*. In: *Fronteiras: arte, imagem e história*, Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

TORRES, Mônica. *Autorretratos e as investigações estéticas do feminino: corpo e políticas na fotografia de Cris Bierrenbach*. Acessado em <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0801-1.pdf>>

VIGIANO, Cris. *A experiência gráfica: o conceitual*. Porto Alegre: Edição Espaço NO - Arquivo, 1986.

WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasmas para gente grande*. Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WAKING Life. Direção: Richard Linklater, 2001. Arquivo online.

WOOD, Paul. *Arte conceitual: Movimentos da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WOODWARD, Kathyn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. 13 edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p.7-73.

WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

XAVIER, Lucia Marques. *Mistos, meios e múltiplos na fotografia: o Nervo Óptico em um estudo em aberto*. Orientadora: Mônica Zielinsky. 2016. 125f. TCC (Graduação) – História da Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/152766>. Acessado em: 10 de agosto de 2019.

ZIELINSKY, Mônica. *História da arte no Rio Grande do Sul a partir de arquivos: as políticas da memória*. In: Anais do XXXII Colóquio CBHA, 2012.

Sites consultados:

<https://www.kazoart.com/blog/en/niki-de-saint-phalle-from-the-paintbrush-to-the-rifle/>

Acessado em 29 de março de 2022.

<http://nikidesaintphalle.org/ausbau-bietet-raum-fur-niki-de-saint-phalle>. Acesso em 19/08/2021

<https://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2013/11/28/cris-bierrenbach-expoe-autorretratos-sobre-emprego-e-idealizacao/> / Acessado em 20 de abril de 2022.

Participação da artista no Seminário “Digressões” realizado em Paraty, no ano de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=Wcw0aCSwx9Y>. Acessado em 20 de setembro de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=Wcw0aCSwx9Y> Acessado em 20 de setembro de 2020.

Cris Bierrenbach em entrevista para o projeto “Mulheres Centrais”. Disponível em: <https://vimeo.com/16916395> Acessado em 20 de setembro de 2020.

Cris Bierrenbach no 1º ciclo de fotografia - Cidade Invertida <https://www.youtube.com/watch?v=MUp098qZLDY&t=2776s>. Acessado em 20 de setembro de 2020.

Museu da Universidade de Princeton: https://artmuseum-princeton-edu.translate.google/collections/objects/51624?x_tr_sl=en&x_tr_tl=pt&x_tr_hl=pt-BR&x_tr_pto=sc Acessado em 19 de abril de 2020.

<https://artsandculture.google.com/asset/booster-robert-rauschenberg/-AGU1QLERhkwhw>

<https://www.linguee.com.br/ingles-portugues/traducao/booster.html> Acessado em 19 de abril de 2020.

<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-surgiu-a-expressao-sair-do-armario/> Acessado em 10 de abril de 2020.

<https://www.facebook.com/MuseuDaLinguaPortuguesa/posts/1059220940846257>

Anexos

Entrevista com Vera Chaves Barcellos ¹⁴⁶

AM: Vera, estou pesquisando a autorreferencialidade na arte contemporânea produzida no Brasil, a partir de estudos de caso. Interessa ao estudo compreender o fenômeno da autorreferencialidade – as articulações entre público e privado, universal e íntimo, individual e coletivo – como chave para o entendimento da subjetividade e de questões identitárias no mundo contemporâneo. Apesar de haver considerável fortuna crítica a respeito do conjunto da sua obra, avento a hipótese de que existe certa lacuna a respeito da sua produção mais diretamente autorreferencial. Paradoxalmente, sua abordagem da própria imagem e do corpo é bastante instigante e singular, em especial, por não ter relação explícita com sua biografia e intimidade e, em certo sentido, genericamente, remeter a ideias/ posicionamentos (diante da arte e do mundo). Um enfoque alicerçado, portanto, em um sugestivo jogo de exibição e ocultamento, que tensiona realidade e ficção, superfície e profundidade, original e cópia, único e múltiplo. Há sempre um “segredo/enigma” nessas imagens – são muitas as Veras, são muitas as verdades – e há uma aparente recusa a um estacionamento em uma ‘persona’ identificável. Meu interesse, com a pesquisa, é jogar luz sobre aspectos autorreferenciais que aparecem em diferentes momentos da sua produção que foram lateralizados em diferentes enfoques críticos – e, com isso, redimensionar a sua contribuição para esse tipo de produção na historiografia da arte do Brasil.

Gostaria de iniciar a entrevista me referindo ao trabalho ‘O Estranho Desaparecimento de V.C.B. (1978)’, relacionando o título da obra com a lacuna dos

¹⁴⁶ Entrevista concedida a mim para a esta pesquisa, realizada a partir de troca de e-mails (condição imposta pela entrevistada), enviada com as respostas no dia 1º de setembro de 2019.

estudos autorreferenciais sobre sua produção. Em recente entrevista ¹⁴⁷ você se refere a este trabalho como “uma bobagem”:

Nos anos 1970, nós trabalhávamos muito com bobagens; eu tenho um trabalho que parte de uma foto de um sino, em um museu no interior da Itália; um sino enorme, maior que a gente e depois eu tinha uma foto minha na frente do sino. Já aqui no Brasil, eu peguei esse material e copieei duas vezes a minha foto e fui recortando, e colando uma em cima da outra. Então eu fotografei aquilo e fiz um slide. Eu aparecia e desaparecia na imagem. O *Estranho Desaparecimento de VCB!* Uma bobagem, mas é isso. (BARCELLOS, 2014, p.123)

Minhas perguntas são: 1. Não haveria neste trabalho um debate mais profundo sobre a própria existência, memória, história e criação artística (sugerida pela utilização da sua própria imagem)? 2. Como você vê a relação que parte da crítica fez com os atuais gifs que circulam na internet?

VCB: Talvez eu possa substituir o termo bobagem por divertimento. Muitos trabalhos dessa época eram, no mínimo, divertidos.

Por outro lado, toda fruição de um trabalho de arte reflete as experiências de quem o observa. Isto é, toda arte de certa maneira funciona como um teste projetivo. Quanto a considerar *O Estranho Desaparecimento de V.C.B.* uma reflexão sobre a existência e sua efemeridade é claro que poderia ser uma das interpretações da obra, mas não necessariamente uma intenção ao produzi-la. Quanto à relação citada feita pela crítica, desconheço.

AM: ‘Epidermic Scapes’ (1977–1982) figura entre seus trabalhos mais exibidos em mostras, desde a sua concepção até a atualidade. Há sobre ‘Epidermic’ certo dissenso em fontes que pesquisei, entre textos críticos e entrevistas. Pelo que

¹⁴⁷ Entrevista concedida à Isabel Waquil. Presente no livro *A Palavra está com Elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais*.

entendi, o trabalho iniciou com a gravação de imagens da sua pele em papel vegetal que foram ampliados a partir de processos fotográficos – e mais tarde, houve uma abertura para que homens e mulheres fizessem os registros das suas peles. Em que momento houve esta alteração no trabalho, isto é, quando foram incorporadas imagens de outros corpos que não o seu? O que motivou esta mudança e quais as nuances de sentido que essa diversidade de corpos gerou?

VCB: Quando mostrei esse trabalho na MAM– Rio em 1982, abri essa possibilidade a outras pessoas de imprimirem partes de seu corpo e as imagens resultantes serem acrescentadas à obra em processo. Na verdade, a ideia seria uma impressão *ad infinitum* de todas as partes do corpo de todas as pessoas possíveis, sabendo que nunca as imagens se repetiriam.

AM: Ainda em relação a Epidermic Scapes, gostaria de retornar à gênese do trabalho. Li em uma entrevista sua¹⁴⁸ que o trabalho nasceu como uma reação às explorações projetivas realizadas anteriormente coletadas a partir do confronto do público com a série ‘Testartes’. Você poderia comentar como surgiu a ideia do trabalho? Como foram suas primeiras impressões sobre as imagens obtidas?

VCB: A ideia partiu da experiência anterior com a xilogravura, onde texturas e veios da madeira aparecem na impressão sobre o papel. Assim com a impressão da pele, passaria o mesmo. Quando fiz *Epidermic Scapes*, vinha da recente experiência da série *Testarte*, que mostrava conteúdos internos de nível psicológico por vezes traumáticos, assim que subir ao nível superficial da pele foi considerado de certa forma um alívio.

AM: Assim como outros trabalhos seriais, ‘Epidermic’ foi apresentado em diferentes configurações ao longo de décadas. Como é para você revisitar um trabalho e apresentá-lo por um novo enfoque? Gostaria de saber, mais precisamente, sobre o formato audiovisual que o trabalho ganhou em 2017 (quarenta anos após sua primeira exibição), na mostra da Cinemateca do Capitólio. Segundo consta, inicialmente, o trabalho tinha essa relação entre imagem e palavra (adjetivos

¹⁴⁸ Entrevista presente na publicação *Imagens em Migração*, concedida à Glória Ferreira.

relacionados à pele humana), só que em formato de slides acompanhado por uma gravação, e esse original teria se perdido. Como foi esse confronto com o arquivo de imagens e a concepção de uma nova versão depois de tanto tempo? Quais os tipos de alterações (se houver) em relação ao original?

VCB: Quando o grupo Nervo Óptico fez uma exposição no espaço Eucatexpo, preparamos um audiovisual com uma sequência de trabalhos de cada um dos componentes do grupo. O meu era uma projeção das imagens da pele do trabalho *Epidermic Scapes*, em forma de diapositivos e uma leitura do texto “*Possibilidades da Pele*”. O texto original se perdeu, e refiz o trabalho há pouco tempo atrás para ser mostrado na pequena sala de exposições da Cinemateca Capitólio.

AM: Neste trabalho Epidermic Scapes (de 2017, homônimo ao de 1977), como e porque foram escolhidas as palavras para se juntar às imagens? Na sua visão, quais as principais diferenças de provocações que a versão “puramente visual” apresenta em relação ao formato audiovisual?

VCB: O fato de acrescentar palavras fiz porque me deu vontade, não vejo essa necessidade de explicar o porquê. Considero trabalhos diferentes que chegam ao espectador de formas distintas, que talvez nem devam ser comparadas.

AM: Em ‘V x V’ (1977), temos duas Veras em confronto, cada uma em uma direção. No livro Obras Incompletas, François Soulages afirma que a obra é uma espécie de “autorretrato psicológico”, você concorda com isso? Quais antagonismos estavam em cena?

VCB: Acho que me inspirei em um desenho que vi na infância, em que dois burros puxam uma corda em direções opostas e não conseguem chegar ao feno que está mais longe. Se os dois fossem na mesma direção conseguiriam seu objetivo. Acho que me lembrei dessa historietta visual para fazer esse trabalho. A leitura desse trabalho como uma figuração de um eu dividido é uma das possibilidades de interpretação do mesmo.

AM: Na exposição *'Inéditos, ou quase...'* (de 2013) foi apresentado um autorretrato seu em frente ao espelho. Você vê alguma relação entre esse autorretrato mais recente e a série *'VxV'*?



VCB: Não vejo muita relação a não ser o uso do espelhamento da imagem a qual aparece nas duas obras, como uma exploração da linguagem fotográfica e suas possibilidades.

AM: Em *'A Filha de Godiva'* (1994) há um interessante entrelaçamento entre aspectos da sua biografia e a apresentação da sua imagem nua (nua, porém contaminada com a sobreposição de uma imagem radiográfica e ainda com um velamento fisionômico, contrariando um dos paradigmas do retrato clássico, que é identificar o retratado). A ambiguidade do título segue essa duplicidade entre real e artificial presente já na forma do trabalho, posto que, dubiamente, faz referência à lendária Lady Godiva e ao nome da sua mãe, Godiva Tubino Guerra.

Quais as questões que este autorretrato propõe? Você vê correspondências entre as provocações suscitadas por este trabalho e pela obra *'Fêmeina'*?

VCB: Acho que concordo com tudo que você mesmo colocou antes sobre *A Filha de Godiva*. A série *Fêmeina* é formada por 5 serigrafias, onde três delas se referem a história de minha mãe, mas são obras bastante distintas de *A Filha de Godiva*. Nesta explorei as possibilidades de sobreposição de radiografias sobre fotografia, retratando um corpo e seu interior. Enquanto às obras da série *Fêmeina*, essas têm um sentido narrativo, com referências imagísticas que reconstróem uma história de vida.

AM: Nas videoperformances 'A definição de Arte' (1996) e 'No a la guerra' (2003/2007), a sua imagem surge mais nítida e, de certo modo, unívoca. Como você enxerga a apresentação da sua imagem nestes trabalhos? Por que a presença da sua imagem é importante nestes trabalhos?

VCB: Eu quis afirmar com minha própria imagem duas coisas nesses dois trabalhos. No primeiro, certa inutilidade do discurso sobre arte, muitas vezes vazio de significados, e no segundo minha profunda irritação e desgosto com a guerra do Iraque. Nos dois trabalhos eu deveria mostrar a cara, já que ambos funcionam como um depoimento pessoal.

AM: Quais as questões que estão em jogo na série 'Meus pés' (anos 1970 a anos 2000)?

VCB: Documentar pela fotografia uma memória dos muitos lugares que andei e sapatos que usei. É um trabalho aberto, em processo.

AM: Como você vê a questão da autorreferencialidade na produção artística contemporânea?

VCB: Uma entre muitas possibilidades de fazer arte.

Entrevista com Cris Bierrenbach¹⁴⁹

AM: Cris, pesquiso a autorreferencialidade na arte contemporânea, partindo de estudos de caso. Minha entrevista tem como escopo investigar suas motivações intencionais e processos criativos, bem como aspectos da sua trajetória pessoal e profissional que se relacionem com essa temática. Me parece que a questão identitária em nosso mundo contemporâneo tem uma dimensão específica em relação, por exemplo, aos autorretratos pictóricos de artistas ou aos autorretratos fotográficos de outros tempos – sendo as configurações entre individual e coletivo mais complexificadas do que em outros tempos. Me parece que o ‘falar de si’ nas artes visuais hoje é menos um marcador/ avatar social e mais um meio de veicular temas silenciados e/ou tidos como desimportantes por um discurso ‘dominante’ que é o masculino

branco heterossexual, que vem cada vez mais sendo confrontado e problematizado. O que, por outro lado, tem motivado uma forte virada reacionária de impactos até o momento imponderáveis.

Quero iniciar a entrevista abordando um pouco da sua trajetória profissional. Você inicia, até onde sei, como jornalista, tendo o fotojornalismo como ponto de partida para as suas relações com a produção de imagens no jornal Folha de São Paulo. Gostaria que você falasse um pouco dessa experiência com a fotografia atrelada ao jornalismo e quais as relações disso com sua incursão em uma produção fotográfica artística.

CB: O fato de eu ter começado no fotojornalismo ... A minha história com a fotografia não é uma coisa muito planejada. Foi tudo acontecendo *meio* aos trancos

¹⁴⁹ Entrevista realizada por skype em 19 de julho de 2019. Na transcrição, procurei manter as marcas de oralidade, com a finalidade de ser ao máximo fiel à espontaneidade das respostas e ao discurso da artista.

e barrancos, sabe? Cê vai estudar, vai pra faculdade, não sabe muito o que fazer, vai pra cá, vai pra lá. E o que aconteceu é que eu quando eu tive contato com a fotografia na faculdade era uma época muito diferente de hoje. Então as nossas referências eram muito poucas. E as referências muito fortes eram, assim, do fotojornalismo. Fotógrafos de cobertura jornalística mesmo, o Cartier-Bresson, essa coisa. Então, eu comecei a fazer uma fotografia, assim, mais de rua mesmo. Acho que, um pouco por isso, que eu acabei indo pro jornalismo. Nem me passou pela cabeça fazer alguma outra coisa. Mas aí eu tive, assim, uma formação... eu entrei em contato com a fotografia através do cinema, que era o que eu tava estudando na época. Eu tenho uma formação de cinema. Eu sempre tive muito contato com cinema. Sempre fui muito cinéfila, sempre foi muito forte isso. Então tem um viés do ficcional, por esse motivo, e uma vivência do ficcional muito forte. Então, apesar de eu ter começado no jornalismo, eu tinha essa ficcionalidade muito forte em mim e eu tive a sorte, quando eu comecei a trabalhar, eu entrei em uma época que foi muito particular na Folha de São Paulo. Foi quando eles fizeram uma reforma gráfica que mudou muito a cara do que é um jornal. Vale até a pena dar uma olhada nessa mudança que aconteceu. Porque hoje a gente vê o design do jornal e acha que ... Bom, hoje a gente nem vê o jornal, né? É tão louco. Porque foi tão rápido, tudo. Mas foi uma reforma que foi muito radical na época, do ponto de vista gráfico no jornal. E do ponto de vista gráfico, também, a fotografia entrou com essa mudança. Aí contrataram muitas pessoas, muito jovens sem nenhuma experiência com o jornalismo, só por isso eu entrei ali... Com muita liberdade pra produzir... Eu acabei conhecendo muita gente que tinha mais conhecimento de fotografia, que vinha a usar de uma produção artística. Eram pessoas que tinham viajado muito mais. Já tinham uma produção, assim, iniciada. E eu tinha, na verdade, assim, experiências muito minhas em casa. Sabe, você faz uma coisa aqui, outra ali. E eu comecei a ver que existiam fora do Brasil um universo em que a fotografia era muito diferente. Você imagina numa época pré-internet: ou você conhece alguém que te traz isso, porque nem a faculdade trazia... A faculdade era muito clássica. Os professores eram pessoas que passavam uma fotografia muito clássica. Eram muito bons, mas [passavam] uma fotografia clássica, modernista. E aí aquilo foi, assim, ... me tomou. E eu comecei junto com isso. Essa liberdade de fotografar mais ou menos como eu fizesse no jornal, me colocou em contato com outras pessoas que trabalhavam com essa fotografia mais artística. Então eu acabei conhecendo uma pessoa que foi

muito importante pra mim. Que gostava do meu trabalho no jornal e começou a ver coisas que eu fazia pra mim, pessoal. E começou a me incentivar muito e a expor o meu trabalho, em curadorias eventuais e começou a expor o meu trabalho.

AM: *Que época foi isso mais ou menos?*

CB: Isso foi no começo dos anos 1990. Comecinho, comecinho dos anos 1990. Porque eu comecei a trabalhar na Folha em 1989. Eu entrei no jornalismo com a primeira eleição direta depois da ditadura, né? Olha...

AM: *Que momento ...*

CB: É. E depois até, dentro da Folha, eu acabei pegando o começo da digitalização. Eu peguei a criação do UOL. Eu fiz um trabalho pro UOL de fotografia manipulada, assim, quando eles começaram. Que era uma fotonovela interativa. Depois, na Folha, eu comecei a fazer ilustração pra uma coluna semanal, usando fotografia manipulada também. Então eu peguei, assim, na Folha, uma escola bem passional. Bem do fotojornalismo tradicional, com essas pessoas que eu conheci, ligadas às artes, depois o digital e a possibilidade de fazer coisas com isso. Essas pessoas abrindo esse espaço pra eu poder experimentar, imagina, 1996 era uma loucura, era muito engraçado! Hoje é uma estupid... não, eu olho pras coisas hoje, é muito primitivo, né? Mas era o auge da modernidade na época (riso). Foi com isso, com esse monte de mudança, que eu comecei a fazer mais o meu trabalho mesmo e ter espaço pra mostrar. Aí, quando cê tem espaço pra mostrar... isso, naturalmente, te leva a produzir mais ... a pensar mais e tinha de fato uma pessoa que ficava atrás de mim e que ficava assim 'que tá fazendo?', 'tem que fazer isso' ... me cobrando. Porque eu sou um pouco acomodada, pra falar bem a verdade. Eu faço, mas, assim, se você se acomoda, você faz um pouco, mas cê não finaliza as coisas. Você não tem porque finalizar um trabalho se você não vai mostrar. Isso tá errado. Você tem que fazer e ir até o fim. Hoje eu voltei um pouco pro meu acomodamento. Tô sem galeria. Não tem muito espaço. Então cê começa, faz, vai ficando ... O fato é que hoje, tudo mudou muito. O sistema das galerias é muito mais profissional. Você não tem mais aqueles espaços mais porosos pra outras coisas. As galerias

têm os seus times, têm suas exposições todas engatilhadas. É muito difícil você ver galerias que tão pegando pessoas que estão fora desse circuito pra mostrar. É tudo bem mais profissional hoje em dia. Imagina: o que eu fazia na época, isso, meados dos anos 1990, as pessoas de fotografia não consideravam o que eu fazia fotografia. Olhavam meio assim... Porque desde que eu comecei a fazer o meu trabalho, eu comecei a fazer um trabalho que tinha muita intervenção. Era um trabalho menos fotográfico estrito. De que você faz a imagem e amplia e você tem aquela cópia. Eu fazia uma coisa que era mais construída, assim, com colagem, com técnicas do século XIX, que foi uma coisa que quando eu descobri eu fiquei completamente enlouquecida... de poder mudar a materialidade da fotografia e, com isso, tentar adicionar outra camada de significado pra imagem. Isso não era lá muito ... Não era visto com muita facilidade. O que hoje é tudo muito natural, naquela época era tudo muito... As pessoas tinham muita desconfiança. Não sei se você conhece a coleção do MASP de fotografia? O MASP tem uma coleção de fotografia que eles começaram há 15, 20 anos... A coleção MASP Pirelli¹⁵⁰. Era um prêmio importantíssimo, anual, que a Pirelli fazia com o MASP e eles escolhiam, selecionavam “X” tantos fotógrafos pra entrar no Acervo do Museu. Construindo, fazendo construção de acervo fotográfico, e eu entrei pra coleção na décima edição. Foi a primeira vez que eles escolheram um trabalho que não era bidimensional.

AM: *Bem tradicionais ...*

CB: Muito tradicionais, muito, muito. Isso que eu tô falando da década de 1990. Eu entrei só nos anos 2000! Não é que faz muito tempo. Não tô falando de 1960, tô falando dos anos 2000 já. Então a coisa aqui era ... refratária [ênfase]. É difícil a gente imaginar isso hoje, que tudo é tão... cê vai em qualquer feira de arte, galeria, tudo é absolutamente naturalizado pelo mercado. Você é artista. Mas, como fotógrafo, era ... ‘veja beeem’...

¹⁵⁰ A Coleção Pirelli/MASP de Fotografia é uma das principais coleções de fotografia brasileira, com notável diversidade temática, técnica e estética. O objetivo da iniciativa é formar um panorama da fotografia contemporânea brasileira a partir dos anos 50. Atualmente, o acervo é formado por mais de mil obras, de cerca de 300 fotógrafos representantes de todas as regiões do país. (<https://masp.org.br/exposicoes/17a-edicao-80-anos-da-pirelli-no-brasil>) Acesso em 10 de dezembro de 2021.

AM: *Eu ia perguntar isso: nessa época, você circulava mais no meio da fotografia que das artes visuais?*

CB: Ah, sim. Mas até hoje. Até hoje.

AM: *É curioso porque você tem uma produção de performance, também, já participou de exposições em Museus...*

CB: É, mas eu tenho muito mais é... eu circulo muito mais. Por exemplo, quem menciona o meu trabalho, em geral, são os cursos de Fotografia do que os de Arte.

AM: *O meu curso é História da Arte, na UFRGS (como eu havia falado anteriormente por e-mail), e a minha pesquisa é orientada pelo Professor Alexandre Santos, que pesquisa, entre outras coisas, a produção do Alair Gomes.*

CB: Fotografia. É ... a fotografia ainda é [considerada] pobre. Aquela arte meio é [faz um som]. Não é arte, ARTE! Ela é nova, né. Ela é muito novinha. Não tem nem duzentos anos.

AM: *Sim. Certamente. Agora eu queria focar um pouco na temática que você aborda em alguns trabalhos. No seu trabalho existem vários questionamentos dessa ideia estereotipada do que é ser mulher, desses tipos de feminilidade. Me parece que no universo da comunicação, diferente das artes visuais, se convive mais diretamente com a produção e reprodução de estereótipos de feminilidade – seja na publicidade ou nas narrativas jornalísticas e televisivas. Em que momento essas fórmulas de tratar ‘ser mulher’ passaram a ser importantes no seu trabalho? Como você localiza isso na sua produção?*

CB: Eu tenho uma... Às vezes eu me sinto meio uma fraude. Uma outra coisa dos tempos atuais, desses últimos anos, é que tudo é muito conceitualizado. Tudo é muito programado. As pessoas têm questões. E eu me acho meio uma fraude. Porque no fundo, no fundo, eu faço um trabalho que ... eu não sigo nenhum grande questionamento. Eu não sigo nenhuma grande causa. Eu não sigo... Eu não tenho, nunca tive. Eu faço assim... é totalmente cotidiano o que eu faço. Não é nada

programado, não tenho tema. Não sei dizer. É muito complicado. As pessoas me perguntam 'O que eu faço?' Eu faço o que chama a minha atenção! O que eu tô aqui, de repente eu vejo uma coisa ali. Aquilo me coloca a pensar. Não sou uma pessoa que estuda porque aí, então eu vou... eu quero tratar de tal assunto... Eu não faço isso! Eu não consigo fazer isso! Eu não acabei nenhuma faculdade, pra você ter uma ideia. Eu fazia faculdade e fui trabalhar. Fui procurar trabalho com fotografia. Acabei sendo contratada na Folha. E aí não dava pra conciliar o que eu fazia, que era uma faculdade em período integral e um trabalho que é período integral. E aí eu abri mão. Simplesmente, 'ah, então, eu vou trabalhar'. Então, eu não tenho essa formação, que eu vejo. Eu convivi com muita gente que fez faculdade de Arte, gente mais nova que eu. Eu vejo que eles têm uma formação do conceito, do estudo, da prática, que eu não tenho. Eu até tentei estudar depois, fazer um curso de Artes mesmo, mas eu não consegui porque eu arranjei um emprego logo que eu entrei [riso]. E aí o dinheiro... a necessidade de pagar conta fala mais alto, eu abri mão. O trabalho, carteira assinada, era na editora Globo, não deixaria de fazer editoria de fotografia pra fazer faculdade de Arte, que eu adorava. Tinha o dobro da idade dos colegas, mas eu adorava. Pela primeira vez eu tava tendo aquela rotina da prática, da produção, que é muito legal. Então, não tem aquela coisa 'aí, porque no momento, eu...' as coisas acontecem. O trabalho vem na minha cabeça por causa das coisas mais banais que acontecem. Depois, é claro, que eu vou atrás e a coisa entra na minha cabeça. Qualquer banalidade. Tipo, o trabalho com as radiografias: eu fiz um exame, que eu não lembro porquê, quando chegou, eu fui abrir, por curiosidade, e aí eu vi um ponto flutuando no meio do meu corpo. E aí eu olhei aquilo, achei esquisitíssimo, aquela coisa rápida, eu pensei assim 'ah, é o DIU'. Mas aí eu olhei pra aquela imagem e eu não conseguia perceber onde tava aquilo. Aí eu pensei: 'Onde diabo está esse DIU?' Ele deveria estar no meu útero, mas eu não reconheço esse lugar no corpo. E aquilo me provocou e eu comecei a pensar. Então, assim: o que eu vou estudar vem depois disso. Depois que eu tenho, vem isso 'Nossa!'... Aí eu fui ver a história da radiografia, quando que isso entra na Fotografia, a história da evolução técnica dessa imagem, como que as pessoas se relacionavam com isso, que importância que tem isso. O que que é isso no sistema... daí a questão do DIU, do privado, da reprodução, da agressão, aí eu vou construindo dados pra fazer o trabalho. Sempre mais ou menos assim.

AM: *É um método. Você considera o teu método mais intuitivo?*

CB: É. Num primeiro momento, é muito intuitivo.

AM: *E é quase uma epifania ...*

CB: É. É . São coisas. Não sei dizer porquê. Não consigo parar de pensar naquela coisa. Naquele assunto. Eu, às vezes, fico anos, anos, pensando numa coisa... Eu tô fazendo um trabalho agora que faz dez anos que eu tô ruminando a coisa na minha cabeça. E fica. Aí cê fica assim 'Isso não faz sentido', é uma construção lenta! Eu sou meio lenta. Eu entrei nessa... eu não fui capaz de entrar nessa... O fato de eu não ter galeria é um pouco por isso, né? Você estar numa galeria é você ter um compromisso de produção muito industrial, né? [riso]. Você tem que gerar produto.

AM: *Essa minha pergunta do fotojornalismo, ela tem a ver com essa distinção entre uma foto classificada como artística, com maior abertura para um mundo de interpretações e a foto jornalística que é mais literal; de forma geral, ela tem uma mensagem, digamos assim, mais explícita. Porque esse processo de construção de um trabalho artístico, de dar uma forma a essas ideias ... ele é mais complexo, porque você tem que resolver esteticamente aquela ideia...*

CB: É, mas o trabalho fotojornalístico é muito complexo também. Porque, na verdade, o que um fotógrafo tá fazendo quando ele vai à campo, também é construir uma ideia.

AM: *Uma narrativa?*

CB: Uma narrativa. Você tem que ser muito preciso, assim, às vezes, em muito pouco tempo, você tem que resolver, você tem que contar uma história toda, às vezes, com uma imagem. Situações que são completamente adversas. Então, assim, eu sempre falo pras pessoas que agora nem existe mais o trabalho

fotojornalístico como eu tive a oportunidade de viver. Porque é muito educativo. Você aprende muito, muito, muito, sobre construção de imagem, significado, o que a gente tá fazendo, né? Eu tô ali, aquilo... a forma como eu fotografo e enquadro qualquer cena. Podem ter quinze fotógrafos do meu lado, a minha [foto] pode ser absolutamente diferente da dos outros fotógrafos. E aí eu passei por várias vezes por essa experiência: de tar com outras pessoas e quando você vê o resultado no dia seguinte, como você constrói um discurso meio do nada. Você tira do nada a construção de um discurso com a imagem! Eu tenho um caso que eu sempre comento. Teve uma vez que eu tive que cobrir um treino de um time, acho que era o Palmeiras, e futebol é importante pro jornal, né? E lá fui eu. E eu cheguei atrasada no treino. Eu perdi o treino. Cheguei atrasada ...

AM: *E agora?*

CB: Não vai ter foto do treino!!! E era importante. E eu cheguei atrasada. Falei 'Ah, tô ferrada! O que que eu vou fazer?!' Aí, de repente, eu vejo, tava um bolo de pessoas, eles tavam saindo, indo pro vestiário. E o técnico parou, pra dar entrevista. Já meio acabando [a entrevista] e eu lá, desesperada, me encaixei num lugar. Daí eu vi, tentando olhar, eu vi o símbolo do time atrás... Ele tava meio de lado. Pensei 'vou colocar aqui, no mínimo, eu vou tirar dos dois juntos'. Aí de repente ele tava falando, ele fez assim [mostra com gesto, cabeça inclinada para baixo]. No que ele fez assim eu fiz três fotogramas. Foi tudo que eu consegui fazer. Mas, assim, foram os três fotogramas dele, de cabeça baixa, na frente do ... É como cê pegar um time que tá em crise hoje, sei lá, um São Paulo da vida, que teve crises e demissões e ... é aquela cena! Eu não precisava mais do que aquilo. Então, assim, uma coisa totalmente ... que não quer dizer nada. O cara baixou a cabeça porque baixou a cabeça, mas aquilo numa imagem constrói... tem uma força, um significado, dado toda a circunstância que é só o que você precisa! Então é um grau de atenção e conhecimento da situação que é isso, então. Então qual é a imparcialidade? Qual é a grande imparcialidade da fotografia? A fotografia não é imparcial NUNCA! Nunca! Ela tá sempre construindo. Ela tá sempre direcionando uma interpretação.

AM: *É. Eu acredito que nesse momento político que estamos vivenciando no nosso País seja bem interessante pensarmos o quanto tem de construção de discurso e*

possível manipulação porque, embora exista todo esse questionamento sobre as Fake News e tudo mais, uma imagem ainda é, para o público em geral ...

CB: A expressão da realidade, da verdade.

AM: *[Para as pessoas em geral] É um documento, um atestado.*

CB: É. E não é.

AM: *Mas aí eu penso que a fotografia artística assume mais essa artificialidade, essa fabricação de um discurso [visual]. Nela, fica bem claro que é uma criação, que é uma ficção.*

CB: A grande diferença é que ela se diz isso. Você quando tá perante ela, você sabe: ela é isso. Eu estou aqui questionando. E a outra não. A outra é mais perigosa, né. Ela é capciosa. Ela é dissimulada. A foto artística é mais... ela é mais honesta, assim: estamos aqui fazendo isso!

AM: *Mas pra você teve algum momento de separar, como dar uma forma mais artística para as fotos ou isso ocorre mais “naturalmente”, por assim dizer?*

CB: Eu não tenho a menor preocupação com isso. Eu já usei muitas fotos que eu fiz quando eu tava no jornal ou fazendo trabalhos comerciais, que não foram usadas. A mesma coisa com as situações. Fotografias que alguma coisa nelas ... Aqui tem alguma coisa além do que era aquela pauta, ou aquela coisa, e depois eu trabalhei e acabaram virando outros trabalhos. Mas eu não tenho preocupação de fazer com que as imagens não sejam diretas para que elas tenham significado. Na verdade, assim, é só porque elas tendo outra forma, pra mim, elas acabam sendo mais eficazes e efetivas no que eu quero contemplar. Eu não tenho problema nenhum em fotografar... Pensando bem ... Eu acho que eu nunca fiz isso. Eu acho que eu não tenho nenhum trabalho que seja puramente... Não consigo nem lembrar, acho que eu não tenho... Trabalhos que sejam só fotografados e ... numa forma mais direta, clássica. E as que têm que são tratadas assim são fotografias muito estranhas, nem parecem que são isso. Então, de fato, não.

AM: *Tem uma certa ambiguidade.*

CB: É. Eu gosto da ambiguidade. Agora cê falou uma coisa que. Eu gosto da ambiguidade. Adoro fazer trabalho que deixa as pessoas com dúvida. Mas será que isso é assim? Será quê? ... Deixa essa [interrogação]... E que cria também essa coisa do... cê falou da autorreferência... Quando você cria um trabalho, uma foto que você tem essa autorreferência é como se você estivesse contando uma história sua, né? As pessoas ficam... Eu tenho a impressão que eu crio essa... As pessoas começam a fantasiar tudo aquilo que tem por trás daquilo, sabe?

AM: *Sim.*

CB: Então tem que ter uma outra camada. As pessoas [perguntam] assim: 'Mas como foi feito? Como?' Porque elas tentam imaginar uma prática, a experiência e por isso que eu até acabei indo fazer performance por isso: essa questão do que é essa materialidade prática da ação. Eu gosto disso. Eu gosto de criar essa história não contada.

AM: *Essa questão da autorreferência aparece bem forte na tua produção. Você diria que a autorreferência tem uma motivação em comum, assim, na tua poética 'Ah, eu comecei a explorar a minha imagem, a dizer coisas a partir do meu corpo, por tal aspecto', ou cada trabalho tem uma motivação diferente?*

CB: Eu comecei a me fotografar por falta de ...

AM: *Modelo?*

CB: Modelo. Porque quando eu comecei a fotografar, eu vivia chamando as minhas irmãs pra fotografar. Porque é muito mais fácil, né? Ah, faz assim, faz assado. Eu queria fazer esse teste. Mas as pessoas se cansam, né? 'Ai, que saco! Ai, meu Deus!' Porque fotografia não é uma coisa, assim, zás-trás. Hoje bastante mais. Mas, imagina, filme, luz. Você não sai disparando. Você fotografa com filme, você não aperta e vai tatatatata... Cê vai, cê olha, cê muda, cê mexe, 'agora vira assim', 'agora vira assim'. Então, a pessoa, o modelo ali de graça, cansa, né? Aí, eu

comecei a fazer teste comigo. Mas foi assim, na verdade. Não era uma questão comigo mesma. Nada a ver comigo. Eu até acho difícil me fotografar porque eu gostaria de ser uma pessoa mais neutra, uma coisa difícil de explicar, mas você pega, por exemplo, a Cindy Sherman. A Cindy Sherman é perfeita para o que ela faz. Ela é a pessoa perfeita. Porque ela ... cê já viu a Cindy Sherman normal sem tar caracterizada? Ela é neutra. Ela é o tipo da pessoa que se você encontrar ela na rua, ela é transparente. Ela é o clássico americana: clarinha, sem feições ... nada muito... tudo meio na proporção certa, ok. Eu sou meio desproporcional. Tem coisas que ficam ... Eu me fotografo, assim, é estranho. Eu queria ser mais ... Não é questão de ser bonita ou feia. É questão de ser: [ênfatisa] neutra, sabe?

AM: Essa sua fala me remete muito à ideia do ator ou da atriz em cena. De ser, como eles falam aludindo ao candomblé, um cavalo, de ser mais neutro, de ter até um ego mais contido para possibilitar trazer um universo de um personagem para dentro de si.

CB: Às vezes é muito mais fácil pegar um ator que não é um grande galã ou uma mulher maravilhosa que ela parece que ela se transforma em qualquer coisa. Você esquece que aquela pessoa é aquela pessoa.

AM: Passa a ver o personagem.

É. Pra mim. Pra fotografia, essas minhas... que é uma coisa assim: não é questão de ser bom ou ser errado. É uma questão de, por exemplo, não sei explicar. Mas acho que cê entende. Porque... de fato... Quando você fala da minha autorreferência, não é a minha autorreferência eu, Cris. Na verdade, quando eu me fotografo e faço esse trabalho... esse auto, na verdade é um auto de uma mulher genérica. Então eu queria ser mais genérica, sabe? Eu queria ser super genérica. Sabe? Genérica! Aquela coisa que parece um manequim-base. Cê tem tudo ali nas proporções que ninguém pensa assim 'Nossa, mas a perna é meio curta', 'Nossa, mas parece que aqui tá assim', 'Nossa, mas é homem?' Que as pessoas simplesmente assumissem que aquilo é um ser genérico.

AM: Mas, querendo ou não, aparece um pouco da Cris, por você ser a modelo.

CB: Mas até que eu acho que eu consigo bastante não ser eu mesma.

AM: *Mas não tem trabalhos que fica mais evidente o seu íntimo?*

CB: Não, eu prefiro que não tenha. Eu gosto quando as pessoas esquecem que sou eu e as pessoas entendam aquilo como uma possibilidade geral de tantas outras pessoas. Pra mim, a maior felicidade é essa. Eu fico feliz quando eu tenho um autorretrato do meu tamanho natural e uma pessoa para do meu lado e se refere à imagem como ela. Você aqui está. E as pessoas falam 'Não, aqui ela está'. Isso pra mim é o maior... é o que eu almejo.

AM: *E outra questão que surgiu foi a partir de uma frase na qual tu diz ' Mas até que eu acho que eu consigo bastante não ser eu mesma.' pensando em uma perspectiva mais ampla: para você, onde inicia esse eu?*

CB: Disse isso em função de achar que consigo me distanciar daqueles personagens que estão fotografados nos meus autorretratos, nada mais filosófico do que isso. sinto que alcancei meu objetivo quando alguém ao lado vendo um destes trabalhos se refere ao personagem como "ela" e não "você".

AM: *É curioso porque a gente [como espectador] se enxerga no trabalho. Eu como homem posso me enxergar ali, posso até passar por cima dessa questão de gênero que é algo tão marcado na nossa sociedade. Acho que isso se dá também pela exposição da figura humana. A nudez é reveladora de uma intimidade. Mesmo que a nudez seja super... até banal nas artes visuais hoje em dia, quando você se expõe, você disponibiliza seu corpo em uma modalidade artística, isso é expor uma intimidade, de certa forma.*

CB: Bastante.

AM: *De se colocar ali, ao mesmo tempo como sujeito e objeto daquilo.*

CB: É, mas quando vira uma coisa [artística]. Eu não me sinto tão exposta. Então não é um problema. O difícil é como eu faço isso virar uma coisa.

AM: *Aquele teu trabalho sobre a preservação das futuras gerações... Ele é uma ficção? A história dos preservativos...*

CB: Esse é um desses que as pessoas ficam criando mil fantasias. 'Por que, então, essas camisinhas? Como é que foi? Como funciona? Como não funciona? É de verdade?' [risos]

AM: *Eu adorei esse trabalho. O resultado formal dele é super interessante, muito bonito. Mas eu achei curioso em um texto que li que faz uma relação com a sua biografia, com a passagem de ex-namorados pela sua vida, mas isso, você acha que não é importante saber?*

CB: Não é importante. Porque, pra mim, o importante ali é essa loucura que a gente vive que acha que consegue controlar tudo e manipular tudo. Você controla. Na verdade, tudo começou quando eu vi uma camisinha... um namorado que eu tinha na época, usar a camisinha e amarrar a camisinha depois de usar. Aquela cena, aquilo ficou na minha cabeça. Eu achei tão incrível aquilo. Ele ter aquele cuidado. Na verdade, eu vi depois que era uma indicação da Secretaria de Saúde pra fazer isso. Eu não sabia que era uma questão de higiene, saúde, sei lá o quê. Mas, assim, a hora que a pessoa tem esse cuidado, a pessoa tendo esse cuidado e você olha praquela saquinho com aquele líquido dentro ... aquilo parece uma coisa tão preciosa. Aí, eu comecei a pensar nisso: na preciosidade do que era aquilo e tudo que dizia respeito a isso. Daí você pensa no comércio que existe sobre isso. E aí é um comércio, um comércio de esperma. É um comércio que, ao mesmo tempo, tem a questão comercial, mas tem uma questão também... do ponto de vista. Não sei se você já entrou alguma vez. Vale até a pena entrar. Eu já entrei, comecei a entrar nos sites como se eu fosse comprar esperma. E é muito divertido. É como se você tivesse num shopping center, escolhendo como você escolhe uma roupa, como se fosse escolher 'Ah, eu quero ter um filho assim', 'Provavelmente assim'. Então, se eu tiver um pai. Cê fica escolhendo as características como se fosse uma múltipla escolha, construindo um ser, sabe? Imagina? É uma doidera! Você entrar nesse processo de construir um ser e um ser imaginário e cê vai controlar isso. Cê vai escolher 'Ah, a pessoa' – nem sei se isso existe no Brasil, mas na época existia nos

Estados Unidos – ‘Ah se a pessoa estudou em Harward, tem um metro e não sei quanto... mil características... doido! Imagina?’

AM: *Muito louco [risos].*

CB: Foi um pouco por isso. Do mesmo jeito que a gente acredita na fotografia, a gente acredita na ciência. Não que eu desacredite, mas, às vezes, é um pouco exagerado, né?

AM: *Totalmente, totalmente. Voltando um pouco a essa questão que já conversamos sobre como você enxerga seu trabalho. Eu tenho lido sobre artistas mulheres e, invariavelmente, existe essa questão de pensar o feminismo: como artistas mulheres estão sintonizadas com todo esses questionamentos feministas. E artistas mais velhas podem ter questões no trabalhos que são contestadoras, mas elas não gostam desse tipo de enquadramento. Eu queria perguntar como você enxerga o seu trabalho em relação a esses debates, essas demandas, essas reivindicações que o movimento feminista tem feito hoje.*

CB: Não me incomoda que me coloquem assim. Que digam que meu trabalho é feminista. Quando você cria uma... O movimento feminista já teve várias, já foi várias coisas. Então é difícil; numa época tem algumas reivindicações, posturas que você concorda e que você não concorda. Eu entendo a dificuldade ...você não querer ser identificado como feminista exatamente por essas [ramificações] e que nem sempre você concorda com tudo que é colocado. Agora, num certo sentido, acho que meu trabalho, sim, é feminista, porque eu, desde sempre, me incomodo, desde criança, eu tenho um irmão homem, e tenho mais duas irmãs... E eu, na minha casa, tudo era muito civilizado num sentido, assim, esclarecido, mas mesmo assim existia uma diferença. Uma diferença sobre o que eram as obrigações das meninas e do meu irmão. E eu sempre tive “bode” disso. Sobre o que ele podia, o que ele não precisava fazer e nós sim. Não era exagerado. Mas, pra mim, já dava ‘Veja bem, por que isso, né?’. E eu acho que sim eu faço porque depois saindo pra vida profissional, você sente isso na pele. Você tem desvantagens e eu tô sempre atenta a isso. E isso são dessas coisas que me chamam a atenção e eu fico pensando: ‘Nossa, isso tá acontecendo comigo’ aí eu começo a expandir pensando

assim: 'Se tá acontecendo comigo, imagina com a fulana que tá, imagina com não sei quem'. Tento sempre ver isso num universo maior que o meu pequenininho e quando eu penso em fazer algum trabalho, eu penso assim 'Se eu vou falar sobre isso, o mínimo que eu espero é que isso não seja sobre meu pequeno universo apenas meu, mas que uma pessoa do outro lado do mundo consiga olhar pro meu trabalho e sentir que ela também faz parte. Sentir que ela minimamente se identifique com isso. E, de fato, eu falo muito pras mulheres, uma boa parte do meu trabalho fala diretamente ao universo feminino.

AM: *Quais você destacaria nesta "categoria"?*

CB: Os autorretratos praticamente todos são muito diretos. Eu vejo assim quando eu tenho a oportunidade de estar perto do trabalho e eu vejo as pessoas visitando, observando a obra, eu sinto essa relação.

AM: *Eu trouxe aqui uma frase que eu encontrei que você escreve sobre essa prisão: o corpo feminino como "uma 'máscara social' torturada pela imagem de um corpo perfeito, por cosméticos e por ideais estéticos". Acho que isso está bem claro em vários trabalhos, a videoperformance 'Identidade', na qual você corta seu cabelo, naquele trabalho que você faz uma saia com os cabelos cortados e tem aquele das 'Noivas', que acho que é bem forte em relação a essa cobranças que existem em relação às mulheres. Então, esses trabalhos, você acha que seriam mais direcionados ao público feminino?*

CB: Eu não sei se mais direcionados... eles falam muito mais para as mulheres. Não que não falem [para os homens] mas as mulheres se identificam. Elas se enxergam ali.

AM: *E como você, como artista mulher, está enxergando essa virada à direita que houve no Brasil? Uma coisa que eu tenho observado é como as redes sociais possibilitaram a popularização de pautas feministas de uma forma mais simplificada, nas redes sociais, em memes e, mas ao mesmo tempo existe uma grande incompreensão dessas mesmas reivindicações, uma incompreensão do que é o*

feminismo, porque as mulheres ainda tem que lutar por certos espaços e existe essa necessidade urgente de se questionar essas diferenças e privilégios que os homens têm na sociedade.

CB: Tá tudo muito mais agudo, porque abriram as portas pra um grande voo pra trás. A gente vinha andando num sentido da igualdade, da aceitação, dos gêneros ... e, de repente,... a gente tá indo pra trás... porque quem manda aqui... a gente tem um presidente que é homofóbico, machista, e aí, com ele, ele autentica, você ter uma pessoa assim no governo, parece que chancela pra todos os outros que estavam trabalhando com essa questão da aceitação, de uma sociedade caminhando para um entendimento maior, fique assim 'Não, vamos bater mesmo! A gente não entende gênero, isso não existe, é cura gay, é' ... tá andando pra trás. E a questão é que agora são muitas outras causas.

AM: *Eu arriscaria que há em vários de seus trabalhos um tratamento feminino da questão da violência humana. Explico: nas séries 'Retrato Íntimo, Noivas – aluguel e venda' e 'Fired', para ficar em alguns exemplos, a violência está ali, inegável, mas não é mostrada de forma desbragada, com derramamento de sangue. Há certa sutileza e refinamento, que nesta leitura, vá lá, binária, seria classificada mais como feminina. Uma violência mais aguda do que estridente. Comente.*

CB: O seu comentário é exatamente a minha intenção, tratar temas relativos à violência porém sem ser explícita ou querendo causar choque.

AM: *Por fim, como você, cujo trabalho começou em um universo mais analógico, vê a relação entre a sua produção nesse contexto de hipercirculação de imagens possibilitado pelos avanços tecnológicos. Como essa saturação pode impactar nos processos de produção e recepção das imagens artísticas?*

CB: Pessoalmente, me sinto um tanto afogada por esta enxurrada de imagens que circulam nos meios eletrônicos, a ponto de ter perdido em grande parte a vontade de produzir, de agregar ainda mais imagens a universo super saturado. porém, apesar desta quantidade exagerada de imagens hoje é mais fácil fazer o seu trabalho circular, uma vez que se saiba utilizar os mecanismos de divulgação

digitais. A produção é imensa, mas a qualidade é muito baixa. Você vê as pessoas fotografando e percebe que elas não estão de fato olhando, num sentido mais analítico, para o seu objeto.