

Ana Paula Sabiá

# EU E AS OUTRAS

corpo e surrealismo como  
articulações políticas na obra de  
mulheres fotógrafas







ANA PAULA SABIÁ

# EU E AS OUTRAS:

corpo e surrealismo como articulações políticas  
na obra de mulheres fotógrafas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais, na Linha de Pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos

Orientadora:  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marta Lúcia Pereira Martins  
(UDESC)

Florianópolis, SC  
2019

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da  
Biblioteca Central/UEDESC,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Sabiá, Ana Paula

Eu e as Outras : corpo e surrealismo como articulações políticas  
na obra de mulheres fotógrafas / Ana Paula Sabiá. -- 2019.  
280 p.

Orientadora: Marta Lúcia Pereira Martins

Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina,  
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,  
Florianópolis, 2019.

1. Fotografia. 2. Corpo feminino. 3. Surrealismo. 4.  
Auto-representação. 5. Feminismo. I. Martins, Marta Lúcia Pereira .  
II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

Essa tese, em quase toda sua extensão, é fruto de fomento da:

**Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina - FAPESC (2016/2 a 2017/1);**

e, do **Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-Graduação - PROMOP**, da UDESC (2017/2 a 2019/1).













à Francesco



## Resumo

A presente investigação propõe como objeto teórico, a relação entre a fotografia autoral, a auto-representação e o surrealismo sendo o objeto empírico o corpo que, a partir da modernidade, é considerado uma miríade conceitual que amplia e transborda a dualidade sujeito e objeto.

O eu que anima o corpo *nietzscheano* não comporta a noção de unicidade e introspecção, pelo contrário, é uma construção que rebenta na exterioridade múltipla, no dualismo polar entre corpo e espírito, matéria e pensamento, orgânico e inorgânico, concretude e ficção.

Nessa perspectiva, a figura da Outra passa ser compreendida não só como a outra pessoa que não sou eu mesma, como também aquelas muitas possibilidades de eu mesma ser outras pessoas. O eu e a outra reivindica um olhar para 'si mesmo' e, simultaneamente, para a outra: o corpo subjetivo entremeado ao corpo coletivo; afecções individuais em contextos compartilhados; a intimidade que reverbera no posicionamento público.

As reflexões da tese acontecem também a partir da poética fotográfica das artistas aqui selecionadas: o corpo mascarado de Claude Cahun; o corpo onírico de Dora Maar e Grete Stern e o corpo objeto de Méret Oppenheim e Beth Moysés. A escolha por umas e outras se deu pelo fascínio por suas obras a partir de suas investigações sobre/com o corpo. A seguir, privilegiou-se artistas onde fosse possível ter uma desconfiança acerca de articulações políticas presentes em suas poéticas, entrelaçadas a alguns ideais advindos do surrealismo como movimento de subversão de determinado contexto histórico. E, finalmente, o intento de apresentar suas obras em diálogo com as minhas buscando construir tramas e evidências com aproximações e distanciamentos a partir do corpo como objeto artístico-político.

Metodologicamente, intentou-se armar diálogos com os elementos formais presentes nas obras das artistas a partir de consultas à fontes externas referenciadas pela psicanálise, literatura, filosofia, antropologia, estudos culturais e História da Arte, optando-se por provocar uma imagem pela outra, entre estas e o meu trabalho e vice-versa.

Ainda que nem todas as obras aqui pesquisadas avançam em direção a uma leitura feminista ou, que nem mesmo todas as artistas se reconheçam em tal definição, parece legítima tal articulação no atual contexto pressupondo que a interpretação crítica funda-se primeiramente sobre suas obras e não apenas sobre suas biografias; inclusive sabendo que arte e vida é um *continuum*. Partimos da obra, a fotografia, entremeada às relações sócio-culturais, o conhecimento das experimentações artísticas precedentes e o ajustamento do foco nas estratégias e práticas estéticas destas fotógrafas que operam de modo crítico as ideologias dominantes que permeiam o sistema de arte, dos *media*, da cultura e da sociedade.

Palavras-chave: fotografia; corpo feminino; surrealismo; auto-representação; feminismo



## Abstract

The present research proposes as theoretical object the relation between authorial photography, self-representation and surrealism being the empirical object the body that, from the modernity, is considered a conceptual myriad that extends and overflows the subject and object duality.

The self that animates the *Nietzschean* body does not imply the notion of oneness and introspection; on the contrary, it is a construction that bursts into multiple exteriority, into the polar dualism between body and spirit, matter and thought, organic and inorganic, concreteness and fiction.

In this perspective, the figure of the Other is understood not only as the other person who is not myself, but also those many possibilities of myself being another person. The self and the other demand a look at 'itself' and simultaneously at the other: the subjective body interspersed with the collective body; individual conditions in shared contexts; the intimacy that reverberates in the public position.

The reflections of the thesis also happen from the photographic poetics of the artists selected here: the masked body of Claude Cahun; the dream-body of Dora Maar and Grete Stern and the object body of Méret Oppenheim and Beth Moysés. The choice was fascinated by their pieces of work and from their investigations of the body. Next, artists were favored where it was possible to have a distrust of political articulations present in their poetics, intertwined with some ideals derived from surrealism as a movement of subversion of a certain historical context. And finally, the attempt to present their pieces of work in dialogue with mine, seeking to construct plots and evidences with approximations and distances from the body as an artistic-political object.

Methodologically, it was tried to argue dialogues with the formal elements present in the pieces of work of the artists from consultations to external sources referenced by the psychoanalysis, literature, philosophy, anthropology, cultural studies and History of the Art, choosing to provoke an image by the other, between these and my work and vice versa.

Although not all of the pieces of work researched here advance towards a feminist reading or, that not even all the artists recognize in such definition, it seems legitimate such articulation in the present context assuming that the critical interpretation bases itself first on their work and not just on their biography; also knowing that art and life is a continuum. We start from the work, photography, interspersed with socio-cultural relations, knowledge of previous artistic experiments and the adjustment of focus on the strategies and aesthetic practices of these photographers who operate in a critical way the dominant ideologies that permeate the art system, culture and society.

Keywords: photography; feminine body; surrealism; self-representation; feminism





## SUMÁRIO

<b>Prólogo</b> .....	19
<b>Introdução</b> .....	23
<b>Parte I: Fotografia (Cabeça)</b> .....	<b>35</b>
I.1. A surrealidade fotográfica entre documentação e ficção.....	37
I.2. A fotografia autoral como caleidoscópio das identidades.....	47
I.3. Estado da Arte .....	56
<b>Parte II - Corpo e auto-representação (Pescoço)</b> .....	<b>63</b>
II.1. Olhar-se a olhar olhando: o corpo como origem do mundo.....	65
II.2. Auto-representação e afirmação feminista: herdeiras do romantismo e surrealismo.....	83
II.3. A auto-etnografia, a pesquisa participante e a escrita de si como metodologias e práticas em campos artísticos.....	90
<b>Parte III: Corpos desejanter (Tronco)</b> .....	<b>103</b>
III.1. Corpo mascarado: Claude Cahun.....	105
III.2. Corpo onírico: Dora Maar e Grete Stern.....	129
III.3. Corpo objeto: Méret Oppenheim e Beth Moysés.....	141
<b>Parte IV: Raio X: meu corpo de trabalho (2011-2019) (Membros)</b> .....	<b>151</b>
<b>Considerações Finais</b> .....	<b>257</b>
<b>Referências</b> .....	<b>267</b>



Sinteticamente, meu percurso até essa tese se inicia na graduação em Artes com licenciatura em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado nos idos de 2000. Durante os seis anos pós-graduação lecionei artes em classes do ensino fundamental e médio em diferentes escolas do interior de São Paulo. Em 2008, me transferi com malas, sonhos, algumas inseguranças e um grande amor para essa terra cercada pelo oceano, ilha de Santa Catarina. Começar outra rotina a partir da novidade de tudo foi um desafio desejado. Era necessário e impetuoso construir a vida a partir da vida: novos panoramas que ofereciam oportunidades inéditas nos rearranjos cotidianos, nas descobertas inesperadas, nos afetos insuspeitos, nas alianças com o presente e com o destino.

Num primeiro momento me tornara comerciante proprietária de um pequeno e peculiar *café*. Posteriormente, esvaziada daquele entusiasmo, foi nessa época que a fotografia entrou no meu cotidiano, no sentido profissional, ao me inserir autônoma no mercado fotográfico de *books* e ensaios de gestantes, crianças e pequenos eventos sociais. Como válvula de escape intelectual, ingressei em 2010 como aluna ouvinte em uma disciplina em Psicologia Social na Universidade Federal de Santa Catarina, intitulada “Arte, processos de criação e constituição do sujeito” a partir do referencial teórico em Vygotski e Bakhtin. Este se constituiu como o movimento decisivo de retorno à academia uma década depois de minha graduação.

Nesse interim, o constante fluxo da vida me levou a priorizar a decisão de me tornar mãe. Foi a experiência materna em 2011, com toda sua intensidade inerente, que me trouxe o *insight* para uma investigação fotográfica autoral que, posteriormente, foi elaborado como material artístico e analítico em minha dissertação de mestrado em Psicologia Social, defendida sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andrea Vieira Zanella, entre 2013 e 2015 na UFSC.

A maternidade me trouxe uma convicção da criação, de modo generalizado, como algo tanto inato quanto vital e era impossível, a partir daí, retroceder na busca da minha expressão artística pessoal. A linguagem pela qual me apropriei se deu pela fotografia a partir de autorretratos. Desde então, meu processo criativo passa pelo meu corpo, objetivo e subjetivo, ressignificando experiências da vida cotidiana.

Enquanto realizava aquele trabalho fotográfico com retratos de mulheres-mães e seus filhos e filhas, afirmava-se meu interesse investigativo abordando a vivência e construção da maternidade por uma perspectiva crítica, pois a idealização e o romantismo culturalmente publicitado na relação mãe-bebê era um enquadramento dificultoso no cotidiano de então. Meu instinto e prática me colocavam em um terreno artístico e temático que me era inédito: o questionamento do que é ser mulher em nossa sociedade. Isso se deu a partir do meu olhar sobre mim mesma na criação de autorretratos nos quais minha identidade se duplicava: era simultaneamente a retratada e a fotógrafa, além do fato de me olhar também a partir dos retratos que fiz das outras mulheres participantes.

A princípio não foi uma escolha consciente. Fui sendo guiada por uma vontade de saber instintiva que se fortalecia a cada nova fotografia, no encontro e troca de experiência com aquelas mulheres do projeto. Ao longo daquele processo fui desvendando pistas que julgo terem me colocado consciente da tendência por perscrutar temáticas que problematizem na arte e vida a condição do ser-estar no mundo como mulher.

Essa determinante de pertencimento sócio-cultural ocidental, invariavelmente, sentencia ao gênero feminino a injustiça, das mais dispare naturezas, como justificativa para toda a sorte de inviabilidade. A experiência materna foi, pessoalmente, o dispositivo que me possibilitou tomar um partido nessa reflexão, pois a maternidade muitas vezes torna-se argumento para a retirada das mulheres dos cenários, sejam estes profissionais ou sociais.

Ao problematizar a maternidade nas suas variadas nuances de dores e prazeres percebi o movimento político inerente à essas questões. Não estava só, pois as outras

participantes daquele projeto também se inseriram junto a mim por essa perspectiva. E assim por diante, enquanto a pesquisa se fazia, percebia nossa inserção micro-política em um panorama espiral macro, que continuava se ampliar nas muitas linguagens estéticas e artísticas, remetendo às artistas conceituais das décadas de 1960 e 1970, e antes delas, especialmente às mulheres fotógrafas do final do século XIX.

A satisfação pessoal que nutri e compartilhei a partir da pesquisa de mestrado me motivou a continuar o percurso acadêmico no doutorado. Tornara-se evidente tomar parte àquelas angústias latentes a respeito da visibilidade e legitimidade estética e política da arte produzida por artistas mulheres.

Até aquele momento, a experiência de voltar a lente da câmera fotográfica, não contra mas a favor de mim mesma, era-me inédita. Habituada a olhar o outro/a através das lentes, encarei o desafio de me olhar-olhando a partir da perspectiva de fluidez identitária: eu e a outra, fotógrafa e assunto, aquela que olha e aquela que é olhada. Autorretratos comportam a duplicidade e a complexidade desse trânsito estético, subjetivo, conceitual e político em que o sujeito se apresenta e se auto-representa para si e aos outros. Comporta a performance identitária, o explorar das multiplicidades, o brincar metafórico inerente às experiências do cotidiano, um imaginar a vir a ser...



Desde sempre na arte, as mulheres - seus corpos, desejos, instintos, personalidades, subjetividades e identidades - foram construções imagéticas representadas a partir da visão masculina. A radicalidade acontece quando as mulheres assumem quais as imagens de si mesmas que desejam projetar ao mundo a partir da criação, elaboração e experimentação destas projeções.

As inúmeras potências femininas, muitas tão adormecidas a partir do nosso condicionamento histórico-cultural - que as supomos inexistentes -, podem, por meio da arte, despertar para resignificar vida, corpo, identidade, potência, criação de si. O autorretrato através do *medium* fotográfico é ferramenta incontestável nestes devires.

Convém lembrar que a fotografia nasce em meio ao ritmo desenvolvimentista do século XIX, no seio da Revolução Industrial, diante dos desníveis sociais e econômicos inerentes e impostos pela desigual divisão de riquezas e oportunidades regidas pelo sistema capitalista. O clima de desajuste social e desencantamento do mundo apontavam para o mundano, para a privação da criatividade diante da padronização dos sentidos e a possível aniquilação do indivíduo.

Ainda assim, nas décadas finais do século XIX, mulheres artistas aceitaram e se apropriaram da fotografia como oportunidades de expressão mais ampliadas e flexíveis, menos presas às práticas tradicionais. Isso é compreensível pelo fato de que a prática fotográfica não possuía uma pesada e enrijecida bagagem histórica na qual os egos masculinos estavam fortemente investidos, como no caso da pintura ou da escultura.

Pioneiras da fotografia como a Condessa Virginia Oldoini, Julia Margaret Cameron e Gertrude Käsebier mostraram-se, ainda naquele momento de final de século XIX, plenamente conscientes do que significava criar a própria imagem. Sendo a fotografia um *medium* que



*Virginia Oldoini dirigia Pierre- Louis Pierson, fotógrafo oficial da corte de Napoleão III, em seus ousados retratos, séc. XIX.*

contém, indelevelmente, o índice do real em sua própria substância, é enigmática ferramenta capaz de forjar realidades e, assim, tanto uma noção desdenhosa de gênero e identidade, como também ser exercida a serviço da auto-expressão e da transformação pessoal.

Virginia Oldoini, a aristocrata italiana Condessa di Castiglione (1837-1899) é um nome que recentemente começou a ser incluído na história da fotografia feita por mulheres, apesar de não saber manusear o aparato fotográfico. Em meados do século XIX<sup>1</sup>, já era notória sua obsessão por autorretratos e não satisfeita em apenas posar dirigia o fotógrafo Pierre- Louis Pierson, fotógrafo oficial da corte francesa, para ajudá-la a criar seu acervo pessoal com mais de 700 retratos<sup>2</sup>. Nestes, além da sedutora figura, Virginia se experimentava: muitos vestidos e fantasias, enquadramentos junto à espelhos que a duplicavam, expressões de mistério, enfado e, até mesmo, poses consideradas indecentes para a época, principalmente imagens que expõem suas pernas e pés nus (nas quais, sua cabeça é cuidadosamente cortada).

A inglesa Julia Margaret Cameron (1815-1879) começou a fotografar no alto dos seus 48 anos em ocasião de quando ganhou de presente de seu filho

<sup>1</sup> Li pela primeira vez sobre Virginia Oldoini durante essa pesquisa de dados nas matérias da revista de edição especial APERTURE 225 "On Feminism" (2016), somente com trabalhos fotográficos realizadas por mulheres com teor assumidamente feminista. Por sua posição social, beleza e estratégias políticas, Virginia tornou-se a famosa amante do imperador Napoleão III da França. Sua vida foi alvo da biografia literária "La Divina Comtesse" (Robert de Montesquieu, publicada em 1913) e tema de filmes 'La contessa Castiglione' (Itália, 1942) e no filme franco-italiano 'La Contessa di Castiglione' (1954), interpretada por Yvonne De Carlo.

<sup>2</sup> Ao que parece, desejava montar uma exposição de suas fotografias na Exposition Universelle (Paris, 1900) e, embora isso não tenha acontecido, seu acervo de retratos foi posteriormente comprado por um colecionador e hoje pertence ao Metropolitan Museum of Art.



sua primeira câmera. O que acreditou-se um hobby, fez de Cameron renomada fotógrafa da Grã-Bretanha vitoriana. Abriu e gerenciou seu próprio estúdio de retratos formado de clientes da elite cultural. Característicos de sua educação e cultura, Cameron se interessava pela construção de retratos comoventes e sensíveis que conseguia realizar a partir de um foco suave e quase desfoque do entorno, em cenas pictorialistas, pastorais, alegóricas, históricas, literárias e bíblicas, como em suas *Madonnas*.

A americana Gertrude Käsebier (1852-1934) também é considerada uma das pioneiras do movimento fotográfico pictorialista que enfatizava uma abordagem subjetiva e imaginativa da fotografia, para além de uma abordagem somente documental. Assim como a história de Cameron, somente mais tarde em sua vida, a partir dos filhos crescidos, é que pode seguir um treinamento técnico e artístico em sua trajetória fotográfica de sucesso. Além de retratos, Käsebier produziu paisagens fotográficas e estudos de figuras.

Começava, desde então, o exercício de descoberta, aceitação, emancipação, valorização e subversão do corpo e auto-imagem femininos a partir das próprias mulheres, agora produtoras de suas histórias, suas verdades, suas encenações e seus olhares acerca de si e do mundo.

A fascinação ao ver-se em imagem e a possibilidade da experimentação de si, conjuga uma noção de teatralidade inerente ao ser social, como defende Julia Brian-Wilson (2016) "as mulheres fotógrafas há muito se fascinam pelas estruturas de gênero - sua teatralidade, seus estereótipos - a fim de explodi-las" (Aperture, 225, 2016).

As três fotógrafas aqui citadas não participaram do que mais tarde seria chamado



Acima, "Maude", fotografia de **Julia Margaret Cameron** (c.1875).



Abaixo, fotografia de **Gertrude Käsebier**, c.1900)

de *Movimento Surrealista*, mas propuseram experimentações artísticas que dialogam com os ideais daquele projeto: afrontam a passividade, o enfado, a alienação e a racionalização exacerbada que a modernidade impunha aos indivíduos; promoveram sua autonomia e criatividade no enfrentamento da forma opressora e inerente aos preceitos da lógica, da moral e da razão. Virginia Oldoini, através dos mandes e desmandes ao fotógrafo da corte se "auto-representava", conversava com suas réplicas-duplos-clones, destacava membros do resto do corpo; Julia Margaret Cameron transformava tecnicamente a suposta realidade dos retratos a partir do desfoque do fundo e do entorno do retratado, envolvia-os em uma atmosfera disforme, etérea e indefinida entre sonho e realidade; Gertrude Kasebiër oferecia imagens muitas vezes fantasmagóricas e menos românticas da mulher no contexto de sua vida familiar em abordagens que questionavam noções de felicidade e plenitude a partir do casamento, dos afazeres domésticos, da maternidade e da criação dos filhos.

Por mais fascinante que seja ver uma fotografia, analisar sua composição, elementos, e contrastes de luz, seu valor está mesmo naquilo implícito, não visível. Nesse fato se conjuga e se articula, simultaneamente, instâncias do consciente e do inconsciente que em sua virtualidade nos questionam, ferem, emocionam, nos tocam a partir da concreticidade surreal. O referente da imagem é primordialmente um dispositivo de acesso ao que alí, plasmado, está oculto.

Conceitos que envolvem vertentes semiológicas da imagem fotográfica - referente, índice, mímese - nos interessam, aqui, apenas superficialmente no intuito de registrar que a fotografia, em sua fase inicial, era compreendida como uma ferramenta à serviço da captura da 'realidade incontestável'. E essa realidade era substancialmente concreta e objetiva, aquela que os olhos vêem na qual os corpos agem socialmente.

Pouco depois, percebe-se mesmo que o ato fotográfico continha, incontestavelmente, a faceta subjetiva, incontrolável, manipulável, ficcional e artística; daí o descrédito dessa ferramenta no campo científico, no qual esperava-se totalmente racional, técnico e à prova de erros, entra com absoluta valia e força para o campo da arte.

Na década de 1960, simultaneamente ao crescimento do movimento de liberação das mulheres nos Estados Unidos e na Europa, a fotografia tornou-se meio vital nas práticas artísticas, particularmente a partir da arte conceitual.

Documentar a si mesmas e a vivência de experiências pessoais foram facilmente alinhavadas com o feminismo: “O pessoal é político”, decretou em 1970, a feminista Carol Hanish<sup>3</sup>. O corpo, como matéria conceitual e plástica, torna-se artístico na *body art* e na *performance art* inscrevendo sua marca individual e subjetiva, concomitantemente, buscando inscrever-se coletivamente. Corpo ubíquo.

O corpo como objeto de problematização à disposição, corpo que se modela, desconstrói e resignifica, corpo físico e afetivo, corpo impossível e compartimentado, corpo como objeto das mais variadas análises nos diversos campos do saber, corpo como contingência sacro-profano, corpo como enigma insolúvel entre matéria e afectos. Nos corpos se inscrevem as marcas sócio-culturais as quais somos expostos e subjetivados, delas somos partícipes em graus diversos em sua manutenção, atualização ou subversão.

Considerando minha poética fotográfica, meu próprio corpo como estofo do mundo, como defende Merleau-Ponty em “*O Olho e o Espírito*”, passou a ser matéria de exploração artística com recorrência e honestidade a partir de quando deixou de ser apenas meu durante o processo de gestação do meu filho. Aquele período de evidente e rápida transformação, onde meu corpo era também a morada e universo na formação física de outro ser humano, foi de intensidade inédita em confronto ao que conhecia de mim mesma até vivê-lo. A partir da primeira gestação e parto, rebenta nas mulheres uma social e inédita figura - ‘mãe’ - na esperança de dar continuidade acolhedora à vida de sua prole fora do útero.

Observo que os últimos sete anos constituiu-se em um período muito fértil

---

<sup>3</sup> Carol Hanish, feminista americana levantou essa bandeira em 1969, ao trabalhar com grupos dos movimentos sociais feministas e perceber que os acontecimentos que estruturam os pensamentos e ações em âmbito doméstico, individual e subjetivo é incontestavelmente moldado e formatado por estruturas macro-políticas. Desse modo, o que acontece na vida íntima de uma mulher é fruto de todo o contexto sócio-econômico-cultural da qual ela é parte e agente.

também em relação à minha produtividade artística, intensificada pelas novidades cotidianas com um filho em pleno desenvolvimento com os enfrentamentos e desafios relativos à essa vivência como, também, coincide com o período em que estivera absorvida nas pesquisas acadêmicas de mestrado e doutorado.

Ao analisar o meu percurso poético, percebo que meu corpo tornou-se o objeto principal das minhas construções imagéticas: ora é o corpo representado em sua forma reconhecida em autorretratos, ora é alegoria, ora verte-se surrealista, ora literal, mas sempre com o desafio de discorrer sobre inquietações que ferem do extremamente pessoal ao político.

Tenho clareza que essa busca pessoal também afirma-se política, gestada junto à mulher-mãe que aprendo a ser. A grandiosidade da maternidade, no sentido biológico do termo, é assustadora e encorajadora. É possibilidade, se favorável, de assumir verdadeiramente o ser criador, um sujeito agente de suas escolhas e desejos<sup>4</sup>.

Em tempos contemporâneos, diante de atuais e insurgentes movimentos sociais que buscam a equidade de direitos entre os gêneros, o *medium* fotográfico novamente se reafirma como potente ferramenta de discursividade e visibilidade das mais abrangentes maneiras de ser e estar no mundo como sujeitos.

Diante da multiplicidade e fins da produção fotográfica, a fotografia autoral passa a figurar no campo artístico como desafio de criação poética que propõe experimentar novos suportes, considerando o hibridismo entre fotografia e outras linguagens que abarca novos escopos e significados. A construção subjetiva de um preciosismo estético, a valorização da própria auto-biografia, a transgressão da relação entre operador e aparelho, a viabilidade da miscigenação de suportes junto à assunção consciente na fabricação de realidades e ficções entremeadas à fotografias documentais, são alguns dos indicadores de autoria fotográfica em dias atuais.

---

<sup>4</sup> Tratei sobre a maternidade sob uma perspectiva crítica a partir de retratos fotográficos de mulheres mães em diálogo com a representação cristã da Maria, mãe de Jesus, em minha dissertação "*Madonnas contemporâneas em série fotográfica: relações estéticas e produção de sentidos sobre a maternidade*" (2013-2015) sob orientação da Prof. Dra. Andréa Vieira Zanella, no Programa de Pós Graduação em Psicologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

É cada vez mais recorrente que o sujeito-artista trafegue neste sincretismo de formas e ideias recusando afirmar-se em um imobilismo egóico. A auto-representação, seja ou não a partir de autorretratos, busca possibilidades mais transitivas sem temer deslocar-se entre composições identitárias diversas partindo da compreensão que o eu “é uma montagem de diferenças em constante movimento” que segundo o encaixe e desencaixe dessas combinações através de práticas artísticas “determinam-se liberações possíveis” (CANEVACCI, 2013, p.55).

Desde a relação entre corpo-tecnologia e auto-representação, além das problemáticas sociais emergentes que abrangem desde o Estado-Nação às individualidades psicológicas, abordando evidentemente, as relações políticas e seus retrocessos nas esferas macro e micro, o desafio que parece se impor, em nossos dias e em nosso país, é estabelecer resignificações dos valores culturais múltiplos e ampliados em um modelo de sociedade que parece querer retroceder, inclusive à custa de direitos alcançados com muita luta.

Propor alinhar corpo, auto-representação e surrealismo a partir da minha obra em diálogo com outras fotografias é fomentar reflexões sobre o constituir-se mulher com potência artística e política, do individual ao coletivo, tanto no que tange o processo de criação de códigos específicos quanto em sua difusão e desdobramentos.

Ser partícipe de uma dada cultura, apesar desta ser compreendida como plural, fragmentada, descentrada e conflitual, é estar inserida em determinadas tramas histórica e socialmente produzidas na qual muitas das nossas interpretações sobre/da realidade são delimitadas por tais condições. A arte - e aqui, particularmente, a fotografia - por estabelecer inúmeras relações sensíveis, é escape que propicia libertar olhares das paisagens, supostamente, já tão conhecidas.

Nesta investigação, parte-se na busca de compreensão do produto artístico, antes de tudo, como expressão do gênero humano independentemente do seu sexo. No entanto, diante da realidade contemporânea, não considerar a produção artística de mulheres a partir de gênero e lutas é fechar-se às transformações culturais, negar problemáticas específicas que se fazem emergentes para as transformações que

propõem mais equidade nos variados campos sociais. Não intenciona-se um discurso panfletário mas torna-se inevitável, de um modo ou outro, esse posicionar-se político.

Embora nem todas as artistas abordadas nesta pesquisa explorem explicitamente um engajamento feminista - e o que exatamente define essa política varia muito - cada uma delas à sua maneira enfrenta a forma como as mulheres são vistas pela arte, cultura e memória. Evidencia-se as maneiras de como a fotografia moldou o movimento feminista tanto quanto o feminismo moldou a fotografia. A crítica de arte Raffaella Perna defende o motivo de recorrer ao termo feminista pois,

Não obstante é necessário estabelecer em qual senso e o porque neste lugar se prefere recorrer ao termo feminista, ainda que controverso, polivalente e muitas vezes rejeitado das artistas mesmas, mais do que se referir a ideia mais genérica de arte feminina. A razão de tal escolha se liga essencialmente a consideração da potência política das obras de quais trataremos, que buscam por em discussão o *status quo* das relações de poder entre homem e mulher, negando a presumida universalidade e naturalização das práticas discursivas masculinas (PERNA, 2013, p. 14).

Desse modo, o objeto teórico desta pesquisa se dá na relação entre fotografia autoral, auto-representação e surrealismo, sendo que o objeto empírico é o corpo - considerado na modernidade a partir de uma miríade conceitual que busca propor encontros, mais do que dualidade entre sujeito e objeto - na poética fotográfica das variadas artistas aqui tratadas. As reflexões da tese acontecem também sobre/com o corpo mascarado de Claude Cahun; o corpo onírico de Dora Maar e Grete Stern; o corpo objeto de Méret Oppenheim e Beth Moysés.

A escolha por umas e outras deu-se, a princípio, por identificação pela suas obras a partir de suas investigações sobre/com o corpo, atrativos particulares em uma e outra que me assombram e fascinam, pungem e dialogam com minha verdade íntima e obra. A seguir, buscou-se privilegiar aquelas onde fosse possível ter uma desconfiança acerca de articulações políticas presentes em suas poéticas, entrelaçadas a alguns ideais advindos do surrealismo como movimento de subversão de determinado contexto histórico. E, finalmente, o intento de apresentar suas obras em diálogo com as minhas na busca de construir um panorama onde são evidenciadas algumas aproximações e

distanciamentos a partir do corpo como objeto artístico-político.

Metodologicamente, buscou-se construir diálogos a partir dos elementos formais presentes nas obras de cada autora a partir de consultas à fontes externas mas referenciadas pela psicanálise, literatura, filosofia, antropologia, estudos culturais e história da arte.

A partir de apresentação das obras em questão, aqui compreendidas como dados de análise, são evidenciadas as afinidades, tensões e deslocamentos que concernem às suas histórias. Deste modo, no intuito de compreender a trama sensível que orienta a produção dos diálogos entre as obras, optou-se por provocar uma imagem pela outra, entre estas e meu trabalho e vice-versa.

Esse procedimento pareceu ser interessante por resguardar singularidades diante da riqueza que compõe cada uma e oferecer uma visão mais abrangente e de conjunto que não exclui as diferenças nem contradições. Isso também explica a construção deste trabalho a partir de uma perspectiva não linear que se constrói por montagens e associações, procedimento metodológico caro aos surrealistas.

A possível presença de articulações feministas em suas poéticas fotográficas - perscruta as temáticas, discursividades, elaboração estética e leituras compreendidas na análise dos trabalhos das artistas aqui reunidas ansiando construir um avanço no que se refere à produção científica, pois como sugere a historiadora Margareth Rago,

a experiência histórica e cultural (feminina) diferenciada da masculina, ao menos até o presente, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma nova linguagem, ou na produção de um contradiscurso, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção do conhecimento científico (RAGO, Margareth, 1998, s/p).

Na Parte I: Fotografia "Cabeça" trata-se da fotografia como linguagem autoral com forte componente surrealista a partir de sua miríade estética, teórica, formal e poética. O capítulo se desdobra em três sub-temas: "*A surrealidade fotográfica: entre documentação e ficção*"; "*A fotografia autoral como caleidoscópio das identidades*" e "*Estado da Arte*".

Na Parte II: Corpo e auto-representação “Pescoço” trata-se de alguns conceitos para abordagem do corpo: *“Olhar-se a olhar olhando: o corpo como origem do mundo”*, *“Auto-representação e identidades transitórias”* e *“A auto-etnografia, a pesquisa participante e a escrita de si como metodologias e práticas em campos artísticos”*.

Na Parte III: Corpos desejanter “Tronco”, trata-se de apresentação de obras das fotógrafas; o corpo mascarado de Claude Cahun; o corpo onírico de Dora Maar e Grete Stern; Corpo objeto de Méret Oppenheim e Beth Moysés.

Na Parte IV “Membros | Raio X: meu corpo de trabalho (2011-2019)” onde apresento uma seleção de fotografias de minha autoria, relativas à diversas séries realizadas entre 2015 a 2019, buscando promover o diálogo entre minhas obras e as das fotógrafas aqui pesquisadas.

Apesar das artistas selecionadas para essa análise, de um modo ou outro, aproximarem-se das estâncias dos feminismos, é fundamental reiterar que isto não implica como consequência direta e necessária que suas obras sejam feministas. Segundo Griselda Pollock,

Uma obra é feminista pelas modalidades na qual opera como um texto subliminar de um específico espaço social, em relação aos códigos, às convenções da arte e às ideologias dominantes sobre a feminilidade. É feminista quando subverte os modos tradicionais através dos quais vemos a arte, quando somos seduzidos de maneira cúmplice dos significados da cultura dominante e opressiva” (POLLOCK, Griselda apud PERNA, Raffaella 2013, p. 14)

Ainda que nem todas as obras das autoras aqui pesquisadas avançam em direção a uma leitura feminista, ou ainda que estas autoras nem se reconheçam em tal definição, parece legítima essa articulação se partimos do pressuposto de que cada interpretação crítica deste tipo deve fundar-se primeiramente sobre a obra e não sobre a biografia da artista. Partimos da obra - a fotografia - entremeada às relações sócio-culturais, o conhecimento das experimentações artísticas precedentes e o ajustamento do foco nas estratégias e práticas estéticas destas fotógrafas que operam de modo crítico as ideologias dominantes que permeiam o sistema de arte, dos *media*, da cultura e da sociedade.







# Parte I (Cabeça)

## Fotografia

I.1. A surrealidade fotográfica: entre documentação e ficção

I.2. A fotografia autoral como caleidoscópio das identidades

I.3. Estado da Arte





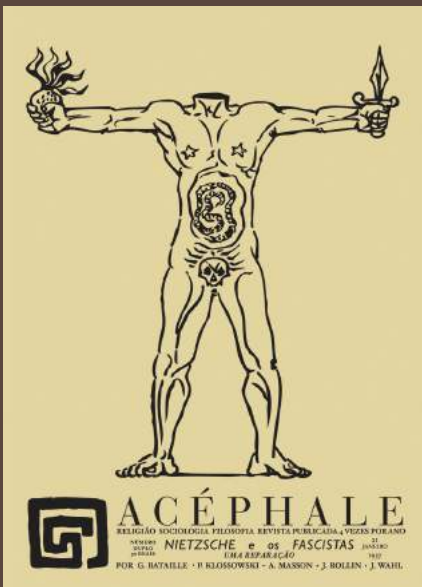
## I.1. A surrealidade fotográfica entre documentação e ficção

Com assombro percebe-se que alguns romances ficcionais e distópicos escritos entre final do século XIX e primeira metade do século XX a respeito dos rumos da então 'sociedade do futuro' mostram-se agora assustadoramente premonitórios: a ganância de poder que envenena as águas, o ar, a terra e os alimentos, a discrepância social regida pelo sistema econômico que sufoca os mais genuíno dos sonhos, o Estado ditatorial que vigia e pune, a comunicação em rede que rastreia e corrompe individualidades, a fabricação material de corpos para objetivos obscuros, a educação sucateada ou inexistente, a arte reprimida ou censurada, o fanatismo religioso como forma de controle, a massificação dos desejos como tecnologia de submissão, a formatação de pessoas para aquisição e descarte, diásporas territoriais e culturais forçadas por guerras e fome.

Nesse contexto, governos regridem a um conservadorismo brutal com o discurso terrorista que prega proteção de seus cidadãos, cerceiam a liberdade manipulando o pensamento crítico, retiram os direitos oferecendo, em contrapartida, aquisição de bens materiais à prestações. Apesar de, há mais de um século, apartados do início da revolução industrial e já entregues à revolução tecnológica, diante das



*A surrealidade na fotografia é uma característica imanente do seu medium. Montagens fotográficas feitas artesanalmente muito antes da tecnologia dos programas de edição de computador. Fotografias datadas do século XIX, fotógrafos anônimos.*



Acima: Fotografia, autor anônimo (século XIX)

Abaixo: capa da revista francesa "Acéphale, n.2" (publicada originalmente em janeiro de 1937) desenho de Masson. A revista era coordenada por Bataille entre 1936 e 1939. Dedicada especialmente, mas não só, a uma leitura de Nietzsche contra o seu uso pelo fascismo. No Brasil, os 4 volumes (compreendendo 5 números) da publicação foram publicados pela Cultura e Barbárie, em tradução de Fernando Scheibe.

atuais problemáticas sócio-ambientais seguimos em retrocesso às revoluções com suas promessas de bonança, saúde e felicidade.

Neste bojo social, aparentemente distópico, constrói-se cotidianamente realidades de vida que por incrível que pareça, aos olhos da razão, são absolutamente incongruentes, absurdas, incoerentes, ilógicas, bizarras, esquisitas. Supra-reais, *surreais*.

Embora o *Acéfalo* de Masson tenha sido elaborado num contexto surrealista favorável ao *corte da cabeça* como símbolo de corte da racionalidade e da moral da civilização europeia que haviam falhado, chamando atenção para a importância dos sentidos e instintos mais básicos, o desenho do "homem acéfalo" decapitado mas vivo, segue simbólico e atual, e pode ser relido de outra forma em dias contemporâneos, corpo íntegro mas sem a cabeça, corpo apenas necessário para a serventia e exploração da força física como acontecia ao cidadãos das provetas destinados ao trabalho braçal em *Admirável mundo novo*<sup>1</sup>.

Diante desse esboço, reitera-se as maneiras pelas quais ainda é legítimo referenciar à um movimento artístico que teve seu nascimento há quase um século mas continua forte o bastante para seguir ecoando nas produções artísticas e

<sup>1</sup> Admirável Mundo Novo (1931), de Aldous Huxley.

literárias do presente, pois o espírito surrealista busca “tomar uma consciência cada vez mais clara e ao mesmo tempo cada vez mais apaixonada do mundo sensível” (BRETON, André apud Maurice Nadeau, 1985, p.09).

Segundo Nadeau, apesar do movimento surrealista<sup>2</sup> ter existido por causa e consequência do contexto histórico que lhe foi propício, precisamente na Europa no período entre as duas grandes guerras,

o comportamento surrealista, é eterno. Entendido como uma certa predisposição, não a transcender o real, mas aprofundá-lo ... [ ] fim último de todas as filosofias que não tem por objeto apenas a conservação do mundo tal qual como é, sede eternamente inaplacada no coração do Homem (NADEAU, Maurice, 1985, p.09).

O movimento surrealista, que surgiu apoiado na filosofia de contestação de Nietzsche e nas experiências de psicanálise de Freud, buscou promover a libertação do *Homem* de uma sociedade letárgica, temente aos dogmas e tabus religiosos, da moral construída sobre bases melindrosas e sob a tirania da verdade absoluta da lógica e da razão. Mais do que uma manifestação artística isolada, foi herdeiro do cubismo, futurismo e dadaísmo e precursor dos outros movimentos artísticos sem o qual não poderiam existir.

Demarcado entre 1918 e 1940, o surrealismo foi contemporâneo a movimentos políticos, científicos e filosóficos fundamentais na sociedade ocidental. Se nasceu em Paris pelo envolvimento de uma dezena de precursores, em pouco tempo estendeu seus ideais e contagiou adeptos em muitos outros países europeus, inclusive, atravessou fronteiras continentais na África, Ásia e Américas (NADEAU, 1985). Muito se deve ao evidente falimento da sociedade na qual a situação social e política da França, após quatro anos de guerra e destruições, era de miséria material e emocional;

é realmente nesta desproporção entre os meios e os fins que se manifesta a loucura do sistema. Um regime incapaz de disciplinar suas energias para outra coisa que não o enfraquecimento e a destruição do homem foi à falência. Falência igualmente das elites que em todos os países aplaudem o massacre generalizado, engenhando-se para encontrar medidas capazes de fazê-lo

---

<sup>2</sup> Surrealismo é uma palavra que teria origem em 1917 na poesia de Guillaume Apollinaire, que também foi um artista ligado ao cubismo. (NADEAU, Maurice, 2008)

perdurar. Falência da ciência, cujas mais belas descobertas residem na qualidade nova de um explosivo, ou do aperfeiçoamento de alguma máquina de matar. Falência das filosofias, que não vêem no homem nada mais que seu uniforme, e que engendram em dar-lhes justificativas a fim de que não se envergonhe da função que o mandaram desempenhar. Falência da arte, que para nada mais serve que propor a melhor camuflagem, falência da literatura, simples apêndice ao comunicado militar. Falência universal de uma civilização que se volta contra si mesma e se devora (NADEAU, Maurice, 1985, p.15).

Andre Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Benjamim Péret, poetas que fundaram o movimento surrealista, foram constrangidos e forçados à guerra saindo dela repugnados. Não obstante os horrores impostos, a sociedade ainda lhes cobrava satisfações com suas leis, moral e religião; de modo que o niilismo radical, não só na arte mas em todas as manifestações, era a única atmosfera que podiam respirar dado que aquela civilização não lhes era mais concebível.

A década de 1920, que após às últimas assinaturas de tratado de paz - da reparação das ruínas, do estancamento das feridas, do amansamento de conflitos - foi marcada por uma provisória estabilização econômica e prosperidade para que a massa sobrevivente voltasse a girar as engrenagens do capital. Consumidores eufóricos, após anos de privações das necessidades mais elementares, ambicionam acumular bens: automóveis, rádio, viagens de trem e avião, o cinema, a navegação.

O que torna-se evidente é que apesar dos progressos científicos, o conhecimento do *Homem* sobre si não avançou pois, apesar da capacidade de transformar o mundo se percebe incapaz de transformar-se a si mesmo: continua sendo um operador das máquinas que cria, torna-se escravo destas mesmas máquinas, põe-se a adorá-las como se fossem ídolos, suplicam-lhe soluções miraculosas. O mal estar da civilização é o mal estar do próprio homem: civilização atroz "porque (o Homem) se tornou um monstro cerebral com hipertrofia das capacidades racionais" (NADEAU, 1985, p.17):

A razão, a lógica, as categorias, o tempo, o espaço e dois-e-dois-são-quatro acabam por parecer-lhes as únicas realidades palpantes, quando nada mais eram que molduras cômodas, meios práticos e provisórios para realizar sua ação, infinitamente superiores ao empirismo primitivo e ao misticismo religioso, mas simples etapa no caminho do pensamento, e que pede para ser ultrapassada (NADEAU, 1985, p.18).



Para realizar essa ultrapassagem, os surrealistas sustentaram sua filosofia a partir da dialética de *Hege*<sup>3</sup> (que apesar de sua lógica, empreendeu o pensamento sobre o divórcio fundamental entre o homem e o mundo); do insulto à razão em defesa do “impulso vital” proclamado por *Bergson*<sup>4</sup>; na desconfiança da verdade a partir da teoria da relatividade geral sobre o tempo e o espaço de *Einstein*<sup>5</sup>; da vontade de potência contra o pensamento de rebanho de Nietzsche e da descoberta psicanalítica do corpo fragmentado entre a censura do consciente e os labirintos indomáveis do inconsciente através de Sigmund Freud. Diante desses acontecimentos inéditos “*poderá Orfeu juntar os pedaços de seu corpo dilacerado?*” (NADEAU, M. 2008, p.19).

Era esperado da fotografia que também ela fosse um olho desmembrado da cabeça e do pensamento, uma visão bidimensional, simplificada e objetiva acerca da realidade. Mas assim sendo esta multifocal, constata-se na fotografia insuspeita linguagem de invenção e contradição à medida que considera-se aquele/a atrás da lente, não um/a operador/a da câmera que ativa o fotômetro, mas um ser humano imbuído de todas as contradições da sua espécie.

A fotografia segue com sua característica de ser tanto um instrumento de produção imagética documental quanto de construções ficcionais. A qualidade de ser realizada sempre a partir de um índice da realidade concreta visível através da luz não enfraquece a potencialidade re-constutora dessa realidade, ademais se atualiza em dar a ver múltiplos panoramas desde a denúncia social às subversões estéticas.

Contudo, é inerente o apelo de *surrealidade* que impregna a linguagem fotográfica, a começar pela materialização do tempo através de sua captura. Continuamos a nos espantar com a magia que envolve o fotografar e o ver fotografias, transporta-nos virtualmente entre o passado e presente e projeta o suposto futuro. O aparato fotográfico é inegavelmente a máquina do tempo<sup>6</sup> ao acesso das mãos.

---

<sup>3</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Alemanha, 1770-1831)

<sup>4</sup> Henri Bergson (França, 1859-1941)

<sup>5</sup> Albert Einstein (Ulm, 14 de março de 1879 – Princeton, 18 de abril de 1955), físico teórico alemão.

<sup>6</sup> A Máquina do Tempo (1895), de H. G. Wells, romance ficcional distópico mundialmente conhecido.

Nessa perspectiva, o *medium* fotográfico pôde funcionar como um fio condutor para a discussão política e artística na ânsia de restituir ao sujeito sua potência criativa e sua verve em oposição à alienação e apatia, ao ofertar possibilidades de indagar artisticamente consciência e inconsciência.

Diante do isolamento e da solidão humana, da desconexão com a sociedade, da angústia perante um futuro de incertezas, tanto antes como agora, a fotografia, com sua capacidade de espelhar o social age de forma intensa e vital na formação psicológica da sociedade urbana que ali se constituía:

O olho do fotógrafo voltava-se, portanto, para tudo o que era não oficial, enveredando pelos becos obscuros, conferindo importância aos desvalidos, a uma sociedade marginal, onde o ser humano encontrava-se em total desarmonia com a euforia desenvolvimentista da modernidade, dirigindo-se, enfim, para uma realidade banida dos privilégios burgueses, ou seja, para a supra-realidade, aos olhos da sociedade oficial (BRAUNE, Fernando, 2000, p.17).

Nesse interim, os artistas de vanguarda europeus, no começo de século XX, já se permitiam experimentar a fotografia como subversão da realidade objetiva. O dadaísmo e o surrealismo, com suas propostas de reinvenção da realidade sob novos pressupostos de comportamento e pensamento busca no *medium* fotográfico a autonomia da concretude do real, das implicações objetivas e técnicas, de apenas estar a serviço da ciência e não à criação. A fotografia, então, autônoma pôde libertar também a sua 'inimiga' imposta - a pintura - pois, corresponder fielmente à realidade definitivamente não seria mais seu calvário.

O resultado formal daquele período deu-se com a complexidade das sobreposições, recortes, montagens, abstrações, descoberta de ângulos inusitados, solarizações, engenhosas criações com subversão de escalas, matérias, enquadramentos e hibridismo técnicos como se vê na fotografia de Man Ray, Alexander Rodchenko, Grete Stern, Claude Cahun, só para citar alguns nomes.

A fidedigna figura do corpo humano foi igualmente transfigurada em um corpo desmembrado, desfigurado em confronto ao antropomorfismo, tarefa que viria a ser a investigação mais marcadamente surrealista investindo sobre o princípio da identidade

a partir da assunção plural dos desejos e das sexualidades plurais.

Aliás, a problemática da identidade, tema recorrente desde o romantismo - que pressupõe assumir sempre ser a/o mesma/o diante da reconfortante ilusão de ser um sujeito único, original, essencial, eterno - começa a ser abalada pela desconfiança de que os seres humanos são mutáveis e ocasionalmente duplos, a partir das figuras dos autômatos e da sombra. A sugestão da perda da integridade e unidade corporal começa a tornar-se monstruosidades e engrenagens presentificadas na arte ocidental no início do século XX.

O primeiro Manifesto Surrealista escrito por André Breton em 1924 argumenta *surrealisticamente* o que é o movimento:

Só com muita fé poderiam nos contestar o direito de empregar a palavra SURREALISMO no sentido muito particular em que o entendemos, pois está claro que antes de nós esta palavra não obteve êxito. Defino-a pois uma vez por todas.

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. Deram testemunho de SURREALISMO ABSOLUTO os srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Parece que são, até agora, os únicos, e não haveria engano, não fosse o caso apaixonante de Isidore Ducasse, sobre o qual me faltam elementos. E certamente, não considerando senão superficialmente seus resultados, bom número de poetas poderiam passar por surrealistas, a começar por Dante, e, em seus melhores dias, Shakespeare.<sup>7</sup>

No manifesto são citados os “testemunhos do surrealismo absoluto” poetas, artistas, dramaturgos e escritores, incluindo a si próprio, o grupo referência do assunto irônica e aparentemente: somente homens e patriotas. Abre uma pequena exceção não-territorializada com Dante e Shakespeare.

---

<sup>7</sup> Fonte: <http://www.culturabrasil.pro.br/breton.htm>

O fato de a fotografia ser uma ferramenta de expressão que se constrói com índices do mundo concreto e visível, ainda hoje, pode ser usada a serviço da manipulação ideológica das massas.

Mesmo que o acesso à esse *medium* tenha, no contexto contemporâneo, crescido consideravelmente por uma parcela significativa da população a partir do uso das câmeras fotográficas disponíveis nos aparelhos celulares e computadores, esse fato não ainda não tornou-se motivo suficiente para que a crença da 'verdade' da fotografia tenha sido tanto abalada.

O que seria, então, essa 'verdade fotográfica' considerando que a fotografia apresenta-nos uma seleção de um determinado contexto; que essa seleção é feita a partir de um olhar subjetivo de quem opera a câmera; que a escolha do ângulo, da luz, do tema que compõe a seleção do contexto possivelmente reflete as especificidades do sujeito operador; e que a fotografia imobiliza uma dada realidade, que sendo do mundo, está em constante movimento e transformação?

Por todas essas condições, o limiar entre a verdade e a ficção é próprio do *medium* fotográfico que, simultaneamente, tanto documenta quanto fabula. Boris Kossoy defende que *"quaisquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-las sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar"* e que as imagens fotográficas *"não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado"* (2002, p. 21).

Isso significa que tanto a realidade quanto a ficção são dualidades inerentes à vida mesma - a construção da História, a formulação das hipóteses, a criação dos métodos, a obtenção das documentações, a legitimação dos heróis, a marginalização dos "ilegítimos", a análise dos dados, a obliteração dos enganos, as experiências individuais que acontecem na esfera coletiva, etc, são faces da mesma moeda que o racionalismo, a lógica e o cientificismo ocidental tanto buscaram negar simulando fronteiras entre uma e outra.

Nesse sentido, a fotografia tem tanto uma *"realidade própria que não*

*corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto de registro da vida passada”* (ibid., 2002) pois, construída astutamente para codificar, representar, significar e seduzir; quanto também é informação congelada em sua condição documental e histórica, que oferece condições interpretativas a partir de sua inscrição no tempo e no espaço da sua produção.

Decodificar a imagem polissêmica que é a fotografia vem sendo trabalho empregado por muito teóricos da imagem desde o início do século XX. Mas a esse respeito, importa sublinhar a análise feita por Walter Benjamin de que tanto a fotografia quanto o cinema - que nasceram no bojo da sociedade industrial e tem sua história ligada à serventia do capitalismo - carregam em sua reprodutibilidade a dimensão política e social à medida que permite o acesso da arte às massas para libertá-la de uma estrutura elitista de dominação. A arte como linguagem, por meio de códigos construídos, também pode ser utilizada como mecanismo para subjugar o mundo e aqueles que não participam de seus enunciados.

Para Benjamin, a perda da 'aura' da obra de arte, a partir das novas técnicas de reprodução, significava uma possibilidade da verdadeira existência dela junto às massas que também seriam transformadas e libertadas da alienação. Menos otimista, Theodor Adorno concordava que a partir da reprodutibilidade a arte seria liberada do domínio político e religioso, mas as massas não seriam autônomas para compreendê-la, continuariam subjugadas à sedução do fetiche e do mercantilismo.

Benjamin (1994) atentava sobre as marcas que então viria sofrer a sociedade moderna, a partir da massificação da cultura na qual a fotografia e o cinema, então, eram os meios técnicos que popularizavam a arte. O autor aponta para algumas questões importantes como a noção de autenticidade, o valor de culto e a unicidade na obra de arte que permeavam o início do século XX.

A originalidade da obra de arte, que até ali era entendida como única e possuidora de uma 'aura' - pois detinha um mistério que envolvia tanto a sua criação e sua tradição quanto sua presença física restrita a um local específico - foi subvertida diante a possibilidade dessa mesma obra, por meio da reprodução técnica, ser

produzida em número ilimitado, para o acesso das grandes massas. Esse era o escopo do sistema capitalista: a substituição da existência do único para a proclamação da existência do sempre idêntico, através da reprodução em série.

Pontos interessantes foram levantados por Benjamin em sua análise. Diante da reprodutibilidade técnica, que possibilitava o acesso à arte por grandes multidões, estas poderiam apropriar-se coletivamente daquilo que era produzido a partir de uma reflexão social crítica; porém, ao mesmo tempo, a engrenagem capitalista tendia a transformar essa mesma experiência coletiva, e suas conseqüências políticas, em massificação e manipulação social. A vantagem de emancipar a obra de arte da dita tradição aurática é a possibilidade de subversão de valores: o que antes era ligado à sua autenticidade ritualística, agora é compreendida como prática política.

## I.2. A fotografia autoral como caleidoscópio das subjetividades



Acima: Hellen Van Meene, "Untitled 0468", 2015  
Abaixo: Francesca Woodman, 1976

É possível que na contemporaneidade a fotografia tenha se tornado, nas diversas culturas, uma das linguagens mais praticadas nos dispares confins do planeta. Desde a sociedade industrial e agora, na sociedade da comunicação tecnológica com propagação de informações instantâneas, o dispositivo fotográfico que agora pode estar ao alcance de muitos, catapulta a fotografia, para além da documentação, em atestado de presença, subversão, fetiche, consumo, arte, experimentação, entre outros, criando um multifacetado alfabeto visual na renovação dos instituídos códigos morais, estéticos, políticos, psicológicos, subjetivos, sociais e culturais.

O prazer e a facilidade de captação, manuseio e compartilhamento da fotografia digital, a partir dos novos dispositivos fotográficos integrados aos telefones celulares, tornou o ato de fotografar algo tanto individual quanto parte de uma experiência coletiva que incita debates acalorados sobre a validade do fotografar a partir das atuais práticas.

O excesso de imagens, que amortece o pensamento ou sobrepõe-se às palavras, sempre está calcado sob a crítica. Fotografa-se a tudo e todos constantemente e essa produção imagética que nos invade acontece, muitas vezes, tanto mais

para ferir nossa sensibilidade do que estimular nossa imaginação. Não é exagero considerar que tanto o estupor da beleza quanto o desalento da feiúra assombra nossos sentidos de modo igualmente agressivo e intermitente. O cansaço visual, nesse contexto, pode nos levar a dormência dos sentidos e dos significados, à cooptação de ideias que não partilhamos, à propagação de imagens estéreis.

Em meio a infinitude das imagens e diante desse abismo a que nos deparamos, muito vem sendo discutido sobre o que move, tanto o fazer fotográfico - das repetições temáticas às atuais experimentações, da documentação banal à escrita autoral, da subversão do meio ao retorno à supostas origens - como as maneiras pelas quais as imagens são recebidas. Walter Benjamin, Roland Barthes, Vilém Flusser, Susan Sontag, André Rioullé, Boris Kossov, e uma lista sempre atualizada de teóricos da fotografia, tornaram-se referências ao tratar da definição do conceito fotográfico nos campos da sociologia, filosofia, história, semiótica, arte, estética e cultura visual.

Desde final do século XIX, período em que o aparato fotográfico perdeu certa credibilidade de ser o "reprodutor fiel da realidade" ou, ainda, a neutralidade que se pensava inerente à fotografia foi posta em descrédito, artistas da imagem fotográfica buscam maneiras de trabalhar sua composição e linguagem como uma assinatura pessoal e intransferível, a partir de processos, temáticas, narrativas, arquivos e referenciais pessoais e subjetivos. É a busca de uma fotografia que conversa diretamente com as artes e introduz, nos diversos escopos e categorias fotográficas, o pensamento e a práxis de uma autoria absolutamente única.

Há muito, a fotografia é fonte aberta às subversões: da representação da realidade, da verdade, da identidade, da moral, da religião, da linguagem, dos códigos em geral. E, conseqüentemente, é alçada como responsável por libertar a pintura de suas convenções e imobilismo estético. Importante lembrar que isso se deve ao fato de que a fotografia começa a existir em meados do século XIX, contexto característico de profundas transformações na sociedade ocidental. A ciência era a esperança do *homem* civilizado ao mesmo tempo em que as guerras devastavam ilusões. A fotografia nasceu a partir dessa miríade multifacetada e estilhaçada na emergente e destroçada



sociedade industrial. A história, a partir daí, tornou-se plural e a verdade, constantemente, posta em dúvida.

Paradoxalmente, e contrariando os já bastante conhecidos obstáculos à legitimação da fotografia como arte desde o seu aparecimento, foi mesmo através da imagem fotográfica que se tornou possível ampliar noções que transpassam binarismos do tipo: arte e não arte, imagem e representação, espaços de legitimação e produções, alta e baixa cultura, original e apropriação, aura e múltiplo, real e ficção, documento e história, memória e tempo, objetividade e subjetividade, identidade e sujeito, feminino e masculino, corpo e sexualidade, gênero e estilo, poder e política, retrato e auto-retrato.

O julgamento de classificação da fotografia como prática não artística se justificava ao seu processo mecânico/automático que propiciava acessibilidade, rapidez e reproduzibilidade a serviço de uma economia capitalista (NEVES, 2011).

Contudo, hoje averigua-se concretamente aquilo que Benjamim profetizava sobre a imagem fotográfica: foi ela que contribuiu para a transformação da noção tradicional de Arte a que assistimos há quase meio século (NEVES, 2011). A partir da entrada da imagem fotográfica nos museus e espaços de circulação de arte, ela adquire o caráter fetichista de obra, ganha valor estético e de troca, e torna-se um objeto artístico. Desde então, nem as imagens fotográficas - agora livres de sua conotação meramente utilitária, informativa, ilustrativa ou documental - e nem mesmo os museus foram os mesmos.

Mas cautela, no que se refere à fotografia, não se deve generalizar. É sabido que, como ferramenta de expressão artística, a prática fotográfica é usada diversamente; com todo um aparato conceitual, que a afasta da fotografia meramente técnica, pois as imagens da arte separa suas operações da técnica que produz semelhanças:

(...) esta fotografia dos artistas não tinha pontos comuns com a fotografia dos fotógrafos que continuava polarizada na questão da representação: seja esforçando-se em reproduzir literalmente as aparências (como a fotografia documento); seja afastando-se delas (como a fotografia-expressão); seja transformando-as deliberadamente (como a fotografia artística). A fotografia dos artistas (...) não pertence ao domínio da fotografia, mas ao da arte. É que a arte

dos artistas é também distinta da arte dos fotógrafos tal como a fotografia dos artistas o é da dos fotógrafos (ROUILLÉ, 2005, p.382).

Considerar-se-à pensar a fotografia, simultaneamente, como arte e linguagem contemporânea onde o potencial crítico da imagem fotográfica compactua ao problematizar os processos múltiplos de recepção social do conhecimento artístico na cultura da comunicação digital a partir de novas tecnologias. A fotografia transita num limiar que a torna arte e não arte: combate o “cultismo” artístico através de seu imediatismo, com sua facilidade de manipulação e o seu caráter popular, ao mesmo tempo que é velozmente produzida, consumida e fetichizada como mercadoria e arte<sup>8</sup>.

Por meio da fotografia, as insaciáveis ações moderna e contemporânea do fotografar forjaram novas e múltiplas possibilidades do que podemos ou devemos ver/observar, construindo assim uma inerente prática visual e uma ética do ver (SONTAG, 2011). A fotografia está no centro da cultura visual e é comunicação por imagens privilegiadas na contemporaneidade.

Com as novas tecnologias e a comunicação digital, os facilitados acessos à sua produção e os múltiplos usos da imagem, ficamos cada vez mais descrentes de que a fotografia necessariamente imprime em sua superfície um dado “real”, ou seja, não estamos mais presos ao pensamento de que uma fotografia é um indício do “isto foi”, referido por Barthes<sup>9</sup>. Em outras palavras, hoje a fotografia não se restringe ao seu papel inicial que propunha um retrato fiel de pessoas ou fatos, mas abarca e amplia sua potência na fabulação de realidades concretas.

---

<sup>8</sup> Notórios são os casos de fotojornalistas como Robert Capa, Walker Evans ou Dorotea Lange que, devido à particularidade estética de sua fotografia foram transpostos do campo documental-jornalístico para o campo artístico. Nada ao acaso, configura-se também como cooptação das tragédias humanas, que plasmadas em suas fotografias vão parar nas paredes dos museus, através do discurso artístico que favorece o mercado e o consequente aquecimento de vendas.

<sup>9</sup> Roland Barthes em “A câmera clara”, 1981

Atualmente contextualizados pelos estudos e vivência do pensamento de pós-modernidade, pós-estruturalismo, estudos culturais, estudos feministas, teoria *queer*<sup>10</sup>, entre outros, além de estamos inseridos numa realidade onde a comunicação é digital e virtual, compartilhamento de experiências e saberes coletivos em redes sociais virtuais, a relação entre corpo e tecnologia na arte contemporânea, a (des)construção do olhar e o modo de ver passam a serem compreendidos como uma elaboração social fortemente implicada na fabricação de subjetividades e identidades, pois

Olhamos a partir de um determinado contexto cultural e histórico e inscritos em um corpo específico, com determinadas marcas identitárias de gênero e sexualidade. Todos olhares estão localizados não meramente em corpos, mas em corpos específicos historicamente, podendo ser vistos desta maneira dentro de uma história da representação e das práticas, uma história social (NOCHLIN, Linda 2006, p.15).

Apesar da interação e das possibilidades de discursos e visibilidades de toda e qualquer natureza dentro das arenas virtuais, no que se refere a tal construção social do olhar estético e/ou artístico, ainda é claro perceber quais são aquelas representações visuais que são legitimadas das tantas outras consideradas “periféricas” ou marginais - tais como a arte das mulheres, a arte popular ou a arte produzida por não-ocidentais - e assim excluídas do discurso oficial da arte (LOPONTE, 2010, p. 253).

Nesse sentido, faz-se importante refletir a respeito dessas conexões entre identidades e os efeitos de valorização ou não da produção artística destes grupos, com o intuito de desacomodar os pressupostos estabelecidos e construir de fato possibilidades desse outro olhar sócio-cultural e político. As já instituídas contribuições das discussões teóricas entre estudos da Cultura Visual e Estudos Feministas esclarecem que a maneira que vemos e interpretamos imagens artísticas não é somente como reflexo e comunicação com o que acontece no mundo, mas que são constantemente produtoras de significados para este mundo gerando,

---

<sup>10</sup> “*Queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. (...) Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização - venha ela de onde vier. (...) As condições que possibilitam a emergência do movimento *queer* ultrapassam, pois, questões pontuais da política e da teorização gay e lésbica e precisam ser compreendidas dentro do quadro mais amplo do pós-estruturalismo. Efetivamente, a teoria *queer* pode ser vinculada às vertentes do pensamento ocidental contemporâneo que, ao longo do século XX, problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação.” (LOURO, G.L. 2001)

efeitos diretos em nossas práticas cotidianas e, mais especificamente, em como vivemos e percebemos nossas próprias identidades sexuais e de gênero. Há uma conexão forte entre arte e poder, entre modos de ver e representar a nós mesmos e aos outros na arte e na vida (LOPONTE, 2008, p.153).

Desde o início dos estudos feministas, a fotografia foi adotada como linguagem artística para atestar um processo de transformação identitária através de um olhar que se coloca, simultaneamente, à frente e atrás das lentes; a mulher deixa de ser o objeto elaborado para a visão e desejo dos outros, para dar vida a um processo de reapropriação do próprio corpo, da própria sexualidade e de sua auto-representação simbólica.

Em todas estas abordagens, fica claro o caráter político que se dá para as possíveis leituras e interpretações de imagens artísticas. Como ressalta Trafí ao discutir as provocações de estudiosas feministas como Griselda Pollock, há a reivindicação da mudança de paradigma de uma história da arte pensada em termos de métodos de visão para uma história da arte baseada em “políticas da visão (...)” (LOPONTE, 2008, p.153).

O conceito de ‘política’ quando tratado em leitura de imagens, desvincula-se da obviedade racionalista do ato de ver e transforma-se em uma categoria ampliada e complexa de práticas que transpõem a percepção e a visão, estabelecendo conexões entre subjetividade e produção cultural, tanto coletiva quanto individual, do significado.

O movimento feminista na arte deriva dos anos 60 na esteira dos movimentos dos direitos civis que culminam em maio de 1968 (NOCHLIN, 2016; BARROS, 2016; LOPONTE, 2005), auge da chamada segunda onda feminista, articulada por filósofas, historiadoras, antropólogas, sociólogas e artistas conceituais. Apesar de múltiplo e variado, é um movimento que legitima a luta por uma transformação social, questiona o *status quo* e redefine problemáticas.

Desde os primeiros estudos feministas na Europa, EUA e, posteriormente, na América Latina, variados são os recortes e temáticas de pesquisas que propõem novas formas de construção do conhecimento a partir da perspectiva das mulheres. No campo da arte, entre outras inúmeras inquietações, problematiza-se: a arte de mulheres é necessariamente arte feminina? Há gênero na arte? Ou seja, ser mulher repercute na produção (expressão e/ou conteúdo) a condição feminina, invariavelmente? Ou os

resultados das produções são problemáticas do gênero humano, independentemente de sexo? Enfim, caso se confirme o último questionamento, se não há arte "feminina", como se dá a arte das mulheres? As problemáticas persistem, se renovam ou se atualizam, a partir de emergências outras no espaço e tempo.

A fotografia contemporânea, como defende a curadora inglesa Charlotte Cotton que baseou sua pesquisa realizada no início dos anos 2000 a partir de visitas à exposições em diversos locais - desde espaços culturais independentes e instituições públicas a galerias e museus privados em Nova York, Berlim, Tóquio e Londres - compartilham de práticas comuns a ideias similares mas com objetivos e resultados absolutamente individuais.

Na intenção de esboçar um panorama atual sobre temáticas e interesses que movem fotógrafas/os na construção de sua poética fotográfica, Cotton em seu livro "A fotografia como arte contemporânea" (2010), criou algumas categorias que foram analisadas e subdivididas nos capítulos: *Se isto é arte; Era uma vez; Inexpressivas, Alguma coisa e nada; Vida íntima; Momentos da História; Revivido e refeito e Físico e material.*

No primeiro capítulo intitulado "Se isto é arte", a autora argumenta que diferente do estereótipo do fotógrafo como captador solitário da realidade do mundo, existem aqueles que tratam suas práticas fotográficas criando cenas especialmente para serem fotografadas, desafiando o limite entre o real e o extraordinário a partir de uma construção e direção artística. Deriva da documentação fotográfica das performances realizadas nos anos 60 e 70 mas, se diferenciam no momento em que a foto final é apresentada como a própria obra e não apenas sendo um registro da original.

Fotografias atuais que se relacionam com aquelas feitas em meados do século XVIII e início do XIX, no qual as fotos continham uma narrativa visual pictorialista e encenada que oferecia uma espécie de "quadro-vivo" que representava uma ideia pré-concebida, são agrupadas no capítulo "Era uma vez".

Como esperavam, os primeiros defensores do *medium*, que deveriam ser todas

as fotografias, ou seja, uma imagem que capturava parte da realidade totalmente neutra e sem erros, as “Inexpressivas” são aquelas fotografias nas quais inexiste uma dramaticidade ou apelo visual, buscando manter uma objetividade e neutralidade inequívocas totalmente isentas da interpretação subjetiva do fotógrafo. Nestas, realizadas em câmeras de médio e grande formato, o imperativo visual se faz presente somente se vistas de perto com a ampliação da imagem.

No capítulo “Alguma coisa e nada”, Cotton abarca aquelas fotografias de espaços e objetos que ignoramos ou desconsideramos, tais como o lixo nas ruas, as roupas sujas, os locais abandonados e que, por serem fotografados e seu produto apresentado como arte, mostram o potencial do *medium* para a imaginação e criação de subjetividades.

As fotografias que constroem um diário da intimidade humana que, diferente da abordagem das anteriores fotos familiares, fotografa-se situações e cenas que não seriam vistas no álbum de família, são catalogadas como “Vida íntima”. Tais abordagens fotográficas representam o olhar absolutamente pessoal e subjetivo de seu autor/a.

A fotografia documental que difere da fotografia dos fotojornalistas por apresentarem imagens alegóricas do fato ocorrido como, por exemplo, os desastros políticos e humanos, são analisadas no capítulo intitulado “Momentos na história”. Paisagens e comunidades isoladas por motivos ambientais ou de exclusão econômica e social que antes figuravam as páginas das publicações jornalísticas de denúncia agora são enquadradas como documentação nas instâncias da arte e nas paredes das galerias.

“Revivido e refeito” abrangem as fotografias apropriadas por outros dispositivos como as câmeras de vigilância, cenas cinematográficas ou anúncios de publicidade que são as referências para que alguns fotógrafos recriem seus enquadramentos ou arquivos colocando em foco uma crítica de autenticidade, autoria e veracidade fotográfica.

As fotografias que se relacionam e se misturam com outros materiais, como

instalações e esculturas além da própria imagem fotográfica são apresentadas no último capítulo “Físico e material”.

Percebe-se que a fotografia contemporânea no campo da arte se coloca como potencialidade de discursos e ações amplas e multi-facetadas, nas quais as/os artistas usam esse *medium* de modo absolutamente livre no que concerne a temáticas, práticas, métodos e intencionalidades em constante reconstrução e rearranjo à medida que desconstrói a realidade como a vemos para tornar possível outra que, se ainda não é, poderia ser, como afirma a fotógrafa chilena Andrea Josch;

A fotografia estabelece cânones e instala certas identidades coletivas e individuais que devemos ressignificar e repensar de forma urgente. Ela também inaugura imaginários e narrativas. E, além do mais, é a linguagem através da qual nos comunicamos majoritariamente, por isso devemos ser capazes de apreendê-la em sua complexidade [...] Parece-me que o que aprendemos de mais importante nos últimos tempos diz respeito aos movimentos – feminista, estudantil, ecológico etc. É preciso compreender que os diálogos coletivos, transversais, horizontais, participativos são lugares nos quais todos nós enriquecemos e desierarquizamos a vida e sua linearidade inútil” (JOSH, Andrea, entrevista<sup>11</sup>, 2019)

Apropriada desde logo por artistas e fotógrafas, a fotografia configurou-se também como uma escritura feminina para outra linguagem do corpo. Em tempos atuais, pelo modo que a fotografia se dissemina, media e produz enunciados em nossa cultura e sociedade, urge cada vez mais compreendê-la como poderosa ferramenta, além de artística, pedagógica, na promoção da emancipação social, cultural, estética e política.

---

<sup>11</sup> Entrevista 2019. Fonte: <https://www.itaucultural.org.br/o-grande-tema-deste-tempo-nao-e-a-capacidade-de-producao-e-sim-o-sentido-das-coisas-afirma-daniel-sosa>

### I.3. Estado da Arte

Contextualizando o estado da arte dessa pesquisa, em uma busca no catálogo de teses da CAPES<sup>12</sup> realizada no final de 2018 a partir das palavras-chave “fotografia”, “retrato”, “autorretrato” e “auto-representação”, foram encontradas aproximadamente 58.000 pesquisas com tais descritores, indistintamente se entre dissertações e teses, nas variadas grandes áreas de conhecimento e nas sub-áreas, nos programas de pós-graduação das numerosas universidades brasileiras. Se fizéssemos um cálculo imaginário de comparação quantitativa destas pesquisas com as produzidas - sob os mesmos descritores - em um outro país que assomado à outro e, assim sucessivamente, poderíamos chegar a um número extraordinário que representasse a natureza de tal investigação.

Curiosamente, neste catálogo constam apenas investigações realizadas das últimas três décadas no Brasil, sem ali estar as que certamente foram realizadas anteriormente. Aplicando o filtro de busca na ‘área de concentração’ para “artes”, “artes visuais”, “artes plásticas”, “estudo contemporâneo das artes” e “artes, cultura e linguagem” a pesquisa se reduz à 1034 resultados que, por sua vez, são reduzidos para 192 se consideradas apenas as teses de doutoramento e filtradas pela ‘área de avaliação’: “artes” e “artes/música”. Destas, de acordo com o filtro relativo ao ano de sua produção - de 1989 a 2018 -, 2016 foi o ano com maior número de trabalhos produzidos a partir destas temáticas, 21 teses; seguidas do ano de 2017 com 15 teses e no ano de 2013 com 13 teses.

Parece-nos relevante que após reunir tais considerações de ordem quantitativa sobre as temáticas abordadas também na atual pesquisa, apresente-se a sinopse<sup>13</sup> de algumas destas investigações em questão. Mesmo sob o risco de por excesso estender estas apresentações e sob a justificativa do reconhecimento de campo ao qual esta

---

<sup>12</sup> CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior é uma fundação vinculada ao Ministério da Educação do Brasil que atua na expansão e consolidação da pós-graduação *stricto sensu* em todos os estados do país.

<sup>13</sup> Todas as sinopses aqui citadas foram extraídas na íntegra do catálogo de teses da CAPES no endereço eletrônico: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>



pesquisa se insere buscando contribuir e ampliar, se depreende a evidente auto-referencialidade das pesquisas que se afirmam, tanto no processo artístico autoral quanto às reflexões e problematizações inerentes ao pensamento crítico e à escrita teórica do processo mesmo.

Selecionei algumas pesquisas de doutorado que propõem *corpo, auto-representação e autorretratos* como palavras chave: *"Retrato/Autorretrato"*, tese defendida em 2013 por Helena Gomes dos Reis sob orientação de Carlos Alberto Fajardo no PPGAV-USP<sup>14</sup>; *"Habitações: autorretratos como microterritórios subjetivos"*, tese defendida em 2016 por Karina Gomes Perez, sob orientação de Sandra Terezinha Rey no PPGAV-URGS<sup>15</sup>; no PPGAV da Universidade Estadual de Campinas, Natalia Fernandes Brescancini sob orientação de Lygia Arcuri Eluf, em 2016 defendeu a tese *"Entrelinhas do corpo [no espelho]: meios, referências e estímulos do processo de*

---

<sup>14</sup> "O tema do projeto é o autorretrato. Para sua realização foram usados três meios: a pintura, a fotografia e a internet, por meio de um blog. A fotografia é usada como base para pintura e também como resultado final. O blog funciona como caderno de artista e ferramenta para recepção dos autorretratos. Tem como questão problematizar e ampliar tanto a ideia de retrato como a de autorretrato, induzindo um entrelaçamento entre os seus significados. Estabeleço como recorte para esse tema a reflexão sobre os conceitos de identidade, de máscara, de proximidade, de distância, de ausência e o da memória. Palavras-Chave: Retrato/Autorretrato"

<sup>15</sup> "O objeto de análise da presente investigação prático-teórica é a série "Habitações", composta por vinte e quatro autorretratos fotográficos autorais. O processo artístico consistiu em autofotografar-me em ambientes domésticos de permanência provisória, procurando incorporar algumas de suas características visuais, mediante sobreposições e encobrimentos têxteis sobre o corpo. Muitos dos tecidos utilizados contêm estampas ou cores semelhantes às presentes no entorno da casa, com a intenção de promover a fusão entre o corpo humano e os ambientes domésticos habitados que o circundam. As tentativas de estabelecer relações entre o corpo humano e o ambiente doméstico possibilitam pensar o autorretrato fotográfico como microterritório subjetivo, na acepção de criar por meio da fotografia ínfimos mundos imaginários, oriundos da vida íntima e da reconfiguração de movimentos cotidianos rotineiros, como é o caso do ato de deitar-se, pose repetida em todos os trabalhos. A estratégia de encobrir o corpo impossibilita que a fisionomia do sujeito seja mostrada, apontando reconfigurações do conceito tradicional de autorretrato e indagações sobre a superfície e as aparências físicas dos sujeitos e das coisas. Nessa concepção, o autorretrato fotográfico é encarado como alteridade e ficção, o que possibilita pensá-lo como um microterritório subjetivo. Para refletir sobre essas relações de sentido, latentes na área "Habitações", recorro aos autores Deleuze e Guattari, bem como Rouillé (2009), Berger (2014) e Fabris (2004). Instaurado diálogos entre "Habitações" e obras contemporâneas e da História da Arte, destacando-se algumas de autoria de artistas como Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), René Magrite (1898-1967), Nino Cais e Cecília Paredes, as quais contribuem para a análise teórico-reflexiva sobre a prática, materializada na série "Habitações". Palavras-Chave: habitações;autorretrato reconfigurado;fotografia;microterritórios subjetivos;encobrimentos;corpo"

*criação autorreferente*<sup>16</sup>; especificamente com as palavras-chave “Artes, Fotografia, Auto-representação, Identidade e Corpo”, a autora Maria Del Pilar Trincas Assad Sallum, sob orientação de Marco Antonio Alves do Valle, defendeu em 2017 no PPGAV da Universidade Estadual de Campinas sua tese intitulada “Desenvolvimento de poéticas identitárias do corpo: das imagens especulares do cotidiano às imagens virtuais de si”<sup>17</sup>; a tese “Ver o semelhante: mimesis, representação e autoficção”<sup>18</sup> da autora Polyanna Morgana Duarte de Oliveira Rocha Gonzaga, concluída em 2015 sob orientação de Grace Maria Machado de Freitas no PPGAV da UnB.

Consta ainda mais duas teses que, por serem mais antigas e com defesa anterior

---

<sup>16</sup> “A pesquisa trata da continuidade de uma investigação do processo de criação de autorretratos em pintura, que se inicia em 2010 no Mestrado em Artes, também na Unicamp. Uma afirmação dá início a esse estudo: o autorretrato como uma busca/encontro com o outro. Essa ideia de autorretrato, que percebo se formar nas pinturas (realizadas desde 2008), irá conduzir uma pesquisa conceitual, visando a compreensão das relações eu/outro na produção artística autorreferente (minha e de outros (as) artistas). O assunto inicial, e as referências conceituais que suscitou (filosofia existencialista, filosofia da linguagem, feminismo e história da arte feminista), provocam uma retomada da discussão do processo de criação, para o qual foi criada uma organização - aspectos fundamentais, forma e desenvolvimento. Foi possível explorar, ainda, os modos como as referências reunidas (conceituais, poéticas e imagéticas) estimulam o processo de criação, em relações mais ou menos diretas com a construção das imagens. Palavras-Chave: Processo criativo; Pintura; Auto-retratos; Feminismo; Arte-Pesquisa”

<sup>17</sup> “Esta pesquisa tem o intuito de verificar as proximidades da produção escrita enquanto estudo poético da produção imagética da autora, abordando temas centrais tais como as poéticas identitárias, as autorrepresentações em artes visuais e a linguagem fotográfica contemporânea. A tese resulta do esforço de perscrutar, por meio de autorrepresentações fotográficas, o processo de criação da artista, em algumas das autorrepresentações seu corpo é projetado sobre o espelho e é apreendido por uma câmera fotográfica operada pela própria artista e em outras a artista abandona o espelho e utiliza a câmera fotográfica frontal de seu dispositivo móvel. A imagem de si está presente em toda a sua elaboração visual, em que se percebem, durante a continuidade do processo criativo, suas possibilidades, suas restrições, sua plenitude, os caminhos tensivos e sua incompletude. O desenho também é utilizado sobre algumas imagens, uma vez que em certas autorrepresentações a linguagem fotográfica mescla-se com as escrituras, dando-lhes uma plasticidade peculiar.”

<sup>18</sup> “Esta pesquisa parte do estudo da relação entre os conceitos de ficção e verossimilhança, para alcançar o entendimento da prática poética como um exercício de autoficção e autoformação. A investigação tem início com um estudo sobre o conceito grego “mimesis”, conforme proposto por Platão e Aristóteles, e sua fundamental relação com a ficção, a metáfora e a verossimilhança em relação à realidade. A seguir, os conceitos de ficção e verossimilhança são também revistos em sua relação com o conceito de representação. Este último, desde sua origem etimológica até às transformações do termo apontadas por filósofos pós-estruturalistas, como Michel Foucault e Jean Baudrillard. Nesse percurso, partindo da relação entre ficção e a chamada realidade objetiva, chegamos à relação entre ficção e autoria. A partir da ideia da morte do autor em Roland Barthes e Michel Foucault e da prática ficcional em torno de si realizada por alguns artistas, como Joseph Beuys, Yves Klein, Marcel Duchamp e outros, chegamos ao entendimento do conceito de autoficção. Este neologismo, surgido na Literatura, é aqui adaptado às práticas nas artes visuais e também a uma ideia de autoformação constituída no âmbito da relação entre arte e vida. Nesse processo, propomos o conceito de autoficção existencial como indicação dessa prática. Tal neologismo proposto dialoga com outros surgidos no campo das artes visuais, tais como antiartista, a-artista, artista-etc, não-artista, e que também se constituem a partir da relação entre arte e vida. A minha prática poética autoral é apresentada em diálogo com esses conceitos e questões. Palavras-Chave: Ficção. Autoficção. Autoficção existencial. Verossimilhança; Representação. Mimesis. Arte e vida.”

à instituição da plataforma Sucupira<sup>19</sup>, não possuem resumos. Contudo, apresento-as mediante a desconfiança que tratam de fotografia, retrato, auto-retrato e corpo: *“Da membrana à interface do mundo. Auto retrato e autoconsciência na arte contemporânea”* do autor Ricardo Maurício Gonzaga, defendida em 2005 no PPGAV da UFRJ; e a tese defendida em 2012 no PPGAV-USP, por Arnaldo Valente Germano da Silva, intitulada *“[Autor]retrato coletivo, uma poética da autoria aberta: poética da autoração, poéticas em coletividade e uma taxonomia para a espect-autoria - agenciamento autoral dos expectadores nas artes participativas e interativas”*.

A partir dos descritores “fotografia, corpo e surrealismo” na busca de teses encontrei a de Eliane Robert Moraes intitulada “Retrato Impossível - o corpo desfigurado no modernismo francês”, doutorado defendida em 01/12/1996 em filosofia na Universidade de São Paulo; a dissertação defendida em 01/04/2001 por Évelim Lúcia Moraes, “Revelando o negativo do corpo: a fotografia surrealista e a deformação corporal para a criação do novo homem”, em ciências da comunicação da Universidade de São Paulo. Os resumos desse trabalhos não puderam ser acessados por serem anteriores à Plataforma Sucupira.

As particularidades subjetivas e/ou individuais que não obstante são formatadas pela plasticidade da linguagem artística de seus autores/as, e todo o arcabouço contextual que dali necessita, precisam ter fôlego redobrado para que possam, também no campo acadêmico, serem ancoradas pelos demais conceitos: filosóficos, econômicos, históricos, sociais.

A metodologia adotada na maioria das teses apresentadas propõe uma análise crítica da própria fatura artística em confronto e/ou diálogo com pensadores aos quais se referenciam. Não diferem muito entre si, metodologicamente falando, nem também do que proponho com essa atual pesquisa.

Contudo, a evidente originalidade ou relevância, exigências primeiras para uma pesquisa doutoral, não reside nem necessariamente no método, nem particularmente

---

<sup>19</sup> Plataforma digital que possibilita ao grande público acesso integral à todas as pesquisas de pós graduação defendidas nas universidades públicas, estaduais e federais, em todo o território nacional.

na referencialidade nestes ou naqueles autores (que geralmente 'entram ou saem de moda', dependendo do contexto histórico) mas na inequívoca subjetividade presente no trabalho artístico de cada pesquisador/a e nas específicas redes de relação que se constróem entre a sua poética autoral em relação à estes ou aqueles arcabouços teóricos.







# Parte II (Pescoço)

## Corpo e auto-representação

II.1. Olhar-se a olhar olhando: o corpo como origem do mundo

II.2. Auto-representação e afirmação feminista: herdeiras do romantismo e surrealismo

II.3. A auto-etnografia, a pesquisa participante e a escrita de si como metodologias e práticas em campos artísticos







## II.1. Olhar-se a olhar olhando: o corpo como a *Origem do mundo*

Em 1866 o artista francês Gustav Courbet (1819-1877) pintou sua "origem do mundo", quadro que ainda desperta polêmica: uma vulva precisamente realista, totalmente a mercê do olhar e da imaginação, capaz de transformar cada espectador/a em *voyeur*. A construção do enquadramento da genitália feminina é convenientemente fotográfica pois seleciona apenas o assunto-tema, dando a ver exatamente o que alí está e, com isso, subtrai todo o demais contexto que, aparentemente, não seja relevante na imagem.

A vulva, precisamente, é tudo o que interessa pois nela se inscreve o propósito do quadro: a representação do que é a origem de tudo que conhecemos e tudo o que nomeamos; de tudo o que acreditamos e tudo o que sentimos; de tudo que aprendemos antes de nós e tudo o que deixaremos às gerações vindouras; de todos os seres, universos e crenças que constituem e animam o mundo dos vivos e além.

Contudo, essa origem do mundo é



Gustave Courbet, "L'Origine du monde" (1866). Óleo sobre tela, 46 x 55 cm, adquirido pelo Musée d'Orsay em 1995.

tanto anônima quanto desagregada das demais partes que fazem possível um corpo, já que o seu desmembramento renuncia àquela mulher sua identidade, subjetividade, racionalidade, direito de escolha e decisão. Torna-se um pedaço de corpo para, em primeira análise, servir ao prazer sexual ou uma possibilidade de perpetuação da raça humana.

Nesse sentido, considera-se que a origem do mundo - desde a sua explicação na cosmogonia e na mitologia - é intrinsecamente caótica, irracional, instintiva, indeterminada, confusa, desgovernada, anárquica, babélica, intrincada, revolta, desconexa, obscura, e outros conceitos que, historicamente, foram sendo construídos e alinhavados como sinônimo de origem, instinto, natureza e feminino.

Por outro lado, a posse biológica da gestação da vida é algo inalienável do sexo feminino e esse fato extraordinário desde sempre foi campo de embate entre os sexos, como defende Camille Paglia: “a masculinidade é apagada por choques de poder feminino”. Segundo essa autora, em seu livro *Personas Sexuais*<sup>1</sup> (1990), toda a nossa civilização se construiu a partir do esforço dos homens para se protegerem do poder natural das mulheres derivado, sobretudo, dos insondáveis mistérios da reprodução;

A mulher grávida é daimônica, diabolicamente completa. Como entidade ontológica, não precisa de nada nem de ninguém. Sustentarei que a mulher grávida, meditando nove meses sobre sua própria criação, é o modelo de todo solipsismo, que a atribuição histórica de narcisismo às mulheres é outro mito verdadeiro. A aliança masculina e o patriarcado foram o recurso a que o homem se viu obrigado, por seu terrível senso do poder da mulher, da impermeabilidade, da arquétipa confederação dela com a natureza ctônica. O corpo da mulher é um labirinto onde o corpo do homem se perde. É um jardim murado, o *hortus conclusus* medieval, onde a natureza faz sua daimônica bruxaria. A mulher é a fabricante primeva, a verdadeira Primeira Causa. Transforma um ranho de detrito numa rede de ser senciente, flutuando no serpentino cordão umbilical pelo qual traz todo homem na correia (PAGLIA, Camille, 1990, p. 23).

Contudo, necessário considerar que a palavra *daimônica* muito utilizada pela

---

<sup>1</sup> *Personas Sexuais* (1990), Camille Paglia faz uma elaborada investigação abordando os máximos expoentes da literatura, filosofia e psicanálise alinhados à conceitos de sexualidade e relações entre os sexos na análise de obras de artes visuais que vão desde Nefertite à Emily Dickinson.

autora é uma derivação de *Daimon*, palavra que passou a ser corrente nos estudos sobre o romantismo, significando a sombra guardiã do homem, tem sua origem do grego referindo-se à “um espírito de divindade inferior à dos deuses Olimpo”. Os *daimons* gregos, como a própria natureza em que viviam, eram simultaneamente bons e maus. O cristianismo demonizou o *daimon*, deslocando-o somente no sinônimo de tudo o que seja o contrário de bom.

O corpo matérico, ainda segundo Paglia, é *ctônico*, palavra que significa terra, que dali veio e para onde retornará. O ocidente exalta a natureza em sua superfície - como sinônimo de beleza, harmonia e prosperidade - mas reprime a visão das entranhas ctônicas no qual se desenredam, subterraneamente, treva, lama e toda a vida local que ali se aninha e perpetua. A sociedade é nossa barreira contra a natureza, que por sua vez viola suas próprias regras sempre que quer. É o eterno embate e dualidade entre natureza e sociedade, que nas figuras de Dioniso e Apolo podem ser análogas à instinto e razão ou a à separação filosófica entre mente e corpo.

Desde o período romântico, a figura humana na arte e o conceito de corpo como unidade começam a se desintegrar no Ocidente. Segundo a filósofa Eliane Robert Moraes<sup>2</sup> esse fato começou a tomar lugar na sensibilidade européia durante o final do século XVIII, durante os anos do Terror na França, onde a prática da guilhotina separava as cabeças e corpos dos, assim julgados, traidores políticos. Nesse interim, surgem os primeiros retratos dos guilhotinados em reprodutibilidade da qual a gravura era o meio. O horror propagado na expressão última no rosto da cabeça apartada de seu corpo.

O sentimento generalizado do falimento humano e científico no período entre guerras confirmam o corpo como gravidade, desfiguração e deformação. As novas ciências com atualizadas emergências sociais fragmentavam o corpo individual a partir de outras classificações: político, indivíduo, cidadão, psicológico, matérico, religioso, carnal, identitário, biológico. As interrogações filosóficas a respeito de quem somos atualizam-se de tempos e tempos segundo o contexto do qual conjugam, expandem-se

---

<sup>2</sup> MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. Ed. Iluminuras, São Paulo, SP, 2002.

e multiplicam-se.

Apesar de que no século XIX, com o nascimento da psicanálise, o embate entre os sexos foi reinaugurado por Freud a partir da invenção da histeria e da inveja do falo, artifícios do discurso masculino de legitimação e conservação do poder, no contexto atual uma significativa parte da psicanálise se vale dessa orientação freudiana subvertendo-a como estratégia de potencializar o feminino.

Se desde Charcot e Freud a Lacan, o discurso psicanalítico sobre a histeria feminina assumiu uma definição sobre a mulher, o movimento feminista dos anos 60' junto às intelectuais, escritoras e artistas iniciaram suas releituras sobre tais teorias apropriando-se da sentença sobre o corpo histérico para operar na crítica da então relação entre corpo feminino, monstruosidade e escritura. A artista conceitual norte-americana Mary Kelly nos anos 70' já denunciava a *histérica* como o enunciado que fundamenta a misoginia das instituições:

[...] a artista norte americana Mary Kelly dá um exemplo de arte que se reporta o corpo histérico ao centro da cena, buscando preencher o vazio da psicanálise, reiterar a pergunta histérica que a mulher se coloca ("sou como um homem ou como uma mulher?"); a sua obra se coloca entre figuração e teoria, artes plásticas e escritura, entre imagem e palavra, entre sinais bidimensionais (pintura ou fotografia) e objetos tridimensionais, entre escritura e som, entre registro argumentativo e criativo; as suas instalações são compostas de objetos, fotografias, desenhos, esculturas e escrituras sobre fraldas (CURTI, Lidia, 2006, p. 28)<sup>3</sup>

Se o senso comum ainda percebe o corpo com limites definidos, em sua estrutura e sensações, os teóricos da cultura há décadas defendem que tudo o que percebemos e experimentamos a partir do corpo é socialmente construído, seja "*nossa identidade psíquica e sexual, o que constitui o prazer e a dor, onde estão as fronteiras do eu*" (SANTAELLA, Lucia, 2008, p. 09).

---

<sup>3</sup> [...] l'artista nordamericana Mary Kelly dà un esempio di arte che riporta il corpo isterico al centro della scena, vuole riempire i vuoti della psicoanalisi, reiterare la domanda isterica che la donna si pone ("sono come un uomo o come una donna?"); la sua opera si pone tra figurazione e teoria, arti plastiche e scrittura, tra immagine e parola, tra segno bidimensionale (pittura o fotografia) e oggetti tridimensionali, tra scrittura e suono, tra registro argomentativo e criativo; le sue installazioni sono composte di oggetti, fotografie, disegni, sculture e scrittura su pannelli.



*Em sentido horário a partir do alto à esquerda:*

- Man Ray, *A reza* (1930);
- Man Ray, *Le retour à la raison* (1923);
- Dora Maar *double portrait*, 1934
- Horst P. Horst, *Hands, hands, hands* (1941)

A partir da modernidade, a chamada crise do sujeito coloca em causa tudo o que acreditávamos compreender deste “eu”, ou seja, a noção de identidade, subjetividade, corporalidade, corporeidade. Ainda segundo Santaella (2008), o corpo passa a ser investigado a partir de múltiplos aspectos, infinidade de referências e sentidos que abarcam variados campos do saber sob múltiplas perspectivas e conceitos, a exemplo a perspectiva fenomenológica, que é o modo de ser no mundo emotivo, perceptivo e móvel; fundamenta-se no sentido sócio-cultural, onde estamos sujeitos às construções relativas à cultura a que pertencemos; além do sentido dado a partir das relações tecnológicas que problematizam as simbioses entre o corpo e as tecnologias.

Ao longo da história da arte, de um modo ou outro, o corpo sempre foi tema de interesse, matérico e foco das/os artistas. Nas artes visuais são conhecidas as referências desde a arte grega, com estabelecimento de todas as medidas para o corpo ideal. Na arte religiosa o corpo era o vínculo com o sagrado. Desde a escultura, a pintura e, particularmente no retrato, estabelecem o corpo como seu mote absoluto. No decorrer do século XX, junto às múltiplas e diversificadas transformações sociais, econômicas e culturais, o corpo é alicerçado à centralidade das problematizações na arte ocidental: das vanguardas artísticas à body art, do corpo abjeto à desmaterialização da obra;

Juntamente com as artes e as ciências, também na literatura, filosofia e psicanálise, as dimensões da corporalidade foram radicalmente questionadas. Com Foucault, descortinou-se um campo de investigação relativo à ação das práticas culturais, instituições, saberes e poderes sobre a experiência do corpo. A partir de Derrida e Deleuze, a crise do sujeito e da razão abriram caminho para um modo de pensar destinado a desconstruir a natureza unívoca do sentido e da forma, do ser e do logos. No cerne dessa crise, tratou-se também de redescobrir a natureza intensiva do corpo (SANTAELLA, 2004, p. 66)

Fragmentação, decomposição, compartimentação, segmentação, desintegração e outras derivadas, são palavras que constituem a definição do “espírito moderno” europeu, entre final do século XIX e início da Segunda Guerra Mundial a partir da crise do humanismo ocidental. As leis gerais que regiam as compreensões sobre a totalidade da vida, unidade do corpo, identidade, sexualidade, enfim uma miríade de comportamentos, dissolveram-se junto aos sentimentos de desordem e caos inerentes aquele contexto histórico. Tudo que outrora eram obras e convicções duradouras agora

se apresentavam como formas em transição e passagem: impermanente, fluídas e efêmeras.

O mundo fragmentado e a história em ruínas, estilhaçados em seus valores e verdades que deixam de ser absolutas, volta-se então para as minúcias, os detalhes, o insignificante e momentâneo. A arte moderna reage aos caos e vislumbra suas consequências a partir das *“formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambiguidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período”* (MORAES, Eliane Robert, 2002, p. 57).

O corpo desmontável, portanto, era uma ideia bastante articulada, e já anteriormente testada nos jogos combinatórios de linguagem: no primeiro momento<sup>4</sup> do modernismo que correspondeu a uma expectativa otimista diante da crise, no qual a guerra e a violência inerente poderiam trazer novos ares à uma civilização já morta; atravessando o segundo momento, no qual o ânimo utópico e o experimentalismo foram substituídos pela sensação de vazio e vulnerabilidade.

O corpo torna-se principal alvo de experimentações e ataque na arte, fato inédito desde o Renascimento ainda que, neste caso, por razões distintas os artistas renascentistas investiam na problematização do corpo buscando conhecimentos de morfologia e ideais de beleza e funcionalidade. No entanto, em ambos os casos, a mesa de dissecação<sup>5</sup> em sua função primeira de desmembrar a unidade corporal para reclassificar e subdividir, atuam como o denominador comum entre um e outro.

Destruição da forma humana, destituição do Homem como centro do universo, desumanização da arte: o modernismo como demolidor do realismo e do humanismo alicerçados pelas utopias e esperanças não concretizadas até então. Com as novas tecnologias inseridas à constituição da vida social e a formação da identidade cultural,

---

<sup>4</sup> De acordo com Eliane Robert Moraes (2002), muitos historiadores do modernismo tendem interpretá-lo em consequência de duas grandes forças que compreendem imediatamente anterior e posterior às duas Grandes Guerras.

<sup>5</sup> *“Belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”*, de ‘Os contos de Maldoror’, de Conde de Lautrèamont que foi uma das maiores referências literárias para os expoentes do surrealismo. A mesa de dissecação era o simbólico elemento surrealista correspondendo a sociedade estilhaçada por guerras que deixaram corpo e espírito fragmentados e desarticulados.

as transformações pelos quais vem passando o corpo tornaram-se ponto nevrálgico de investigação de teóricos e artistas, em espécie de um salto antropológico na consideração do corpo biocibernético (SANTAELLA, L., 2003).

Os autômatos, por exemplo, tem no ocidente sua longa trajetória que, segundo Santaella, dividem-se em quatro estágios: era mítica, era golêmica, era dos relógios (séc. XVII e XVIII) e era da comunicação e controle (que coincide com a revolução industrial):

Cada uma dessas eras deu origem a um tipo de modelo ou reimaginação do corpo humano: o corpo como uma figura de barro maleável e mágica; o corpo como um mecanismo de relojoaria; o corpo como um glorioso motor de aquecimento, queimando algum tipo de combustível em vez de glicogênio dos músculos humanos. Para Wiener, por fim, havia chegado a era do corpo como um sistema eletrônico. A cibernética propunha que o corpo e também a mente fossem concebidos como uma rede comunicacional cujas operações bem sucedidas se baseavam na reprodução acurada dos sinais. Quer seja na matéria do metal, quer seja na da carne, o estudo dos autômatos, que se iniciava no final dos anos 40, era um ramo da engenharia das comunicações (SANTAELLA, Lucia, 2003, p. 182)

Os autômatos, que alcançando seu esplendor no período iluminista assoberbado na crença de explicação da vida pela ciência, trazia em seu projeto robótico a analogia entre vida e máquina e seu mecanismo lógico e racional compreendendo o corpo (organismo vivo) como mecanismo de controle similar às organizações de comunicação dos sistemas maquínicos.

Em 1934, o catalão Salvador Dalí defendia em sua obra teórica e prática o corpo da mulher como elemento anatômico deformado, desmontável e desarticulado, o corpo tornara-se um elemento espectral. O corpo feminino desmembrado é o requisito da não identidade, campo das possibilidades usufruto matérico. Na fotografia, Man Ray<sup>6</sup> foi um dos grandes expoentes de experimentação artística sobre o corpo fragmentado do início do século XX.

Também ferem a sensibilidade humana na representação do corpo como matéria desmembrada, um corpo *frankeinsteiniano*. No entanto, quem encarnou esse elemento

---

<sup>6</sup> Man Ray (nascido Emanuel Rudzitsky na Filadélfia, 1890 - Paris, 1976).





Acima:

- **Hans Bellmer**, série *La poupée*, fotografia, 1936;

Ao lado e abaixo:

- **Monica Piloni**, da série *"No meu quarto"*, 2014, impressão fotográfica, 66x99cm.
- *"Minha alma sob a cama"*, fotografia
- *"E eu pergunto: por quê?"*, fotografia
- *"Haverias de querer minha alma?"*, fotografia



entre corpo e espectro bem ao estilo subversivo dos surrealistas foi mesmo a boneca em sua simbólica lúdica e fetichista<sup>7</sup>.

A boneca aqui é um objeto de interesse, pois coloca em foco tanto sua função e representação primeira - um brinquedo infantil e de domesticação - como também trás à baila o elemento erótico nela inscrito enquanto modelo de mimese e incorporação:

O fetiche pode alcançar qualquer um, basta colocar uma coisa que pertence à pessoa sobre a qual se quer influir e no mesmo instante *ele* se une a esta mesma pessoa. *Sente-o...* A evocação que se manifesta pela 'coisa' é uma das origens possíveis da boneca. É um dos trânsitos que uma das histórias de vida do fetiche se desenvolveu e que se vestiu - em diversos pontos do tempo e do espaço - dentro da sua mutação lúdica e predisposta a uma visão adulta da infância, particularmente feminina. Por isso, a boneca é um fetiche domesticado e infantilizado que incomoda muito mais o adulto que as crianças. Inquieta porque o sujeito adulto reconhece nesta aparentemente inocente boneca as próprias projeções mais escondidas. A própria pedagogia (CANEVACCI, Massimo, 2008, p. 141).

A boneca, o manequim e o autômato são os corpos-coisa fetiches polimorfos recriados por Hans Bellmer<sup>8</sup> em sua extensa série de esculturas e fotografias. O artista alemão projeta uma boneca que transita além do dualismo entre pessoa e objeto, entre a vida e morte, entre o fetiche e a perversão, entre a identificação e a sedução na criação de um *bodycorpse*, como define o antropólogo Massimo Canevacci:

A sua vontade de fazer bonecas no início dos anos trinta parece determinada por esse projeto de inventar um ser que não seja nem coisa nem humano. Se o fetiche se move em uma inter-zona que procura dissolver a dialética entre sujeito e objeto e, portanto, de ir além do dualismo coisa-pessoa, para difundir e praticar uma criatura que seja coisa vivente, uma bio-coisa, então, a arte (assim como a publicidade) vive dentro desse desafio. Como uma obra de arte - destaque o conceito de *obra* - resolve as tensões fetichistas imanentes ao desejo estético, torna-se um dos fortes critérios através dos quais se posiciona o artista e a própria obra (CANEVACCI, M., 2008, p.213).

---

<sup>7</sup> A palavra fetiche, no dicionário Aurelio de Português significa "1. objeto que se cultua por se atribuir valor mágico e/ou sobrenatural; 2. Psicopatologia. Qualquer objeto ou parte do corpo que pode ser erotizado para satisfazer os desejos de alguém; 3. Objeto possuidor de características mágicas. No livro O Capital, Karl Marx (1818-1883) estudando o modelo de trabalho na modernidade avalia que a manufatura (mercadoria), no massivo sistema industrial de produção, deixa de ser simples utilidade, afasta-se de seu real valor mercadológico e passa a adquirir valor simbólico e transcendente. O homem passa a cultuar objetos-mercadorias como deuses. Essa corrente de pensamento continuou sendo desenvolvida por por sociólogos e filósofos a pós modernidade como Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin entre outros.

<sup>8</sup> Hans Bellmer (Alemanha, 1902 - Paris, 1975)

É curioso lembrar que a ideia de criar um *bodycorpse*, ou seja, a simultaneidade entre corpo e cadáver aparece em 1818 no romance gótico “Frankenstein ou o Prometeu Moderno” da escritora britânica Mary Shelley<sup>9</sup>, considerado a primeira obra de ficção científica da história. O trunfo da possibilidade na criação de um ser aparentemente humano conecta em alguma medida o homem Victor Frankenstein à natureza biológica e reprodutiva da mulher. Antes da escrita do romance, a própria Mary Shelley sofre na carne e espírito a perda de sua filha bebê, fato que, de algum modo, poderia esboçar-nos uma explicação sobre sua ideia de enredo na imaginação de trazer um cadáver de volta à vida a custo do que seja o que for.

Bellmer imagina corpos múltiplos e profusos investindo no interesse de recriar o humano em sua dialética inumana, reinventa uma anatomia específica para cada uma de suas desejantes bonecas. Luzes e sombras corporificam texturas volumizando tais seres híbridos nas desconcertantes fotografias. Uma espécie de *Vênus de Milo* cadavérica se apoia sensualmente à parede em pose de coelhinha da Playboy: a cabeça mascarada em perfil lança por sobre o ombro um olhar sedutor; as longas madeixas morenas e a camiseta *lingerie* completam a surrealidade. O torso nu duplica belas nádegas e tais contornos desse roliço corpo remete-nos à outra *vênus*: de Willendorf. Esparramadas na cama seguem as desarticuláveis e polissêmicas criaturas, pedaços de corpos ainda sem ânima ou em possibilidade de encaixes do vir a ser.

Nesse sentido, a relação entre múmias e bonecas também não parece forçada. Segundo o antropólogo, na cultura sul-americana pré-colombiana crianças mortas também passavam pelo ritual de mumificação. Posteriormente, surgem em seu lugar as bonecas, que por sua *inorganicidade* conseguem driblar a morte mantendo acessa a sensação da presença-ausência da criança e sem passar pelo processo de decomposição orgânica:

---

<sup>9</sup> Vale a pena destacar rapidamente a biografia de Mary Wollstonecraft Shelley, “nascida Mary Wollstonecraft Godwin (1797 - 1851), filha do filósofo William Godwin e da feminista e escritora Mary Wollstonecraft. Não conheceu sua mãe, que morreu dez dias após seu nascimento mas seu pai deu à Mary uma rica e informal educação, encorajando-a a aderir às suas teorias políticas liberais. Mary Shelley escreveu a história ‘Frankenstein’ quando tinha apenas 19 anos, entre 1816 e 1817, e a obra foi primeiramente publicada em 1818, sem crédito para a autora na primeira edição. Atualmente costuma-se considerar a versão revisada da terceira edição do livro, publicada em 1831, como a definitiva. O romance obteve grande sucesso e gerou todo um novo gênero de horror, tendo grande influência na literatura e cultura popular ocidental.” (fonte: Wikipedia)

Em muitas culturas, o crânio foi o primeiro meio indestrutível e eterno - portanto, mais uma vez se desafia a morte - com o qual fazer algo que se pode definir como 'obra de arte'. A arte como meio divino e iniciático para tornar imortais, isto é, indestrutíveis, as pessoas. Fazer-se uma coisa inorgânica transformada - através da sacralidade da invenção artística - para restabelecer a presença do orgânico (CANEVACCI, Massimo, 2008, p. 155).

A boneca está intimamente ligada a história sócio-econômica-cultural em todas as civilizações. Possivelmente os *Homo sapiens* já modelavam "bonecas" de barro. Como objeto feito à imagem e semelhança humana segue exercendo fascínio, sedução e enfatizando valores no *continuum* arte-vida: ora como fetiche, talismã, oferendas religiosas, brinquedo adulto e infantil. A carnuda *Vênus de Willendorf* (c. 25-20 mil a.C) bem que podia ser não apenas utilitária em sua simbólica de fertilidade mas também objeto de diversão, espécie ancestral de brinquedo.

Desde civilizações antigas já existiam as bonecas talhadas em madeira ou argila com cabelos feitos em fios de cabelos naturais. A boneca é um elo entre vivos e mortos: tanto para permanecer e "substituir" a presença do ente falecido ou para ser enterrada junto, acompanhando-o em seu descanso eterno ou para afastar demônios. Em 500 a.C. já presentes como marionetes ou títeres no teatro Chinês e posteriormente no teatro Noh e Kabuki no Japão; na Grécia e Roma clássica feitas em couro, terracota e tecido já possuíam articulações. Na idade Média, as bonecas foram proibidas às crianças, sendo manipuladas apenas por sacerdotes, feiticeiros e curandeiros pois a crença popular afirmava que elas exerciam poder místico e sobrenatural, assim como ainda hoje se crê religiões anímicas:

Para piorar a situação, a sociedade medieval resolveu condenar os pequenos bibelôs à mesma fogueira onde ardiam as bruxas. Carregadas do simbolismo da mitologia pagã greco-romana, elas praticamente desapareceram do mapa. No máximo, figuravam os presépios (incentivadas por São Francisco de Assis, no século XII). Apesar de toda a repressão religiosa, o teatro de marionetes conseguiu sobreviver, mas isso porque passou a divertir o povo com parábolas sobre a vida de Cristo. As bonecas, no entanto, não eram mais os brinquedos infantis que foram na Grécia e em Roma, e sim, uma diversão de adultos (Fonte: <http://museudosbrinquedos.com.br/post/a-boneca-a-rainha-dos-brinquedos>).

A idade de ouro das bonecas coincide com o século das luzes, no período pré-industrial na Europa do século XVIII. Com avanço das ciências, melhorias nas condições

sanitárias nas cidades a um declínio da mortalidade infantil as bonecas voltam para as mãos das crianças, primeiro feitas artesanalmente dentro das casas e depois como artigos industrializados, tanto que Paris recebe a alcunha de “Ville des Jouetes” (Cidade dos Brinquedos). A ascensão econômica e social da classe média influencia na produção de bonecas também para adultos, que primavam pelo luxo e pela recriação de figuras da corte ou da sociedade. De 1830 a 1930 na Europa,

A evolução das bonecas européias seguiu uma ordem inversa à natural. Primeiro espelho da morfologia da mulher, foram fabricadas as madames, depois as meninas e, por fim, os bebês. Olhos e bocas também foram se aprimorando. Com o tempo, ganharam o movimento de abrir e fechar, além de cílios e dentes” (Fonte: <http://museudosbrinquedos.com.br/post/a-boneca-a-rainha-dos-brinquedos>)

Nesse sentido, e não por acaso, os artistas do surrealismo convenientemente utilizarão os manequins, autômatos, marionetes e bonecas como símbolo do Homem moderno que percorre entre sujeito e objeto, entre valores morais e misticismos, entre religiosidade e fetichismo, entre a racionalidade e inconsciente, entre unidade e decomposição.

A boneca também figura como referência no trabalho da artista visual Monica Piloni<sup>10</sup> que literalmente reproduz a si mesma em suas bonecas-manequins. Seu corpo é a referência de suas esculturas re-montáveis, criadora e criatura são formalmente a mimese uma da outra, na qual - partindo da compreensão do conceito de mimese pela perspectiva aristotélica, que abre brechas para a criação pois não busca a reprodução do idêntico - se reproduzem múltiplas possibilidades de recriação do corpo inorgânico e a produção de novas subjetivações do corpo orgânico.

Seu próprio corpo é matéria para problematizar e pluralizar a condição e figura feminina no que concerne questões de identidade, gênero e sexualidade. Ainda que reconheçamos o rosto da artista como autorretratos em muitas de suas esculturas, em outras Monica usa de recursos como cabelos para mascarar-se, subtrai ou replica no mesmo corpo membros que desorientam a lógica da construção da figura humana.

---

<sup>10</sup> Monica Piloni (1978 - Curitiba, Paraná, Brasil). Vive e trabalha em São Paulo (<https://www.monicapiloni.com>)

Na série fotográfica “No meu quarto” (2014), uma ‘Monica’ desmembrada mas ainda assim questionadora, fato que se atesta nos títulos das fotografias, derivados de um poema de Hilda Hilst, é uma espécie de boneca sexual cadavérica esparramada em sofás e camas. Se as bonecas sexuais são industrialmente fabricadas como utensílio de satisfação egocêntrica aos seus donos, para servi-los satisfatoriamente caladas e à mercê de suas vontades, diferente ocorre com as bonecas de Monica que alí estão para questionar quem as olhar. Monica se auto-representa híbrida como mulher e coisa, enuncia seu gênero, corpo, identidade e sexualidade também através da violência inerente ao sexo e à arte.

Victor Frankenstein, Hans Bellmer e Monica Piloni projetam um corpo-coisa poliforme, disforme e múltiplo, articulações em desencaixes que reverberam pluralidade caleidoscópica em devir; projetam mimeses-fetiches-sincréticas em corpos sem órgãos tal como defendia Antonin Artaud<sup>11</sup>.

Artaud buscou, a partir do teatro, erigir a ideia de “corpo sem órgãos” que seria o campo de imanência do desejo e experimentação sem referência a qualquer instância exterior, corpo que pudesse ser liberado tanto da filosofia platônica - fundada no dualismo entre mundo das ideias e mundo das aparências - quanto do racionalismo cartesiano e a divisão entre mente e corpo ou espírito e matéria.

O corpo sem órgãos é uma crítica ao organismo como funcionalidade operacional submisso ao julgamento do racionalismo ocidental;

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade (Antonin Artaud, 1983, p. 161).

Gilles Deleuze (França, 1925-1995) retoma o conceito de Artaud, *corpo sem órgãos* (CsO), em sua filosofia:

---

<sup>11</sup> “Antoine Marie Joseph Artaud ( França, 1896 -1948) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Ligado fortemente ao surrealismo, foi expulso do movimento em 1926 por ser contrário à filiação ao partido comunista. Sua obra *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência de grandes diretores como Peter Brook, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba”. (Wikipedia)

O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. É verdade que Artaud desenvolve sua luta contra os órgãos, mas, ao mesmo tempo, contra o organismo que ele tem: O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas, com seus "órgãos verdadeiros" que devem ser compostos e colocados, ele se opõe ao organismo, à organização orgânica dos órgãos. O juízo de Deus, o sistema do juízo de Deus, o sistema teológico, é precisamente a operação Daquele que faz um organismo, uma organização de órgãos que se chama organismo porque Ele não pode suportar o CsO, porque Ele o persegue, aniquila para passar antes e fazer passar antes o organismo. O organismo já é isto, o juízo de Deus, do qual os médicos se aproveitam e tiram seu poder. O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil (DELEUZE, 1996, p.20).

Segundo os autores de *Mil Platôs* - Deleuze e Guatarri - corpo sem órgãos não é um conceito mas um conjunto de práticas e procedimentos que devem se refazer e se experimentar constantemente para evitar estagnação e clausura. O corpo sem órgãos é um *acontecimento* - um conjunto de singularidades ou algo que emerge dos arranjos no plano de composição das forças variáveis - uma vitalidade inorgânica que não se apreende pelo viés racionalista ou da representação, mas que deixa-se atravessar por algo que está por vir.

Artaud, ao propor a ideia de corpo sem órgãos, quis criar espaços para potências de vida e intensidades ainda não nomeadas e obscurecidas pelo automatismo imposto pelas ordens, hipocrisia e mentiras do construto social. O teatro então seria o lugar da crueldade para expor a chaga que edifica esta racionalidade incongruente que separa e organiza perceptos e afetos como instancias distanciadas e heterogêneas na vida concreta. Desse modo, o teatro da crueldade também é defendido como um "acontecimento" que restituiria ao sujeito sua natureza humana conectada ao primitivo e ao Cosmos, anterior àquela moldada pelos parâmetros sociais, do logos e de Deus e, por isso, enfraquecida em sua potência de criação.

Para Artaud, crueldade significava deixar fluir fisicamente toda e qualquer emoção da maneira mais visceral, sem recalques ou intenção de agradar, mas com percepção e consciência daquilo que emerge na tomada de autonomia do pensamento

e do corpo que se tornaram prisioneiros do juízo e da razão.

Em uma carta destinada a Breton, Artaud afirma,

Não existe o cosmos e cada homem é seu próprio mundo sozinho. Cabe-lhe, portanto, a sua iniciação fazendo-se viver, ou seja, criando os braços, as mãos, o pé e a respiração de sua pessoa e inexpugnável vontade. Quem não quer iniciar-se a si próprio não encontrará outro que o faça. E se há um sol, uma luz e estrelas é porque todo mundo se entregou, nesse ponto da luz universal, às concepções desse larápio fenomenal chamado deus, em vez de fazer como no mundo verdadeiro onde cada um se ilumina a si próprio com sua própria luz, como Van Gogh para pintar a noite com seu chapéu de doze velas. [...] O corpo humano tem suficientes sóis, planetas, rios, vulcões, mares e marés para não precisar ir buscá-los na suposta natureza exterior e do outro. A atividade surrealista era revolucionária com a condição de reinventar tudo sem mais obedecer em nenhum ponto a alguma noção trazida pela ciência, a religião, a medicina, a cosmografia etc. E [há] nesse ponto uma revolução ainda a ser feita com a condição de que o homem não se pense revolucionário somente no plano social, mas que ele acredite que ele deve sê-lo, sobretudo no plano físico, fisiológico, anatômico, funcional, circulatório, respiratório, dinâmico, atômico e elétrico. [...] Para mim seria a única revolução que poderia me interessar, mas não seria, é uma UTOPIA [...] (Artaud, 1947/2017, pp. 127-8, apud SANTOS, Adriana Rosa Cruz, 2018, p. 134).

Assim como os demais precursores do surrealismo, o pensamento *artaudiano* sobre a necessária autonomia individual do pensamento e do corpo como potência de vida, se inscrevem na filosofia de Nietzsche:

Vejo em muitas pessoas uma força e uma vontade extremas de serem função; elas tem um faro apuradíssimo para todas as posições em que justamente *elas* podem ser função, e para lá se dirigem. Aí se incluem as mulheres que se transformam na função de um homem que nele era pouco desenvolvida, e dessa maneira se tornam a sua bolsa de dinheiro, a sua política ou a sua sociabilidade. Tais naturezas se conservam melhor quando se aninham num outro organismo; não conseguindo fazê-lo, ficam aborrecidas, irritadas, e devoram a si mesmas (NIETZSCHE, Friedrich. 2009, p.144).

De modo generalizado, o corpo feminino é o lugar no qual se inscreve a própria vida e o encontro com este, consciente ou inconsciente, é um misterioso e inefável reencontro conosco mesmos à medida que olhamos para a obscura instância que rege tanto à morte quanto conecta à origem da nossa existência de modo indissociável.

O ventre feminino, casa primordial que todos já habitamos é, contemporaneamente o familiar e o desconhecido, o perturbador não observado a que



Freud se referia. A cultura se inscreve no corpo e o corpo responde escrevendo sua experiência subjetiva nos acontecimentos dos quais fazem e refazem nossa existência.

A fotografia como uma linguagem, uma escrita do corpo, transita entre as limiares masculina e feminina, corpo e alma, preto e branco, beleza e grotesco, banal e o extraordinário, concretude e abstração, realidade e imaginação. Nesse contexto, é conveniente considerar, seja pela escrita em palavras, seja pela escritura imagética, que na escritura feminina existe um instrumento potencial para infringir sua ordem falocrática, negando o caráter unitário, a ênfase sobre o um ou a imposta dualidade sem suas nuances. Como afirma Luce Irigaray: “se não inventamos uma linguagem [...] o nosso corpo terá muito poucos gestos para acompanhar a nossa história. E seremos restituídas às palavras dos homens” (IRIGARAY, Luce apud CURTI, Lidia Curti, 2006, p. 20).

O corpo tornou-se fonte inesgotável de ressignificação ou desconstrução identitária e demais problematizações e reivindicações na arte e nas/os artistas. “*Seu corpo é um campo de batalha*” era a afirmação feita em sua arte de protesto em favor do direito ao aborto da artista americana Barbara Kruger no final da década de 1980. Essa frase, espécie de slogan publicitário, endossava o que a performance art no fim dos anos 1960 já estabelecera como inerência artística: o fato de o corpo ser o material e meio primordial da arte, veículo concreto de poder e entrega, afetação de si e do outro em um nível físico, psicológico e, sobretudo, energético.

Soma-se também ao fato, a *performance art* propunha a desmaterialização da obra de arte e liberdade de seu acontecimento em situações inusitadas, justificando a razão de emancipar artistas e públicos das quatro paredes das instituições e do mercado da arte. A *performance art*, tendo como característica principal a efemeridade, atestava sua existência através dos recursos tecnológicos como o vídeo e a fotografia. Nessa prática, a investigação da performance como arte debruça-se sobre a matriz do

corpo-protesto, do corpo-político, do corpo-híbrido, do corpo-múltiplo que observamos na fotografia contemporânea<sup>12</sup>.

Fundamentar a presença do corpo e autoimagem na poética autoral de fotógrafas modernas e contemporâneas é compreender o corpo como arena de discursividades e resistências estético-político-sociais. O corpo feminino que problematiza a identidade, a imposição social da aparência, as normativas sexuais, o assujeitamento cultural, as transformações físicas e psicológicas consequentes da idade, maternidade, doença, intervenções estéticas e cirúrgicas por escolha da mulher ou pressão social. Outrossim, a modernidade instituiu a valorização do corpo humano acompanhada por uma intensa exploração comercial que,

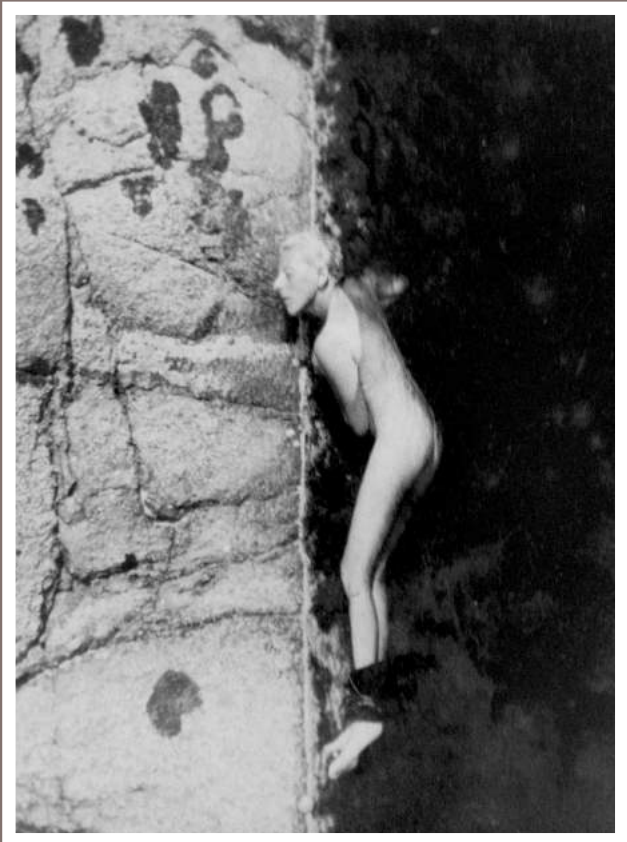
[...] expressam os limites do imperativo da beleza e da saúde perfeitas, assim como a onipresença da mobilidade corporal em expansão: silhuetas sempre de passagem, percepções sem detença, indivíduos reduzidos a turistas, consumidores vorazes de novidades, organismos liberados de seu patrimônio cultural e genético, incessantemente ameaçados pelo risco do descarte e do isolamento (SANT'ANNA, Denise Bernuzzi, 2001, p. 11).

Nesse contexto, compreende-se a necessidade de “abrir espaços para invenção de relações, ritmos e distâncias resistentes à desertificação da vida” (ibid, p. 11), pois em confronto com a contemporaneidade formatada por relações que, de um modo ou outro, tendem a fluidez, velocidade e superficialidade, cabe-nos inventar nosso próprio corpo sem órgãos, ultrapassando a funcionalidade organizacional para disfuncionalizar e inoperar, desorientar os coletivos norteados pelo espírito de rebanho em alternativas criativas para outras constituições de elos, corpos, passados e devires.

---

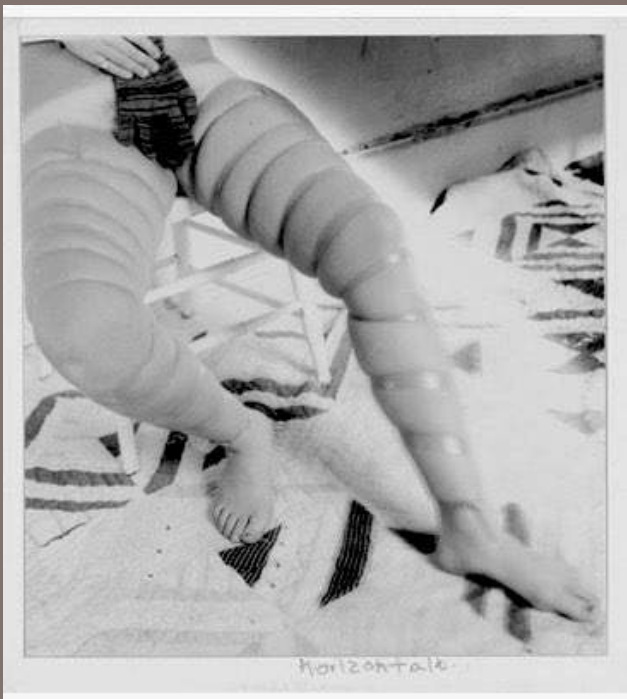
<sup>12</sup> Ana Mendieta (Cuba, 1948 - EUA, 1985) foi artista e *performer* que ficou conhecida por suas *performances art* autobiográficas e auto-representação com temáticas feministas sobre política, violência, lugar e morte. Construiu *corpos sem órgãos* em suas performances na terra, escavando-a como covas-túmulos no qual depositava seu corpo; registradas em fotografias e vídeos.

## II.2. Auto-representação e afirmação feminista: herdeiras do romantismo e surrealismo



A história das mulheres em sentido coletivo, e não de uma mulher específica, é relativamente recente, e se deu com a passagem do silêncio à palavra, bem como da mudança de modos de olhar que fez emergir novos objetos nos relatos que fazem História: as mulheres como objeto e sujeito da história e do discurso e relação com uma história constantemente renovada entre passado e presente.

A história se abastece dos novos conhecimentos vindos de todas os campos do saber. Por meio da antropologia, redescobriu-se a família na perspectiva sociológica - em suas dimensões de natalidade, nupcialidade, mortalidade, saberes transmitidos através das gerações - sem, no entanto, levar em consideração a dimensão sexuada dos comportamentos. Através do estudo de família e parentesco abriram-se oportunidades aos novos personagens que afirmavam a sempre presença da mulher: as crianças, os jovens, questionamentos como as idades da vida e dimensão da vida privada.



1. Claude Cahun, self-portrait, 1928
2. Francesca Woodman, 'Horizontale' Rhode Island, 1976, gelatin silver print on barite paper

mantinham-se silenciadas, pouco se falava delas, não haviam fontes escritas, mesmo porque o acesso das mulheres à escrita foi tardio. Trata-se de uma dissimetria sexual das fontes produtoras da História e das histórias das mulheres, sendo que o relato, a mulher como sujeito da história, deu-se muito depois. Por muito tempo e “em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem natural das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. Sua aparição em grupo causa medo” (PERROT, Michelle, 2017, p.17).

O acesso das mulheres à universidade só aconteceu no período entre as duas grandes guerras. Na década de 1960, nos EUA, fatores científicos, sociológicos e políticos trouxeram à tona o objeto “mulher” nas ciências humanas. Na década de 1970 renovaram-se questões ligadas à crise do pensamento (marxismo, estruturalismo), modificando estruturas disciplinares que emergiram questões referentes à subjetividade.

De modo que, continua sendo vital no atual contexto de retrocessos políticos que toca o direito das mulheres, índices alarmantes sobre a violência contra a mulher, desigualdades salariais e as demais injustiças, que a história das mulheres continue com o intuito de sempre se reafirmar para continuar a sair do âmbito acadêmico e ganhar as ruas, os almoços de família, as discussões nos salões de beleza, nas mesas de bar e ambientes de trabalho, nas escolas, programas de rádio e tv e na comunicação em rede na internet, na elaboração de políticas públicas, no Judiciário e Legislativo.

As décadas de 1960 e 1970 foram determinantes para a legitimação de muitas lutas femininas e a concretização de diversas demandas sociais e políticas. Os fatores científicos demarcam o ingresso das mulheres na esfera acadêmica: entram discentes e rapidamente se constituem quase 1/3 das matrículas. Após a 2ª guerra mundial, apesar de indesejadas, começam a atuar como docentes correspondendo, atualmente, quase 1/3 dos professores efetivados. Os fatores políticos incluem a efetivação do Movimento da Liberação das Mulheres (1970), que pretendiam criticar os saberes histórico-socialmente constituídos que se proclamavam como universais, a despeito de seu caráter predominantemente masculino (PERROT, Michelle, 2017).

Segundo a historiadora Michelle Perrot, existe uma destruição cultural de vestígios das mulheres e existe, também, uma autodestruição dos vestígios e memória feminina. Elas foram como que convencidas de uma vida de insignificâncias, era o que lhes cabia e, nessa perspectiva, são destruídos papéis pessoais, muitos desses, fotografias. Organizar arquivos íntimos, entendendo sua conservação e preservação, supõe uma relação consigo mesma, com sua história de vida, memória e um posicionamento de validação de si. Era um ato, que até pouco tempo atrás, considerado pouco feminino, sendo frequentes o contrário disso, ou seja, a autodestruição dos arquivos íntimos e pessoais.

Em contrapartida, sabe-se da abundância e excesso de discursos sobre as mulheres, incalculáveis produções imagéticas, na literatura e nas artes. Era sempre o olhar masculino sobre a mulher, sem considerar seus sentimentos e pensamentos: “Das mulheres, muito se fala. Sem parar, de maneira obsessiva” (PERROT, Michelle, 2017, p. 22). As mulheres sucumbiam sob as representações do imaginário masculino. Tais imagens impunham a tirania estética a respeito da aparência e modelavam modos e comportamentos para as mulheres a partir dos homens.

A arte seria um caminho interessante para a construção do jogo sutil que subverte as imposições esperadas às mulheres, pois se por muito tempo foi um campo onde as mulheres eram apenas imagens e representações de desejos dos homens, desde o século XX torna-se palco também das mulheres artistas que forjam um olhar sobre elas mesmas enquanto objeto e sujeito de discurso artístico.

Não por acaso, junto às reivindicações das mulheres inseridas no movimento de liberação das mulheres, contextualizado a outras lutas sociais e civis dos anos '60 e '70, o corpo na arte foi meio, matéria e linguagem. Era a efervescência da *Body Art*, do *Happening* e da *Performance* como contestação e resistência contra a tendência de um mercado de arte destinada a transformar-se em produto, consumo e entretenimento.

Artistas utilizavam e usufruíam do corpo na arte como construção histórico-social em sua concepção física, estética, política, ideal e material. Artistas mulheres empunhavam o próprio corpo como palco de lutas políticas na conquista e acesso à

escolha ou não da maternidade, a liberdade sexual, combate à violência de gênero de qualquer tipo, as abomináveis mutilações genitais praticadas por grupos fundamentalistas. Se o corpo insere-se em uma construção histórica-social complexa *“a diferença dos sexos que marca os corpos ocupa uma posição central nessa história”* (PERROT, Michelle, 2017, p.41).

Ao longo da história da arte, de um modo ou outro, o corpo sempre foi assunto de interesse e foco das/os artistas;

Juntamente com as artes e as ciências, também na literatura, filosofia e psicanálise, as dimensões da corporalidade foram radicalmente questionadas. Com Foucault, descortinou-se um campo de investigação relativo à ação das práticas culturais, instituições, saberes e poderes sobre a experiência do corpo. A partir de Derrida e Deleuze, a crise do sujeito e da razão abriram caminho para um modo de pensar destinado a desconstruir a natureza unívoca do sentido e da forma, do ser e do logos. No cerne dessa crise, tratou-se também de redescobrir a natureza intensiva do corpo (SANTAELLA, 2004, p. 66).

O movimento surrealista, ainda que circunscrito em seu contexto específico entre Guerras, com ideias específicas de uma época a partir de um grupo, enfrentou desafios e problemáticas em busca de soluções que continuam a reverberar ainda hoje. De modo similar aos românticos, os surrealistas estavam embebedos de um profundo desespero e pessimismo com a vida tal qual se apresentava. O descredito em Deus, o fracasso do humanismo rendido à moral e aos bons costumes, a injustiça social não amenizada nem através da razão nem pela ciência, tomam um dimensão catastrófica na qual o Homem é um irrisório instrumento da maquinaria do capital.

Num primeiro momento, acreditando na possibilidade de romper a letargia do cotidiano, desprezam a cultura e seus valores indo na contra-mão dos conhecimentos acumulados desde a mais imemorial antiguidade que, “[...] de modo algum engrandeceu o homem mas, em seus efeitos menos nefastos, o cobriu com uma espessa e dura carapaça, impermeável à comunicação com o mundo” (NADEAU, Maurice, 2008, p.169).

A linguagem foi compreendida como instrumento poético fundamentalmente pessoal e subjetivo, levando o grupo a uma negação do mundo exterior para imergir no

universo individual das manifestações do inconsciente, das aspirações íntimas e da exaltação do pensamento simbólico para assim criar uma poética liberada dos cânones.

Apesar da proposta que almejava responder às contradições nas quais estamos imersos, dentro da dinâmica sócio-cultural, constituir-se em “um estado de furor” e uma utopia artística, toda a experimentação era conscientemente arranjada de modo que se alinhava aos métodos da pesquisa científica (NADEAU, Maurice, 2008).

Assim como o uso simbólico na linguagem, o humor serviu aos surrealistas como válvula de escape contra um sistema social que instaura o assujeitamento, em revanche contra a vida e contra a morte. Ainda assim, isso não bastava para efetivar a revolução que esperavam em práticas de liberdade válidas para todos. Entre o individual e o coletivo encontram o amor como prática emancipatória de si junto ao outro:

No caminho encontra-se o amor, porta de saída por onde se passa a dois. A gente e “o outro”, já é o começo do coletivo, é o cárcere individual que oferece ar aos homens. Com a condição de que não se faça um cárcere a dois, que é o que acontece frequentemente. Daí sua crítica do amor tal como o concebem e não o vivem seus contemporâneos, que não vêem aí senão um aumento, não uma superação, do egoísmo individual. Daí sua proclamação do amor louco, do amor único; louco, na medida em que rompe todas as barreiras entre as quais a sociedade quis aprisioná-lo, na medida em que se permitem todas as licenças compatíveis com sua natureza; único na medida em que faz do ser amado, do “outro”, o mundo resumido e vivo que doravante é lícito possuir, no qual doravante é lícito perder-se (NADEAU, Maurice, 2008, p.170).

Ainda que bem intencionados, o amor no plano das ideias filosóficas não constituiu a porta aberta à todos no enfrentamento coletivo do monstro que nos devora.

No segundo momento, compreendendo que o mundo não fora efetivamente transformado pelo contágio de suas rebeliões e subversões de ideias, os surrealistas esperavam mudar o mundo agindo diretamente por intermédio da ação sobre as coisas, adentrando assim no terreno da revolução social por intermédio da militância política. Enfim, o grupo havia considerado encontrar a saída por onde todos poderia ser livres e seus integrantes estavam cimentados sobre essa exaltação.

O fervor e otimismo que os surrealistas depositaram na Revolução como motor de suas ações também é fruto de uma utopia ingênua tão necessária aos sonhadores. O próprio sociólogo e militante Pierre Naville (1903-1993) os alertou, não para desencorajá-los mas para reafirmar a contradição humana e a constante necessidade da luta, de que os próprios revolucionários eram pessimistas radicais.

Mesmo com todos os esforços, a constatação surrealista sobre a inviabilidade de seus ideais de libertação e construção do *homem* novo não chafurdou no abismo do desespero, pois neste percurso entre o sonho individual e a Revolução coletiva,

descobriram um valor que podia combater eficazmente o pessimismo que sempre os habitou. Este valor, ainda aí não o fabricaram mas o descobriram, no coração do Homem sob detritos e comum a todos os Homens: o Desejo. Seu constante trabalho nada mais foi que trazê-lo à luz, reconhecê-lo e soltá-lo no mundo, munido de plenos poderes. Porventura, não é ele essencialmente proteiforme, revolucionário, sabendo quando necessário disfarçar-se para vencer? Não é ele a expressão fundamental do homem e sua força mais original? Se está limitado, entrincheirado, vítima da timidez, a falha é da sociedade cujas defesas ele romperia, e por reflexo também do Homem facilmente persuadido de que não se deve deixá-lo com a rédea solta. Daí a dupla determinação revolucionária dos surrealistas: "transformar o mundo"; "mudar a vida", por uma objetivação do desejo, força onipotente e capaz de suscitar todos os milagres (NADEAU, Maurice, 2008, 172).

Tal como descobrira a psicanálise, o desejo é uma vontade humana, consciente ou não, de ação na busca de satisfazer nossas necessidades específicas. A satisfação de um desejo nunca é suficiente pois, naquele apaziguado, outra lacuna é aberta em outro desejo. A eterna insatisfação dos artistas, dos sonhadores, dos revolucionários é seu relutante modo de não submeter-se ao comodismo, ao desamparo e à morte,

[...] esta submissão cuja consciência aguda e desejo de pôr-lhe fim fazem precisamente o artista: é porque pretende fazer cessar sua alienação que o poeta, o pintor, o escritor procura criar novas relações, pessoais, com este mundo. Consegue-o por sua obra, mas sem que nada tenha mudar em torno dele. O que realiza é uma aventura pessoal, frequentemente dramática, às vezes trágica, a uma aventura que, para cada um, começa sempre do zero. Quer encontre o fim em si mesma, quer chegue ao silêncio, no ponto essencial ela se salda por uma derrota: aos livros acrescentam-se livros, as telas às sinfonias sem outro efeito que o de encantar uma prisão de onde o artista só pode evadir-se idealmente. Não há grande escritor, mesmo contando com a posteridade, que não morra desesperado (NADEAU, Maurice, 2008, p. 173).



O corpo visível enfrenta as potências do invisível, a morte, na constante luta para afirmar-se como possibilidade, ainda que ínfima, de triunfo. O artista moderno vê a vida a partir da morte e, para além de figurar apenas a miséria, também busca alternativas para vivificar a vida. A época Moderna é compreendida pela sua força de contraste, pela potência de deformação na qual a descoberta do humorismo - onde se misturam credulidade e incredulidade e demais pólos contraditórios de modo catastrófico, caótico e barroco - aparece e convive junto.

Deleuze afirma que viver o presente é saber viver o passado a partir das confluências de tempos heterogêneos, no embate das forças de isolamento, deformação, dissipação, tempo mutável, movimento diversos dos corpos em eterno retorno *nietzschiano*, ou em repetição. O enfrentamento da morte, nossa única certeza, é a própria aventura do viver. Também, segundo o filósofo, a morte é uma ilusão pois as forças dos movimentos dos corpos continuam e reverberam.

A história se repete mesmo sem que tenhamos um conhecimento consciente disso: o arcaico se nos impõe, a criação do *homem* é eternamente repetida, o *homem* não cessa de se formar e a ideia eurocêntrica do humanismo sempre cai por terra. A relação entre a arte-política-sociedade embaralha tempo-espço-autoria.

Entre a linguagem e a morte está a arte, que a partir da modernidade construiu a capacidade de pôr em relato de um lado a contingência mundana e de outro lado o imutável (cósmico). Todo relato pretende incessantemente reconstituir circularmente o mundo/história e qualquer relato é sempre à *posteriori*, pois nada pode ser escrito antes do seu nascimento. A obra que vem do passado é uma tentativa de resposta montada, desmontada e remontada a uma indagação que vem do futuro no desejo de encontrar alternativas à loucura, à guerra, à desesperança e à morte.

### II.3. A auto-etnografia, a pesquisa participante e a escrita de si como metodologias e práticas em campos artísticos

Nas últimas três décadas, as discussões em torno do estatuto da prática etnográfica que contempla a relação entre arte e antropologia, principalmente a antropologia visual, ampliou-se trazendo para a pesquisa de campo as linguagens das novas mídias, da comunicação e das poéticas das artes visuais contemporânea.

A investigação, que antes privilegiava apenas o olhar do pesquisador, agora considera uma dimensão relacional deste com o campo, com os corpos, com os afetos, com vivência empática ou não, com a ampliação do que era um singular olhar para uma assunção e mediação dos outros posicionamentos e sujeitos envolvidos.

As pesquisas de campo de caráter antropológico até o fim do século XVIII e início do XIX, buscando legitimar-se como disciplina científica cercavam-se de procedimentos metodológicos que negavam veementemente o inerente caráter estético do campo e evitavam qualquer traço de subjetividade na descrição do pesquisador (MARANO, 2013).

Essas características aparentemente objetivas caem por terra em ocasião da publicação, em 1963, do *diário de campo* de Bronislaw Malinowski<sup>13</sup>. Realizado entre os anos de 1914 e 1918, em ocasião da imersão no campo de pesquisa - que posteriormente foi publicada com o título *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* - consta neste diário as escritas subjetivas e reflexivas do autor, estas tomadas relatos não objetivos e, por isso, "não científicos" e de modo que não foram incorporados àquela publicação.

Nessa constatação percebe-se uma das pontes que conecta artistas e etnógrafos, ou arte e antropologia, a partir da verificação dessa dimensão estética da pesquisa de campo e da natureza subjetiva inerente deste modo de investigação. O corpo do/a

---

<sup>13</sup> Bronislaw Malinowski (1884-1942) antropólogo polonês, hoje considerado o precursor da antropologia social.

pesquisador/a presente e aberto às interações entre os demais sujeitos e acontecimentos inesperados, situações próprias do pesquisar.

A outra ponte a relacionar a antropologia e a arte deu-se nos anos 1960', com as novas tecnologias para o registro como aquelas audiovisuais e video-registradores, além do reconhecimento de uma natureza política e militante da antropologia em consonância com a da arte contemporânea. Esta como aquela compreendem suas práticas para além de seu campo específico, utilizam-se da observação participante como método que objetiva, também, a crítica cultural, a denúncia social, as ironias das ideologias e utopias vigentes e um compromisso com o Outro na restituição dos resultados (MARANO, 2013).

A observação participante, método que iniciado na antropologia conquistou adeptos nos variados campos científicos, das ciências humanas às sociais, insere o/a pesquisador/a na investigação. Desde o início do século XIX, antropólogos deixaram seu gabinete para levantar acampamento junto àqueles aos quais queria pesquisar a fim de colocar-se pessoalmente e sem mediadores frente a frente à outra realidade, habituando-se a longa permanência em ambientes e culturas diversas da sua.

Nos últimos dez anos, a base daquela prática etnográfica atualizou-se para incorporar e considerar também a construção empática entre pesquisador/a e o Outro da pesquisa, garantir o espaço da fala do outro, além de restituir resultados que procurem abarcar tal polifonia, considerando que a construção do saber não é mérito apenas do/a pesquisador/a, mas ela/e, tal qual os demais, é constituída/o de tantas vozes sociais.

Aos desconfiados com a etnografia como prática metodológica e sua validade científica na contemporaneidade, convém retomar o caso de Malinowski e sua pesquisa publicada em confronto com seu (íntimo) diário de campo a partir das considerações do antropólogo James Clifford. Segundo este, o diário de Malinowski, cheio de impressões subjetivas do autor continha a parte da verdade da pesquisa - a espontaneidade dos acontecimentos e tudo o mais do que realmente ocorreu no campo - enquanto que *Argonautas do Pacífico Ocidental* seria a parte ficcional e,

portanto, aquela correspondente à sedução científica. O que Francesco Marano destaca na leitura que James Clifford faz entre o diário (íntimo) e a publicação *Argonautas* de Malinowski é que,

(...) o problema na comunicação da subjetividade do antropólogo através da escrita e a dificuldade de contar uma experiência episódica, fragmentada, caleidoscópica e, até mesmo, auto-censurada. Pois a compreensão etnográfica, não sendo um fenômeno em si, uma realidade substancial, ainda seria uma criação da escrita, um seu efeito, uma construção retórica, pois esta passagem da experiência à escrita é homólogo àquele da realidade à sua representação (MARANO, F. 2013, p. 90).<sup>14</sup>

Clifford está atento ao fato de que toda e qualquer pesquisa é sempre uma interpretação, uma espécie de tradução de dado fato ou fenômeno, pelo/a pesquisador/a. Com essa crítica, sublinha o fato de que, apesar das crises epistemológicas visíveis na antropologia desde os anos 60, ainda existem aquelas/es que buscam construir para si um “certo tipo” de autoridade científica que, mesmo atualmente, reforçam oposições entre corpo e mente ou entre arte e ciência.

Nesse sentido, George Bataille também posicionava-se contra um tipo de ciência totalizante, na qual a subjetividade do pesquisador era arquitetada para uma suposta neutralidade das sensações e emoções, necessariamente, envoltas no pesquisar. O predomínio da mente sobre o corpo, segundo o autor, negava os possíveis incômodos provocados pelo contato direto com a diversidade para que estes não fossem obstáculos ao exercício da razão e legitimação do fazer científico.

A finalidade da pesquisa etnográfica é propor uma experiência integralmente humana, tanto para o/a pesquisador/a e sua escrita, assim como também para as/os envolvidos neste pesquisar, efetivando-se uma co-participação entre ambas as partes envolvidas.

---

<sup>14</sup> (...) *il problema della comunicazione della soggettività dell'antropologo attraverso la scrittura e la difficoltà di raccontare una esperienza episodica, frammentaria, caleidoscopica e finanche autocensurata. Poiché la comprensione etnografica, non essendo un fenomeno in sé, una realtà sostanziale, finirebbe comunque per essere una creazione della scrittura, un suo effetto, una costruzione retorica, perché questo passaggio dall'esperienza alla scrittura è omologo a quello dalla realtà alla sua rappresentazione (...)*

A individualidade da experiência etnográfica, reconhecida desde a observação participante, que substitui o imperativo de objetividade e inaugura este novo modo de imergir-se em campo, necessariamente, vem acompanhada de um princípio de subjetividade que pode acarretar alguns prejuízos científicos. O fato de não existir mais regras rígidas a respeito de comportamento e métodos experimentais reproduzíveis sob quaisquer circunstâncias acaba por emancipar o/a pesquisador/a para a criação de novos procedimentos. Por seu campo de origem compreender pesquisas com povos de culturas longínquas, a distância geográfica, como pré-requisito de não interferência, configura-se também como ambiguidade: observação de regras objetivas não podiam ser garantidas e o estudo se dava por meio de um contrato de confiança entre o estudioso e sua comunidade científica (MARANO, F. , 2013).

A prática da fotografia e do filme etnográfico foi uma importante ferramenta para testar esse método de pesquisa e flexibilizar o que podia ser compreendido apenas como interpretação subjetiva do/a pesquisador/a. Segundo Marano “a imagem torna visível o olhar de quem a produziu, as trajetórias dos olhares e a reciprocidade entre quem observa e quem é observado, favorecendo a reflexividade” (2013, p. 101, tradução da autora).

Malinowski, já no início do século XX, defendia a observação participante como metodologia que permitia inserir na pesquisa não somente os outros, mas também o pesquisador. Para analisar um ritual ele também se colocava participante do ritual. Era uma experiência e aprendizagem do olhar e olhar-se participando (CANEVACCI, 2016).

Na esteira dos estudos culturais que começaram a se firmar na Grã-Bretanha e Inglaterra no final do século passado, a etnografia, que a princípio foi utilizada como método de investigação de outras culturas, foi utilizada também como ferramenta de análise da própria cultura: da juventude, dos marginalizados, dos grupos sociais daquele contexto. Essa expansão do método etnográfico a diversos campos de pesquisas não restritos à antropologia cultural permitiu uma diluição fronteiriça dos limites disciplinares, como afirma o antropólogo Massimo Canevacci:

(...) eu posso dizer que a etnografia é indisciplinada, ela ultrapassa a rigidez das disciplinas como ainda são colocadas dentro das universidades em departamentos, linhas de pesquisa, referências bibliográficas. A grade curricular dos alunos, desde a graduação até doutorado, ainda é fechada, determinada à instância de um saber circunscrito a certos assuntos e isso é realmente uma coisa do século passado! Na atualidade, acho que o pesquisador junto com seu orientador, tem a possibilidade de criar e vincular uma pesquisa que aborde, por exemplo, a física quântica, um índio xavante do Mato Grosso e Picasso! Eu acho que as universidades *on line* que, não casualmente, vêm se afirmando - por exemplo na Califórnia (Stanford, Berkeley, mas a Harvard também) - é pelo fato de não serem baseadas em currículo e nem sobre um departamento (CANEVACCI, M. 2016, p.141).

Segundo o autor, a etnografia a partir de sua característica fundamental, que é a pesquisa no campo, configura-se em um método indisciplinado pois deve, necessariamente, realizar-se para além dos muros da universidade intencionando a criação de novos saberes que podem se dar não através da reprodução do saber tradicional, e sim estando em campo dialogando com a vida em seus movimentos diversificados.

Nesse sentido, cada pesquisador pode e deve elaborar seu método, pois a etnografia, sendo compreendida como prática descentrada, é múltipla dentro do panorama vivo do pesquisar. Converte-se em *práxis* que dialoga com a literatura, com a poesia, com a ciência, com as artes, com a criação do desconhecido nos limiares do multidisciplinar.

Apesar de tentador refazer historicamente as intrincadas cartografias antropológicas, na intenção de elucidar as relações entre a pesquisa participante e a etnografia, seria um distanciamento do propósito da atual temática. No entanto, é válido esclarecer que existem pesquisas participantes que tendem retomar as problemáticas inaugurais no interior da etnografia 'tradicional' e outras que afirmam oposição e buscam rupturas com aquela, na intenção da novidade de práticas, ideias e atitudes. Assim, ressalta SCHMIDT (2006),

Estes modos, parece, ajudam a identificar, por um lado, peculiaridades e diferenças atribuídas às chamadas pesquisa-ação e pesquisa-intervenção que têm um largo trânsito na Psicologia e, por outro, a situar a pesquisa participante como pesquisa etnográfica. Mais ainda, ajudam a problematizar a dicotomia

ruptura/continuidade, procurando mostrar que há continuidades na ruptura e rupturas na continuidade (SCHIMDT, Maria Luisa Sandoval, 2006, p.14).

Se nos primórdios das iniciais experiências etnográficas a relação entre pesquisador e pesquisado já se anunciavam complexas, pois a presença do pesquisador no campo afirma a não neutralidade que a ciência tradicional continuar perseguir, naquele momento ainda se estabelecia uma relação entre pesquisador e objeto de seu estudo, entre uma autoridade do discurso e suas representações.

Tais reflexões vieram remodeladas nas suas diferentes perspectivas teórico-metodológicas segundo as especificidades dos contextos históricos em diversificadas emergências. A diversidade de estilos das pesquisas participantes vem ao encontro abrigar a pluralidade de modos de viver e pensar o conhecimento e os agentes envolvidos, tanto referente a alteridade quanto a auto-reflexão na produção desse saber.

Derivante da pesquisa etnográfica e possuidoras de características que ora as compara, complementa ou confronta estão as nomeadas *pesquisa participante*, *pesquisa ação* e *pesquisa intervenção* e sugerem a “presença de um outro que, na medida em que participa da pesquisa como sujeito ativo, se educa e se organiza, apropriando-se, para a ação, de um saber construído coletivamente” (SCHIMDT, Maria Luisa Sandoval, 2006). Compreende-se o outro como colaborador da pesquisa, coautor da mudança social, enquanto o pesquisador deve estar sempre se questionando sobre a validade de sua pesquisa em direção a um engajamento político com a luta popular.

Existe a compreensão de que a grande ruptura e diferenciação entre a experiência etnográfica e a pesquisa participante foi a dissolução dos limites que demarcavam sujeito/objeto da pesquisa. Os informantes, que na etnografia mais tradicional eram classificados como objetos de estudo e não colaboradores, começaram ser integrados como agentes de fala e produção de enunciados tanto quanto os pesquisadores que, com sua imersão no campo de estudo, pôde romper antigas hierarquias e/ou re-significa-las.

Seja percebida especificidade diversa entre as pesquisas - etnográfica, participativa, pesquisa-ação ou intervenção - é entendida como que similitudes entre aquelas a aposta na proposta coletiva e cooperativa no desenvolvimento das ações e metodologias como abordagem essencial:

As noções de ação e intervenção que conferem especificidade teórica e metodológica a um tipo de pesquisa participante que se divorcia politicamente dos propósitos da matriz antropológica e etnográfica não esgotam os desdobramentos desta matriz no questionamento das relações entre “o pólo pesquisador e o pólo pesquisado”. E, mesmo, é possível que estas matrizes, lidas sob certa perspectiva, interroguem, criticamente, tais noções de ação e intervenção, pois não deixa de ser uma pretensão do pesquisador – psicólogo, sociólogo, educador ou antropólogo – achar que um grupo ou uma classe social necessita de sua ajuda para agir politicamente, criar cultura e educar-se para a consciência de seus direitos. Há uma espécie de respeito pelo outro que se concretiza no interesse por seus modos de viver, sentir e pensar, sem cobrar que ele seja o que não é (SCHIMDT, Maria Luisa Sandoval, 2006, p.14).

O que é esperado da pesquisa participante como ferramenta para a democratização dos saberes entre a universidade e a sociedade é o compromisso e honestidade na exposição dos ganhos, como também das dificuldades, que foram possíveis através de dado contexto, objetivos e procedimentos peculiares.

A relação entre arte e etnografia, ou a comparação do artista como antropólogo ou etnógrafo não é recente. Em meados da década de 1970, Joseph Kosuth escreve seu ensaio-manifesto intitulado *O artista como antropólogo*<sup>15</sup>. A arte conceitual desse período já mostrava evidências colecionista que dialogava arte e antropologia.

Kosuth sublinha o fato de que enquanto na antropologia espera-se que a objetividade científica neutralize o pesquisador para documentar o outro, na arte ocorre o contrário: espera-se uma consciência do engajamento entre pesquisador e o outro, de modo a investigar de maneira menos representativa e mais auto-reflexiva, que definiria enfim a natureza da arte;

Quando se fala no artista enquanto antropólogo fala-se da aquisição dos instrumentos que os antropólogos adquiriram – com o propósito de adquirir fluência em outra cultura. Mas o artista tenta obter fluência em sua própria cultura. (...) Os antropólogos sempre tentaram refletir sobre outras culturas (ou

---

<sup>15</sup> KOSUTH, Joseph, “The artist as anthropologist” (1975)



seja, tornar-se fluentes em outras culturas) e traduzir esse entendimento em formas que são inteligíveis à cultura em que eles estão locados (o problema 'étnico'). Como dissemos, o antropólogo sempre teve o problema de estar fora da cultura que está estudando. Agora, o que pode ser interessante sobre o artista-enquanto-antropólogo é que a atividade do artista não está do lado de fora, mas é um mapeamento de uma atividade cultural internalizada em sua própria sociedade. (KOSUTH, 1993: 120-121 *apud* ALZUGARAY, 2008, p.26).

Investigar a própria cultura, segundo Kosuth, Foster e Canevacci é uma estratégia que fortalece a reflexividade e auto-crítica junto à contestação da autoridade daquele que faz um mapeamento ou experiência etnográfico. Tendo esse entendimento Alzugaray defende que,

(...) ao problematizar posições pessoais e políticas no interior de movimentos sociais (como, por exemplo, o feminismo e os movimentos de defesa dos direitos indígenas) e de instituições culturais (como o museu e a galeria de arte), os artistas conceituais produzem mapeamentos etnográficos de um modo reflexivo (ALZUGARAY, 2008, p.26).

Hal Foster, em meados dos anos 90, referenciado do texto *O autor como produtor*, de Walter Benjamim, propõe seu ensaio *O artista enquanto etnógrafo*, discutindo a posição do artista como sujeito da obra a partir da sua relação e comprometimento político e social com o *outro* (FOSTER, 1996). Foster também defende o conceito de reflexividade, na investigação do artista etnógrafo, como

(...) necessária para proteger contra uma superidentificação com o outro, que pode comprometer esta alteridade. Paradoxalmente, como Benjamin indicou há algum tempo, esta superidentificação pode alienar o outro mais profundamente se não permitir a alteridade já presente na representação. Em face de tais perigos – de pouca ou muita distância – eu defendi trabalhos paralíticos que buscam enquadrar o 'emoldurador' enquanto ele enquadra o outro (Foster, 2004: 203 *apud* ALZUGARAY, 2008, p.31).

Muitos artistas contemporâneos tendem criar e manter seu acervo pessoal, como um impulso etnográfico onde por um lado, coletam, colecionam, compilam ou descrevem fatos sobre determinado assunto, que podem se fazer presente nas poéticas destes artistas; por outro, existem aqueles que se interessam pelas idiossincrasias do contato com o outro social ou cultural.

A diferença dos artistas etnógrafos contemporâneos é que o processo de suas investigações não necessariamente os coloca a permanecer imerso por longo período junto aos grupos ou comunidades sociais como *observador participante*. Apostam em outras estratégias como “intensificar a qualidade do contato com esses indivíduos, em situações que intitulam ‘oficinas sensoriais’, ‘encontros encenados’ e ‘situações orquestradas’, a fim de chegar a um adensamento das experiências vividas coletivamente” (ALZUGARAY, Paula, 2008, p.21).

A discussão utópica acerca da efetivação de uma universidade emancipatória passa por rupturas sobre o paradigma positivista da ciência, que confere ao saber científico a hegemonia sobre o saber popular. Democratizar a universidade vai além da reformulação de suas estruturas internas ou ampliação do acesso ao ensino superior, mas se efetiva na ideia de criar “comunidades interpretativas” que integrem o conhecimento científico e os saberes populares, além da mídia para atender emergências e atualizações dos problemas sociais em nível local, nacional ou internacional.

A ideia de comunidades interpretativas faz apelo a uma democratização do saber não apenas em seu momento de divulgação e “aplicação”, mas, além disso, na ordem de sua constituição ou produção. A prática da pesquisa participante é capaz de aglutinar em torno de si tanto a reflexão epistemológica que interessa à ruptura com o paradigma positivista quanto a apreensão crítica das dimensões éticas e políticas das pesquisas de campo, configurando metodologias que promovem uma relação com o outro próxima à ideia de comunidades interpretativas. (SCHIMDT, 2006, p.12)

A auto-etnografia, como defendido pelo antropólogo Massimo Canevacci, compartilha de uma corrente filosófica muito conectada ao que conhecemos como autobiografia que, por sua vez deriva da *escrita de si* que já era uma prática dos gregos desde período helenístico e depois com “[...] as Confissões de Agostinho, os Ensaios de Montaigne, as Confissões de Rousseau e mesmo, contemporaneamente, As palavras, de Sartre, ou Infância em Berlim, de Benjamin” (MURICY, Katia, 2017, p.11).

A autobiografia como prática narrativa de escrita de si, seja pela forma literária seja por meio de outra materialização da linguagem, esbarra na evidente problemática

filosófica da verdade universal e das divergências identitárias que ali se exteriorizam: o autor, o seu relato e o eu-personagem narrado. No entanto, a perscrutação da vida interior e íntima é estrutural para, como defende Deleuze, pensar o pensamento; haja vista a própria tradição filosófica e, posteriormente, a metodologia que revolveu o solo fértil no qual se assentou a psicanálise:

Agostinho, em suas Confissões, advertira contra a “a tentação da exterioridade”, uma vez que é unicamente no espaço interior do homem que a verdade pode ser encontrada. Remonta a Platão o “conhece-te a ti mesmo” como injunção à prática de uma espécie de introspecção epistemológica para que o filósofo possa encontrar, nas ideias, o seu próprio ser. Ou seja, o centro de gravidade da atividade filosófica é a reminiscência: passagem do sensível ao inteligível, e reencontro do filósofo com as ideias eternas imersas em sua memória profunda. (MURICY, Katia, 2017, p.11)

A defesa do eu como uno, unidade indivisível e sempre igual é uma ficção, já desenvolvia séculos atrás Montaigne (1533-1592). A falsidade do homem consiste em recusar suas contradições e diversidade em nome da suposta verdade que também é uma construção fabulada.

Nietzsche, com *Ecce homo* retoma o legado da relação consigo filosófica a partir da ruptura com o caráter confessional da introversão cristã, afastando-se do julgo moral na tentativa de esmiuçar e transformar a própria vida na reflexão e na *arte de viver*: “*Ecce homo salva a tradição do pensamento helenístico, a filosofia dos estoicos e epicuristas que desenvolvera as técnicas do cuidado de si, entre as quais a escrita teve um papel decisivo*” (MURICY, Katia. 2017, p.14).

Michel Foucault analisa com propriedade a concepção grega sobre a “escrita de si”, que configura um exercício prático de *pensar o pensamento* intencionando a transformação consciente daquele que escreve. A correspondência era, segundo seus estudos, a prática que compreende uma escrita de si, pois ao supor o endereçamento da escrita a um leitor, aquele que escreve pode se dar a conhecer tanto pela busca de uma tradução de sua subjetividade de uma modo que se faça entender pelo outro; quanto ao ler o que se escreve se conscientiza dos fatos a partir do exterior, na reconstituição objetiva e subjetivamente à estes.

A escrita e a leitura, como arte de vida, querem constituir um corpo, entendido não na acepção filosófica habitual de doutrina, mas um corpo mesmo, carne e sangue - enfim, a vida daquele que escreve e lê e faz dessa prática a sua verdade, o seu princípio de ação racional (MURICY, Katia, 2017, p.16).

O *eu* que anima o corpo *nietzscheano* não comporta a noção de unicidade e introspecção, pelo contrário, é de mesmo modo uma construção ficcional que rebenta na exterioridade múltipla, no dualismo polar entre corpo e espírito, matéria e pensamento, orgânico e inorgânico, um "*corpo lavado da soturna introspecção cristã, brilha como um sol na cena principal*" (MURICY, Katia, 2017, p.17).

*Ecce Homo* de Nietzsche se inscreve como uma transfiguração da autobiografia, pois não é nem confissão, nem uma viagem interior que intenciona edificar o sujeito, mas busca impor-se como espécie de paródia de um autorretrato, já que escrito em primeira pessoa em auto-exaltação e ironia que lhe é peculiar. Para o filósofo, o devir é somente uma possibilidade do vir a ser, não uma finalidade a se alcançar, como analisa Katia Muricy,

Na metafísica, de maneira geral, o ser em sua permanência é postulado como mundo verdadeiro em oposição ao devir, à mudança, postulada como mundo aparente, destituído de valor. Para Nietzsche, o mundo verdadeiro é uma ficção, enquanto o outro é a realidade (ibid, 2017, p. 30-31).

É no próprio corpo, nosso elo com o mundo, que sentimos a primeira forma de organização, pois apesar da diversidade do qual é feita interna e externamente, existe um natural gerenciamento de conflitos e hierarquizações que prioriza uma e outra necessidade nos atos de querer e pensar. Nessa perspectiva, o *eu* é um caráter provisório em constante modificação ao longo do tempo diante das circunstâncias e possibilidades;

Ser e devir, tornar-se o que se é - esse é o processo árduo de unificação de repetidas apropriações e interpretações de experiências e ações. Essa criação de si não finaliza, mas apenas estabiliza, em uma forma provisória, o processo contínuo do devir. Criar essa forma, dominar a multiplicidade dos impulsos pela força de um único impulso, ou seja, construir seu próprio eu, é a mais alta manifestação da vontade de poder: "Imprimir ao devir o caráter de ser - é a suprema vontade de poder (ibid, 2017, p. 29).

Tentar dar forma ao caos inerente que é a vida, buscar um estilo apropriado para selecionar e destacar alguns fatos e ações em benefício de outros que ficarão ocultos, não para negá-los mas para colocá-los com menos ênfase em relação às escolhas outras é o que Nietzsche destacava na escrita no cuidado de si como *amor fati*: tornar-se o que se é pela escrita que, por sua vez, não exclui ser um cuidado do corpo.

Instrumento do teu corpo é, também, a tua pequena razão [...] a qual chamas de “espírito”, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão. Eu, dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior – no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz eu (NIETZSCHE apud MURUCY, 2017, p. 36).

A linguagem, para Nietzsche, é a soma de todas as forças corporais que compõem nossas ações. A razão é, então, apenas uma pequena parte da grande totalidade orgânica que é o corpo diante de sua constante luta de equilíbrio entre os impulsos.





# Parte III (Tronco)

Corpos desejantes: elementos surrealistas  
em narrativas fotográficas

III.1. Corpo mascarado: Claude Cahun

III.2. Corpo onírico: Dora Maar e Grete Stern

III.3. Corpo objeto: Méret Oppenheim e Beth Moysés







## III.1. O corpo mascarado: Claude Cahun

### III.1.1. Persona

Em meio às dezenas de imagens fotográficas que nos são ofertadas diariamente - sejam para acariciar ou ofender nossa sensibilidade - uma destas, em razão da primeira, tornou-se indelével para mim, quando em ocasião de uma busca esquecida no *Google*. Trata-se de um retrato, em preto e branco, de uma pessoa em pé trajando uma volumosa capa preta de tecido sedoso fechada na frente na qual estão presas, como broches, dez máscaras carnavalescas e/ou teatrais que assemelham-se ao *pulcinella*<sup>1</sup>: encobrem apenas a área do rosto ao redor dos olhos e sobre o nariz.

Sob a capa, percebe-se um barrado de outra peça de roupa preta, similar a uma saia na altura dos joelhos; suas pernas ligeiramente paralelas são cobertas pela fina meia branca e nos pés, nobres sapatos negros de salto grosso no estilo *Luís XV*. A pessoa - de sexo indefinido - coloca-se em postura impávida e seu rosto está, propositalmente, oculto ao espectador sob outra inquietante máscara, essa com feições femininas. Seus cabelos orientais - negros e lisos - brilham sedosos



Fig.01. Claude Cahun, Untitled, 1928

<sup>1</sup> Personagem burlesca napolitana da *Commedia dell'Arte*.

como o tecido da capa e por trás dessa misteriosa figura pendem volumosas cortinas estampadas (fig. 01).

Como defende Fernando Braune (2000) a respeito do aspecto surrealista presente em qualquer fotografia - e que, por tal razão, nos comove e desafia a perscrutar o que está para além do visível plasmado na imagem mesma - essa indefinível criatura instiga: nem masculina nem feminina, fantasmagórica mas resoluto, convidativa e hermética. Ela, a entidade, ali está a nos observar e aguardar como um/a anfitriã/o paciente. Qual das máscaras escolher? A oferta é variada. Sob a máscara quem está? Sob a máscara, quem sou, quem somos? Aceito o convite desta presença velada e, assombrada, adentro as cortinas...

A máscara é um artefato ancestral que perpassa toda a história da humanidade nas mais diversas culturas. Remete ao sagrado e profano, ao longínquo e contemporâneo, transita entre o simular e desvelar, o exagero e a sutileza, a entrega e o narcisismo, media entre o coletivo e individual, entre o social e subjetivo, entre o espírito e a matéria, entre o racional e o instinto.

No antigo teatro greco-romano, os atores assumiam a face mascarada, trágica ou cômica, de seu personagem. Interpretavam um estereótipo pré-determinado - seja ele o herói, a esposa, o comerciante, o sábio, etc - nas feições exageradas e enrijecidas daquelas máscaras. Há de se recordar que eram os homens, sob o disfarce da *persona*, é quem interpretavam as mulheres já que estas, não consideradas cidadãs, não tinham direito político na *polis*.

Jung<sup>2</sup> reelabora o significado da máscara utilizada no antigo teatro grego em sua psicanálise analítica. Segundo ele, todo sujeito torna-se um ser social assumindo *personas* diferentes em contextos diversos, pois a manifestação dessa flexibilidade psíquica, quando saudável, está a serviço tanto da individuação quanto do impulso da saída de auto-centramento em direção ao coletivo (JUNG, 2008).

---

<sup>2</sup> Carl Gustav Jung (Suíça, 1875-1961), "psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica. Jung propôs e desenvolveu os conceitos de personalidade extrovertida e introvertida, arquétipo e inconsciente coletivo". Fonte Wikipedia.

A *persona* é, neste sentido, um arquétipo<sup>3</sup>, uma máscara simbólica que escolhemos cotidianamente para interpretar a nós mesmos em variadas situações sociais: em casa, no trabalho, nos relacionamentos amorosos, na família, no lazer, enfim, nas mais dispareas situações do palco da vida.

Pelo aspecto negativo, ainda a partir da psicanálise analítica de Jung, pode acontecer por variadas instâncias da psique<sup>4</sup>, que uma determinada *persona* seja inteiramente assumida pelo ego (centro da consciência) de determinado indivíduo, a ponto deste negar sua identidade anterior. O indivíduo enrijece-se a uma personagem, para o (seu) bem e para o (seu) mal.

Essa problemática está brilhantemente colocada no filme *Persona* (1966) de Ingmar Bergman. A trama apresenta a atriz Elizabet Vogler (Liv Ullman) que durante sua apresentação da peça *Electra* de Sófocles, repentinamente para de falar. No hospital em que faz seus exames Ihe é destinada a enfermeira Alma (Bibi Andersen), responsável por cuidados de sua saúde em uma casa próxima ao mar. Como forma de aproximação, a enfermeira busca quebrar o silêncio absoluto de sua paciente narrando à ela, continuamente, suas vivências e segredos pessoais. Aqui residem os enigmas e o apogeu, a belíssima fotografia do filme e a magistral direção do enredo que modula tanto os contrastes quanto as similitudes entre as personagens - a atriz e a enfermeira - a ponto de confundi-las, e nos confundir, sobre quem é quem.

De modo semelhante, pode-se relacionar *persona* e heterônimo, já que o segundo possibilita ao autor a constituição e apropriação de outras personalidades como se fossem pessoas de carne, osso, biografia e estilos literários próprios.

---

<sup>3</sup> Jung afirmava que a mente humana, assim como qualquer ser no processo de evolução da espécie, mantinha uma experiência primordial armazenada progressivamente nas sucessivas gerações que se configuram como inconsciente coletivo. São imagens primordiais, independentes de determinada cultura, que conecta a todos os seres humanos e se repetem em qualquer época ou lugar do mundo, como formas primitivas inatas e herança do espírito humano (Jung, 2008)

<sup>4</sup> Em termos genéricos, Jung conceitua que a psique é somente o inconsciente. O ego emerge do inconsciente e reúne inúmeras experiências e memórias, desenvolvendo assim a divisão entre o inconsciente e o consciente. (Jung, 2008)

Heterônimos e *personas* são possibilidades do ser e não ser. Como não se surpreender com a distinta prosa e biografia ficcional de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos<sup>5</sup>, os heterônimos mais populares de Fernando Pessoa?

E como interpretar o pseudônimo? Este também não se trata, de certo modo, de uma máscara social? Empolgante concebê-lo não em falsidade ou embuste do próprio nome, mas na inventividade deste, na criação, no descobrimento, na concepção, no engenho, na ideia, na fantasia, na ficção, na ilusão, na fábula. De mesmo modo, também, na assunção dos heterônimos e das personagens mascaradas.

A figura enigmática da fotografia que nos introduziu neste devaneio reaparece agora em outro retrato, totalmente despida de toda vestimenta, exceto por outra máscara. Está sentada frontalmente, os braços dobrados sobre o peito, os cotovelos se tocam, as mãos apoiadas sobre os ombros. As pernas fechadas e dobradas lateralmente, ambos os joelhos em primeiro plano estão iluminados à semelhança do joelho barroco de Narciso, de Caravaggio. Seu corpo é magro, ombros estreitos, rosto ovalado, cabelos curtíssimos e loiros. Seu sexo, apesar da nudez, ainda indefinido. A figura toda se expõe mas ainda nos está velada. O contraste da luz solar sobre o corpo se contrapõem a uma perturbadora sombra que delimita um vão retangular alojado acima da cabeça da retratada (fig.2).

A autoria e ambas *personas* destas imagens é Claude Cahun, pseudônimo adotado em 1917 por Lucy Renée Mathilde Schwob.

---

<sup>5</sup> Alberto Caeiro: "Nasceu em 16 de Abril de 1889, em Lisboa. Órfão de pai e mãe, não exerceu qualquer profissão e estudou apenas até a 4ª classe. Viveu grande parte da sua vida pobre e frágil no Ribatejo, na quinta da sua tia-avó idosa, e aí escreveu *O Guardador de Rebanhos* e depois *O Pastor Amoroso*. Voltou no final da sua curta vida para Lisboa, onde escreveu *Os Poemas Inconjuntos*, antes de morrer de tuberculose, em 1915, quando contava apenas vinte e seis anos"

Ricardo Reis: "Nascido no Porto, no dia 19 de setembro de 1887. Recebeu uma forte educação clássica num colégio de jesuítas e formou-se em Medicina, profissão que não exercia. Viveu no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico, na sequência da derrota da rebelião monárquica da Monarquia do Norte contra o regime republicano. É um latinista por educação, e um semi-helenista por educação própria, além de que gostava de andar de cavalo."

Álvaro de Campos: "Depois de "uma educação vulgar de liceu" foi "estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval" em Glasgow, realizou uma viagem ao Oriente, registada no seu poema "Opiário", e trabalhou em Londres, Barrow on Furness e Newcastle upon Tyne (1922). Desempregado, teria voltado para Lisboa em 1926, mergulhando então num pessimismo decadentista." Fonte: Wikipedia

Nascida em 1894 (Nantes, França) no seio de uma renomada família literata<sup>6</sup>, Claude Cahun inicia seus primeiros escritos e fotografias entre 1910 e 1915, colaborando em populares revistas e jornais franceses. No início da década de 1920 transfere-se à Paris, estabelece amizade com escritores, artistas, atores e publica seus primeiros poemas e ensaios.

Claude é uma figura emblemática. Praticamente esquecida após sua morte em 1954 foi redescoberta, por acaso, nos final dos anos 1970 pelo filósofo e poeta François Leperlier que, curioso de sua obra, apelou em um jornal para qualquer pessoa que a tivesse conhecido entrasse em contato com ele. Leperlier tornara-se, a partir daí, a figura central no resgate do trabalho e memória de Cahun: escreveu livros sobre a artista, organizou exposições de seu trabalho fotográfico e, concomitantemente à onda cultural andrógina dos anos 1980 e da emergência *queer* dos 1990, contribuíram para popularizar a obra dela.

Claude é ambígua. Apresenta-se através de autorretratos, encena a si mesma, reinventa-se artisticamente, desafia-se socialmente, provoca-se sexualmente, questiona os pressupostos identitários. Propõe a si própria, através de sua arte-vida, inscrever-se como sujeito-plural, andrógina, desviante das normas e classificações, “Neutro é o único gênero que me convém”<sup>7</sup>, afirmava.

Assumiu-se lésbica desde muito jovem e sua companheira e colaboradora profissional por quase cinco décadas foi Marcel Moore, pseudônimo de Suzanne Malherbe. Considerava-se, antes de tudo, escritora. Contudo, diante da variedade de autorretratos e inventividade nas personalidades construídas diante das lentes percebe-se que a fotografia também constituiu-se como experimentação constante, como um devir Lucy, devir Claude, devir amante, devir escritora, devir artista, devir militante, devir o que se queira e deseja ser.

---

<sup>6</sup> “Filha de Maurice Schwob, diretor e proprietário do jornal *Le Phare de la Loire*[...] Sobrinha do escritor simbolista Marcel Schwob e sobrinha-neta de Léon Cahun, orientalista e romancista.” (CAHUN, C. 2017, p.135)

<sup>7</sup> CAHUN, 2017.

Cahun estivera além de seu tempo. A problemática da identidade como rigidez e repetição de si mesma era criticamente exercitada por ela assim como, também, as questões de autoria, de gênero, da produção da “verdade”. Claude e sua namorada Marcel Moore, que também era artista e designer gráfica, trabalhavam juntas na elaboração dos retratos de Cahun. Em muitos destes, especula-se que, enquanto ela posava, Moore a dirigia e a fotografava.

Sua arte-vida insere-se em um contexto histórico-social entre guerras, no seio de uma sociedade que amargava um desalento das aspirações humanistas prometidas pelos homens da razão e da ciência.

O artista moderno, diante deste trágico cenário, repudia a sociedade burguesa e tudo o que esta representa: seus costumes, a sua moral, seu modo de vida. Perturbados por um certo mal estar na arte iniciam, a partir do final do século XIX, um processo psicossocial de compreender-se também enquanto um personagem de si e do mundo (Frayze-Pereira, 2005).

### III.1.2. O sujeito reflexivo

Na primeira metade do século XX é apresentada uma espécie de vínculo entre arte e angústia, entre a forma e o vazio que a interpela, já que a sociedade moderna agora se compreendia desvinculada de poderes divinos, antes ‘manifestados’ através do mistério da criação. O lugar dessa ausência de mistério deu lugar à condenação moral e estética. O delírio e improvisação do ato criativo de outrora era julgado como algo negativo, pressuposto de loucura e preguiça. Nessa redefinição contem noções abusivas da moral burguesa para o campo da estética (Frayze-Pereira, 2005).

A modernidade compreendida entre final do século XIX e todo o XX, marca mudanças significativas no pensamento ocidental, no qual emergências de ordens variadas - do surgimento de novas ciências humanas às sociais, das relações de trabalho à urbanização, da produção ao consumo, da política à arte, etc. - trazem ao Homem moderno a necessidade de uma crítica reflexiva sobre si e o mundo, buscando

compreender essa teia de relações sociais como uma construção histórica, social e política.

Segundo FRAYZE-PEREIRA (2005) em seu livro *Arte, Dor: Inquietudes entre arte e psicanálise*, entre o final do século XIX e primeiros anos do século XX uma genealogia da história da loucura começa ser fonte de pesquisa nas ciências e nas artes. Em paralelo à aquelas transformações sociais, a poética artística europeia do início do século XX incorpora uma revalorização da arte arcaica, do exotismo das culturas não ocidentais, da arte negra, das garatujas infantis, da estranheza dos grafismos dos psiquiatrizados.

Muitos artistas de vanguarda assumem uma estética que seria considerada a dos marginais, loucos, excluídos socialmente, a arte dos não ocidentais, dos negros e das mulheres, ou seja, aquela arte que não comungava dos cânones de uma cultura por eles julgadas comprometida.

Essa dissociação com os valores da sociedade moderna, industrial e excludente, faz do artista moderno um expatriado, um duplo de si, um estrangeiro em sua própria terra, um cavaleiro errante, um romântico que buscava esperança através da negação da realidade embrutecida, da admissão do delírio, da fuga política e social.

Os movimentos artísticos da vanguarda europeia - dadaísmo e surrealismo - influenciados também pelas ideias do materialismo histórico de Marx, da filosofia 'do martelo' de Nietzsche e da psicanálise de Freud, tornam-se análogos à esse cenário.

Claude interessa-se pela quebra de padrões, pela duplicidade, pela experimentação da ideia de identidade, busca retratar-se retratando um *eu* que é *outro* e vice-versa. Ela age e pratica as simultaneidades identitárias em sua própria trajetória. Dedicar-se ao teatro e atua com dedicação, estuda letras e filosofia na Sorbonne, pesquisa doutrinas orientais e artes esotéricas, traduz estudos de psicologia social, colabora com revistas de assuntos variados (moda, homossexualidade), participa de pesquisas, publica manifestos políticos. Toda a diversidade de seus interesses era continuamente praticada em sua literatura e seus retratos fotográficos. As duas



Fig.03. Claude Cahun, 'What do you want from me?', 1928



Fig.04. Claude Cahun, Untitled, 1929

fotografias a seguir (fig.03 e 04), realizadas em 1928 e 1929, nos apresentam alguns dos seus desafios.

Tratam-se de sobreposições fotográficas, ou seja, diferentes fotografias que amalgamadas na pós produção, tornam-se uma, conferindo a uma só imagem *simultaneidade*. O efeito dessa técnica, muito utilizada naquele período pelos artistas dadaístas e surrealistas, confere um estranhamento, inquietação, anti-naturalidade, contradição, ritmo, pois nosso olhar desloca-se entre as várias imagens, buscando estabelecer relações entre elas.

O título 'What do you want from me?' é bastante sugestivo pois Cahun não costumava intitular seus retratos. Observamos o retrato duplicado de uma mesma pessoa, que se tornam duas. Talvez possam ser gêmeas, amantes, adversárias, simbolizem corpo e alma ou a mesma pessoa em diferentes situações. Conforma-se como representação da ideia dos muitos *eus* que nos constituem e as inerentes afeições: o oculto, o irracional, o que se gostaria de ser, o



que nos aprisiona, a virtualidade do vir a ser ou do que poderia ter sido a partir de escolhas outras. As leituras dessa imagem, como de qualquer outra, são inúmeras.

Nessa fotografia, Claude insere-se no limiar entre gêneros com cabelos raspados, ombros nus e fundo neutro. Não se pode afirmar certeza de masculinidade ou feminilidade: é fatalmente um retrato de um ser andrógino.

De modo similar, aparece a seguir (fig.04) uma persona dual e fantasmagórica, ambas a mirar-se entre si como que refletidas por um espelho. A lente da camera transforma-se aqui e, conseqüentemente o nosso olhar de espectador, no espelho que as reflete. Elas estão a se olhar através do nosso olhar. Como em um jogo de cartas, são personagens coringas, indecifráveis, inesperados, que ajudam ou atrapalham a jogada. Isso dependerá do jogo que se joga.

Na modernidade o sujeito passa a ser compreendido a partir de uma construção histórica, sendo constituído de *camadas arqueológicas* estratificadas: sujeitos humanistas (descentrado do Divino), sujeitos da razão, sujeitos de direito (em relação ao Estado com suas leis, direitos e deveres), sujeito indivíduo (sob o estatuto da individualidade, com existência e corpo individualizado, livre e autônomo), sujeito trabalhador (relação com o Capital e consumo) e sujeito psicológico (em relação ao que dá sentido à singularidade). Inegavelmente, o sujeito através dos tempos, estando dentro ou fora dos limites dos seus enunciados exerce produção e significação de relações de poder.

### III.1.3. Identidade e micropolítica

A estrutura da sociedade moderna, e suas organizações disciplinantes, foi edificada entre os séculos XVII e XVIII. Se desde o século XVI, a forma política de poder territorial do Estado ignorava indivíduos - em nome do interesse na totalidade, na classe ou grupo de cidadãos - a partir da modernidade esse fato é alterado com a necessidade de controle ao indivíduo.

O Estado resgata uma forma política originária das instituições cristãs - o poder pastoral - no qual seu poder é tanto individualizante como totalizador. Não interessava ao Estado uma massa de indivíduos anônimos que pudessem fugir ao controle, era preciso marcá-los cada um com a sua *identidade* (PRADO FILHO, 2010).

O “pastorado” garante a condução das ovelhas e assegura sua salvação de acordo com suas condutas. Esse poder pastoral aplicado pelo Estado vem revestido de sedução e do apelo educativo, pedagógico e subjetivante que o torna muito mais difícil de resistir, pois assegura aos indivíduos saúde, bem estar, segurança, proteção contra acidentes, garantia de direitos e possui uma tecnologia de poder, tanto globalizadora e quantitativa (população), quanto analítico (indivíduo).

Nesse contexto, Foucault (1995) traz a analogia entre o controle das condutas que se dá através da regulação das identidades, no qual o poder pastoral governa as almas e o poder do Estado governa os vivos, ou seja, suas condutas. De acordo com o filósofo, a regulação da identidade perpassa constantemente pela sexualidade, um dos mecanismos de maior controle e normativa social, fixados nos corpos de cada indivíduo.

Na cultura ocidental existe, segundo Foucault, diferentes formas pelos quais os seres humanos tornam-se sujeitos a partir de diversos modos de objetivação: pelo simples fato de estar vivo - sob a constatação natural e biológica; através da produtividade - o sujeito que trabalha, produz riqueza e movimenta a economia; através da investigação - que opera através da ciência; através das chamadas “práticas divisórias” - onde o sujeito sofre classificações como, por exemplo, louco e são, doente e sadio, etc; e através da sexualidade.

A teoria política - como ciência do possível num campo de enfrentamentos - é uma produção moderna que propõe modos de resistência contra as diferentes formas de poder. Essas, por sua vez, devem ser pensadas a partir de necessidades conceituais específicas para cada tipo de realidade.

Foucault desloca as relações de poder Estado-sociedade, não compreendendo a política como relação macro, mas sim considerando-a como fenômeno social e/ou micro-social: as relações de poder como tecido político. Neste contexto, o poder não é algo que se detenha, se aproprie ou seja concentrado, mas é exercido através da relação entre indivíduos ou entre grupos, caracterizando uma horizontalidade do poder. Entende-se o poder como resistência e enfrentamento nas relações móveis e assimétricas.

Considerando sua influente reputação literária familiar, Claude Cahun usufruía também de conforto material que a liberava da obrigatoriedade de um trabalho condicionado para seu sustento. Pode se dar ao prazer de produzir suas fotografias, performances e escrita experimental não, necessariamente, destinadas ao consumo e venda à determinado público mas, prioritariamente, para si mesma e seus entes mais amados. No entanto, ao infiltrar em sua arte-vida experiências e ações de natureza ambivalente, subversiva, crítica, sexual, fora dos padrões morais de sua época e contexto, Claude tornou a si e sua arte política.

No autorretrato de 1920 ela aparece em pé em postura frontal, cabelos raspados, sem maquiagem nem adereços, trajada elegantemente em um terno masculino de veludo preto, um

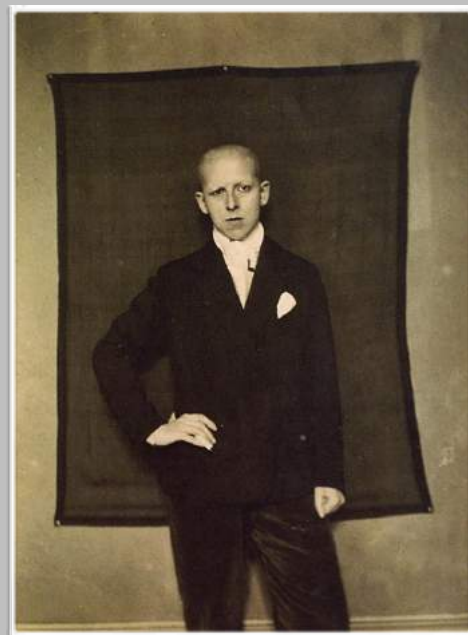


Fig.05. Claude Cahun, Untitled, 1920

Fig.06. Guillermo Kahlo, Foto de família, 1924

Fig. 07. Man Ray, Rrose Sélavy (Marcel Duchamp), 1920

*foulard* no pescoço e um lenço no bolso do paletó. Um expressão afirmativa em seu olhar desafia o olhar do espectador. As posições das mãos complementam a ambiguidade: enquanto a direita repousa delicadamente na cintura, a mão esquerda está fechada em punho, sugerindo a ideia de enfrentamento (fig. 05).

Um similar confrontamento aparece em uma fotografia da jovem Frida Kahlo, em 1924. Artista também reconhecida por suas construções identitárias, Frida burla os rígidos padrões burgueses ao inserir-se no retrato de família trajada, penteada e em pose como se fosse um rapaz (fig. 06).

Outro artista que provocou os rótulos de gênero neste período, foi o mestre da subversão Marcel Duchamp através de seu *alter ego* feminino *Rrose Sélavy* ("EROS é VIDA"). Em retrato feito pelo amigo Man Ray, Duchamp transfigura-se nessa mulher de rebuscada postura burguesa, chapéu coco, estola de pele e expressão maquiada e serena. As mãos meticulosas em pose delicadíssima e uma dedicatória, escrita com letra cursiva na lateral posterior direita da imagem, endossa uma aura de credibilidade à 'respeitosa' madame (fig. 07).

Rose era uma extensão da tradição da androginia e da inclinação de gênero nos retratos; afinal, Duchamp refez a Mona Lisa como homem quando desenhou um bigode e uma barba em um cartão postal da pintura de Da Vinci. Seu pseudônimo feminino não supunha truques, pois era apenas uma das muitas tentativas de provocar idéias sobre identidade e auto-representação, particularmente em retratos de si mesmo. Outros exemplos incluíram fotos que o encenavam como um criminoso e montagens fotográficas, retratando-o simultaneamente sob cinco pontos de vista diferentes, mas Rose, em particular, é uma das partes mais enigmáticas da obra do artista. Ao criar um alter-ego feminino e envolto em um certo mistério, Duchamp conseguiu equilibrar a arte da contradição, perturbando e sustentando suas idéias e intenções de uma só vez (Hawkins, s/p, 2015)<sup>8</sup>.

A originalidade de Claude, no entanto, é a experimentação de si no propósito da invenção de um ser que não se afirma em determinado rótulo, mas intenta coloca-se *entre* lugares: *entre* gêneros, entre ideias, entre modos de vida, entre realidade e ficção.

Observando este retrato de 1931, o surrealismo aparece marcado: Cahun se coloca *entre* humano e objeto, *entre* orgânico e imortal, entre lugares. Um ser

---

<sup>8</sup> HAWKINS, A. Meet *Rrose Sélavy*: Marcel Duchamp's Female Alter Ego, December 01, 2015.

monolítico dotado de vida e desespero, almejando lançar-se para fora de sua rigidez rochosa em ansiedade nervosa. Os tendões e os dedos abertos, demarcados pelo contraste de luz e sombra, criam tensão entre o espaço celeste e a matéria não lapidada (fig.08).

Em nossa sociedade a (re)invenção de si não é incentivada, pelo contrário. Problematizar as normativas, primeiro passo para buscar transformar fatos dos quais não se vai de acordo, é atitude que denota questionamento, auto-crítica e reflexão que induzem ao auto-conhecimento e posicionamento diante das relações assimétricas que trama a tessitura micropolítica.

Ao permitir-se pensar ou fazer diferente, o sujeito - como *peça* da engrenagem social - torna-se incômodo ao *status quo* do poder vigente. Em seu aforismo intitulado 'A sólida reputação', Nietzsche considera:

Uma reputação sólida costumava ser extremamente útil; e onde quer que a sociedade continue a ser dominada pelo instinto de rebanho, é ainda muito conveniente, para cada indivíduo, fazer com que seu caráter e sua ocupação sejam tidos por imutáveis - mesmo que no fundo não o sejam. [...] A sociedade sente, com satisfação, que tem na virtude desse, na ambição daquele, na reflexão e no fervor daquele outro um *instrumento* confiável e sempre disposto - ela presta o máximo de honras a essa *natureza de instrumento*, essa fidelidade a si mesmo, essa invariabilidade nas opiniões, nas aspirações e até nos defeitos. Uma tal avaliação, que em toda a parte floresce e floresceu juntamente com a moralidade dos costumes, educa o "caráter" e *difama* toda mudança, toda reaprendizagem e transformação de si (NIETZSCHE, 2012, p. 178).



Fig. 08 - Claude Cahun, Untitled, 1931

Problematizar as questões política, ética, social e filosófica de nossos dias não consiste em liberar o indivíduo do Estado e suas instituições, mas desvencilhá-lo do tipo de individualização que a ele se liga. Não é tarefa fácil, mas continua-se na resistência cotidiana aos jogos de poder, na afirmação de si, buscando nessas relações oscilações que vão se moldando e remodelando à medida em que se luta.

#### III.1.4. (auto)Biografia

A narrativa biográfica como gênero literário tradicional da escrita de histórias de vida dos homens ilustres<sup>9</sup>, heróicos e desbravadores arquiteta de maneira ascendente e sublime suas façanhas sem considerar suas ambiguidades, nem seus vacilos.

Em 1550, o italiano Giorgio Vasari publicou “Vida dos Artistas”, livro que tornou-se o precursor das biografias de artistas e também da *História da Arte* como a conhecemos no Ocidente. O título original *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* enaltece os mais ‘excepcionais, inigualáveis, extraordinários e admiráveis’ artistas homens.

Em pleno fortalecimento do *Renascimento*, como novo paradigma sócio-cultural e econômico, Vasari inaugura uma escrita biográfica que buscava evidenciar - segundo historiadores, não sem uma implicada dose de camaradagem ou desafeto - a maestria daqueles artistas como seres transcendentais e, também, através da relação entre a obra artística e a vida pessoal.

De outro modo, as autobiografias oferecem possibilidades literárias de dar-se a apresentar, narrando em primeira pessoa uma experiência vivida pelo próprio indivíduo e, por isso, são mais permeáveis às idiossincrasias, contradições, confissões, sentimentos e pensamentos desviantes. Os diários, cartas, memórias, seja de modo literal ou constituída de elementos ficcionais, encorajam à autobiografia um aspecto de diálogo e não monólogo (como acontece nas biografias) entre o autor e o leitor.

---

<sup>9</sup> *As vidas dos homens ilustres: Sólon ou Vidas Paralelas*, obra que exerceu grande influência na literatura ocidental, é uma compilação de várias biografias de homens ilustres da Roma Antiga e da Grécia Antiga, escritas pelo filósofo, historiador e ensaísta grego Plutarco (46 d.C. - 120 d.C.).

Philippe Lejeune, especialista francês em autobiografias e 'escritas da vida cotidiana', criou em 1993 a Associação para a Autobiografia e o Patrimônio Autobiográficos (APA)<sup>10</sup>. Sediada em Ambérieu-en-Bugey, conhecida atualmente como a 'cidade da autobiografia', este arquivo é constituído com mais de dois documentos que abrangem os mais conhecidos tipos de literatura pessoal: autobiografia, diário íntimo e correspondência (Perrot, 2017).

A historiadora Michelle Perrot (2017) discorre sobre o fato de que a escrita pessoal, apesar de não ser uma exclusividade feminina, demarcou um caráter intimista que era muito ligado ao contexto privado ou doméstico destinado à mulher na sociedade ocidental:

De maneira geral, a presença das mulheres nesses arquivos se dá em função do uso que fazem da escrita: é uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mais excepcionalmente, contar sua vida (PERROT, 2017, p. 28).

Apesar disso, até o início do século XX - período em que as mulheres iniciam seu ingresso na esfera pública - era extremamente raro encontrar autobiografias de mulheres. Segundo Perrot, até final do século XIX, o olhar-se para si e para sua trajetória de vida, fazer o balanço da existência e uma escrita desta, era tarefa destinada às pessoas públicas. Se existisse, por raridade, a narrativa de vida das mulheres, geralmente era sob a forma de 'memórias' que evocavam e destacavam os homens que conheceram ou conviveram.

A historiadora brasileira Margareth Rago (2013), através de uma perspectiva feminista, defende em seu trabalho a prática da escrita de si, a partir da leitura foucaultiana, no intento da construção de uma subjetividade que está em constante rearranjo e aberta ao processo inerente do devir, considerando a multiplicidade das redes de relações na qual insere-se o sujeito.

Nesse sentido, a autobiografia deixa de ser uma escrita estritamente individual para abrir-se também ao coletivo e às tramas micro-políticas, considerando que a

---

<sup>10</sup> Association pour L'Autobiographie et le Patrimoine Autobiographiques.



Fig. 09 - Claude Cahun, *Aveux non Avenus*, 1930

Fig. 10 - Claude Cahun, c. 1930

linguagem e os discursos são meios pelos quais se organizam tanto a dominação cultural quanto a resistência.

Em 1930 Claude Cahun publica sua autobiografia intitulada *Aveux non avenues*<sup>11</sup>. Como era próprio de seu feitio e contexto artístico, trata-se de uma subversão da tradicional autobiografia a partir de uma narrativa anti-realista - híbrido entre realidade e ficção, entre individual e coletivo - com forte apelo surrealista, ilustrada de fotomontagens e aforismos criados por Cahun, que forjava sua crítica ao conservadorismo cultural dominante na França, após a Primeira Grande Guerra.

Nesse *collage* fotográfico, aparecem fotomontagens, muitos retratos duplicados sendo a maioria da própria Claude. Corpos sem cabeça e vice-versa, pássaros, armas, costelas humanas similares às imagens de raio-X, um retrato duplicado de um homem sugerindo o hibridismo entre gêneros, partes de corpos fragmentados (fig.09).

Em 1925, influenciada pelo livro "Vidas Imaginárias", escrito pelo seu tio - o escritor simbolista Marcel Schwob - e por "Moralidades Lendárias" de Jules Laforgue, Cahun publica parte de seu manuscrito *Heroínas*, que se trata de uma coletânea de contos nos quais realiza

<sup>11</sup> Traduzindo, algo semelhante à "Confissões não admitidas" ou o título em inglês, "Disavowals", similar a "Recusas".



sua escrita a partir de uma mirada psicológica, simbólica e, em certos sentidos, também autobiográfica - a exemplo do último conto intitulado 'A Andrógina, heroína das heroínas' - de mulheres célebres ou desconhecidas da Antiguidade.

Escolhe tecer a vida subjetiva de suas personagens sob a temática do narcisismo, androginia, onirismo, misturando poesia e filosofia, além de metáfora e escrita culta, criando camadas de significação. As heroínas são: *Eva, a mui crédula; Dalila, mulher entre as mulheres; A sádica Judite; A provocadora (Penélope, a irresoluta); Helena, a rebelde; Safo, a incompreendida; Maria; Cinderela, a criança humilde e arrogante; Margarida, irmã incestuosa; Salomé, a cética; A Bela; A esposa essencial ou A princesa desconhecida; Sofia, a simbolista; Salmacis, a sufragista; Aquele que não é um herói; A Andrógina, heroína das heroínas.*

Neste último, Claude inicia o conto a partir de uma descrição física de si, como uma espécie de retrato falado, carregado de elementos auto-biográficos:

#### Retrato da Andrógina

- Seios supérfluos; os dentes pesados e contraditórios; os olhos e cabelos do mais banal dos tons; mãos bastante finas, mas contorcidas e deformadas por um demônio - o demônio da hereditariedade... A cabeça oval do escravo, a testa alta demais... ou baixa demais; um nariz bastante bem-sucedido em seu gênero - ai! um gênero que faz associações desagradáveis de imagens; a boca sensual demais: algo que se pode agradar quando se tem fome, mas assim que se come, causa enjoo; o queixo mal saliente o bastante; e em todo o corpo, músculos apenas esboçados...

Vitoriosa!... às vezes vitoriosa dos incômodos mais atroz, uma destreza tardia corrige uma sombra, um gesto imprudente - e a beleza renasce!

Pois diante do espelho, Narciso é tocado pela graça. Ele consente em se reconhecer. E a ilusão que ele cria para si próprio se estende a alguns outros (CAHUN, C. 2017, p.95).

Segundo Leperlier, "exumador" estudioso da obra de Cahun, em 'Heroínas' ela abertamente intenciona ironizar, subverter e atacar a imagem da mulher culturalmente constituída nos contos e mitos, reescrevendo uma nova biografia delas em "outras versões inesperadas, rebeldes, cáusticas e irreverentes" (LEPERLIER, François. 2017, p.126).

A biografia de Claude é tão multifacetada quanto o que podemos investigar através de sua escrita literária e de sua atividade fotográfica. Em 1932 conhece e

relaciona-se intelectualmente com o precursor do surrealismo André Breton - eram bastante próximos e nutriam uma verve criativa e "amizade profunda e apaixonada" (CAHUN, C. 2017).

É desse período a imagem tão simbólica de Cahun dormindo dentro do armário, vestida de "moçoila sonhadora": lacinhos no cabelo, blusa, shortinho curto, meia soquete e sapatos brancos (fig. 10). À distancia de décadas, pode-se ler hoje essa imagem como uma representação da expressão popular 'sair do armário', que significa assumir a homossexualidade, ou uma composição estética tipicamente surrealista na qual busca-se agregar o inesperado, o casual, a desorientação, o não convencional, a fuga de padrões, o ilógico, a imaginação na concepção da ideia, do processo e da feitura da obra de arte como elaborada na célebre frase do poeta franco-uruguaio Lautréamont (1846-1870): "Belo como o encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva numa mesa de dissecar cadáveres"<sup>12</sup>.

Nessa mesma década, Claude associa-se ao movimento surrealista e adere à *Associação de Escritores e Artistas Revolucionários* militando, junto com sua companheira Moore, intensamente nas atividades políticas e sociais afirmando suas posições libertárias. Em 1938, às portas da Segunda Guerra, devido sua origem judaica e sua militância



Fig 11: Claude Cahun, *Untitled*, 1938

Fig 12: Claude Cahun, *Untitled*, 1939

<sup>12</sup> <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/FerreiraGular.htm>

política subversiva, Cahun e Moore deixam Paris e compram uma propriedade na ilha de Jérsi. Continuam mantendo vínculo com os artistas e poetas do grupo surrealista.

Contudo, nesse outro contexto, e como auto-proteção, ambas passam a *travestir-se* e comportar-se socialmente como “duas senhoras”. As fotografias desse período explicita uma relação entre Claude, retratada por Moore, a nova casa e seu cotidiano. Cahun endossa todo o estereótipo feminino nas roupas, nas poses, na maquiagem e cabelos. Sua nova persona é uma, aparente, pacata cidadã no alto dos seus 45 anos (fig. 11 e 12).

Em 1944, em consequência da incansável militância política em atividades de contrapropaganda da resistência francesa, Claude e Moore são capturadas, presas e condenadas a morte pelos nazistas. Muitos de seus arquivos, principalmente os fotográficos, foram pilhados e destruídos. Ficam detidas até maio de 1945 e escapam, por pouco, da execução. A saúde de Cahun fica comprometida após o período do encarceramento, realiza novos escritos e notas sobre sua atividade de resistência, inicia a redigir sua autobiografia intitulada *Confidences au miroir*, além de novos autorretratos. Morre em 1954 de embolia pulmonar.

Em 1992, François Leperlier publica a biografia definitiva de Claude Cahun intitulada *L'ecart et la metamorfose* a uma exposição subsequente dos seus enigmáticos retratos. Três anos mais tarde, uma nova exposição de suas fotografias no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris corroborou no crescente interesse de público pelo trabalho da artista.

Sob a tutela de Leperlier, o trabalho fotográfico de Cahun começou a ganhar espaço, ser alvo de pesquisadores e aficcionados (entre estes a provocadora artista inglesa Gillian Wearing). Entre 2011 e 2012 uma grande retrospectiva de sua obra passou por três países em dois continentes: começou em Paris no *Jeu de Paume* (entre 24 maio a 25 setembro de 2011); Barcelona (entre 27 de outubro de 2011 a 29 de janeiro 2012); e no Chicago Art Institute (de 25 fevereiro a 03 junho 2012).

Claude engendrou corpos, *eus*, autobiografias ficcionais temperadas com situações concretas, mas não tinha interesse pela 'verdade': *"Quanto à verdade, será que eu a confessaria para você? Não dou a mínima para isso. Não a procuro - sim fujo dela. Julgo que seja esse meu verdadeiro dever..."* (CAHUN, 2017, p.114)

Claude Cahun permaneceu esquecida por meio século e muitos historiadores e críticos de arte buscaram algumas possíveis respostas à esse fato. O fato é que sua fluidez identitária, subjetiva, sexual, artística e política a coloca como algo-alguém desconcertante, incontrolável e, por isso, inclassificável.

### III.1.5. Fotografia como escrita de si

O advento da fotografia, em meados do século XIX, possibilitou um conhecimento inédito do mundo: através do congelamento do tempo e da fantasia de imortalidade dos Homens. No século imerso da racionalidade cientificista antropólogos, arqueólogos, geógrafos, médicos, grupos da esfera judiciária, entre outros, fizeram uso da fotografia como atestado científico de presença e da 'Verdade'.

Não tardou, porém, para que a imagem fotográfica, compreendida até aquele momento como um produto objetivo somente da câmera, passasse pela desconfiança acerca de sua total fidedignidade com o real. Fotografias contendo erros de escalas do mundo natural e a suspeita de que o olhar do fotógrafo não era imparcial, levantaram questionamentos sobre as imagens fotográficas a respeito de sua subjetividade e descrédito científico.

Em suas prática inicial, o retrato fotográfico buscou aquilo que já era regra ao retrato pictórico burguês: a preocupação com a nitidez da imagem e o caráter fidedigno na representação do modelo retratado. No início do século XX, porém, a despeito dos detratores da fotografia no final do século anterior, tal produto já era imbuído de valor artístico pois oferecia, justamente, a possibilidade de subverter a realidade tal qual os olhos vêem ou espera-se de uma representação, tornando-se dispositivos para criação artística e posicionamentos críticos das construções sociais.

O auto-retrato fotográfico, desde os primórdios, contém o aspecto performativo do olhar-se olhando. Abarca uma carga erótica do seduzir-se seduzindo. Integra um fetiche do expôr-se, expondo. Envolve um jogo de sedução entre Narciso e seu reflexo, entre a objetiva da câmara e a persona que se escolhe deixar aparecer.

É inegável o apelo sexual e o mistério ao encontrar-se consigo mesmo a partir da imagem espectral, haja vista a multiplicidade e infinidade de auto-retratos ao longo dos séculos na pintura, ao longo das décadas na fotografia e ao longo dos anos no retrato "selfie":

A auto-representação no retrato contemporâneo se impõe num movimento de superação evidenciado nas modalidades de expressão surgidas ao longo do século passado, como a body art e a performance, e coloca no centro da obra não apenas o autor como motivo, como sugeriria a tradição do autorretrato, mas o revela como instrumento e elemento catártico de sua própria expressão. O sujeito se vê ante uma imagem que lhe devolve o olhar com outras imagens num processo contínuo de multiplicação de eus, de onde surge uma nova individualidade. O reflexo da imagem em forma de retrato, a visualização de si como outro, a ruptura, a cisão, o corte são marcas desse novo tipo de retrato que guarda muito pouco da tradição do retrato clássico, herdeiro da individualidade aristocrática na pintura, e burguesa, na fotografia (MAZZA e GURAN, p.08, 2011).

O autorretrato *selfie* oferece a possibilidade da auto-representação das muitas personas que nos constituem, por proporcionar a agilidade do registro como um diário visual, por ser uma ferramenta efetivamente simples e de acesso relativamente facilitado ao alcance de todos. Já o uso que se faz após o registro, tantos em sua defesa quanto em sua crítica, abarcaria discussões fervorosas em ambos os lados e, definitivamente, seria melhor desenvolvido em outro escopo que não o desse artigo.

A fotografia na contemporaneidade - a partir do contexto, da multiplicidade e variedade de linguagens, do uso de outras ferramentas de edição em sua pós produção, entre outros - é compreendida e validada em seus aspectos de realidade e ficção.

Claude Cahun nunca buscou "a Verdade", posicionamento, aliás, extremamente consonante com seu contexto histórico. Em sua luta social e experimentações artísticas buscou promover novas formas de subjetividade através da recusa de apenas um tipo

de individualidade imposta. Para ela, mais do que investigar quem era fez-se relevante sua recusa para imaginar e construir quem poderia ser.

Uma das formas de sujeição é a imposição social da cristalização da identidade, na qual o sujeito só é reconhecido se repete-se perante os outros e a si mesmo. Mas sendo o sujeito detentor de múltiplas identidades - civil, social, política, sexual - de que modo se dá essa cristalização? Com qual das facetas ele deve se repetir? Talvez seja nesse ponto que importa pensar na identidade como diferença, havendo uma substituição da problematização da identidade pela luta ao direito à diferença, que por sua vez é uma luta maior que a simples recusa da identidade.

A partir de seus estudos *foucaultianos*, Margareth Rago referencia a prática do cuidado de si e da estética da existência, elaborada pelos antigos gregos, a partir de uma mirada feminista, na qual busca-se: uma crítica das identidades estanques; fazer da vida uma obra de arte a partir da prática e da intelectualidade nos novos/outros modos de pensar e fazer a política; relacionar-se com o próprio corpo e com o meio; pois,

A crítica feminista foi - e tem sido - radical ao buscar a liberação das formas de sujeição impostas às mulheres pelo contrato sexual e pela cultura de massas, e se num primeiro momento o corpo foi negado ou negligenciado como estratégia dessa recusa das normatizações burguesa, desde os anos 1980 percebem-se uma mutação nessas atitudes e uma busca de resignificação do feminino (RAGO, 2015, p. 25).

Nesse sentido, a partir de seus retratos e autorretratos, Claude constituiu tanto um espaço de um 'eu' expandido quanto a relação com o Outro, encontrou voz na fuga dos discursos e pressupostos ontologizantes, humanistas e essencialistas a partir de sua afirmação constitutiva no processo, no limiar entre um alguém e outro, tecendo a sua própria identidade sem render-se ao aprisionamento ideológico e identitário. Cahun tornou-se sujeito diaspórico e sincrético.

Entremeados nas discursividades filosóficas-políticas, a arte é afirmada como parte fundamental na tomada da existência e resistência ao poder e ao controle que nos foram impostos por todos os enunciados que nos constituem.

Se não em todos, a maioria dos autores, aqui referenciados, explicitam a profunda relação entre arte ou criação - de modo generalizado, porém no sentido do inédito - e micropolítica, como possibilidade da reinvenção de si e do coletivo na tomada de resistência ao controle.

A noção de indivíduo, na condição de modelo e referência, é instituída na modernidade, e suas experiências coletivas e particulares tornam-se objeto de relevância e reflexão nas variadas esferas do conhecimento. Do marxismo à psicanálise, a interpretação da subjetividade e as inúmeras indagações filosóficas sobre a presença do sujeito no mundo - obviamente, abordadas na arte - avançam períodos e estilos se reafirmando em todo século XX. A busca da 'Verdade' está sob suspeita.

As interrogações sobre os limites do indivíduo investem com interesse quase obsessivo o privado e o íntimo, potencializando a ideia de identidade não como algo compacto e homogêneo, mas de um "eu" constituído por tantos "nós", multiplicando possibilidades de auto-representações e modos de devir.

Claude Cahun continua inclassificável. Está, aparentemente, em algum lugar entre lugares: denominações, linguagens, gêneros, realidade e autoficção, entre o inédito e o mítico. Suas experiências radicais na arte, literatura e na política fizeram-na, simultaneamente, tanto vanguardista quanto *outsider*. Propôs a fluidez entre os papéis identitários pois não lhe interessava repetir-se para os outros, muito menos para si própria. Rompeu, no início do século XX, as categorias binárias e dualismos impostos pela normativa social.

Embora por tanto tempo esquecida, foi uma figura chave no movimento surrealista e quando redescoberta, no final dos anos 1970, tornou-se referência à artistas contemporâneas - a exemplo, Cindy Sherman e Gillian Wearing, com trajetória artística que problematiza questões de identidade e controles sociais - e historiadores de arte que investigam a partir de perspectivas teóricas pós-modernas, feministas e *queer*.

Sob o controle dos corpos e da sexualidade a partir dos retrocessos de tempos recentes, um trabalho como de Claude Cahun, realizado há quase um século, continua sendo tanto inédito quanto atualíssimo. As construções sociais continuam infelizes apesar da evidente mudança dos tempos.

O que ela buscou em sua arte-vida era a experimentação de sua identidade e não uma definição desta. Cahun buscava e propunha a reinvenção, a personificação, um mascarar-se para logo em seguida, trocar as facetas. A sua 'verdade' é constantemente tecida com a ficção, "Sob esta máscara, outra máscara", escreveu ela.



### III.2. O corpo onírico: Dora Maar e Grete Stern



Acima: Dora Maar, photography, sans titre (main-coquillage), 1934



Abaixo: Grete Stern, Photo collage, "The Lady Of Dreams", c. 1940

*A ideia de que o tempo da imagem fotografada se interrompe quando ela é captada e fixada na superfície do papel não se sustenta, pois a fotografia não para aí. Muito pelo contrário, aí tudo começa, todas as especulações e vivências em torno de uma imagem fotográfica são feitas a partir desse momento. A fragmentação temporal que a fotografia instala, a instantaneidade e pontualidade do tempo que seu processo compreende é, sem dúvida alguma, o traço característico que a faz distinta de qualquer outra linguagem artística. Esse "momento" único, entretanto, não seria mágico se aí permanecesse, se aí se esgotasse. (BRAUNE, Fernando, 2000, p. 95)*

Abro esse sub-capítulo com a citação acima para apontar semelhança desse pensamento com a maneira pela qual a psicanálise interpreta os sonhos. É sabido que a invenção dessa ciência e as teorias de Freud sobre os elementos que constituem os sonhos, como forma da psique mediar o mais saudavelmente quanto possível os desajustes entre a pulsão, o desejo e a repressão, foi fonte de interesse estrutural entre os surrealistas.

Considerando a vida como um apanhado de "momentos únicos", afinal tudo é sempre fluxo que não se repete exatamente como da primeira vez, os elementos que nos marcam são revividos, re-elaborados e re-significados através da inventividade dos sonhos. Por meio desse ato inconsciente é possível, segundo a psicanálise, equilibrar algumas instâncias da nossa consciência na tentativa de enfrentar a vida concreta. Tudo aquilo que é reprimido na vida



*Assia, 1934 © Dora Maar*



*Dora Maar, Manequin en maillot de bain, photography, 1936*

social e na consciência moral flui, aparentemente desordenado, nos sonhos. O grotesco, o desconhecido, o repulsivo, o angustiante, o abjeto, o monstruoso repugna e atrai em igual intensidade mas, por conta de que muitas vezes não sabermos lidar com esse sentimento dúbio da atração, forjamos locais psíquicos muito longínquos para instalar tais aversões. E fato é que, o inconsciente através dos sonhos, busca equacionar as realidades externas e internas.

Elementos oníricos configuraram a obra de uma das maiores fotógrafas do século passado, embora por muito tempo Dora Maar (1907-1997) tenha se tornado mais conhecida por ter sido amante de Picasso do que por sua grandiosidade artística. Henriette Theodora Markovitch, que adotou o pseudônimo Dora Maar, estava muito avante da “Mulher chorando”, imortalizada em 1937 pelo pintor espanhol.

Diante dessa inescapável construção de sua imagem feito pelo olhar egóico de seu amante Dora se defendia: “Todos os retratos dele sobre mim são mentiras. Eles são todos Picassos. Nem uma delas é Dora Maar” (BARING, Louise, 2017). Para aqueles que conviveram, amavam e a entendiam, entre eles seu amante Georges Bataille e colegas do grupo surrealista, ela era vista sob um outro foco: teimosa, sensível, bem-humorada e passional tanto política quanto

culturalmente.

Com sua colagem fotográfica surrealista, de uma suave mão que sai de uma concha, estaria ela, talvez, mais para a deusa do amor, personagem central da icônica pintura *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli. Uma mão vaidosamente feminina, na pose e nas unhas pintadas, surge insuspeitamente de dentro da concha marinha acariciando de leve a areia ao qual se apoia e sustenta. A luz contrastada cria sombras que quase transformam esse solo arenoso em uma pele macia. Ao fundo, sol entre nuvens e um breu espesso de uma noite ou um oceano abissal forjam no cenário de sonho um abismo vertiginoso.

Maar criou para si e para além um universo artístico que já em seu tempo foi reconhecido e legitimado dentro dos círculos da arte, o que a faz ultrapassar a simples associação afetiva com o artista genioso. Aproveitando de suas condições, possibilidades e talento genuíno, lança-se para fora das quatro paredes que apartam a vida doméstica da social, esperada para a mulher, originando uma linguagem fotográfica potente o bastante que iria abrir caminhos profissionais na publicidade e na arte.

Instalada em 1926 na cidade luz - período em que regressa à Paris depois de viver anos em Buenos Aires - e gozando de status econômico e social, inicia seus estudos com aulas de pintura e fotografia em escolas de referência, viaja para outros países e em 1929 abre seu próprio estúdio.

Alavancada pelo crescente mercado de revistas ilustradas, Maar inicia seu trabalho como fotógrafa profissional em 1931 a partir de encomendas comerciais que incluía moda e publicidade, diversificando seus interesses entre retratos e fotografia de rua, além de suas fotografias autorais realizadas em seu tempo livre.

Era uma profissional disciplinada com amplos interesses e influências artísticas, incluindo Man Ray, Raoul Ubac, Henri Cartier-Bresson, Giorgio de Chirico, entre outros, preferências que configuravam em seu trabalho uma estética tanto original quanto idiossincrática, a exemplo de quando usava de cortes e enquadramentos em *close-ups*,

perspectivas e ângulos de mergulho, experimentava queimar e arranhar seus negativos conferindo texturas, tramas e características peculiares.

Dora criava, a partir de contrastes duros entre luz e sombra, nus simples mas sensuais que afastavam-se das tradições pictorialistas francesas e evocava a modernidade norte-americana da fotógrafa californiana Imogen Cunningham.

A pesquisadora e escritora inglesa especializada em fotografia, Louise Baring, descreve em seu livro "Dora Maar: Paris in the Time of Man Ray, Jean Cocteau, and Picasso" (2017) uma citação de Henri Cartier-Bresson feita em 1994 na qual ele declara que Maar era uma fotógrafa notável com um trabalho que sempre apresentava algo marcante e misterioso.

Uma das primeiras experimentações surrealistas de Dora Maar foi através de fotomontagem em uma encomenda publicitária de um óleo para os cabelos, na qual ela usa a solarização, um recurso fotográfico muito usado por Man Ray, que configura uma estranheza da imagem pois inverte tanto as cores como os contrastes, quase como se fosse um negativo do filme. Além disso, o assunto da propaganda, ou seja, o produto e cabelos, estão relacionados de maneira inegavelmente surrealista. Um farto feixe de cabelos longos e ondulados saem de dentro do gargalo da garrafa do produto, como se, a partir do seu uso, as consumidoras pudessem contar com semelhantes madeixas.

A imagem foi reproduzida na célebre *Arts et Métiers Graphiques*, de Charles Peignot, uma revista de artes gráficas que também publicou *Publicité and Photographie*, com pesquisas anuais sobre publicidade



Dora Maar, *Étude publicitaire pour petrole hahn*, c.1934



Acima: Dora Maar, Double Self-Portrait, c.1935



abaixo: Grete Stern, Self-portrait, 1943

e fotografia. As imagens de Maar apareceram no final, ao lado de mestres como André Kertész, László Moholy-Nagy, Albert Renger-Patsch e Germaine Krull (BARING, Louise, 2017).

No início dos anos 1930, período que corresponde ao florescer social e artístico de Maar, coincide também com a mudança do centro da fotografia de vanguarda europeia de Berlim para Paris (ibid). Dora é, nesse contexto, uma figura entusiasta e subversiva com sua sensibilidade peculiar e sagacidade intelectual que combinava com as características e traços aos quais os surrealistas forjavam para si.

André Breton, à diferença do tratamento cordial que manteve com Claude Cahun, admirava, referenciava e respeitava artisticamente Dora Maar, incluindo-a como uma das artistas surrealistas aclamadas em sua galeria Gradiva, na rue de Seine em 1937. O mentor do movimento surrealista defendia que as fotomontagens de Maar consistiam em *"vertiginosa descida em nós mesmos... uma sensível excursão em meio ao território proibido"* (BARING, Louise, 2017).

Fotomontagens também foi o grande diferencial artístico da alemã Grete Stern (1904-1999), figura fundamental na atualização da estética fotográfica tanto na Alemanha dos anos 30' quanto posteriormente na Argentina para onde se mudou.

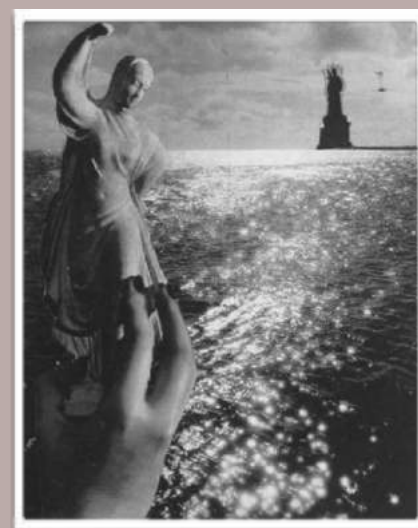
As décadas 1920 e 1930 na Europa, que corresponde ao

período entre guerras, é simultâneo ao florescimento dos modernismos e vanguardas nos quais a fotografia teve papel fundamental nas experimentações artísticas e documentações diversas, tornando-se também protagonista ilustrativa nas mídias de massa, publicidades e livros de fotografia amalgamando-se indelevelmente na sensibilidade e cultura visual.

Desde o início da fotografia, as mulheres foram de fato presentes e atuantes nestes campos específicos, aventurando-se com mais liberdade e poucas restrições também devido ao fato de que, a fotografia era considerada uma arte menor, em comparação por exemplo à pintura ou escultura<sup>13</sup>.

Soma-se a isto o fato de que, por muito tempo, ser fotógrafo/a profissional não continha o *status* social que foi construído nas décadas posteriores, pois a atuação neste trabalho se dava de maneira autodidata, não havendo nenhum ensino formal ou aprendizado oficial. O acesso à educação secundária (equivalente a dos homens) para as mulheres só acontece na Europa em 1924 e o direito político ao voto na França foi conquistado somente após o fim da Segunda Guerra. As mulheres casadas até 1938 precisavam de autorização de seus maridos para matricular-se na universidade e até 1965 precisavam ser autorizadas por eles para o trabalho fora do ambiente do lar (JONES, Julie, 2016, p. 31).

De tal modo, trabalhar como fotógrafa dava-lhes a



Dora Maar, Photo Collage,  
• 'Silence', c.1935-1936  
• 'Profile portrait with glasses and hat, 1930  
• 'La liberté', 1935-36

<sup>13</sup> De acordo com o fotógrafo Brassäi, Picasso insistia para que Dora Maar largasse sua linguagem fotográfica, que ele considerava "un art mineur", em privilégio da pintura. Como pintora não conseguiu o êxito que esperava, mas em contrapartida, suas fotografias logo ganharam *status* e legitimação nos círculos comerciais e artísticos (BARING, Louise, 2017).



Grete Stern, Photo Collage,  
• Série 'Ilustrações dos sonhos',  
1948-1951

chance de criar e gestar um negócio próprio de modo mais equânime com fotógrafos homens. Na década de 1920', como emergente mídia de massa, ocorre o aparecimento das revistas ilustradas com assuntos sobre moda, paisagismo e cuidados da casa, em sua maioria dirigidas às mulheres, o que gerou um campo fértil a muitas fotógrafas que viriam contribuir para a construção de um novo olhar à cultura visual.

A educação artística nas universidades, como foi o caso da Bauhaus aberta em 1919, encorajou e emancipou muitas mulheres no período entre guerras, a exemplo de *Gertrud Arndt*, *Florence Henri*, *Grete Stern*, *Elsa Thiemann-Franke*, entre outras, a buscarem aquele tipo de formação para além do design gráfico no início dos anos 20'.

A exposição *Mulheres Fotógrafas da Republica de Weimar* (1995) reuniu e apresentou o trabalho de mais de 50 fotógrafas ativas na fotografia comercial ou artística na Alemanha dos anos 20 e 30' e do pós-guerra, ocasião que já se mostravam proeminentes da escola de arte *Bauhaus*<sup>14</sup>.

Muitas destas mulheres fotógrafas foram pioneiras ao abrirem seus estúdios, ampliando ainda mais os limites das liberdades permitidas ao sexo feminino junto à conquista do voto, avançando na experimentação criativa com a fotografia e gozando da conseqüente

<sup>14</sup> Iniciada na Alemanha (mais precisamente na República de Weimar), fundada por Walter Gropius e influenciada pelas vanguardas russas e soviéticas, a escola de arte *Bauhaus* foi uma das precursoras do modernismo, vigorando de 1919 a 1933 tornando-se a instituição mais importante e influente do seu tipo.

Um dos principais trunfos da Bauhaus foi reunir muitos artistas talentosos nas mais distintas áreas além da inovação em aceitar a máquina como um instrumento aliado e legítimo do artista, em prol do pensamento criativo à produção em massa no design de qualidade, buscando estabelecer uma renovação cultural ao propor outras relações entre o artesão, o artista e a indústria. O funcionalismo era o conceito que norteava a filosofia da Bauhaus em seus muitos cursos de arquitetura, decoração, pintura, escultura, fotografia, cinema, teatro, balé, design industrial, criações têxteis, publicidade e tipografia.

independência econômica e sexual.

Em 1930 Greta Stern e Ellen Auerbach se reuniram para formar o estúdio *Ringl + Pit* em Berlim, especializado em fotografia tanto comercial quanto *avant-garde*, buscando a construção de um trabalho autoral, sem os clichês do *mainstream* e com uma perspectiva bastante feminista, ainda que este termo não tivesse sido concebido naquele período.

Em 1932, Grete e o fotógrafo argentino Horacio Coppola que se conheceram na Bauhaus, tornaram-se um casal bem atuante dentro da cena intelectual de Berlim. Quando o partido nazista começou a ganhar poder, a jovem Grete, mulher, judia, comunista e profissionalmente independente viu-se ameaçada por todos os cânones que lutava para se libertar: do preconceito machista, anti-semitismo e do conservadorismo de extrema direita, de modo que o casamento e sua partida para a Argentina - ainda que tivesse de largar tudo o que havia construído até então, seu estúdio, amizades, família e ideais - foram colhidos como verdadeira oportunidade.

Em 1936, já radicada em Buenos Aires em busca de trabalho, após fazer contatos com jornalistas e outros intelectuais conseguiu um trabalho fixo como repórter fotográfica, não tardando a montar um novo estúdio em sua própria casa buscando sobreviver ao trauma do exílio ao reativar sua carreira comercial e artística interrompidas pelo regime nazista.

Grete começou a tornar-se conhecida na capital portenha a partir de sua série de foto-montagens feita sob encomenda pela revista argentina *Ídilio*. A coluna “El psicoanálisis le ayudará” recebia cartas de seu público-alvo, as jovens mulheres casadoiras, que pediam uma interpretação de seus sonhos surreais aos psicólogos auto-denominados Freudianos<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Como explica a historiadora da arte Annateresa Fabris (2009), a coluna fora sugestão de Cesar Civita, proprietário da Editora Abril, e era assinada por Richard Rest, pseudônimo que encobria tanto Gino Germani (formado em filosofia e colocador da Editora Abril) quanto Enrique Butelman (fundador do Editorial Paidós - 1945). Apesar de Enrique Butelman e Gino Germani assinarem como “Freudianos”, a orientação nas interpretações dos sonhos era Junguiana. Fabris afirma que Germani, leitor da psicologia analítica de Jung, era responsável por estabelecer as diretrizes interpretativas dos sonhos a serem ilustrados, enquanto Butelman era responsável por ler e responder as cartas das leitoras (DOSSIN, Francielly Rocha, 2012, p.02).



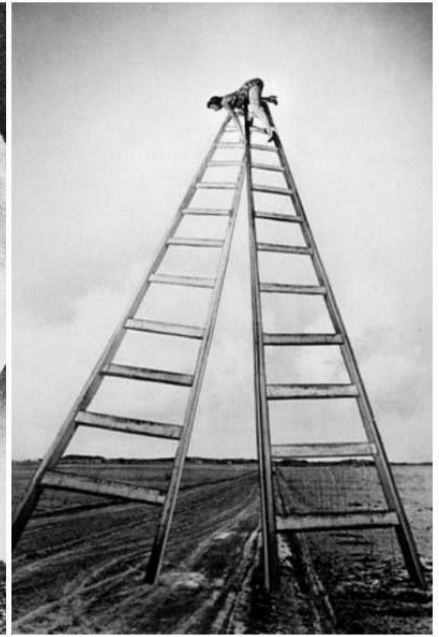
Stern recriava a fotografia a partir da manipulação de imagens desconexas, recortando e colando, apropriando-se das formas e texturas para traduzir em imagens o onírico subjetivo daquelas outras mulheres. Ela trabalhava de forma muito metódica e conceitual, fazia muitas fotos para servirem ao propósito de serem mais do que apenas imagens em si mas possibilidade de composição a partir da justaposição com outras imagens. Muitas vezes suas modelos eram sua filha adolescente Silvia Coppola ou sua empregada Etelvina del Carmen Alaniz (DOSSIN, Francielly Rocha, 2012).

Grete tinha acesso às cartas das leitoras com seu relatos dos sonhos na íntegra, fato que dava a ela autonomia artística e formal para confrontar a interpretação masculina dos redatores “freudianos” em uma construção imagética que apontava, ainda que de maneira, por vezes sutil, às vezes irônica, as falácias e desigualdade de gênero da sociedade patriarcal,

O que ela preza na tarefa da qual é incumbida é a possibilidade de operar uma subversão de uma “imagem sonhada”, isto é, impossível de ser encenada na vida cotidiana, de acordo com o princípio básico da fotomontagem. No teatro do inconsciente, Stern não busca somente um motivo para dar livre vazão à sua vontade de criação. Busca também - e não são raras as vezes - uma maneira de discutir a situação da mulher na sociedade patriarcal, indo além dos motivos pontuais presentes em determinados sonhos para propor uma reflexão de alcance geral (FABRIS, Annateresa, 2009, p. 36, apud DOSSIN, Francielly Rocha, 2012).

Sua própria história de vida a colocava legítima para subversão de padrões com as quais não ia de acordo. Stern desde jovem engajou-se política e artisticamente, de modo que a oportunidade de fazer sua crítica feminista em veículo de comunicação de massa foi mais uma de sua militância.

Interessante colocar Dora Maar e Grete Stern lado a lado na temática onírica e na escolha metodológica que ambas experimentaram a partir da fotomontagem, além de perscrutar coincidências sobre alguns elementos nas imagens que poderiam - conforme a leitura *junguiana* dos ‘freudianos’, redatores e analistas dos sonhos enviados à revista *Ídilio* - serem aqui nomeados arquétipos.



Grete Stern, fotomontagens da série *ilustrações de sonhos* encomendada pela revista argentina *Ídilio* (1948-1951), na coluna intitulada "El psicoanálisis le ayudará".

Partimos da coincidência de que ambas, de origem européia, viveram em Buenos Aires; Maar em sua juventude e Stern que se mudou no final dos anos 30' e por ali restou até o fim de sua vida. Ainda que a colonização européia deixe marcas indeléveis no seu povo, o país comporta todas as nuances, diversidades e características problemáticas latino-americanas. É possível que este fato não tenha se tornado apenas um apêndice em suas sensibilidades artísticas e políticas.

Observando as imagens, percebemos em ambas elementos como conchas e moluscos (que remetem ao órgão sexual feminino), estados da natureza que invocam o sublime como o mar abissal ou as nuvens carregadas que formam a tempestade. O autorretrato fragmentado e cubista revela o corpo impossível que se desprende do conceito de rigidez, unidade e identidade.

No caso das fotomontagens de Stern, a mulher geralmente é colocada em proporção menor do que os elementos que figuram os sonhos, traduzindo uma ideia de subjugação e dominação de sua vontade e escolhas perante a sociedade machista e patriarcal. Ainda que adentrar no mundo onírico do inconsciente pudesse configurar-se como momento de libertação da consciência presa ao ego e superego, suas leitoras românticas, ao que parece, apesar de se perceberem em apuros, ainda esperavam que seu herói masculino as pudesse salvar delas mesmas.



### III.3. O corpo objeto: Méret Oppenheim e Beth Moysés

Os tipos inumeráveis de imagens surrealistas reclamariam uma classificação, que por hora não me disponho a tentar. Agrupá-los conforme suas afinidades particulares me levaria longe; pretendo levar em consideração, e essencialmente, sua virtude comum. Não escondo que, para mim, a mais forte é a que tem o mais elevado grau de arbitrário; a que exige mais tempo para ser traduzida em linguagem prática, seja por conter uma enorme dose de contradição aparente, seja por ficar um de seus termos curiosamente disfarçado, seja por se apresentar como sensacional e pareça se desenlaçar pouco (fechando bruscamente o ângulo de seu compasso), seja porque retira dela mesma uma justificação formal derrisória, seja por ser de ordem alucinatória, seja por atribuir com naturalidade ao abstrato a máscara do concreto, ou inversamente, seja por implicar a negação de alguma propriedade física elementar, seja por provocar o riso (BRETON, Andre, 1924)<sup>16</sup>.

A partir desta compreensão das imagens surrealistas, apresenta-se este sub-capítulo como uma ampliação da linguagem fotográfica da qual tratamos até agora, na abrangência da construção de um objeto para que seja disposto fotograficamente.

Se nos princípios da fotografia ela era concebida apenas como ferramenta mecânica para a captação fiel da realidade, a partir das vanguardas aquela passou a armar e validar ficções da suposta realidade.



Meret Oppenheim, Pelzhandschuhe (Luvas de pele), 1936

Meret Oppenheim, self-portrait, s/d

<sup>16</sup> Primeiro Manifesto Surrealista (1924).

Se a realidade, assim como a arte, é uma construção ficcional contada segundo privilégios de uns ou outros enunciados, realizar uma ação artística para ser fotografada seria tanto motivo de legitimidade da ação, como suporte material e diversificação poética através da fotografia e seus códigos específicos.<sup>17</sup>

Contudo, e contraditoriamente, as obras aqui apresentadas como objetos também são propostas como fotografias - sobretudo no caso de Beth Moysés que é contemporânea - por realizá-las em consonância com os ideais de nosso tempo, através do hibridismo artístico que se dá, simultaneamente, entre a manufatura do objeto artístico, a *instalação*, a *performance* e a *videoarte*.

No período entre guerras, mesmo com as iminentes aparições das mulheres na vida econômica, social e nas vanguardas artísticas, muitas vezes elas ainda eram apenas vistas como temas ou musas inspiradoras dos artistas homens. No surrealismo, apesar de o movimento instigar a subversão dos padrões e da moral vigentes para a criação de uma nova sociedade, o grupo liderado por Breton manteve seus preconceitos bem nítidos na exacerbação dessa tal novidade artística, que viria a ser forjada, inicialmente, apenas por homens.



Na foto, ELT Mensens, Roland Penrose, Andre Breton, David Gascoyne e Claude Cahun.

As artistas surrealistas, aqui apresentadas, não foram prontamente assumidas no grupo pelos companheiros aliás, foram por muitas vezes desprezadas e negligenciadas por preconceitos misóginos e/ou lesbofóbicos. A exemplo, pode-se observar na fotografia ao lado, realizada como divulgação em jornais e revistas, sobre a primeira exposição surrealista

<sup>17</sup> Isso foi, posteriormente esmiuçado nos anos 60, como já tratado, a partir da *performance art* e da *video art*.

em Londres no ano de 1936, na qual a imagem é “editada” de modo a apagar a presença de Claude Cahun (à direita na imagem)<sup>18</sup>. O nome de Cahun foi ‘editado’ inclusive de catálogos e artigos dedicados ao evento.

Assim como Cahun, que havia assumido seu pseudônimo unissex desde seus vinte e três anos, Méret Elisabeth Oppenheim (ou Meret Oppenheim, Suíça, 1913-1985) era muitas vezes erroneamente referenciada por críticos e outros artistas homens como o “Sr. Oppenheim”. Méret mudou-se a Paris em 1932 e rapidamente associou-se ao artistas centrais do surrealismo, participando de reuniões e exposições.

Justamente por ser mulher e saber muito bem de como os surrealistas as viam, se imbuía de ironia e bom humor para transitar entre eles com seu trabalho carregado de erotismo e ameaça que propunham explorar criticamente temas como identidade, exploração e sexualidade feminina a partir de suas esculturas, objetos e fotografias.

A domesticidade feminina era posta em cheque pela artista a partir da perturbadora e sarcástica justaposição entre objetos de uso do cotidiano, como pratos e talheres, e outros elementos aparentemente desconexos como uma espécie de *collage* tridimensional. Meret buscava desorientar o senso comum com re-elaborações dos anteriores objetos para, mais do que subverter sua forma e utilidade, explorar os impulsos psicológicos, sexuais e emocionais que se desprendiam sob a superfície aparentemente natural da sociedade.

No caso de sua obra surreal mais famosa “Objeto” (1936), a xícara, o pires e a colher de chá são inteiramente recobertos com uma atraente (e na atualidade, ecologicamente incorreta) pele de animal. É um objeto altamente sedutor ao olhar e ao toque, gera o fascínio e certa repulsa, de modo análogo a tudo aquilo que provoca o distúrbio por desejos inconfessos como preconizava Sade sobre a irracionalidade e o obsceno que caracteriza a violência e o sexo.

Meret Oppenheim ficou surpresa com a rápida e eloquente popularidade que ganhou seu ‘Objeto’ junto à crítica e ao público parisiense já em 1936, na ocasião da

---

<sup>18</sup> Fonte: <https://catalogue.jerseyheritage.org/collection/Details/collect/5684>  
Referência da foto: JHT/1995/00022/x



Meret Oppenheim, 'Objeto', 1936,  
taça, pires e colher cobertos de pele  
de gazela chinesa  
MoMA, NY

primeira exposição de objetos surrealistas, organizada por Breton. Dez anos mais tarde, o *Museum of Modern Art*, de Nova York, adquiriu este trabalho. Em uma entrevista de 1973, Meret comenta de seu 'Objeto':

Arte [...] tem a ver com espírito, não com decoração [...] e um trabalho tão pequeno e econômico quanto *Object* tem um espírito tão descomunal porque a pele combinada com uma xícara de chá evoca uma mistura tão surpreendente de mensagens e associações. A pele pode remeter a visões de animais selvagens e da natureza, enquanto a xícara de chá pode sugerir boas maneiras e civilização. Com essa pele, a xícara de chá torna-se macia, arredondada e altamente tátil. Parece atraente ao toque, se não, por outro lado, ao gosto: imagine-se beber dela e a sensação física de pêlo molhado enchendo a boca.<sup>19</sup>

A observar suas obras torna-se evidente sua ironia e malícia como qualidades efervescentes de suas temáticas. O corpo, a condição feminina e as dinâmicas políticas entre os sexos, para Méret, eram transmutados através de objetos utilitários a partir da

---

<sup>19</sup> Art [...] has to do with spirit, not with decoration (...) and a work as small and economical as *Object* has such outsized spirit because fur combined with a teacup evokes such a surprising mix of messages and associations. The fur may remind viewers of wild animals and nature, while the teacup could suggest manners and civilization. With its pelt, the teacup becomes soft, rounded, and highly tactile. It seems attractive to the touch, if not, on the other hand, to the taste: Imagine drinking from it, and the physical sensation of wet fur filling the mouth. Fonte: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/)



inerente carga simbólica que afere valores na sociedade do espetáculo e do consumo.

Em 'My Nurse' (1936) observa-se um par de sapatos femininos brancos, salto alto e com sola gasta, amarrados entre si como um assado pronto para ir ao forno, ou então, um corpo envolto em um *bondage*<sup>20</sup> sadomasoquista. O jantar surreal é servido em uma travessa prateada que aparentemente poder-se-ia refletir os comensais como um ritual antropofágico e, entre o que se come ou quem é comido, entram em jogo.

Pés e sapatos femininos de salto alto são símbolos fetiches muito disseminados; além da cor, aspecto e o título destes que não são nada aleatórios: brancos, castos e atenciosos como espera-se dos calçados das enfermeiras (*nurse*, que, não por coincidência, reitera o fetiche da mulher zelosa do bem estar físico). Solas gastas de andar pelos corredores hospitalares, tal qual seria os calçados de uma servente trabalhadora da saúde, ou exauridos de andar pelas calçadas tal qual uma profissional do sexo?

A instituição sacramentada do casamento é provocada ironicamente por Meret em 'Sugar Ring'; contudo a aliança de compromisso ("até que a morte os separe, amém") não engana nem pelo *falso*



1. Méret Oppenheim, "My Nurse", objeto, 1936
2. Méret Oppenheim, "Sugar Ring", objeto, 1936-37

<sup>20</sup> Fetiche sexual que consiste em amarrar e imobilizar o parceiro/a.

*brilhante*<sup>21</sup> que ali torna-se legítimo deboche a todos os termos que definem o enlace matrimonial: bodas de ouro, lua de mel, e outros edulcorantes. No lugar do diamante (“Diamonds are a girl’s best friends”<sup>22</sup>) o que se tem é um torrão de açúcar muito branco, volumoso e sedutor, mas que ao sinal da primeira oscilação de umidade atmosférica o cubo açucarado se desencanta e se decompõe em líquido pegajoso.

Todos os discursos críticos sobre o papel da mulher na sociedade machista podem perfeitamente se ajustar nos objetos de Méret: o casamento (de branco virginal) e a dominação da mulher na ‘cela’ domiciliar, a objetificação da mulher através do sexo pago, a misoginia que imobiliza escolhas e desproporciona oportunidades e direitos entre cidadãs e cidadãos.

---

<sup>21</sup> Falso Brilhante é o título do 14º álbum de estúdio da cantora brasileira Elis Regina, lançado no Brasil em 1976 pela gravadora Phonogram. O álbum surgiu de um espetáculo teatral/circense proposto para contar a história de vida e profissional de Elis Regina.

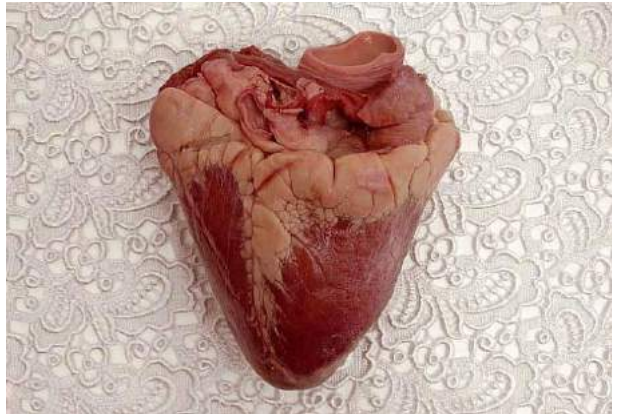
<sup>22</sup> Já cantava Marilyn Monroe em interpretação radiante no filme “Os homens preferem as loiras” (1953)

Beth Moysés (São Paulo, 1960) é contemporânea e atuante no cenário artístico brasileiro e internacional. Sua poética debruça-se sobre os mitos que permeiam o universo feminino do amor romântico ao casamento, com punhaladas poéticas que assinalam a solidão à dois, a instituição religiosa e marital ou a denúncia aberta sobre a violência contra a mulher.

Transita entre muitas linguagens plásticas e sua produção se corporifica através de objeto, instalação, performances públicas, desenho e fotografia.

No início dos anos 1990', Beth apropriou-se do vestido de noiva como elemento simbólico, poderoso o bastante para articular suas investigações sobre o ser mulher em uma sociedade desigual entre os gêneros, bordando e tecendo narrativas que fundiam a autobiografia e os relatos coletivos de outras mulheres.

Eu ia colando coisas femininas: era meia de seda, tule, todas essas coisas que faziam parte do meu universo, e pintava. Era uma guerra entre eu e a tela. Eu arrancava... Daí resolvi fazer o seguinte: tirar a tinta por completo do meu trabalho e ele ficou branco e vi alguma coisa de noiva nele, o que me fez buscar um vestido de noiva em uma loja. Resolvi comprar uns vestidos já muito usados que já não serviam para uma noiva se casar. Eles já estavam roídos por traças, antigos mesmo. Pedi, também, vestidos de noiva para as amigas. Então me interessei por esses vestidos e comprei mais. Eu os recortava e criava objetos com eles. Mas todo esse volume me levou a um lugar. Quando pego nos vestidos que fui recolhendo por aí, tenho uma memória involuntária, vou lá atrás no meu passado e trago todas as referências que tive de relacionamentos, de casamentos, do que eu via entre meu pai e minha mãe, do que eu não concordava. Sempre fui supersensível. Era uma coisa muito



Beth Moysés:

1. Luta 1998 45 x 45 x 30cm
2. s/t
3. Reconstruindo Sonhos, Lambda sobre dibond, 87x118 cm, 2005
4. s/t



complicada aquele relacionamento entre o meu pai e minha mãe. Eu poderia estar cuidando da minha vida, estudando, sei lá o que, mas ficava cuidando dos dois, envolvida com os problemas deles. À maneira que encontrei para me expressar foi através da arte. Os vestidos de noiva me levaram para esse lugar. Aí eu trouxe e juntei este conceito ao meu trabalho: o casamento regido pelo Amor Romântico, a identidade de gênero sexual dentro dele, a relação de poder do homem sobre a mulher, a frustração. Então, quando comecei a fazer, eu não parava. Não parava porque era muita coisa. Era um trabalho atrás do outro. Era uma compulsão. Iam brotando trabalhos, sabe. Brotando, brotando, brotando, eu não parava. Eu sentia que naquilo tinha uma verdade. As pessoas comentavam: “Da onde é que você tirou isso?”. Eu respondia: “Nem eu sei!”. Sabe, a coisa foi nascendo, nascendo, nascendo pelo amor que eu tinha pelo fazer, e de toda a história que eu carregava dentro de mim. Juntei as duas coisas e aí nasceu o meu trabalho. Quando tirei a tinta, ficou o branco, e tudo mais veio desse branco (MOYSÉS, Beth, 2013, s/p)<sup>23</sup>.



Suas luvas de boxe brancas forrada com tule e recamado com pérolas provoca uma afecção semelhante aquela despertada diante de ‘Objeto’ de Meret Oppenheim, uma sensação contraditória entre a sedução do material em seu acabamento tátil que surte um efeito impecável e uma repulsa consciente da violência que ali subjaz.



O coração-carne desprotegido, nu e cru, repousa-se e denuncia a palidez nupcial imaculada e complexa que se afirma na detalhada trama de arabescos floridos na renda. Sussurros sobre a ingenuidade e o mito do amor romântico se mesclam com gritos de horror e incredulidade diante do assujeitamento das esposas.

As luvas femininas novamente retornam em outra corpulência, agora diáfana e transparente, na denúncia de suas marcas negras e visíveis, bordadas por destino ou escolha daquelas que enfrentam a luta cotidiana que

Beth Moysés

1. Take care of yourself, Metacrilato, 150x100 cm, 2012

2. Dedal 2, Série “Aún sangran los dedales”, Metacrilato, 40 x 40 cm, 2013

3. Dedal 1, Série “Aún sangran los dedales”, Metacrilato, 40 x 40, 2013

<sup>23</sup> MOREAU, Arthur. “Entrevista com Beth Moysés”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102.

é o viver sob a violência de seu sagrado esposo.

Falsos abrigos, territórios de segurança, invólucros de domesticidade, as casas são, na verdade, reveladoras de constrangimentos, cobertos apenas por véus brancos e transparentes. À maneira de Louise Bourgeois, Beth Moysés cria células que, ao invés de demarcar espaços de intimidade reclusa, oferecem transparência e, com isso, transformam o observador num inevitável *vouyeur* (CANTON, Katia, 1997)<sup>24</sup>.

A escrita de Beth Moysés se dá pela tênue linha que penetra o buraco da agulha e tece o vestido de noiva, que borda as pérolas, que remenda um furo, que justapõe retalhos e denuncia a irregularidade e desajuste que compõem o próprio tecido social. No avesso de seus objetos entrelaça uma crítica feminista, explorando relatos e histórias de personagens e personificações femininos que em sua poética se encontram nos enxertos e metamorfoses de um paraíso surreal e fantasioso entre o sim e para sempre, para desabar na realidade violenta até o basta e nunca mais.

Com sua produção diversificada e múltipla renova os limites e cânones das linguagens, movendo-se entre performance e fotografia, entre o objeto e o vídeo, entre arte e militância política dando voz tanto ao próprio corpo carnal, através da autobiografia, quanto ao corpo coletivo através de suas ações públicas em prática poética que é, simultaneamente, sobrevivência e resistência na luta contra a invisibilidade, a opressão e o silêncio.

---

<sup>24</sup> <https://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=detalhe&id=500&sid=778>





# Parte IV

## Membros

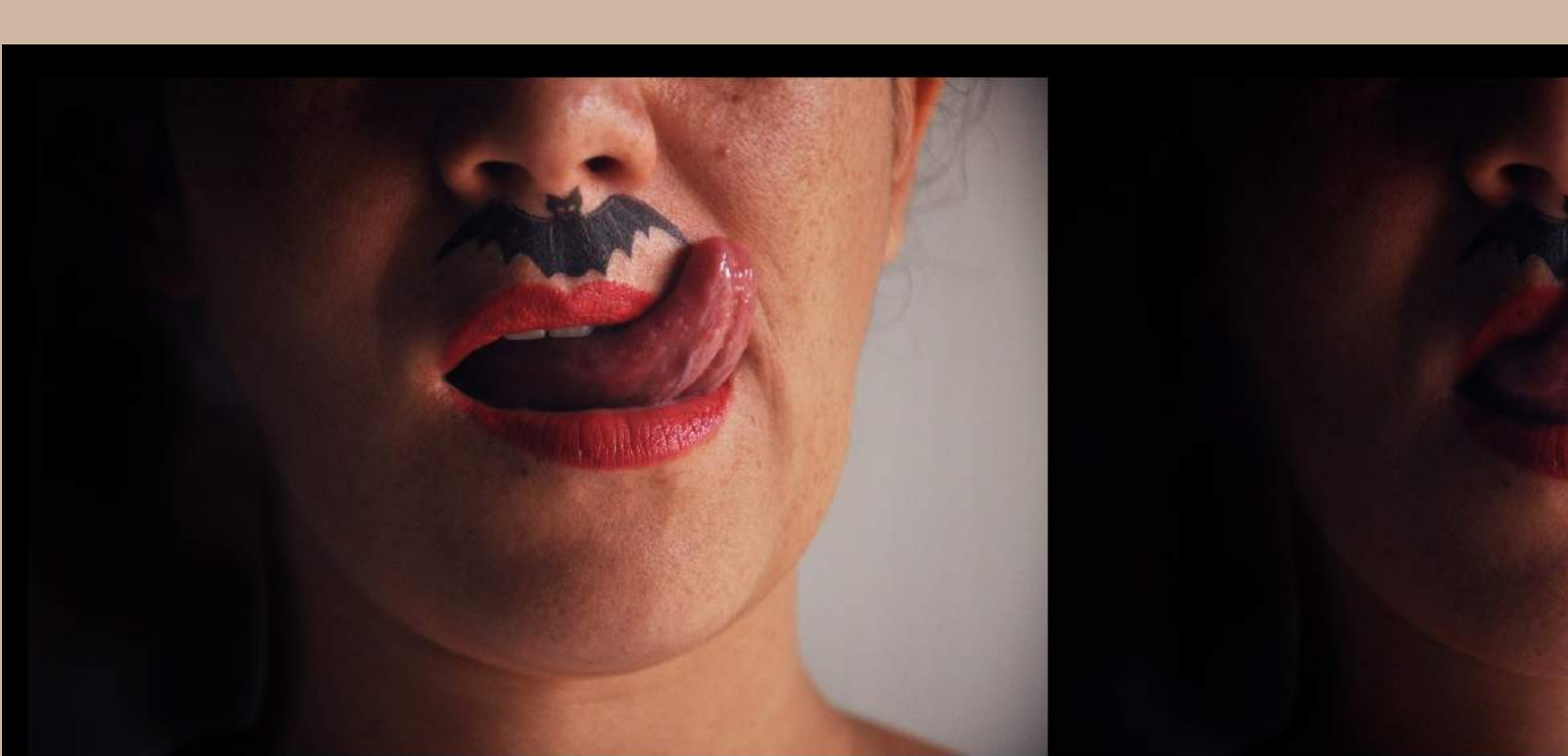
### Raio-X

### meu corpo de trabalho (2015-2019)

- LIVRO DE ATIVIDADES •
- DO PORÃO AO SÓTÃO •
- UM DIA SERÁ O MUNDO... •
- ECDISE •
- OVO •
- ÁGUAS •
- VESTES DE VESTAIS •
- A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO  
SER •
- PESSOAS CINZAS NORMAIS •

As séries fotografias completas  
podem ser acessadas no  
endereço eletrônico:

<http://www.anasabia.com>









Livro de atividades para completar e colorir (2015)  
fotografia digital, série com 8 fotos

Ligue os pontos e descubra o desenho, 21x29cm



Livro de atividades para completar e colorir (2015)

Ligue os pontos e complete o desenho, 21x29cm



Entre 2014 e 2015, ocorreu no mercado literário um curioso fenômeno mundial de livros para colorir destinado ao público adulto. A princípio esses livros ofereciam “jardins secretos”, com fauna e flora diversificada; com o sucesso comercial expandiu-se em outros temas como moda, filmes, celebridades da música e cinema, sexo e afins. Um dos incentivos publicitários responsáveis pela expansão de vendas foi oferecer, através dos traços e desenhos de competentes ilustradoras/es, a possibilidade lúdica, “criativa” e “terapêutica” do brincar de colorir para alívio do estresse cotidiano, prazer e concentração entre as cores e formas.

Utilizando dessa referência do livro de colorir a partir da ironia, propus relacionar ludicidade e provocação ao me colocar como o elemento à disposição para completar e colorir na imagem fotográfica. O autorretrato é o ponto de partida das proposições atuando como o primeiro plano de interferência: o corpo manipulável aos desejos do jogador, do colorista, do interator. Para tanto, interfiro digitalmente na imagem fotográfica aplicando ou subtraindo elementos gráficos criando lacunas a serem completadas manualmente pelo/a interator/a.

Para realizar o autorretrato, me posicionei diante de um tecido com uma estampa que reproduz um padrão de notícias de um jornal impresso, oferecendo, desse modo, um outro plano de interesse na imagem ao também trazer a possibilidade de leitura dessas manchetes informativas como índices de significados que complementam ou subvertem o primeiro plano.

Em todas as fotografias da série, minha identidade não é óbvia, tanto pelos recortes de enquadramento, poses, pedaços de corpo, quanto pela interferência digital na imagem. A estratégia foi driblar o *medium* de modo a não haver o reconhecimento identitário através do rosto ora oculto, ora completamente subtraído. Simultaneamente, utilizo das características corporais para aferir a brincadeira: pintas das costas se transmutam em pontos numerados que sinalizam o desenho proposto; estrias dos seios

se convergem nos traços do desenho; cabelos alvoroçados que se enovelam e mascaram o rosto; o falso bigode decalcado sobre uma boca pintada de vermelho brinca com as representações de gêneros.

O primeiro e segundo planos das fotografias dessa série - o corpo feminino e o cenário "jornalístico" - foram produzidos com o interesse de adentrar na discussão sobre violência contra a mulher. O corpo ali retratado não tem identidade, torna-se um corpo coletivo em uma discussão que abarca toda a sociedade.

Nas fotografias "Ligue os pontos e descubra o desenho" e "Ligue os pontos e complete o desenho", me baseio nas fotos policiais de suspeitos de crimes e, apesar da personagem ser fotografada nos quatro ângulos (de frente, de costas, e de cada um dos lados, como se dá o registro de identificação policial) a sua identidade é desconhecida. No tríptico "Jogo dos 7 erros" o enquadramento fotográfico - somente mostrando a boca e partes do rosto que dificultam a identificação - busca a referência de retratos de mulheres vítimas de violência veiculados em revistas.

Dados sobre a violência contra a mulher no mundo são apavorantes e o Brasil segue como um dos países mais violentos nessa estatística. Ainda que houveram avanços consequentes da Lei Maria da Penha<sup>1</sup>, o relatório do "Atlas da Violência 2018" produzido pelo Ipea e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) constata, desde a sanção dessa lei, que em 2016 "4.645 mulheres foram assassinadas no país, o que representa uma taxa de 4,5 homicídios para cada 100 mil brasileiras. Em dez anos, observa-se um aumento de 6,4%"<sup>2</sup>. Outro dado importante é a diferença dos números da taxa de homicídios entre mulheres brancas e negras:

---

<sup>1</sup> Sancionada em 7 de agosto de 2006, a Lei 11.340 - Lei Maria da Penha - representa um marco para a proteção dos direitos femininos ao endurecer a punição por qualquer tipo de agressão cometida contra a mulher no ambiente doméstico e familiar. Em pouco mais de uma década de vigência, a Lei motivou o aumento das denúncias de casos de violação de direitos. Segundo o Ministério dos Direitos Humanos (MDH), que administra a Central de Atendimento à Mulher em Situação de Violência, o Ligue 180, foram registradas no primeiro semestre deste ano quase 73 mil denúncias. O resultado é bem maior do que o registrado (12 mil) em 2006, primeiro ano de funcionamento da Central. Os dados abrangem cárcere privado, esporte sem assédio, homicídio, tráfico de pessoas, tráfico internacional de pessoas, tráfico interno de pessoas e as violências física, moral, obstétrica, patrimonial, psicológica e sexual.

<sup>2</sup> Fonte: [http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/06/FBSP\\_Atlas\\_da\\_Violencia\\_2018\\_Relatorio.pdf](http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/06/FBSP_Atlas_da_Violencia_2018_Relatorio.pdf)

As categorias de gênero e raça são fundamentais para entender a violência letal contra a mulher, que é, em última instância, resultado da produção e reprodução da iniquidade que permeia a sociedade brasileira. Desagregando-se a população feminina pela variável raça/cor, confirma-se um fenômeno já amplamente conhecido: considerando-se os dados de 2016, a taxa de homicídios é maior entre as mulheres negras (5,3) que entre as não negras (3,1) - a diferença é de 71%. Em relação aos dez anos da série, a taxa de homicídios para cada 100 mil mulheres negras aumentou 15,4%, enquanto que entre as não negras houve queda de 8% (Atlas da Violência 2018, p. 51)

Isso significa que as leis e políticas públicas brasileiras ainda não são suficientes para impedir que vidas de mulheres sejam subtraídas de formas brutais. É urgente o enfrentamento a essas e outras formas de violência de gênero, além da necessidade de aprimoramento dos mecanismos de enfrentamento para que a violência contra a mulher deixe de ser naturalizada em todos os âmbitos sociais.

O corpo retratado nestas imagens está tanto receptivo quanto vulnerável ao interator que tem a sua escolha aceitar o convite para completar e colorir em 'ludicidade' ou violar os limites da proposta. Ainda que de maneira mais 'protegida', esse trabalho dialoga com a grandiosa performance *Cut Piece* (1964) de Yoko Ono e *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramovic. Nesta segunda, mais radical que a da artista japonesa, Abramovic permaneceu durante seis horas dentro de uma galeria de arte em Nápoles (Itália), colocando-se absolutamente imóvel, dispondo seu corpo como matéria de interação com a platéia presente, além de uma série de diversos objetos que poderiam ser usados para provocar sensações. Abramovic deixou suas instruções sobre a mesa junto aos objetos<sup>3</sup>:

Instructions.  
There are 72 objects on the table that one can use on me as desired.  
Performance.  
I am the object.  
During this period I take full responsibility.  
Duration: 6 hours (8 pm - 2 am)<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Estes incluíam uma rosa, pena, perfume, mel, pão, uvas, vinho, tesoura, um bisturi, unhas, uma barra de metal e uma arma carregada com uma bala. (Fonte: <https://www.moma.org/multimedia/audio/190/1972>)

<sup>4</sup> "Instruções. Existem 72 objetos na mesa que podem ser usados em mim conforme desejado. Performance. Eu sou o objeto. Durante este período, assumo total responsabilidade. Duração: 6 horas (20:00 - 02:00)" (fonte: Wikipedia)

Segundo a artista, o objetivo deste trabalho era saber quem era o público e o que fariam naquele tipo de situação. Marina discorre sobre essa performance como algo que levou seu corpo e mente ao limite. No início, alguém lhe ofereceu rosas ou beijos. Como escreveu Thomas McEvelley, crítico de arte presente na ocasião:

It began tamely. Someone turned her around. Someone thrust her arms into the air. Someone touched her somewhat intimately. The Neapolitan night began to heat up. In the third hour all her clothes were cut from her with razor blades. In the fourth hour the same blades began to explore her skin. Her throat was slashed so someone could suck her blood. Various minor sexual assaults were carried out on her body. She was so committed to the piece that she would not have resisted rape or murder. Faced with her abdication of will, with its implied collapse of human psychology, a protective group began to define itself in the audience. When a loaded gun was thrust to Marina's head and her own finger was being worked around the trigger, a fight broke out between the audience factions.<sup>5</sup>

*Rhythm 0* segue potente e comovente na atualidade. Abramovic comprovou pela arte que a violência humana é brutal e, quando “autorizada”, pode ser mortal. Enquanto seu corpo performava o barbarismo sobressaiu-se ao verniz social, moral e cristão (diga-se de passagem, a performance foi realizada no país católico onde se localiza o Vaticano). A não reação às investidas do público, ação premeditada da artista, liberou uma ideia de impunidade; este não a reconhecia mais como uma igual, ser humano de carne, osso e sentimentos. O delírio coletivo transformou seu corpo num simples objeto, válvula de escape das próprias raivas, humilhações e violências. No final da performance, quando Abramovic começou a se mover, encarar a platéia e ir em sua direção não houve quem aguentasse a própria consciência e todos fugiram da sala sem conseguir olhá-la como pessoa.

Ainda nos resta uma dúvida: se essa performance tivesse sido realizada por um artista homem, teria havido outro ritmo e desfecho? Se tomarmos como referência as

---

<sup>5</sup> Começou suavemente. Alguém a virou. Alguém empurrou os braços dela para o ar. Alguém a tocou intimamente. A noite napolitana começou a esquentar. Na terceira hora todas as suas roupas foram cortadas com lâminas de barbear. Na quarta hora, as mesmas lâminas começaram a explorar sua pele. Sua garganta foi cortada para que alguém pudesse sugar seu sangue. Várias pequenas agressões sexuais foram realizadas em seu corpo. Ela estava tão comprometida com a peça que não teria resistido a um estupro ou assassinato. Diante de sua abdicação da vontade, com o colapso implícito da psicologia humana, um grupo protetor começou a se definir na audiência. Quando uma arma carregada foi empurrada para a cabeça de Marina e seu próprio dedo estava sendo colocado ao redor do gatilho, uma briga irrompeu entre as facções da audiência.” (Fonte: Frazer Ward, *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*, University Press of New England, 2012, p. 125, via Wikipedia)



anteriores estatísticas sobre a violência contra a mulher, e isso apenas no Brasil, deduz-se que, muito possivelmente, a resposta seria afirmativa.

A violência contra a mulher é registrada diariamente, são como manchetes de jornal com atualização de hora em hora. A série fotográfica “Atividades para completar e colorir” busca adentrar essa denúncia social. A ludicidade aqui é antes uma ironia: autoriza-se a manipulação daquele corpo não para brincar ou aliviar o estresse, mas para convidar a pensar criticamente e ser partícipe de uma nova configuração humana, histórica, social e política onde urge procurar os 7 (e mais) erros a fim de corrigi-los. Creiamos que sempre é tempo.





Do porão ao sótão (2016-17)  
fotografia digital | série/instalação composta de 150 imagens





Do porão ao sótão (2016-17)

---

Amor, II



Do porão ao sótão (2016-17)

Amor, III  
Sorria!



Do porão ao sótão (2016-17)

Amor, IV, 2017

Amor, V, 2017



Do porão ao sótão (2016-17)

---

Cara de paisagem, 2016



Do porão ao sótão (2016-17)

---

Estado de latência II, 2017





Do porão ao sótão (2016-17)

Estado de latência I, 2017



Do porão ao sótão (2016-17)

Lágrimas de diamantes, 2016



Que a literatura é manancial infindável para a imaginação não é novidade. A tradução e complexidade dos *perceptos e afectos* por meio da linguagem escrita é oferta para criação em todas as artes. O cinema é a prova disso, nem sempre com tanto êxito, mas também justificável, na literatura é dada a oportunidade para que cada leitor/a transforme-se em criador/a na completude e tradução, conforme a própria subjetividade, dos hiatos e nuances da estória escrita.

Há anos, Clarice Lispector continua como uma das minhas grandes referências na literatura brasileira. Sou aficcionada, leio e releio muitas vezes e, como o entendimento e aprofundamento de algumas experiências que vivemos são contextuais, cada vez que retorno à sua obra parece-me percebê-la sob aspectos anteriormente não tocados.

Em 2010, pela primeira vez, entrei em contato com o conto 'Amor', do livro "Laços de Família" (1960) que foi adaptado para a peça teatral *Ana-me*, da *Cia. Teatro de Senhoritas*. Eu estava na primeira fila da platéia do pequeno teatro com a responsabilidade de fotografar a apresentação. Apesar da atenção dividida com o ato fotográfico aquela peça me emocionou pois me vi como aquela Ana e reconheci muitas semelhantes àquela personagem de Clarice ali no palco.

Alguns anos mais tarde tive a oportunidade de ler o conto diferentemente da experiência teatral, dessa vez como leitora. A começar pelo nome da personagem, igual ao meu, e toda a sequência da história, sua atuação dentro daquele núcleo familiar, sua origem e escolhas, seu contexto e afirmações, tudo ali me levava a identificar-me naquele mundo ocioso, burguês e cego no qual Ana vivia. Terminei a primeira leitura do conto em prantos; igualmente aconteceu na segunda, na terceira, na décima vez que o li.

Algo muito perturbador nessa identificação não podia ser negado e decidi iniciar um projeto fotográfico na intenção de ser guiada artisticamente à tradução daquela dor. Entendo a literatura clariceana totalmente corporal, sangue, suor, leite, fluidos,

nervos, tato - corpo matérico - inseparável do intenso embate entre ideias, pensamentos e sensações em complexa subjetividade. Suas personagens não transcendem, elas são e estão em sua humanidade carnal no aqui e agora da vida concreta e efêmera.

Ana, dona de casa casada, mãe de dois filhos, acomodada e implacável ao manter cotidianamente a ordem de sua vida inalterada para evitar acasos inesperados, num certo dia se depara na rua com um cego mascarando chicletes. A simples visão de um homem cego que masca um chiclete abre uma fissura no enovelado psicológico da personagem onde a negação de profundos desejos, frustrações, descontroles individuais na tarefa de limpar e ordenar os objetos, as pessoas, os pensamentos e os dias, finalmente vêm à tona em sua consciência. A ruptura psíquica através da visão se complementa com a ruptura física: os ovos que Ana carregava dentro da cesta de crochê que ela mesma fizera, se quebram com a queda da cesta. Todos a olham, alguns riem, logo tudo volta à normalidade, menos Ana, agora mais viva do que jamais se percebera.

A primeira fotografia intitulada como o conto "*Amor I*" inicia todo o percurso da série e foi a proposta de tradução dessa anterior passagem que considero o clímax do conto. Ana se rompera tal qual os frágeis ovos. Ou finalmente nascera para a vida fora da casca. Sua rede de proteção carinhosamente tricotada não fora tanto eficiente para protegê-los do choque. O inesperado caos, que Ana tanto buscava conter e empurrar para longe das horas, veio pela visão do cego: contraste da escuridão e da luz, da brutalidade e ternura, dos acordos e da violência, da mesquinhez e do amor.

O frágil mundo-ovo que se partiu não retrocede à superfície lisa e hermética, assim como a vida que ali se aninhava não pode - nunca mais - retornar ao ovo-útero. A sutura é uma evidente tentativa fracassada de reatar estilhaços. "Procurar pêlo em ovo", provérbio divertido para convencimento de preocupação despropositada pois sua superfície é interdita tanto fora quanto dentro. O dentro, quando vivo, só vem para fora quando encontra em condições maduras para tal. O fora só entra premeditadamente e imprevisivelmente quando o invólucro é rompido. Em ambos os

casos, impossível ser o que antes era. A costura tenta remendar e quanto mais se busca atar, mais a lisura se torna esburacada. O restauro torna-se gambiarra.

Por sua natureza inédita, a ação de costurar os ovos envolveu uma pesquisa em seu processo. Primeiro quebrei um dos ovos e com certa dificuldade e delicadeza - para abrir os orifícios a partir da agulha fina - ia alinhavando as cascas vazias. Ao término do cerzir as cascas desencaixadas imitavam o formato de um ovo em desengonçado equilíbrio precário. O segundo ovo, que foi cozido na esperança de manter o formato íntegro e facilitar a penetração da agulha com buracos mais uniformes, apresentou outros entraves com a casca que ia se soltando em pequenos triângulos irregulares e dificultando manter o padrão da emenda.

Costurar os ovos tornara-se uma performance. Conjuga uma ação com teor surreal e divertido ao perceber-me percebendo isso. Foi instigante imaginar a curiosidade de alguém ao presenciar essa ação se desenvolvendo. Mas eu estava só e não a registrei durante o processo. Só a realizei com verdade para mim mesma. Terminada as emendas arrumei os elementos para compô-los na fotografia.

Cada um ali está por um propósito: o tecido cor de vinho com largas tramas, tal qual um crochê, que cobre a mesa é da mesma cor da linha que costura os ovos. O prato que contém os ovos é artesanal pintado à mão. Apresenta flores com traços e cores delicadas aludindo à feminilidade. A linha que costura os ovos ainda continua atada ao carretel e à agulha num emaranhado sobre o prato. E os ovos - a quantidade é fundamental - são apenas dois. Provoca pensar o dualismo do mundo e seus extremos, os duplos e suas diferenças, os casais e seus desencontros, o outro como reflexo de si.

Ovos aparecem no meu trabalho como um elemento de transmutação do corpo. A exemplo de outra série iniciada em 2018, ainda em processo, intitulada OVO na qual apresento:

ovo. óvulo. ovulação. ovários. gênese da vida de tantas espécies animais. humana.  
um ovo. encontro favorável feminino-masculino das células primeiras.  
deriva da reprodução celular na formação de outras vidas ainda mais complexas.  
ovo frágil, delicado. na aparência. sua casca fina, impermeável,

corajosamente resiste protegendo as possibilidades que ela abriga.  
vida, alimento, sonhos. ovo-mundo.  
do rompimento brota a viscosidade translúcida branca e amarela. casca, clara,  
gema, perfeitamente simbióticas. uma aninhando a outra como a boneca russa  
matrioshka ovulando e gestando suas proles

Considerarei a fotografia *Amor I* um autorretrato, tanto que compreendi que a partir das demais fotografias da série os elementos trabalhavam o conceito de autorretrato a partir da transfiguração do corpo como outros elementos, orgânicos e inorgânicos junto à ideia de ruptura e suas consequências em narrativas que se reafirmavam nas subsequentes.

“Amor II” é uma montagem fotográfica duplicando a mesma flor na qual evidencio sua morte e uma possibilidade, ainda que irônica, de que esta possa ser reanimada ou ancorada com prendedores de madeira humildes de sua matéria inerte; eles próprios pedaços de corpos mortos daquela que algum dia foi a íntegra árvore viva.

A flor à esquerda já murcha sem viço, as folhas pendem cansadas, as flores perderam os tons. A mesma flor é colocada à direita desta vez toda contida e atada por artifícios externos que intentam fazê-la voltar a ser o que um dia foi. Similar aos artifícios cirúrgicos que esticam a pele flácida na promessa de driblar os sinais do tempo no corpo, que continuamente envelhece, na expectativa de distanciar nossa proximidade com a morte.

O corpo performa dentro e fora das imagens e se duplica entre corpo e objeto, assim como na *Performance Art* e na fotografia. O corpo-casa e a casa-corpo são elementos relacionais caros, tanto na psicanálise quanto na arte como, por exemplo, nos trabalhos de Cildo Meirelles, Tunga, Adriana Varejão, Méret Oppenheim, Beth Moysés e Lygia Clark:

A imagem da “casa”, re-significada na obra de arte, reflete sobre o “corpo individual” dentro do “corpo social”: essa é uma reflexão de corpo em sua totalidade. O espaço da moradia representado tanto pelos aspectos arquiteturais internos e externos, quanto pelo mobiliário e objetos cotidianos, perpassa, além do conceito de “abrigo” ou, de “espaço privado”, a ideia de um “espaço coletivo” primordial. A casa é o ambiente em que se processam os

primeiros sentimentos de coletividade; o lugar onde se estruturam modelos de sociedade baseados na organização familiar. Assim, a casa constitui o espaço fundamental das experiências socializantes, e como tal estabelece uma metáfora poderosa do “corpo coletivo” ou, do “corpo social” – uma simbologia que se faz muito presente na arte contemporânea (VIEIRA, Dione Veiga, 2008).

À essa poética do corpo, tão seminal na arte moderna e tão visceral a partir do final dos anos 1960, com as novas práticas performáticas e o contexto de emancipação das mulheres, o prolongamento do corpo individual se desdobra conceitualmente em outras referências coletivas que ampliam o significado da obra.

Em 1968, Lygia Clark (1920-1988) apresentou no Brasil e na Itália sua obra “A Casa é o Corpo”, instalação de grande importância na história da arte brasileira, que se constituía de uma espécie de abrigo plástico com duas entradas laterais para ser penetrada pelo público. No centro desse espaço-ninho, um labirinto. Lygia propõe com essa obra a reconstrução da experiência intra-uterina, um re-alocar essa casa-ventre da qual todos/as um dia já habitamos, o compartilhar desse corpo coletivo a partir de tomada de consciência, de emancipação criativa e resistência política através da experiência artística<sup>6</sup>.

Entre a fotografia de retrato e autorretrato vou alinhavando documentação e ficção que, afinal de contas, são as faces duais de toda história. O interesse é discutir uma coletividade a partir de uma privacidade doméstica: a casa, os objetos, as pessoas que ali habitam, suas singularidades percebidas nessa estrutura. Os acontecimentos banais que permeiam a vida e sua finitude são fontes de inesgotável beleza e gravidade se aptos à percebê-los.

O microcosmo doméstico carrega a complexidade macro a partir das relações, percepções e posicionamentos ali inscritos. Este trabalho problematiza o habitat doméstico, essa casa-corpo, e busca evidenciar as armadilhas, conscientes ou não, que permeiam nossas crenças e desejos de voltar no tempo ao constatar nossos equívocos, finitudes e chances de vida desperdiçadas. A ruptura do objeto espelha e dialoga com

---

<sup>6</sup> Convém lembrar que a obra foi realizada e exposta no período compreendido de ditadura no Brasil.



as rupturas íntimas de desejos, sonhos e ilusões. Os cacos podem ser tanto amontoados cortantes quanto possibilidades vindouras para novos encaixes.

As demais fotografias que compõem a série continuam a interrogar o corpo, ainda que a partir de elementos simbólicos. Em "Amor III", o par delicado de xícaras de porcelana quebradas reconstituem-se em precária remenda através da grosseira atadura feita pela fita preta isolante. Casal que deixa de ser objeto utilitário como receptáculos aos líquidos devido à queda e choque de suas superfícies contra o pavimento. Fragmentos pontiagudos e cortantes agora se remontam na esperança da unidade perdida tentando renovar a forma de outrora. Contudo, os inevitáveis veios foram abertos em frestas tortuosas e visíveis a olho nu. O reparo tosco é convenientemente gritante, invasivo e as pequenas lascas esquecidas se apoiam desalojadas do todo. A suposta unidade original já era um conjunto de dois diferentes e no colapso da fragmentação, agora evidente e sem disfarces, o quebra-cabeça perde as peças que os fazia perceberem-se enquanto *unos*. Os orifícios demarcam presença e os líquidos, na impossibilidade de recolherem-se no espaço de contenção, esvaem-se até a última gota.

Em outra fotografia, uma espécie de sorriso desconcertado é esboçado a partir do molde da minha arcada dentária. A sinistra, e simultaneamente irônica, composição apresenta literalmente um fragmento do meu corpo como objeto inorgânico. Os dentes expostos figurando entre fósil arqueológico e objeto surrealista.

Na seguinte fotografia, um sorridente casal de porcelana se abraça com olhares de intimidade e sarcasmo. A esposa permanece abraçada ao corpo do marido sem cabeça. Esta se encontra decapitada ao lado do corpo, ainda sorridente mas fatalmente fraturada. Um buraco negro se expõe em sua face oca. Trincos partem da fenda escura esquadrihando todo o rosto.

O uso de louças antigas como auto-representação na minha fotografia está ligada à questões de memória e afeto com os objetos, seus usos e simbologias. Muitas dessas louças são heranças de minha mãe, avós e tias queridas. As reuniões familiares se fazem memoráveis pelo alimento, pelo cuidado e amor ao preparo dos melhores

sabores compartilhados nas mesas dos lares. O alimento que nutre o corpo físico mas também fortifica memórias, afeto e subjetividade. O pão que se reparte, do ensinamento cristão, à semente que se planta em terra fértil cresce e multiplica-se na bonança da partilha. O corpo é a ferramenta, a ação e a experiência humanas ao imemorial do tempo.

No autorretrato, me posto frente ao varal com roupas limpas. Do ditado de que “roupa suja se lava em casa” à recordação de minha infância nos lençóis perfumados estendidos nos varais de minha avó, eu sou a mulher sem rosto, camuflada ou hibridizada na paisagem. Me coloco permeável ao instante e de corpo presente mas, simultaneamente, me esvazio do ego e das amarras demarcadas pela identidade que se evidencia nos traços da face.

Na próxima fotografia me transmuta simbolicamente em uma espécie de ninho inorgânico, sou objeto utilitário e decorativo que ainda que feito de cerâmica aconchego em meu “ventre” um peixinho dourado apenas morto. A assunção dos contrastes entre extremos e opostos como morte/vida, orgânico/inorgânico, sujeito/objeto, masculino/feminino, íntimo/público, etc... são essenciais na minha poética fotográfica e na abordagem do corpo e auto-representação.

Me autorretrato nua transitando fantasmagórica entre luz e sombra, porém envolta em um véu nupcial feito de plástico bolha. A simbologia do véu feito de matéria barata e com o propósito de proteção contra choques e quebras de objetos nas embalagens e remessas, conjuga o corpo como limiar entre sujeito e objeto assim como problematiza comportamentos e condutas instituídas pela família, religião e sociedade no controle dos desejos, escolhas, enfim, dos corpos.

De mesmo modo, os objetos que escolho fotografar transformam-se em possibilidades de aferir subjetividade e carne ao tema enquadrado. Travesseiros, como corpos, expõem suas vísceras que são feitas de penas, matéria orgânica de outros corpos. ‘Lágrimas de diamantes’ é o título da fotografia que apresenta um amontoado de vidro translúcido cortante e estilhaçado que seduz na chance de oferecer suavidade de nuvem ao toque mas, se assim o fizermos, possivelmente causará ferimentos.

Corpo, carne, ossos, sangue, leite, gozo, lágrimas e demais matérias palpáveis se corporificam e encarnecem os objetos de afeto, os objetos simbólicos e os objetos ordinários na tentativa poética de amalgamar a vida na arte e a arte na vida para remontar o documentário surreal de um passado, compreender o agora e semear para além.





Um dia será o mundo... (2016)  
fotografia digital

---

Líquido Amniótico





Um dia será o mundo... (2016)  
fotografia digital

---

Frágil  
Semi



Um dia será o mundo...  
(2016)

Fotografia digital com  
sobreposição

---

Mamazeiro



Um dia será o mundo... (2016)  
fotografia digital com sobreposição





Um dia será o mundo... (2016)  
fotografia digital com sobreposição



Um dia será o mundo... (2016)  
fotografia digital com sobreposição



**Um dia será o mundo... (2016)**  
fotografia digital com sobreposição

---

À flor da pele III



Um dia será o mundo com sua impersonalidade soberba versus a minha extrema individualidade de pessoas mas seremos um só, 2016

O hibridismo entre corpo e natureza é a proposta dessa série, que busca entretecer as diversidades de significações, daí advindas, através de autorretratos e sobreposições imagéticas que decompõem a figura conhecida em outras (de)formações surreais.

*A vegetação multiforme presente como outro personagem, é aquela mesma, e simultaneamente diferente, a qual venho acompanhando ao longo dos meses e anos em suas diversas apresentações. Seus ciclos de germinação, morte, renascimento, e todo o processo sexual daí constitutivo, trespassa o corpo, o espelha e o fertiliza. E vice-versa.*

*Esta série de autorretratos evidencia a relação entre o corpo e a natureza no desafio de propor resignificações de valores culturais a partir da afirmação do ser mulher; na insubmissão e questionamento identitário diante dos múltiplos e aumentados panoramas que inserem outras possibilidades da vivência da sexualidade e dos desejos; infiltrar nos discursos críticos de gênero e nas diversidades de um eu que, assim como a natureza, está em constante fluxo.*

*A intenção é de gestar, parir, remontar e reinventar tais corpos multi-sexuais, hermafroditas, andróginos, indistintos - quanto à sua forma física e biológica - mas vivos, na busca de compreender suas necessidades, autonomias e prazeres.*

O livro "Uma aprendizagem, ou o livro dos prazeres" de Clarice Lispector (1969) foi a fonte de inspiração norteadora poética deste trabalho; e o título da série é uma frase dita repetidas vezes por Lóri, personagem principal do romance.

Lóri encontra-se em processo de autoconhecimento não livre de angústias e dúvidas, talvez em busca de uma auto-aceitação de suas fragilidades como também de suas individualidades na esperança de tornar-se permeável ao mundo, ao outro, ao

sexo, ao amor; onde cada sujeito, nessa trama envolvido, seja tanto íntegro em si mesmo quanto autônomo do outro.

Lóri, em sua trajetória de auto-conhecimento, sente-se estranha e excluída do mundo externo feito da realidade concreta, por isso a epifania da frase quando, pelo seu processo de aprendizagem, percebe-se de modo profundo conectada a essa teia misteriosa de relações humanas, afetivas e sensoriais.

Nesta série, as sobreposições de fotografias e autorretratos que se diluem ou potencializam em formas outras; ou a flora selvagem que compõe e transmuta feições humanas, não o fazem por inocência plástica. Cada elemento visual alí enquadrado e retrabalhado discursa infinidade de palavras e leituras.

O velar/desvelar da mulher se dá simbolicamente, através das sobreposições imagéticas que ampliam leituras e significados para possibilitar outras alternativas e visibilidades nas facetas que a inscrevem histórica, social e culturalmente.

Esse novo ser afirma-se e estende sua condição de indivíduo específico para então, hibernar, metamorforsear, encasular, gestar, transfigurar-se em algo além tanto na forma quanto no discurso no qual a arte, com suas construções imagéticas abertas a múltiplas leituras, possibilita o lugar do outro, do novo, do (im)possível e do devir.

'Mamazeiro' é um híbrido entre um mamoeiro e mamas. Meu corpo frontal é simultaneamente torso humano, corpo animal e tronco vegetal. Os seios replicados em sobreposição crescem para cima esticando o corpo e reproduzindo os pares de mamas na metamorfose similar ao corpo de uma fêmea mamífero, um gata, uma cadela ou uma loba. A exemplo da lenda da loba Capitolina, que amamentou os irmãos órfãos Rômulo e Remo, fundadores de Roma, torno-me ama-de-leite de um vasto império de subjetividades.

Concomitante, as mamas que se encontram mais afastadas do tronco começam a perder os mamilos e ganham folhagens, entram na mutação carnal para a vegetal; mas, ainda assim o leite jorra vívido do seio, da mama e do caule do mamoeiro.

'Fauna e Flora I' o mito da vagina dentada dá lugar ao falo espinhoso. As genitálias feminina e masculina comungam do prazer e da violência implícito e inerente ao ato sexual. Sobre esse fato, considero a leitura de Camille Paglia (que, por sua vez, adota a opinião de Sade, que adota a de Hobbes) defendendo a ideia de que a agressão é inata e vem da natureza da qual somos parte integrante. Nietzsche, também considera a violência como vontade de poder:

Para Sade, voltar à natureza (o imperativo romântico que ainda impregna nossa cultura, dos conselhos sexuais aos comerciais de cereais) era dar rédea solta à violência e ao desejo. Eu concordo. A sociedade não é criminosa, mas a força que contém o crime. Quando os controles sociais enfraquecem, a crueldade inata do homem vem à tona. [...] Sexo é poder. Identidade é poder. Na cultura ocidental, não há relações que não sejam de exploração. Todos matam para viver. A lei natural e universal de criação a partir da destruição opera tanto na mente quanto na matéria. Como afirma Freud, herdeiro de Nietzsche, identidade é conflito. Cada geração passa seu arado sobre os ossos dos mortos (PAGLIA, Camille, 1992, p.14).

De mesmo modo que Sade, Bataille inscreve a atividade erótica nos domínios da violência na qual a fusão dos corpos constitui-se como violação das identidades e das descontinuidades, características próprias da individualidade. Eliane Robert de Moraes (2002) defende, nesse ponto, que "a erótica dos surrealista guarda visível distância da concepção de Bataille: enquanto os primeiros concebem a fusão dos amantes como ponto de partida da criação, o segundo enfatiza seu caráter destrutivo." (p. 51)

Se considerarmos o hermafroditismo, a fusão dos sexos macho e fêmea no mesmo corpo poderia, então, conjugar o pensamento batailliano erótico destrutivo com a defesa surrealista sobre o erótico criativo?

'Veladura III' meu corpo se hibridiza com frutas. Assim como o acéfalo de Mason, que segura altivo o coração em uma das mãos e o punhal na outra, me posto frontalmente à lente com torso nu e braços levantados vitoriosos acima da ausente cabeça. Minhas mãos seguram delicadamente as extremidades de um saco transparente que tanto vela quanto substitui a face. Com os dedos polegar e indicador seguro a película translúcida em formato similar às pêras contidas no seu interior. O temor da morte por asfixia com um saco plástico na cabeça aqui se transforma em sedução através das frutas maduras. O invólucro dá a ver o que as mãos reforçam no

formato das sensuais pêras: a natureza das formas provoca naturalmente o olhar erótico, o desejo e a fantasia.

Na fotografia 'Líquido Amniótico', que não é realizada a partir de sobreposições, a cabeça é o assunto do retrato. Me autorretrato com ela quase totalmente imersa em uma vasilha vítrea transbordante de água que, por sua vez, esta apoiada sobre outra superfície lisa, um vidro jateado que sugere uma bandeja. A água é intitulada pelo nome do líquido primordial a que todos já estivemos imersos dentro do útero, substância responsável pela proteção do embrião contra choques mecânicos e térmicos, além de o proteger de futuras penetrações masculinas, envolve uma retratada inativa sugerindo calma - pelo bem estar subaquático - ou morte por afogamento. O espectador da imagem é quem decide.

A fotografia 'Frágil' apresenta a particularidade de ser uma fotografia sem sobreposição com outra imagem e, apesar de não ter um corpo humano representado, insere-se no contexto da série como transfiguração do meu corpo físico. As três pêras foram arranjadas de modo a destacar suas formas e contornos a partir do uso da luz e sombra contrastantes, transformando-se em seios redondos com mamilos em evidência.

'Semi' sobrepõe lado a lado, em dois ângulos do mesmo tema, as sementes em nascimento dos frutos de uma árvore. A forma encasulada de onde rebentará futuros frutinhas é evidentemente fálica e, simultaneamente assim sobrepostas, também remete a uma forma de útero. Mais uma vez o hibridismo de seres e o hermafroditismo dos sexos são colocados em foco.

'Casulo I' me insiro na imagem totalmente velada sob duas cortinas em sobreposição de duas fotografias; ainda assim, o formato de um corpo é reconhecível entre os tecidos e lençóis. Os detalhes têxteis que encobrem e caracterizam a cortina remetem a pequenos casulos de borboletas. Nesse sentido, sobreponho acima de minha cabeça em escala aumentada uma grande borboleta pousada tranquilamente



entre as tramas do linho, livre do seu destino lagarta ela triunfa na liberdade de ir ou restar.

‘À Flor da pele’ meu corpo físico insere-se concomitantemente entre dois espaços geográficos, um dentro-fora do espaço privado-público. Na parte superior, em maior destaque no campo fotográfico, percebe-se um interior com escadas em tábuas de madeiras lisas e reluzentes onde me sento, as paredes brancas que confinam o lar enquadram os degraus e minhas pernas que se posicionam em movimentar-se para subir ou descer. Na parte posterior da foto um bucólico campo de flores espinhadas. Passar com pés descalços entre elas certamente provocará alguma dor. Entre o ficar com o corpo confinado e o seguir com os pés sobre espinhos, qualquer das escolhas comportam dor. Como a própria vida.

Fomos apartados do ensinamento da natureza, descreditamos a sabedoria do corpo sensível em privilégio do pensamento lógico. A possibilidade de reflexão de si se amplia na observação dos estágios da natureza, na resiliência e respeito ao tempo e seu próprio ritmo, na verificação de que os ciclos se completam após findar seus processos e validade, na certeza da fatal conclusão de qualquer forma de vida e assim sucessivamente. Somos parte indissociável desse eco-sistema natural, instintivo, sensível e imaterial no qual o limítrofe do eu se resvala e contempla o do Outro, seja esse humano, vegetal, mineral ou animal.





Ecdise (2017)  
Fotografía digital

---

Caramujo





Ecdise (2017)

Fotografia digital, série com 16 fotos

---

Lagartixa



Ecdise (2017)  
Fotografía digital



Ecdise (2017)

Fotografia digital, série com 16 fotos

---

Aracnídeo



Ecdise (2017)

Fotografia digital, série com 16 fotos

Bulbos I





## Ecdise, 2017

*Ecdise é o processo de mudança do exoesqueleto de alguns animais que apresentam este modo de crescimento. Segundo a zoologia a ecdise é uma estratégia evolutiva vantajosa que permite, entre outras coisas, melhor adaptação destes animais a novos ambientes. Também é chamada de ecdise a mudança de pele dos répteis, de pêlos em alguns mamíferos e de plumas nas aves.*

*Nós, animais humanos, também passamos por metamorfoses, sejam físicas ou emocionais, ao longo de nossa existência. Vivenciar e apoiar minha cria em seu delicado tratamento de correção ortopédica foi uma ecdise para ambos. Enquanto a metamorfose esteve em curso foi tempo de resignação e cuidado. Tempo de espera e força. Tempo de dor e amor. Tempo...*

*A muda se concluiu e abandonamos aquele exoesqueleto feito de gesso. Moles, mas fortalecidos, abrimos amorosamente nossas asas em direção às futuras transformações.*

*As formas gessadas apresentam um corpo, de um dado sujeito, ausente-presente. Abrem, simultaneamente, problemáticas concretas e transmutações surrealistas. O corpo individual engessado na imagem íntegra e dialoga com o corpo coletivo social, cultural, histórico e político, circunscrito em dado tempo-espaço que delimita potencialidades mas, concomitantemente, abre rasgos para a resistência e a luta.*

Durante o processo de *ecdise*, uma vez por semana um novo par de botas gessadas eram modeladas diretamente sobre os pés e pernas de meu filho Francesco. O ritual semanal consistia em ir ao hospital, aguardar horas pelo momento de retirada daquele invólucro duro. A serrilha barulhenta que cortava a bota gessada em uma única e longitudinal fenda comprida feita nas laterais do membro, abria com precisão as camadas brancas rígidas de gaze e algodão levantando a poeira branca que pairava no ar entorno e sobre nossas roupas. Livre daquela carapaça eu enxergava novamente a

pele macia do meu filhinho, a tocava com avidez buscando transmitir o maior sentimento de afeto naqueles breves momentos de tato e reencontro.

Eram instantes de apreensão e esperança na verificação, junto aos especialistas, da situação da evolução da correção ortopédica; anotavam resultados e decidiam sobre a direção do próximo ângulo de ajuste dos pés. Logo em seguida, modelavam novas botas de gaze gessada.

Começavam vestindo as perninhas com uma espécie de meia calça de algodão; em seguida era colocada uma manta de algodão ao redor para proteger e amortecer a aspereza da gaze gessada contra a pele. A água na bacia de inox amolecia a atadura que era calmamente ajustada em camadas. Longas tiras de gaze, ora dobradas, ora enroladas, se sobrepunham conferindo espessura e resistência para firmar a angulação de correção exata.

O processo de endurecimento do gesso comporta a espera e o aquecimento agradável que se libera naturalmente durante a secagem. Voltávamos do hospital com o novo par de gesso em uso e o antigo, corpulento e morto, dentro de uma sacola. Eu ainda não compreendia do porquê eu trazia para casa aquelas fôrmas duras como se fossem um souvenir.

Quero dizer, eu sei perfeitamente que tudo começou após o primeiro gesso. Na tentativa desesperada de encarar a dureza da nova situação apostei na ludicidade em usar a superfície branca de gesso como tela e papel na qual os gizes de cera e canetinhas pudessem encobrir com cores a assepsia da atadura. O primeiro desenho que fiz foi um grande coração sob o pé direito; em seguida, Francesco pediu que eu desenhasse um peixe. Entre o joelho e o pé esquerdo grandes escamas azuis e vermelhas formaram o corpo do animal. Os seus amiguinhos completaram os espaços com flores, balões, pássaros...

Lembrei que Frida Kahlo também pintava seus coletes de gesso com suas cores vivas, seus símbolos caros, suas esperanças. Lembro do impacto que senti quando vi,

nos idos de 2016, um de seus coletes dentro de uma vitrine no museu. Percebi como era miúda, me sensibilizei com sua dor; ainda seu corpo magro vivia e exalava sua verve.

Talvez pela lembrança do encontro com a forma corporal de Frida, talvez pelo fascínio pela artista e sua obra, talvez por compreender aquela atadura como materialidade do sujeito, talvez por não lidar com o desapego em abandonar nenhum indício corporal do meu filho no lixo hospitalar, talvez por compreender que aquela troca de pele precisasse passar por algum tipo de ritual para minha aceitação e compreensão eu a trazia para casa e as acumulava em lugar fechado para um algo incerto.

Eu precisei daquilo, não Francesco que, assim como todas as crianças, nos ensinam mais sobre a vida do que nós a elas. Ele passava pelo processo de modo resiliente e sábio enquanto eu, com esforço, recompunha minhas dores para extravasá-las somente quando ele estivesse longe e não pudesse me ver. Em certo momento, tive um *insight* percebendo a analogia entre as formas humanas e as formas animais por uma perspectiva biológica, um encontro entre espécies que trocam de corpo. A deformidade óssea em correção fazia um paralelo entre o osso do esqueleto e o gesso duro como exoesqueleto.

Muitos animais crescem assim, liberando-se do corpo antigo, seu exoesqueleto, como se fossem roupas que não os serve mais. Achei uma metáfora muito bonita a da transformação corporal pela natureza, a do desapego daquilo que não tem mais utilidade no presente, de viver os contínuos ciclos de esplendor e decadência como parte inerente à vida. Da larva à pulpa; do casulo à borboleta; das escamas que se renovam em regenerada e vistosa pele; dos dentes de leite que esburacam a gengiva para depois cair e dar lugar aos definitivos; dos moluscos viscosos em suas conchas crescentes. Sendo a estagnação a morte, nada mais natural que haja transformação, seja ela como for.

Desse modo, a cada semana um velho par de botas resistentes transmutavam-se em outros seres que encasulados, encapsulados, encarapuçados, hibernados entre o algodão e o gesso, podiam finalmente reaparecer à vida através da operação criativa da linguagem artística. Além das ataduras, todos os elementos com os quais trabalhei na construção das imagens estavam presentes no lugar que habito e isso foi algo totalmente consciente.

Durante o tratamento, pelo fato de Francesco ter pouca mobilidade, consequentemente estivemos muito tempo circunscritos ao interno do nosso lar, quintal e arredores de nossa casa. Como nosso ir e vir estivera delimitado, senti e manifestei o sombrio da angústia nessa espera incerta, através do vazio, do preto, da falta de luz e contornos. Todas as plantas que compõe as fotografias também habitam esse espaço. As plantas Barbas de Velho (*Tillandsia usneoides* L.) acomodam as ataduras como ninhos. Os títulos das fotografias remetem aos animais que se renovam a partir da liberação do exoesqueleto.

A fotografia intitulada 'Lagartixa' é composta com a espécie *Acalypha hispida* popularmente conhecida como rabo de gato. Sua florada alongada e felpuda como pelúcia, remete às longas caldas de animais, ou mesmo serpentes, que sempre me atraíram e repugnaram com a mesma intensidade. Vejo-as como uma coleção de rabos pendurados em exuberância sanguinolenta. Aludindo às sagazes lagartixas - que por instinto de sobrevivência diante de seus predadores, liberam um membro do próprio corpo, a cauda que continua se movimentar elétrica mesmo apartada de sua ligação vital - recomponho um corpo híbrido regenerado com nova carne e sangue.

Em 'Crisálidas', três pares de pernas se entretêm como crianças brincando de subir em árvores. Elas se penduram tranquilas entre os ramos, galhos e folhas, avistam mais alto e mais longe, percebem o mundo sob outra perspectiva, suspendem-se em equilíbrio entre realidade e faz de conta, resistem à lei da gravidade. As crisálidas embalam seres híbridos que são as lagartas-borboletas, rastejantes-voadoras,

monocromáticas-multicoloridas. Atualizam o pensamento de Frida Kahlo, em angústia e redenção: “pés para que os quero, se tenho asas para voar.”

Em ‘Caramujo’ as pernas endurecidas transformam-se no corpo gelatinoso do molusco enquanto que a concha-carapaça, seu lar protetor, são os galhos secos de uma espécie de palmeira. Nesse processo, vimos desabrochar as sementes, nascer e cair os frutos, ressecar e cair o galho. Sempre o percebi com admiração por sua potencialidade escultórica. Na época em que fazia minha graduação, eles foram materiais de um trabalho dessa natureza tridimensional. Agora, vinte anos depois, retornavam como exoesqueleto, casa-corpo de um caramujo surrealista.

‘Aracnídeo’ replica os pares de pernas como se fosse uma aranha que se arma para o ataque. Em meio ao ninho, abro fendas escuras como uma toca ou uma vulva, na provocação sarcástica daqueles que muitas vezes a nomeiam de “aranha peluda”. Das aranhas, simultaneamente maternas e cruéis, modeladas e defendidas por Louise Bourgeois ao corpo surrealista formado apenas de pares de pernas nas bonecas de Hans Bellmer, todas elas estão presentes e aqui reconfiguradas.

‘Bulbos’ se metamorfoseiam em orquídeas suplicantes e as pernas se ajoelham em prece. As florezinhas se abrem em esplendor, gestam brotos ainda imaturos, se sobressaem em luz e vigor diante do cenário trevoso e monocromático. A seiva pulsa alimentando a vida e seus descendentes e a borboleta desenhada na sola do pé reafirma processos.

No corpo se inscrevem as marcas sociais e culturais e é a partir dele nossa ferramenta sensível de ação. Bulbos como incubadoras de possibilidades do devir, do ramificar, do transcender, do esperar resiliente pelo curso natural e propício dos acontecimentos.







**OVO (Organismo Vivo Onírico), 2018**  
Fotografia digital, série com 19 fotos (até o momento)

---

OVO-esfera



**OVO (Organismo Vivo Onírico), 2018**  
Fotografia digital, série com 19 fotos (até o momento)

---

OVO-ovinhos

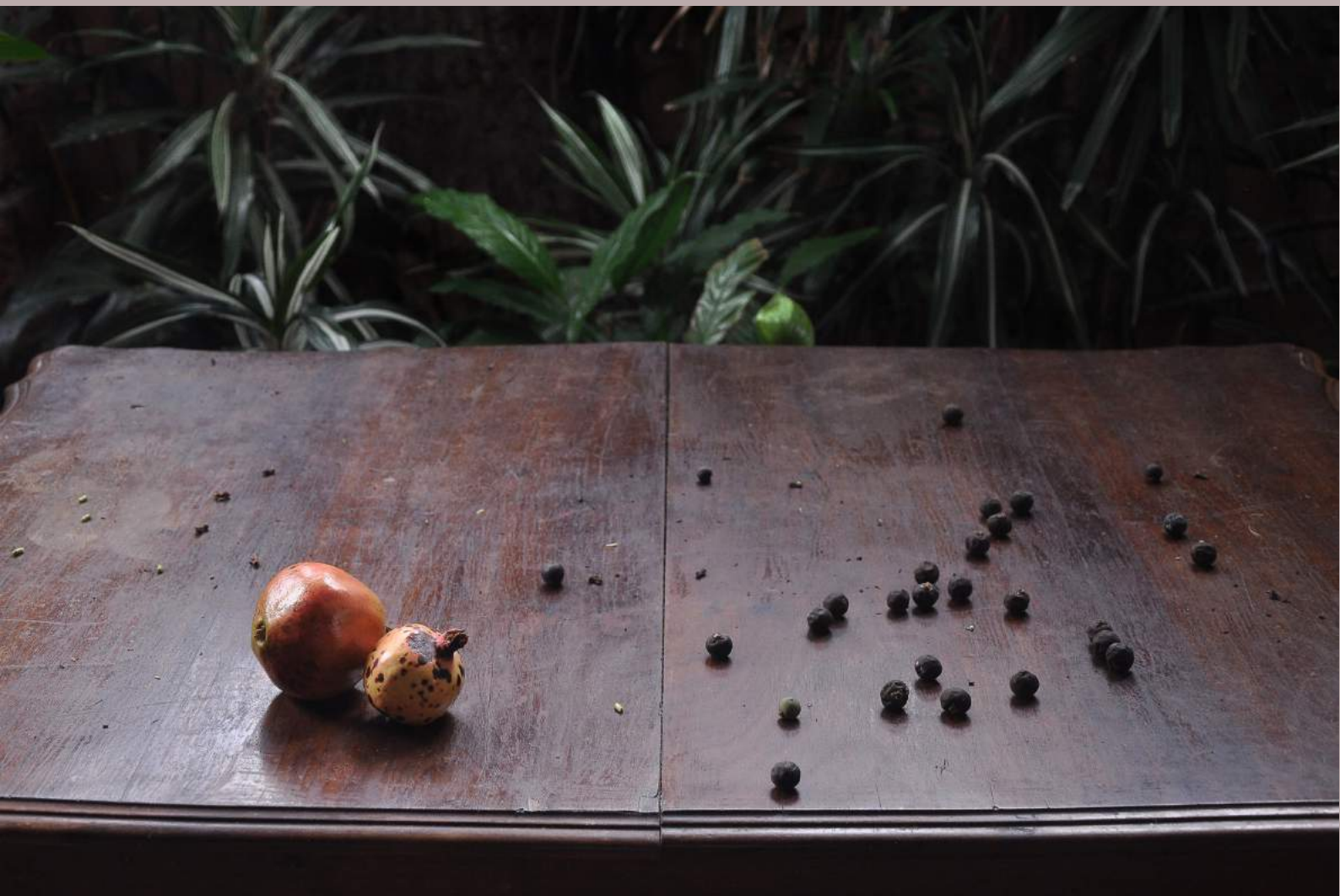




**OVO (Organismo Vivo Onírico), 2018**  
Fotografia digital, série com 19 fotos (até o momento)

---

OVO-para você



**OVO (Organismo Vivo Onírico), 2018**  
Fotografia digital, série com 19 fotos (até o momento)

---

OVO-fechado



**OVO (Organismo Vivo Onírico), 2018**

Fotografia digital, série com 19 fotos (até o momento)

---

OVO-aberto



**OVO (Organismo Vivo Onírico), 2018**  
Fotografia digital e sobreposição, série com 19 fotos (até o momento)

---

Fases de transformação dos sonhos





OVO (Organismo Vivo Onífrico), 2018  
Fotografia digital, série com 19 fotos (até o momento)

## OVO (Organismo Vivo Onírico), 2018 | ainda em processo |

*ovo. óvulo. ovulação. ovários. gênese da vida de tantas espécies animais. humana.*

*um ovo. encontro favorável feminino-masculino das células primeiras. deriva da reprodução celular na formação de outras vidas ainda mais complexas.*

*ovo frágil, delicado. na aparência. sua casca fina, impermeável, corajosamente resiste protegendo as possibilidades que ela abriga. vida, alimento, sonhos. ovo-mundo.*

*do rompimento brota a viscosidade translúcida branca e amarela. casca, clara, gema, perfeitamente simbióticas. uma aninhando a outra como a boneca russa matrioshka ovulando e gestando suas proles.*

*ainda acalento a criança que fui? ainda resiste a mim? criança silenciada pela razão. quero a coragem da criança. a alegria de outrora. sobrevivente ao faz de conta que é a realidade cotidiana.*

*que a criança seja minha guia agora. coloque seus instintos a meu favor e redenção.*

*desejo operar o milagre da transformação do vinho em água. não mais sentir-me constantemente ébria. quero banhar-me em sua cristalinidade pura e vital.*

*que o onírico volte a ser meu companheiro. reaprenda sonhos lúcidos. que o inconsciente se presentifique.*

*resoluções de ano novo. novo alguma coisa. nuovo. há de ser.*

Esse devaneio literário já apresenta muito do que busco compreender com essa série fotográfica. Novamente ofereço meu corpo simbolizado nas figuras da natureza e de Francesco, corpo gestado no meu. OVO como eterno enigma entre o princípio da vida: o ovo ou a galinha? Nesse sentido reconstruo essa reflexão sobre a continuidade do meu corpo a partir do meu filho.

Em um momento pessoal que senti ruir parte do meu universo e de minha identidade com o fim de um casamento, com o afrontamento de crenças que havia perdido sua validade mediante a transformação dos sentimentos, com a consciência da urgência em assumir outras escolhas mesmo à custa do medo inerente ao que nos é desconhecido, novamente a fotografia pôde me auxiliar à dar vazão como escrita artística diante da reflexão de acontecimentos muito íntimos e subjetivos.

Alegria é o sentimento que identifico enquanto estou criando, ainda que muitas vezes o dispositivo de criação se dê por meio da dor. Podemos considerar esse binômio arte-dor, como uma herança dos românticos, no mito do artista sofredor que até os dias atuais segue validado. Mas eu tenho assombro justamente por essa potência criadora que transforma a crueza humana em linguagem dialógica com a vida. Materializar a dor por meio da arte é análogo a materializá-la por meio da fala através da psicanálise.

Roland Barthes defendia o *punctum* como algo da imagem fotográfica que fere e toca de maneira específica, um sentimento inerente à morte de algo que foi, plasmado na imagem, e nunca mais voltará a ser. Frayze-Pereira (2006) credits que a fotografia é a linguagem que se aproxima mais estreitamente da psicanálise, em cujo campo de observação, a dor é uma dimensão fundamental:

Mais ainda, assim como na fotografia o negativo transforma-se, mediante um processo físico-químico, numa imagem-objeto capaz de suscitar em nós recordações e narrativas, na psicanálise observa-se a conversão do não-sentido em sentido (pictogramas ou palavras), sentido que pode gerar novas elaborações. Sem essa transformação simbólica o que resta ao sujeito é a experiência subjetiva da dor como fenômeno que persiste como mal-estar físico-psíquico, como um estado não nomeado, não-pensado. E é por intermédio da *compaixão*, atitude psicoestética que Barthes admitia estar cada vez mais desuso, que eu paradoxalmente participo da dor do outro (dor que, por definição, é muda), pois essa emoção, na qual eu me implico inteiramente implicando o outro, vincula-nos numa história que nos torna semelhantes e igualmente sujeitos à morte. (FRAYZE\_PEREIRA, 2006, p. 131)

A fotografia não apenas representa o mundo, mas o transfigura. Por abarcar a criação de novos signos ou reconfigurar a realidade concreta a partir da abdução do contexto em que dela se extrai o enquadramento, existe sempre a possibilidade de surrealismo e estranhamento nos quais algumas imagens nos provocam mais que outras à chance de reflexão e questionamentos.

Não considero essa série concluída, de modo que posso falar de onde surgiu mas não qual será seu percurso. Me interessa tratar da vida, na figura dos ovos e da criança, e da morte. Mais do que a narrativa entre o nascimento e o inevitável, busco discorrer sobre os processos de mudanças no estado das coisas: entre a célula primeva



e as transformações corporais, incluindo os afetos, pelas quais sofremos enquanto somos vida e mesmo depois da desapareição de nossa matéria.

Os retratos transitam pelo sombrio na escolha dos enquadramentos e das cores escuras. Não é o corpo infantil desnudo que provoca algum *punctum*, mas sim a face sempre oculta. O rosto ausente propõe ao espectador um enfrentamento deste com ele mesmo. A não identificação do semblante transborda dos limites do sujeito para a possibilidade do coletivo.

Na fotografia 'OVO-esfera' a cabeça humana é substituída por um dourado globo espelhado. Em sua superfície percebe-se muitos elementos refletidos: céu ensolarado, árvores frondosas, um terreno aparentemente plano e liso para caminhar, os pés do corpo retratado; mas o reflexo óbvio da fotógrafa e sua câmera não estão, foram propositalmente excluídos na pós-produção digital. O espelho, então, refletirá aqueles diante da imagem.

'OVO-ovinhos' oferece a descoberta para o espectador decidir: acalentar e maternar a possibilidade de vida ali em gestação ou a morte da ninhada em temperada omelete?

'OVO-Pra você' o vaso de galhos contendo frutos de romã em crescimento intercepta a identificação da face. Os mini-frutos, provavelmente, não sofrerão do destino de crescerem suculentos e caírem por demais amadurecidos do pé da romãzeira, ou não servirão de doçura aos paladares dos pássaros, insetos e pessoas. Com o corte prematuro da seiva de sua árvore-mãe, tenderão à morte por desnutrição infantil.

As fotografia 'OVO-fechado' e 'OVO-aberto' aludem ao dito popular de 'pôr as cartas na mesa', ou seja, falar sobre o que se pensa verdade e assumir esse pensar e sentir. Os elementos postos sobre a mesa, que também aludem à tampa de um ataúde, são frutos romãs e cocos, apartados naquela arena conflitual. 'Virar a mesa' como possibilidade de mudar uma situação desfavorável deixou de ser uma alternativa. Os frutos abertos em sumosa vida vermelha contrastam com os cocos murchos e

enegrecidos. Apesar da tentativa de misturá-los e a evidente podridão a que se aproximam como matéria orgânica, só resta 'chorar pelo leite derramado'.

'Fases de transformação dos sonhos' apresenta lado a lado o ciclo de maturação dos frutos dessa espécie de palmeira. Novamente se apoiam sobre a mesa-caixão no qual o tempo, a vivência e a memória são os assuntos da construção fotográfica. A mesa de dissecação surrealista também aqui se presentifica. Os elementos transitam etéreos entre o concreto e o místico como se fossem orixás, fazem a comunicação com os afetos e desejos mas, indelevelmente, o tempo marca sua passagem e consequências na matéria corpórea.

A fotografia 'OVO-asas' foi realizada e agregada recentemente à série. Foi um acaso feliz acontecido no último feriado de páscoa, ritual cristão de transformação e renascimento a partir do amor e da fé. Coincidentemente, ovos e pombas brancas simbolizam o corpo misteriosamente reencarnado e o espírito inabalado.

O pássaro encontrado morto no quintal no início da manhã foi o objeto de ternura e descoberta pelas duas crianças Francesco e Alice. Manipularam-no com um misto de graciosidade e asco. Aproximavam os olhos para observar em detalhes as minúcias do corpo do pequeno ser: as garras e suas articulações, os orifícios do bico, a penugem amarelada sobre o peito e as penas enfileiradas das asinhas. Foi uma '*lição de anatomia' rembrandtiniana*, mediadas por quatro mãozinhas curiosas.

Sanado o entretenimento largaram o pequeno cadáver sobre a mesa e partiram em direção ao jardim sombreado. Aproveitei do momento para a fotografia. Pedi um retrato com o pássaro apoiado sobre as costas como se fosse um pequeno anjo protetor. Os olhinhos do bicho já haviam sido atacados pelas formigas, mas era como se apenas estivesse dormindo. Francesco deixou-se aninhar, fechou os olhos e o click aconteceu.







Águas, 2018 -2019

Fotografia digital com interferência digital, série com 20 fotos (até o momento)

superfície





Águas, 2018 -2019

Fotografia digital com interferência digital, série com 20 fotos (até o momento)

---

ilhados



Águas, 2018 -2019

Fotografia digital com interferência digital, série com 20 fotos (até o momento)

---

submersos



Aguas, 2018 - 2019

Fotografia digital com interferência digital, série com 20 fotos (até o momento)

espada I  
espada II





Águas, 2018 -2019

Fotografia digital com interferência digital, série com 20 fotos (até o momento)

---

permeável I



Águas, 2018 -2019

Fotografia digital com interferência digital, série com 20 fotos (até o momento)

---

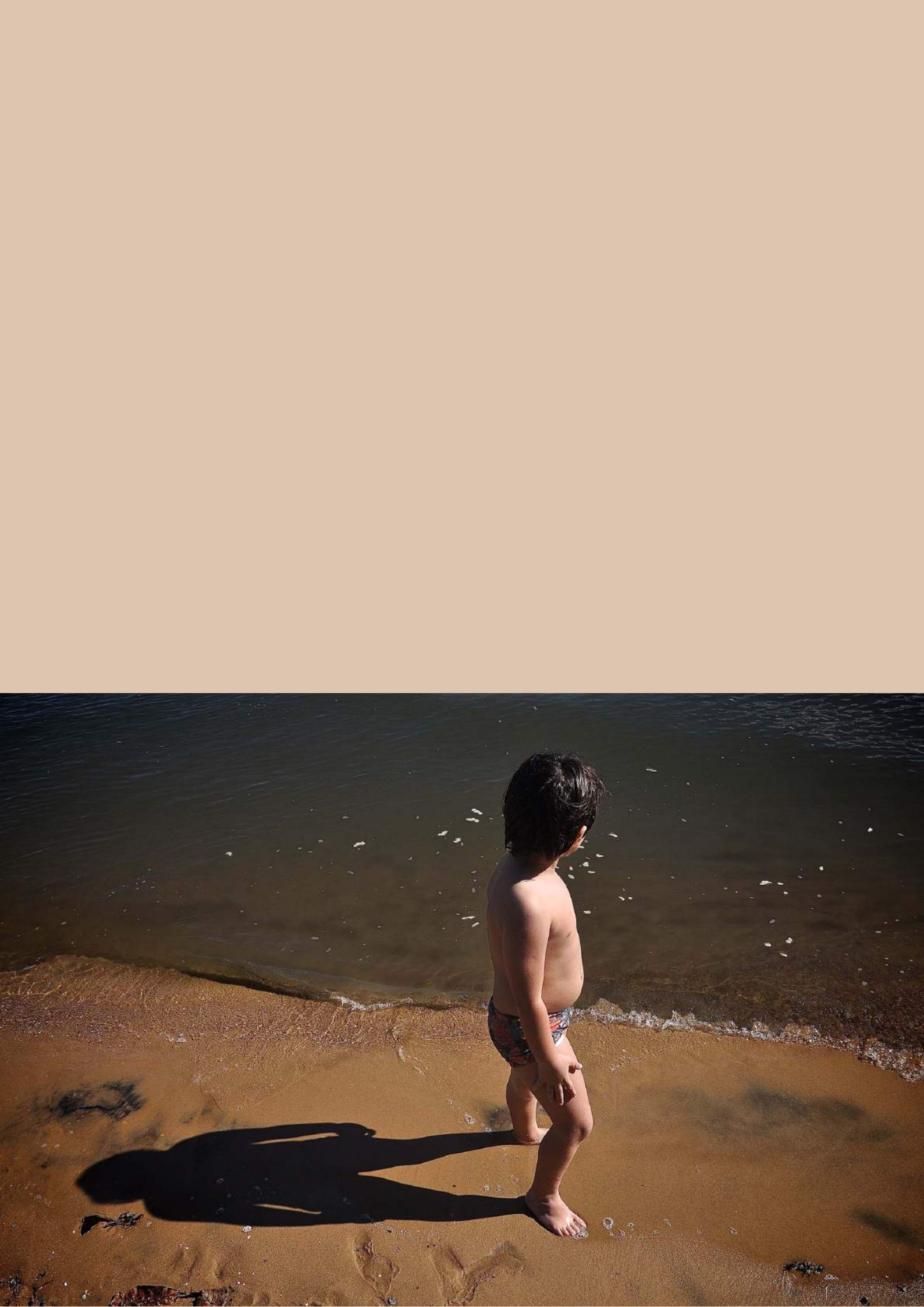
linha d'água I



Águas, 2018 -2019

Fotografia digital com interferência digital, série com 20 fotos (até o momento)

linha d'água II



## ÁGUAS 2018 - 2019 |em construção|

*'Águas' é uma série iniciada em março de 2018, concomitantemente a um momento de mudanças de fluxos da minha vida.*

*A água, como elemento primordial, foi inevitavelmente escolhida como personagem principal pois carrega em sua simbólica a qualidade da transformação a partir da fluidez, adaptação, força, energia, calma ou aniquilação nas suas múltiplas formas. Nosso habitat interno e externo é regido pela água. Nosso corpo se desagua e se renova nos muitos fluidos: suores, salivas, lágrimas de dores e alegrias.*

*Água estagnada como morte. Água que flui como vida. Metáfora sábia e necessária. Habitar em uma particular localização cercada de águas por todos os lados tem sido um aprendizado para a prática da tal sabedoria. De mesmo modo, acolher a criança esquecida que nos habita.*

*Firmo meus pés na areia acolhida pela vastidão do mar, pela tênue linha ótica que divide o horizonte em céu e água, pelas flutuações das marés que, vez ou outra famintas, engolem a faixa de areia e me deixam à deriva.*

*Por vezes naufrago e me debato com medo da aniquilação, por vezes me igualo na destreza subaquática dos seres marinhos. Assim me movimento, me transporto, me fluidifico, me adapto, me transbordo. Aprendo a ser mais água.*

Minha reconstrução psíquica, após desfazer antigos nós emocionais, foi a partir de uma auto-imposição em retirar-me do interior doméstico em direção ao arejado espaço livre a partir da rotina de caminhada logo cedo de manhã pela praia. O encontro cotidiano com o mar, privilegio de quem é cercado por ele, foi um dispositivo recarregador de energia num encontro meditativo de auto-reflexão e novos afetos.

A claridade da luz da manhã me mostrava as diferenças de tonalidades entre um dia e outro. O mar se renovava a cada onda que vinha e voltava. As nuvens podiam estar um dia e no momento seguinte se dissiparem. Os pescadores lançando seus

anzóis, alguns peixes mortos na areia já estavam meio devorados pelos urubus, pessoas em seus exercícios para a saúde ou para a estética, surfistas e suas rotineiras pranchas, o vento ameno ou tempestuoso... a vida acontecendo debaixo do meu nariz e até ali a dor insistia em encobrir meus olhos. Mas, de mesmo modo que Lori, personagem de Clarice em seu encontro com o mar, a vivência diária com as águas reativara um encontro comigo mesma:

(...) e em jejum mesmo caminhou até a praia. Estava tão fresco e bom na rua! Onde não passava ninguém ainda, senão ao longe a carroça do leiteiro. Continuou a andar e a olhar, olhar, olhar, vendo. Era um corpo a corpo consigo mesma dessa vez. Escura, machucada, cega - como achar nesse corpo-a-corpo um diamante diminuto mas que fosse feérico, tão feérico como imaginava que deveriam ser os prazeres. Mesmo que não os achasse agora, ela sabia, sua exigência se havia tornado infatigável. Ia perder ou ganhar? Mas continuaria seu corpo-a-corpo com a vida. Alguma coisa se desencadeara nela, enfim.

E aí estava ele, o mar.

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar.

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões (LISPECTOR, Clarice, 1993, p.90-91).

Águas como estado de impermanência e fluidez, que contornando obstáculos avança, que insiste na vazante, transborda e evapora tornaram-se símbolos muito corporais naquele período. Tantas águas incontidas rolaram sobre os olhos e sob as pontes de modo que, fatalmente, meu corpo tornara-se permeável e aquoso nas fotografias.

A natureza exuberante reaparece como outro personagem fundamental no acolhimento e renovação do olhar a partir da vastidão dos espaços abertos, onde os ciclos se renovam, o além é visível e a noite trevosa dá lugar à claridade do dia seguinte.

Considerando que meu trabalho fotográfico é sobretudo a partir construções narrativas que transitam entre o coletivo e o subjetivo, estabeleço a auto-representação do meu corpo, além do físico, ideias a partir de elementos simbólicos. Essa série, apesar

de contar com corpos humanos, nenhum daqueles concretamente falando é o meu. Ainda assim, reafirmo, assumo-os todos como autorretratos.

'Superfície' apresenta o corpo feminino central dentro de uma paisagem verde e azul. A mulher não é identificada, seu rosto reflete a vegetação e não possui pés. Aquela mulher, como as demais vegetações subaquáticas, simplesmente brotara do lodo afirmativa, marcando em sua forma e resistência seu direito e lugar ao sol. Espelha o entorno gentil de natureza pacificadora.

'Ilhados' apresento a ilha, dentro da ilha, dentro da ilha que afinal, somos cada um de nós. Ilha como metáfora de isolamento tanto desejado quanto exílio forçado. Ilha como espaço territorial cujo acesso precisa ser construído com o propósito de ali chegar. Ilha como símbolo de desagregação e afastamento. Ilha compreendida como limite. Os personagens, que é o duplo do mesmo, se encaram frente a frente em desafio: a situação tornara-se insustentável e o espaço pequeno para ambos. A decisão é saber quem fica e quem sai.

'Submersos' estão os corpos, mas as cabeças ainda à tona respiram. São cabeças-pedras-tartarugas marinhas ou outra associação que se queira. Flutuam em tranquilidade em águas tranquilas. O jogo de reflexos triplicam o mesmo e cada rosto é duplicado na superfície da água como uma moeda de duas faces, uma que mira para o céu e outra que encara o inferno... no purgatório está o mesmo do mesmo; mas, em calma e suspenso ao sabor da maré. Novamente, os duplos de um corpo desmembrado, tema caro aos surrealistas, aparece.

'Espada I e II' discorre sobre vida, morte, inocência e sexualidade tendo como argumento simbólico o peixe e os corpos infantis. A (re)descoberta de possibilidades de felicidades a partir da dor da perda, o corpo que se refaz a partir de novos sentimentos, olhares, afetos e percepções quando a dissipação das nuvens carregadas limpa a poeira do ar e a luz reflete renovada. Entre a água e a terra, entre o transcendente e o corpóreo, entre o pensamento e a matéria todo um novo cotidiano a ser vivido. O fálico peixe espada serpenteia os corpos modelando-se à eles.

A fecundidade dos novos sentimentos começaram a brotar da morte. Esse tema reaparece em 'Linha d'água I e II'. São dípticos que mantêm simbólicos a presença do meu corpo. Água enlameada e barrenta que perpetuam a estagnação e incuba uma vegetação natimorta como se fossem pêlos ou cabelos recém tosquiados. Entre sombras e sob a água turva, um colorido peixe em busca de luz e oxigênio. No segundo díptico, a vegetação verdejante está a brotar apesar da água escura que espelha o azul celeste. Abaixo, a pequena pedra imutável meio submersa que, por assim o ser, cria limo e vida de aspecto micro enredada e orbitando como se imenso universo fosse. Como algumas dores que enfrentamos, como se gravitasse seu visgo em nossa pele e delas não conseguíssemos nos desvencilhar. Um movimento, o desprendimento da suposta calma ou obstáculo com a coragem de mudar de lugar, ainda que rolando correnteza abaixo, retira-nos do centro gravitacional de nós mesmos e alisa-nos as arestas e ranhuras.

'Permeável I' sou a criança, reflito o entorno, me igualo na pacificidade daquele fim de tarde ensolarado e tranquilo. Meu corpo é quase sem limite entre o fora e o dentro, sou una e múltipla com as relações aquáticas. O oceano em pequena agitação evapora-se esvaindo na formação de etéreas nuvens que, em pouco tempo incorporar-se-ão mais e mais no prosseguimento de seu curso aquoso de chuva em direção ao mar. Recomeço.











Vestes de vestais, 1998 -2017  
Fotoperformance

fotografia, 100 X 200 cm



**Vestes de vestais, 1998 -2017**

Objeto

---

3 camisas de força em linho e cabelos, 160X40 cm (cada)



**A insustentável leveza do ser, 2016-2017**

Objeto

---

Meia calça em nylon e cacos de vidro, 120X40



**A insustentável leveza do ser, 2016-2017**

Objeto

---

meia calça de nylon e cacos de vidro, medidas variáveis

**Vestes de vestais, 1998 - 2017**  
**e**  
**A insustentável leveza do ser, 2016**

Existem temáticas e elementos que, de tempos em tempos, retornam ao nosso interesse artístico modificados por outros novos contextos. São arquivos pessoais que, por sua origem subjetiva e sensível, conscientemente ou não, os armazenamos em algum lugar do nosso corpo.

O arquivo é a um só tempo tradição e esquecimento, circunscreve o lugar da raridade, mas também o da regularidade que são aqueles elementos que constituem a série, onde apreendemos pedaços que vamos compondo uma espécie de constelação.

Nossa cultura é a base de nosso arquivo coletivo e nossas subjetivações a partir dele formam nossas relíquias íntimas, feito de coisas materiais e afetivas. Arquivos constituem-se em um sistema de enunciados podendo ser indefinido e incorpóreo, como aqueles digitais, além do arquivamento material que constitui percepções e sensibilidades. O arquivo é uma desmesura sempre dada por algo que está aquém e além das coisas; estão sujeitos a desdobramentos, construções e pertencem à ordem do processo e não do *a priori*.

Enquanto sujeitos, nossos arquivos se articulam de maneira interdisciplinar extravasando fronteiras de competências e disciplinas que estão imbricadas entre si. A *arquia*, é o estado de arquivo de artista onde encontram-se arqui-fenômenos, arqui-desenhos, arqui-percepções, equipotência. Nascem a partir de um estado de confusão *babélica*, deixam rastros que supõe origens desconhecidas, denotam um campo indiviso e primordial que desde sempre esteve lá, assombra-nos de modo espectral e atravessa-nos ao longo do tempo, intermitentemente, marcando uma trajetória e retrospectiva como indivíduos. É o arquivo imaterial e intransferível das afecções.

Descobrir o mundo e descobrir-se no mundo é uma eterna tradução. Pensar é buscar traduzir a experiência vivida, assim como escrever e falar é uma tentativa de tradução da experiência pensada.

O corpo na experiência em si é o *a priori* da vontade de tradução. Nesse sentido, apesar de o conceito de tradução inscrever-se em uma herança racional que pretende estabelecer uma espécie de ordem ao caos, um tradutor é antes ser criador e imaginativo que interpreta a seu modo uma multiplicidade infinita de impossibilidades. Traduzir é buscar percorrer nos limiares de abismos inexoráveis pois do pensamento plástico ao teórico, do ver ao dizer, do sonho ao relato, tudo o que temos é tradução.

Fazer arte é um dos modos de traduzir, mediar e dialogar a experiência vivida individualmente naquela coletiva, que por sua vez será tanto múltipla e diversa quanto forem as muitas verdades dos muitos sujeitos dispostos a pôr-se *em relação a algo* ou alguém.

Esta relação que consagra a experiência do vivido fundamenta e nutre o arquivo pessoal. Todo sujeito, por meio de competências singulares e em esferas diversificadas, é um tradutor de seu próprio arquivo e especificamente o/a artista, ainda que seja um consciente tradutor, ainda assim, nunca alcança a original.

Como artistas vivemos do desejo de manter-nos permeáveis ao nosso próprio arquivo individual-coletivo com intuito de nos retroalimentar, gerar e parir nossas verdades artísticas. Assim aconteceu com 'Vestes de Vestais', um trabalho que fiz em 1998, período em que cursava a faculdade de artes plásticas em São Paulo.

Recordar agora com detalhes o contexto vivido e o motivo da escolha por essa específica tradução do pensamento nessa forma artística, é algo perdido na memória. No entanto, interessa colocar que ainda hoje este trabalho me representa e me corporifica tanto em ideias quanto fisicamente.

Ainda que estilizadas, são três camisas de força, cada qual diferencia da outra pelos detalhes dos meus próprios cabelos que foram bordados como um DNA naquela forma têxtil, configurando um modelo e padronagem diferente.



Foram pensadas para que fosse possível o uso por diversos corpos, de modo que optei em fazê-las abertas atrás, como uma roupa de paciente hospitalar, onde a variação das formas físicas pudessem se acomodar de modo mais abrangente. Possuem as mangas longuíssimas que caem e arrastam-se no chão, com suas extremidades costuradas.

A intenção simbólica da forma é inegavelmente o corpo e seu controle. Um corpo que está para a sociedade como usufruto e mecanismo desde que vigiado, controlado e punido caso saia da padronagem. Um corpo que deve obedecer às normatizações que lhe são impostas em sua forma, qualidade, validade, utilidade, conveniência e serventia como um objeto produzido em larga escala na indústria da moda.

As vestes brancas assépticas dos hospitais se reconfiguram com um elemento brutal que as maculam. Os cabelos e pelos são a organicidade viva dotada de especificidades e características únicas do indivíduo na qual toda sua cadeia genética, dos antepassados aos descendentes, ali se presentificam. São o elo entre as diversas temporalidades do humano-animal presentes na espécie humana.

Segundo Alberto Manguel (2011) controlar o instinto irracional e selvagem que nos aproxima do animal pode ser também percebido no modo como domamos nossos pelos que, dependendo de como são e onde estão, são entendidos de formas diversas:

O comprimento e a textura, o lugar e a superfície, o sexo e a idade denotam significados diferentes e até contraditórios. Os pelos podem representar a inocência e a humildade, como o cabelo comprido que cresceu até cobrir a nudez da Madalena arrependida, mas também podem representar o demoníaco, como quando São Jerônimo traduziu os demônios em Isaías como *pilosi*, os peludos, na versão Vulgata do Antigo testamento. Uma cabeça cheia de cabelos pode denotar beleza ou obscenidade, brandura ou poder, sensualidade ou santidade. Os faraós egípcios raspavam a cabeça como símbolo de sua autoridade. Os monges budistas fazem o mesmo como emblema de sua santidade. A cabeça raspada de uma judia ortodoxa tem o propósito de bloquear sua sedução para outros homens que não o marido. Os *skinheads* exibem cabeça raspada como um distintivo de agressividade política e sexual. Após a Segunda Guerra Mundial, as mulheres que colaboraram com o inimigo tiveram a cabeça raspada como um sinal de humilhação. Alguns faquires hindus nunca cortam o cabelo, como sinal de devoção. Prostitutas venezianas deixam o cabelo crescer até um comprimento desmedido para se tornarem mais

sedutoras. [...] Ao contrário de uma cabeça cabeluda, um corpo peludo pode despertar, naqueles que se defrontam com algo assim, o temor de atravessar a fronteira de volta para o reino animal, onde poderão perder a razão entre os brutos; ao mesmo tempo o corpo peludo traz o perigoso apelo de uma existência física sem freios (MANGUEL, Alberto, 2011, p. 123).

As tecnologias de controle sobre os corpos recebem os ditames sócio-culturais em benefícios do progresso e da ordem. Os cabelos domados, os pelos removidos, os desejos modelados pela sedução do entretenimento, do consumo ou das instituições disciplinantes. As vestes transitam entre a moda e o controle nessa voluntária servidão.

Ao encontrar recentemente esse trabalho, quase duas décadas depois, percebi o quanto ainda me era válido, quanto possível re-inaugurá-lo a partir do novo momento de maturidade no enfrentamento de algumas daquelas questões colocadas no trabalho em 1998. Naquele período a pintura, e não a fotografia, era minha linguagem plástica mais desenvolvida, de modo que pareceu absolutamente necessário atualizá-lo a partir da imagem fotográfica em *fotoperformance*.

Em ineditismo, já que todos os autorretratos do meu corpo físico estou, simultaneamente à frente e atrás da lente, controlando cada mínimo detalhe na composição e na luz, dessa vez tive que apelar à um auxílio no acionamento do botão disparador da camera, afinal meus braços estavam amarrados e estava incapacitada de agir com minhas próprias mãos. Ajustei a câmera no tripé, controlei o enquadramento e a iluminação e então pedi para ser amarrada e *clicada* por minha mãe.

A situação foto-performática tornou-se cômica, consciente e um pouco angustiante, pois a inerente comicidade da vida foi intencionalmente pretendida a partir da arte, da brincadeira de atar-se/ser-atada, na experiência que compartilhamos enquanto duas mulheres. A situação foi consciente à medida em que me colocando no lugar da outra, daquelas mulheres atadas e controladas fisicamente, além de considerar a violência psicológica que sofremos todos os dias, foi um exercício de percepção da falta de controle também no resultado fotográfico, pois meus movimentos eram clicados por outra pessoa. Por esses motivos a situação tornou-se um pouco angustiante à medida emocional, física e artística.

Na Roma Antiga, o culto à deusa Vesta reunia exclusivamente jovens mulheres para o sacerdócio feminino, as nomeadas vestais. Essas mulheres eram escolhidas ainda crianças, entre os seis anos de idade, para seguir por três décadas no culto à Vesta. A virgindade e a castidade eram obrigações primeiras e símbolo de pureza, assim como as vestimentas e penteados, das jovens sacerdotisas que deveriam zelar pela sociedade romana, representada pelos seus deuses e deusas. Em contrapartida, as vestais obtinham um status social especial e eram percebidas como cidadãs de Roma, muito além de ser apenas membro de uma estrutura familiar da sociedade.



**'A insustentável leveza do ser'**, título do romance de Milan Kundera, contradição poética das palavras-título, é aqui reafirmado como homenagem e sublimação. Um frágil e descomposto corpo estilizado em cacos cortantes se formatam sob a finíssima meia de *nylon* em reconhecível silhueta feminina. Uma cadavérica mulher se faz insinuar a partir de sua geografia corpórea em reivindicação que transparece a temática da violência. A potência deste corpo se dá com a soma dos milhares de caquinhos irremediáveis, cada qual com sua importância para volumar e legitimar escolhas e ações.

O lugar da arte não pode ser antecipado pois, sendo esta um engenhoso sistema de enunciados, como tal comporta desmesuras. Foucault discorre sobre o conceito de arquivo tal como campo de enunciados, sendo que estes são considerados inantecipáveis, pois todo arquivo é movente. Sendo assim, criar/fazer arte pressupõe lançar mão do arquivo e ir além, mover-se com ele, ultrapassar um sujeito sujeitado e permitir aflorar o sujeito subjetivado, este sim, consciente da potência de seu próprio e intransferível arquivo.

Enunciado difere de enunciação. O primeiro pertence à ordem dos raros, das singularidades e imparidades artísticas. Já o segundo comporta um falar sobre, sugere um capital que se acumula com o tempo. O enunciado do artista entra em um campo onde se constitui saberes e práticas, conjunto de falas e textos, táticas e estratégias que aparecem no arquivo. E fomenta sua vontade de saber, seu desejo de (re)descoberta e (des)construção deste e outros mundos.

Tanto um trabalho quanto outro anuncia a resistência, a oferenda pela dádiva da vida e o brinde aos recomeços. Afirma a existência das lutas diárias dentro e fora do âmbito doméstico, individual e coletivo dia-a-dia. Ainda que houveram significativas conquistas pelas e para mulheres, é a constância que as legitima. Levantam-se dos cacos colando os milhões de pedaços em que se partem. E seguem.







**Pessoas Cinzas Normais, 2018- 2019**

Fotografia e chapas de raio-X sobrepostas com *backlight*, 30x30 cm (cada)

---

"Alucinação"

"Sujeito de Sorte"

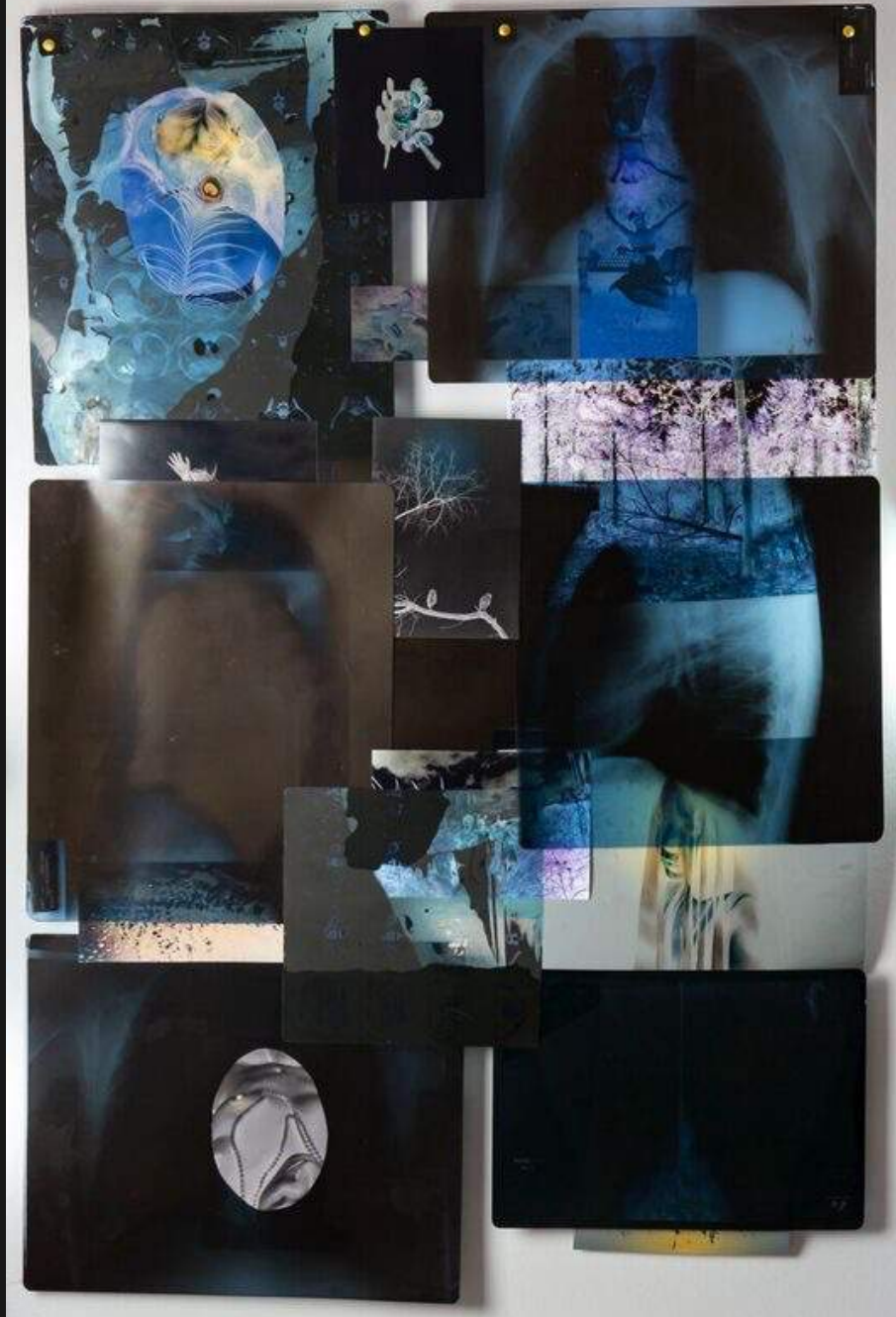
"Antes do fim"



Pessoas Cinzas Normais, 2018-2019  
Fotografia digital

---

Omoplata

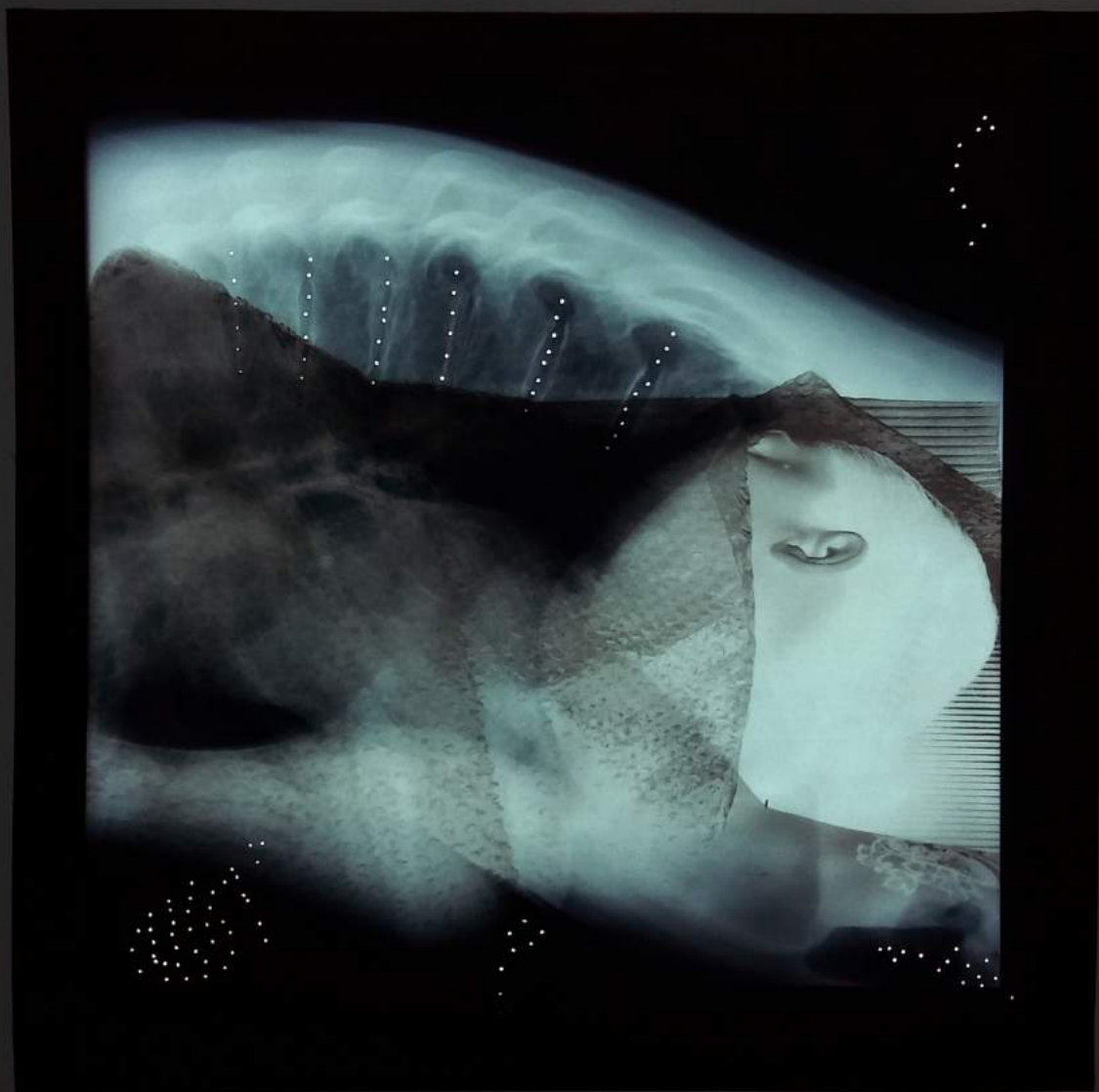


Pessoas Cinzas Normais, 2018-2019

Fotografias e chapas de raio-X sobrepostas, dimensão variada (foto: Soninha Vill)

Sem título



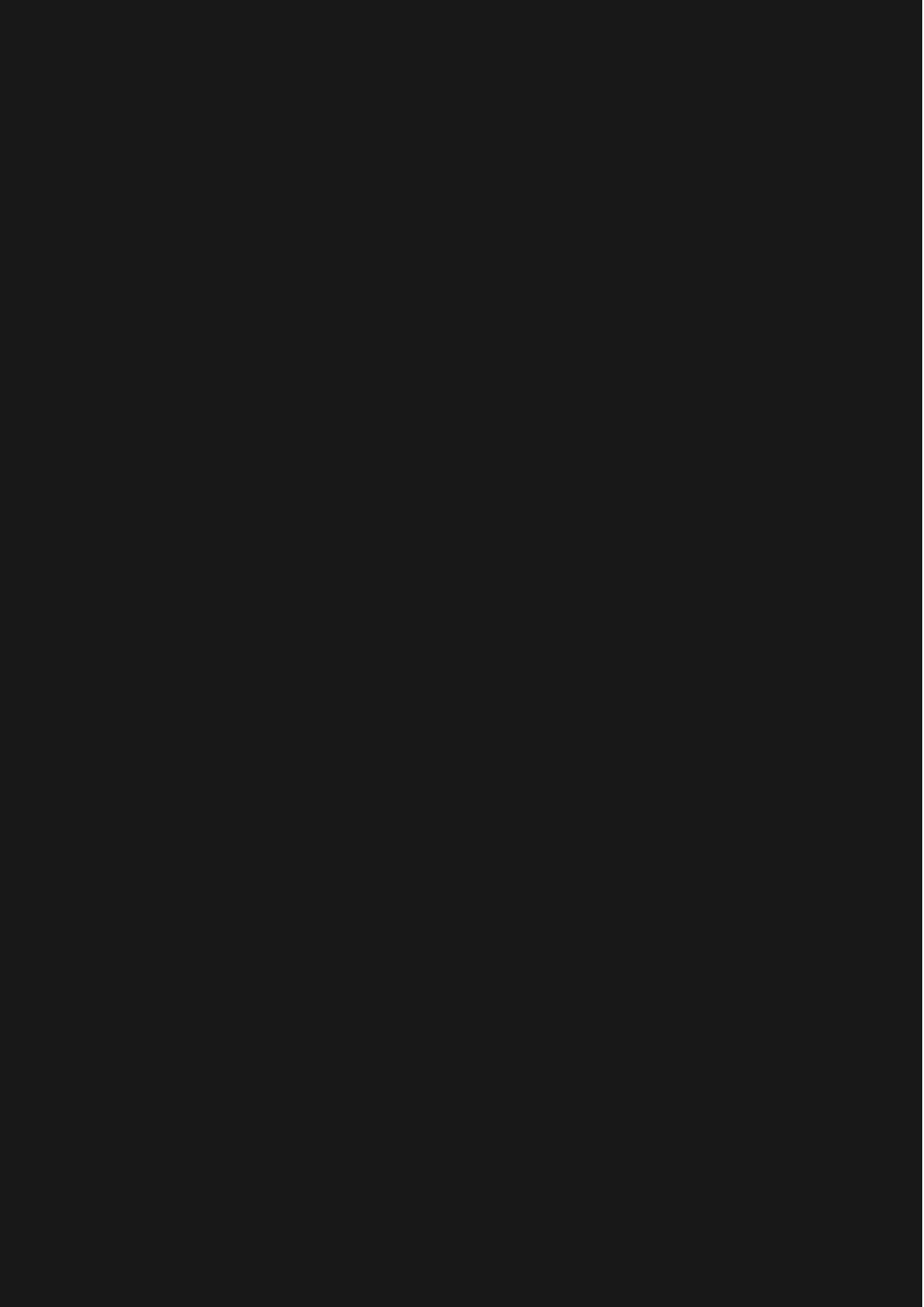


Pessoas Cinzas Normais, 2019

Fotografia e chapas de raio-X sobrepostas com *backlight*, 30x30 cm (cada)

---

"Sujeito de sorte"



## Pessoas Cinzas Normais, 2018-2019 (em processo)

O segundo semestre de 2018, período que compreendeu as vésperas das eleições presidenciais, foram marcados por um desassossego quanto ao futuro do país, diante do cenário político catastrófico que então se esboçava e confirmava. Muitas dessas perplexidades eram discutidas durante nossos encontros no grupo de pesquisa fotográfica do *Núcleo de Estudos em Fotografia e Arte* (NEFA) do qual sou membro, na intenção de extravasar angústias e imaginar ações possíveis no enfrentamento concreto daquela desesperança eleitoral e humana.

Ao longo de cinco meses, ao perceber que nossos descontentamentos políticos reverberavam em nossa produção poética individual decidimos nos constituir como um coletivo<sup>7</sup> a partir da temática “Noite, paisagens imaginárias”. Maria Lucila Horn, artista, produtora cultural e coordenadora do NEFA apresenta:

Nossa afecção pela noite não é como um tema, mas um sentimento, um conceito. A noite é o abismo que une cada uma de nós, como um estado do ser, como natureza humana, onde o repouso se instala e se agita, escolhendo o silêncio e o estar só, como oportunidade de ampliação e percepção sobre a luz e a sombra que nos habita. Para chegar a união das nossas noites, foi preciso que cada uma de nós olhasse atentamente para o sua trajetória, trazendo referências visuais que possibilitaram o diálogo e a união dos nossos infinitos. Talvez para afirmar que até o infinito é provisório. Como coletivo encontramos na arte uma forma de entender que esta noite pode ser melhor (HORN, Maria Lucila, 2019, p.03).

Quando comecei a pensar sobre a temática, percebi dois empecilhos iniciais para a materialização da ideia; o primeiro era o tempo escasso para produzir fotografias noturnas e o segundo era um real desinteresse da minha parte, em produzi-las somente para este fim. Credito ao contexto do momento um sentimento desolador e sombrio no qual estivera algum tempo em espécie de letargia criativa, uma certa apatia pelo trabalho acadêmico e artístico, só encontrando um pouco de alívio a partir da literatura e na descoberta ocasional da poesia musicada de Belchior.

---

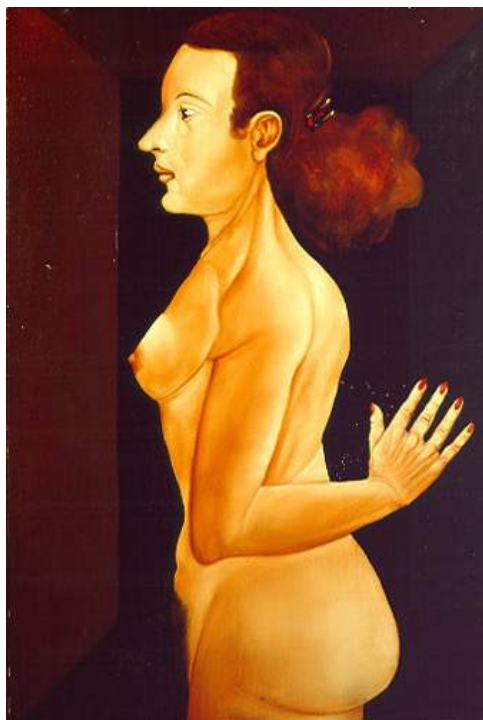
<sup>7</sup> Coletivo 7Mulheres: Ana Sabiá, Betinha Trevisan, Dirce Körbes, Luciana Petrelli, Lucila Horn, Rosane Cechinel e Soninha Vill.

A música me sempre foi detonadora de entusiasmos, paixões e fúrias. Belchior, naquele momento, me afetou com o *Coração Selvagem* e dali para o estado de *Alucinação* foi preciso poucos versos. O álbum inteiro serviu-me como bálsamo afugentando o tédio e a melancolia daqueles dias.

Belchior, pelo que pesquisei em sua biografia, era leitor de Nietzsche e pareceu-me ser detentor de uma *verve* anti-platônica que não se debruçava apenas sobre o campo das ideias mas também sobre o campo do inefável. Em *Alucinação*, sua força vital consistia em transgressão da continuidade através do ímpeto que jorrava palavras em vórtices de movimentos insurgentes e de rupturas. Sua *verve* cativante combina improvisação e irreverência na afirmação de que o *homem*, orgulhoso e modesto pois sábio de sua finitude, é sujeito da ação e somente ele é capaz de ultrapassar a si próprio.

As adversidades dispõem chances para as alternativas criativas. Inicialmente, recorri aos meus arquivos fotográficos na busca de fotografias noturnas, soturnas e obscuras; achei algumas mas ainda não me senti satisfeita. Comecei a brincar despretensiosamente com algumas alterações de cores e contrastes na pós produção digital quando, em algum momento, entendi o que estava procurando: era novamente um corpo, tanto fisicamente o meu, quanto aquele corpo coletivo a qual pertencemos, agindo ou sucumbindo.

O corpo modificado pela surrealidade das cores no retrato incomum, por ser de costas e não identificarmos a identidade do sujeito retratado de "Omoplata", remeteu-me imediatamente à uma pintura de João Câmara que vi há cerca de vinte anos atrás em exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O inconsciente é fugidio... "*Torção de uma inglesa*" me marcara desde então, mas desde 1999 não pensara nessa pintura.



João Câmara, *Torção de uma inglesa*, 1975, óleo sobre tela, 89,5 x 60,9 cm. MAM-SP



A alteração cromática digital de um retrato antigo transformou uma bucólica garotinha em uma outra, agora nada inocente, ainda que esteja de costas para o mundo. Seus braços se encontram atrás do tronco em uma reversão da

posição considerada normal, o que gera um desconforto visual e suas mãos seguram uma flor, como em analogia ao desenho símbolo "ninguém solta a mão de ninguém" compartilhada pelas redes sociais no período pós eleitoral.

O retrato modificado pelas cores azuladas e invertidas me remeteu ao aspecto visual das imagens de *raio-X*: fotografia misteriosa do corpo estrutural que só pode ser compreendida em toda sua complexidade por especialistas. Ao mesmo tempo, como leigos percebemos a igualdade que nos define humanos nos órgãos, nos ossos, nas veias, nos músculos, na pele. Aquelas fotografias raio-X pode ser qualquer um e todo mundo, o eu e um *Outro*.

A partir dessa percepção, minha pesquisa direcionou-se em buscar nos meus arquivos fotográficos corpos e paisagens sombrias, para em seguida transformá-las em *surrealidade* também pela inversão das cores e, posteriormente, compor com sobreposições nas chapas de raio-X. A luz fria das caixas de luz de leitura dos exames feitos pelos médicos especialistas dos órgãos internos, aparece como solução perfeita na materialização da ideia: a luz que atravessa um corpo sombrio, um corpo que pode ser de qualquer um/a independente de sua identidade, iluminando outras imagens que compõem a subjetividade daquele corpo, como uma colcha de retalhos e memórias.

Antes de iniciar o trabalho pensei conscientemente em lidar com as trevas a partir dos mistérios que se ramificam em nossa compreensão de nós mesmos, enigmas que se enredam no limo que todos conhecemos, que todos ignoramos mas que esta na

essência da arte. A primeira referencia, nesse contexto, me chegou através de Goya e suas *Pinturas Negras*.

O espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (1746 -1828) foi o artista referência para a modernidade reverberando em todos os movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX. Seu estilo artístico-filosófico compreende a vida a partir da morte. O Expressionismo alemão reivindica Goya pela deformação, e foi inovador do que mais tarde viria a ser considerado "o fantástico". Suas personagens gritam para a morte, sugerem o agrupamento de forças de um corpo visível que enfrenta as potências do invisível na luta para afirma-se como possibilidade de triunfo, pois são cientes de que a luta com a sombra é a única força real.

Goya é um representante de uma tendência sensual com valores apolíneos e fúria dionisíaca. Evidencia uma força de contraste e potência de deformação a partir da descoberta do humorismo, instância onde se misturam credulidade e incredulidade, o caos que se origina pelo contraditório e pelo exacerbação barroca. Seu interesse não era pelo homem e sim pela criatura que é o domínio da brutalidade.

Segundo o escritor e crítico de arte espanhol Eugenio d'Ors (1881 -1954), Goya inaugura a modernidade introduzindo a noção de povo, produzindo a "epifania" do povo a partir de sua arte sobre os horrores da humanidade. Nesse contexto, Goya é interpretado como o maior intérprete da angústia do ocidente, e o seu caráter popular aparece a partir de seu antagonismo.

Goya e sua sombra artística reverberou também politicamente nos surrealistas e outros das vanguardas para o enfrentamento da morte a partir do agrupamentos de forças a que todos podemos acessar, seja pelo humor, seja pela ironia, seja pelo combate corporal, seja pela sagacidade intelectual, seja pelo amor, seja pelo povo.

Povo, multidão, categoria cindida em seu caráter, segundo Agambem, por ser uma parte que não pode ser integrada da qual, entretanto, faz parte. Como povo fazemos parte de algo que nos expulsa, somos incluídos em uma exclusão.

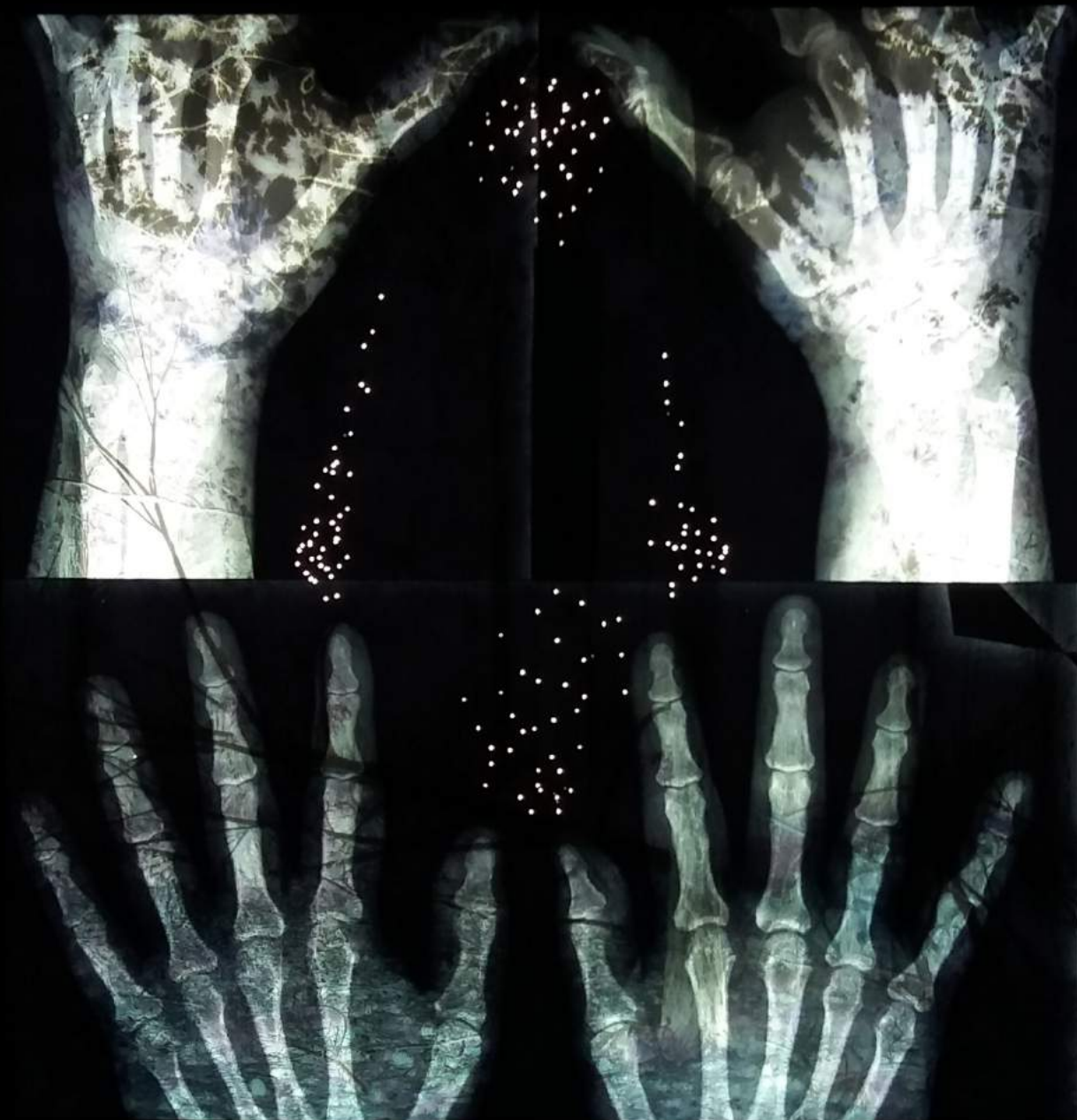
As trevas políticas obscurecem os sonhos e provoca sombra nas esperanças. Esse trabalho, ainda em processo, pretende provocar tais reflexões.







# Considerações Finais



"Antes do fim"  
da série Pessoas Cinzas Normais, 2019  
fotografia digital e chapa de raio-X  
sobre caixa de luz

*Quero desejar, antes do fim,  
pra mim e os meus amigos,  
muito amor e tudo mais;  
que fiquem sempre jovens  
e tenham as mãos limpas  
e aprendam o delírio com coisas reais.*

*Não tome cuidado.*

*Não tome cuidado comigo:  
o canto foi aprovado  
e Deus é seu amigo.*

*Não tome cuidado.*

*Não tome cuidado comigo,  
que eu não sou perigoso:  
- Viver é que é o grande perigo*

*("Antes do fim" - Belchior)*

[https://www.youtube.com/watch?v=qQL\\_fmB8IVs](https://www.youtube.com/watch?v=qQL_fmB8IVs)

A construção de um trabalho cronologicamente extenso, como se dá em uma pesquisa de doutorado, comporta desafios inerentes aos temas que tratamos nessa investigação: o corpo, o *outro*, arte e política. O tempo *Kronos*, aquele que compreende a racionalidade na qual o medimos e o quantificamos, atua de maneira implacável nos ânimos, nos corpos, na transformação da paisagem e dos afetos, na relações entre as palavras e as coisas, nas dinâmicas micro e macro, na interdependência local e global nos múltiplos contextos individuais e coletivos.

Entre a primeira ideia de pesquisa e a concretização do último ponto final, o percurso é atravessado pela própria vida em fluxo com todo o contraditório do qual é feita. Se muitos são os dias e anos em descrédito da valia desse pesquisar, tantos outros momentos retomamos a esperança de, ainda que redimensionada em nossa humanidade falha e, quiçá, diminuta contribuição para um coletivo, ao menos salvamos a nós mesmos. Nessa hora lidamos com o tempo *Aión* em sua dimensão do eterno, do imemorial e atemporal.

Nos últimos quatro anos, tempo correspondente a essa pesquisa, o cenário político brasileiro sofreu drásticas mudanças: um golpe de Estado maquiado de *impeachment* da primeira Presidente mulher e as consequências desastrosas de seu sucessor; seguido de novas eleições presidenciais com um Brasil polarizado entre esquerda e direita como se fossem times de futebol; os absurdos de uma propaganda política baseada em *fake news*; um ex-presidente mantido encarcerado sem provas definitivas, caso típico de prisão por interesses políticos; um atual presidente que enaltece o capitalismo vendendo nosso país aos ricos e constrói um plano de governo baseado na privação dos direitos humanos, na subtração de nossos recursos social, econômico e ambiental com o desmonte público da saúde, do trabalho, da cultura e da educação.

A pesquisa acadêmica da pós-graduação, principalmente as das áreas de humanidades, vem sendo mutilada em sua base capital, com o corte de verbas nas bolsas; na base filosófica, pois o pensamento crítico que denuncia os horrores da

desigualdade e injustiça passam ser perseguidos e subjugados; e na base humana, com todo o desgaste psicológico da desvalorização da vida.

Ainda que seja um grande alívio o encerramento dessa trajetória de pesquisa, dada a sensação de conclusão por uma escolha feita, o percurso não se extingue no último ponto final. Pelo contrário. Assim como qualquer linguagem viva e, especificamente estamos a tratar da arte, pretende-se que esta investigação se proponha como uma manifestação artística no sentido de que não está para dar respostas, e sim aberta às perguntas. Enquanto o diálogo estiver ativo nas perguntas e nas possíveis respostas inconclusas, a fim de novas indagações, a pesquisa e a arte vivem com ponto de reticências.

A fotografia é uma pequena morte, definia Susan Sontag, mas igualmente é dispositivo para a vida, à medida em que se vislumbra a confluência de tempos heterogêneos no qual viver o presente e o porvir, é também saber viver o passado nas inerentes contingências. Somos póstumos, precisamos elaborar o passado admitindo as ruínas e o caos do mundo, hospedando ou excluindo nossos fantasmas, metamorfoses de sensibilidades buscando o lugar de fala dos mortos e lugar da fala dos vivos. Nesse sentido, o ato de pesquisar e de fotografar consiste, também, na elaboração de um documento que, operante na História, abarca dessas contradições de correntes em campo de forças bi-polares situado entre o arqui-passado e o presente à medida que uma pesquisa e uma imagem nunca são vistas isoladamente e sim sempre compreendidas em relação com outras.

Observando minha produção em retrocesso dos últimos quatro anos, a fotografia a qual me proponho investigar em minha prática artística, conjuntamente com a reflexão teórica que aqui chegamos, em muito se enriqueceu justamente por ter sido produzida em simultâneo e paralela à esta abordagem acadêmica que se encontra inserida na específica linha de pesquisa *Processos Artísticos Contemporâneos*: com o suporte de artistas-professoras (e vice-versa) nas indicações bibliográficas que me enriqueceram na fundamentação de buscas filosóficas e metodológicas; com a oportunidade de construção de trocas efetivas que, muitas vezes, se configuraram em

investigações artísticas similares e por isso ampliadas em coletivo; com o ganho de consciência e maturidade da minha poética, o que me encorajou a assumir alguns desafios em mostrá-las cada vez mais à públicos variados; no prazer de estar em constante experimentação artística; na busca de contextualizar os temas de minha poética autoral a partir das referências de outras artistas; nas transformações as quais passei como corpo e sujeito diante das alegrias e adversidades das experiências vividas; e na afirmação de que a fotografia continua a nos instigar por ser uma linguagem que transita entre a realidade e a *surrealidade*.

Fotografar é relatar, afirmar, inventariar, inventar, imaginar, subverter, dar a ver, narrar, manipular, mentir, ironizar, problematizar, criar, conceber, descobrir, elaborar, excogitar, inovar, fabular, fantasiar, idealizar, trair, tramar, maquinar, traduzir, compor, urdir, arquitetar, engendrar, forjar, produzir, tecer, falsear, fingir, pretextar, decidir, resolver, atinar, encontrar, perder e tantas mais verdades de mesmo modo constituídas pela linguagem, pensamento, ciência e arte. Toda imagem é texto e, conseqüentemente, todo o texto é composto de vozes que se contrapõe, de modo que o desafio consiste nas perguntas: com quem e contra quem o enunciado se apresenta? Quais são as vozes que ecoam nos discursos e narrativas? Afinal, qual discurso não é fruto de montagem, desmontagem e deslocamento? O *medium* fotográfico está à mercê da contradição, da invenção dos propósitos conscientes ou não de quem o opera.

O olhar que constrói a sua realidade por meio das lentes é um corpo de *perceptos e afectos* inerentes, subjetivos e simultaneamente inscrito na cultura do qual é partícipe. Isso significa que a construção da *realidade surreal*, característica imanente à fotografia, de um modo ou outro está pressuposta nos códigos compartilhados daquele olho que fotografa. Não é possível afastar-se demais da bagagem cultural e do contexto social do qual somos agentes e identificados. Por essa razão, a fotografia pode operar como possibilidade catártica no método "olhar-se olhando", o olho "*eróptico*" defendido por Massimo Canevacci.

Ao me constituir em e na imagem fotográfica, compreendo em meu próprio corpo a inerente transformação dada pelo tempo *Kronos*, a partir da irrecuperável passagem dos anos; e pelo tempo *Aión*, que imaginamos ser o tempo arqueológico da repetição do mundo e do estofo da própria constituição humana.

Como adultos, imaginamos não mais ter a ingenuidade de *Narciso* ao vislumbrar-se em espanto e êxtase refletido na superfície plácida das águas. Ainda assim, como artistas ao nos auto-retratarmos, buscamos no recôndito da nossa criancice, na ludicidade do jogo ali implicado, o assombro e o deslumbramento que é o olhar-se olhando para um si que é outro, tanto apenas morto, quanto quase vivo. Buscamos, talvez, na prática do autorretrato, uma ínfima vitória sobre a morte certa ao elaborar um *rigor mortis* que ainda vive.

O fictício não está nem nos *homens* nem nas coisas mas na relação entre eles. A tarefa do artista é armar-rearmar ficções que postulariam outras formas da verdade circular. Isso se dá na construção de corte e montagem, um *collage* surreal, pois o fragmento traz inscrita a lógica do todo.

Os fragmentos que constituem essa narrativa derivam de uma periodização na extensão da duração, se ancoram em algumas lógica de períodos, de escolas, de correntes, de objetos que retornam, se classificam e se organizam na instância do saber racional mas, também, se metamorfoseiam ancorando-se em nosso próprio contexto, desde o declínio da luz que fundamenta a modernidade cansada até o atual cenário líquido e digital do excesso, da imediatez, do tédio, da perda e do esquecimento.

O corpo, desde o início da Modernidade, é um dos elementos símbolos desmembrado de sua aliança com o sagrado, com o imortal, com a unidade, com a coerência, com a lógica, com a linearidade e com a verdade. Transgressor ao confronto do pensamento humanista diante dos horrores da guerra e de suas consequências, era inevitável reinventar um outro corpo capaz de abarcar em sua carne a desesperança, a finitude, a tortura e a violência que aniquilava ideais e a vida. A deformação do corpo, a perda da cabeça, a reconfiguração de suas partes a partir do hibridismo com outros

seres, a assunção do grotesco e do monstruoso foi uma das respostas dos artistas surrealistas para o novo *homem* e seus sonhos.

Contudo, longe de ser um protesto buscando apenas exaltar a tragédia social, o surrealismo buscou revitalizar a destroçada sensibilidade a partir da redenção da desgraça humana;

É na figura feminina que os signatários do movimento depositam essa esperança: à mulher, e sobretudo a ela, cabe a redenção dessa época selvagem, assim como o augúrio de uma nova era de fraternidade entre os homens. Vale lembrar que, em *Arcane 17*, a divindade feminina surge - na qualidade de imagem profética, normalmente definida por seus dons maternais ou infantis - para reunir os pedaços esparsos do homem mutilado, no afã de encontrar uma nova integridade para o humano (MORAES, Eliane Robert, 2002, p.154).

O corpo feminino, para além do ideal de *reprodução* biológica, é *multiplicador* em suas formas e representações à medida que escolhe e afirma seus prazeres, amores, sensibilidades, sonhos, lutas e legados. Não basta nascer mulher, como diria Simone Beauvoir, mas constituir-se politicamente enquanto tal. As artistas fotógrafas aqui apresentadas afirmam-se plurais, na busca de uma auto-representação compreendida como totalidade heterogênea, heterocrônica e heterotópica, negando a ideia de identidade como essência, substância ou origem. Propomos suspender as lógicas identitárias para desenvolver uma tal potencialidade que possa aceitar o princípio da contradição.

Nesse contexto, a auto-representação na fotografia moderna e contemporânea propõe-se *elíptica* à medida que pretende transformar conceitos dicotômicos clássicos em alternativas bipolar: a partir de campos estratégicos, os vetores entre dois polos assume um terceiro elemento como dispositivo de estranhamento e de des-identificação, para estimular outra percepção e aprofundar outra experiência. Tal elemento estranho, e necessário, não se isenta da violência inerente daquilo que fere a sensibilidade acostumada a um único padrão do ver.

Arte, política e sociedade embaralham tempo, espaço, autoria e estão sempre em relação e constituinte própria dessas forças que operam em isolamento,

deformação, dissipação, potência do tempo mutável, movimento diversos dos corpos em eterno retorno *nietzschiano*.

Nessa perspectiva, é legítimo o pensamento do devir aventureiro que entra em contato com o mais distante a partir da investigação do mais próximo na busca de algumas explicações no passado, não para encontrar uma origem e sim como salto de potência ao porvir. A fotografia artística plasma um passado que dialoga com o presente e esboça um futuro.

Mesmo através dos séculos e apesar de algumas conquistas, ainda travamos batalhas políticas muito similares, senão as mesmas, que as mulheres do início dos séculos XXI, XX, XIX, XVIII, XVII, XVI, XV... Nós, mulheres, sabemos no corpo as lutas que enfrentamos diariamente para ocupar nosso lugar na cultura patriarcal.

De igual modo, sou consciente de alguns dos privilégios que possuo - a começar por esse meu lugar de enunciado nessa pesquisa acadêmica - se comparado aos outros feminismos que me contemplam e vão além, seja pelas lutas de etnia, classe, cor, escolha sexual e outras subjetividades. Exatamente por constituir-se em um movimento plural, assim como é cada indivíduo, postulamos que nossa produção atenda a uma perspectiva híbrida, potencializamos fragmentos ao invés da totalidade, preferimos a recusa do todo pela reivindicação do *não-todo* em posicionamento consoante com a tessitura incompleta e parcial do mundo.

Nessa perspectiva, a figura da *Outra* passa ser compreendida não só como a *outra pessoa que não sou eu mesma*, como também aquelas muitas possibilidades de *eu mesma ser outras* pessoas. É uma contingência da imaginação e da realidade a que todos nós podemos aceder nesse trânsito identitário ao permitir-mos nos aventurar em nossa inerente duplicidade, polaridade e contradições. Se pressupomos criatividade e deslocamentos do *status quo*, não há de ser bradando a identidade que é estanque, mantenedora da ordem e exercitada em nome da racionalidade, coerência e moral.

O *eu e a outra* reivindica um olhar para 'si mesmo' e, simultaneamente, para a outra: o corpo subjetivo entremeado ao corpo coletivo; afecções individuais em



contextos compartilhados; a intimidade que reverbera no posicionamento público. A revolução que almeja justiça social pelas/os sonhadoras/es utópicas/os, em todas as épocas e lugares, é gestada na inquietude do pensamento diante do desconforto da carne. É o corpo nosso estandarte de combate, ideais e amor.





# Referências



- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2007
- ALZUGARAY, Paula van Steen. *O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade*. Dissertação de Mestrado, ECA- Universidade de São Paulo, Estudo dos Meios e da Produção Mediática, São Paulo, 2008.
- ARTAUD, A. Para acabar com o julgamento de Deus (1947). In: WILLER, C. (tradução, seleção e notas). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 198
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; AMARAL, Lilian. *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Ed. SENAC Ed SESC, 2008.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos Objetos*. 5ªed., São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: Fatos e mitos*. Tradução se Sérgio Milliet. 4ªed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013
- BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.
- BRETON, André. Manifesto Surrealista 1924, <http://www.culturabrasil.pro.br/breton.htm>
- BRIAN-WILSON, Julia. *Beyond Binary: What does photography offer the trans feminismo movement?* , Aperture Magazine, n225, pages 108-112, winter 2016, ISBN 987-1-59711-367-0
- BRIGHT, Susan (org.). *Motherlode: Photography, motherhood and representation*, in: Home truths: photography and motherhood. Art Books Publishing Ltd., London, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*; trad. Renato Aguiar; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAHUN, C. *Heroínas*. Rio de Janeiro, RJ: Editora A Bolha, 2017.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Fetichismos Visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Comunicação Visual*. São Paulo. Ed. Brasiliense, 2009.
- CHEREM, Rosângela e MAKOWIECKI, Sandra (ORGs.). *Artistas contemporâneas na teoria e história da arte*. Florianópolis: AAESC, 2016
- CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

- COSTA, Alice; RODRIGUES, Alexnaldo; VANIN, Iole. Apresentação. In: *Ensino e Gênero: Perspectivas Transversais* / Ana Alice Alcantara Costa, Alexnaldo Teixeira, Iole Macedo Vanin, (orgs.), Salvador : UFBA - NEIM, 2011.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Trad. Maria Silvia Mourão. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.
- COUTINHO, Andréa Senra. *Poéticas do feminino/feminismo na arte contemporânea: transgressões para o ensino de artes visuais em escolas*. Tese de doutorado. Braga: Universidade do Minho, 2010
- CURTI, Lidia. *La voce dell'altra: Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*. Meltemi Editore srl, Roma, 2006.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3; tradução de Aurélio Guerra Neto et al. – Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS)
- DIDI-HUBERMAN. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009
- FIGUEREDO, Catarina S. *Arte e Gênero: a produção artística de mulheres na formação de professores e professoras de artes visuais*. Trabalho de conclusão de curso de licenciatura em Artes Visuais, Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), 2015.
- FOUCAULT, Michel. (1998). *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal.
- \_\_\_\_\_. O Sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. Michel Foucault. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.
- \_\_\_\_\_. "A escrita de si". In: MOTTA, M.B.; MONTEIRO, I.; BARBOSA, A.D. (Org.) *Ética, sexualidade e política*. Coleção Ditos e Escritos, v.V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-62.
- FOSTER, Hal. *O artista enquanto etnógrafo*. Tradução: Alexandre Sá. In: *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. The MIT Press. London; 1996.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2005.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, Coleção Leitura.
- FRICKE, Mabel. *O feminino contrariado na Arte*. Trabalho de Conclusão de curso no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.
- GERALDO, Sheila Cabo (Org.). *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2012.
- GRAFIK, C.; IRVINE, K. Foreword. In: *Home truths: photography and motherhood*. Art Books Publishing Ltd., London, 2013.
- GOMES, J. C. "Beuys, Homem-Arena". In: BEUYS, J. *Cada Homem Um Artista*. Porto: 7 Nós, 2010.

- HUGHES, K. *Early Victorian family portraits and the disappearing mother*. In: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/10475137/Early-Victorian-family-portraits-and-the-disappearing-mother.html>>, 2013
- JESUS, Joaquim Alberto Luiz de. *(In)Visibilidades: um estudo sobre o devir do professor-artista no ensino em artes visuais*. Tese de doutoramento. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013.
- JIGARGIAN, M., MESTRICH, Q. (orgs). *How we do both: Art and Motherhood*. Secretary Press, NY, 2012.
- JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. *Teoria e storia della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori, 1996
- LAZA, Manuela Alonso. *La imagen previsible: identidad femenina en la fotografía amateur de ámbito familiar 1890-1914*. Catalogo: Ayuntamiento de Santander, 2014.
- LEPERLIER, François. *Fábulas intempestivas*. In: *Heroínas de Claude Cahum*. Rio de Janeiro, RJ: Editora A Bolha, 2017.
- \_\_\_\_\_. *L'ecart et la metamorfose: essai*. Paris: Jean Michel Place, 1992.
- LISS, Andrea. *Feminist art and the maternal*. University of Minnesota Press Minneapolis, London, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina: contos*. 1º.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Laços de Família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora 19ª edição, 1993.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade e Educação, PPGÉ, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia da Arte: entre lugares da criação*. Gilberto Icle (org). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.
- MALLMANN, Régis. *Eli Heil*. Florianópolis: Tempo Editorial, 2010.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARANO, Francesco. *L'etnografo come artista: intrecci fra antropologia e arte*. Roma (Italia): CISU, 2013.
- MAZZA, Joana e GURAN, Milton. *Eu me desdobro em muitos: a autorrepresentação na fotografia contemporânea*. Catálogo da mostra expositiva, CCBB, Rio de Janeiro, 2011.
- MEDEIROS, Afonso (org.). *O imaginário do corpo entre o erótico e o obscuro: fronteiras líquidas da pornografia*. Goiânia: FUNAPE, 2008
- MONASTERIO, P. O. (org.) *Frida Kahlo: Suas fotos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras/ FAPESP, 2002.
- MURICY, Katia. *"Ecce homo: a autobiografia como gênero filosófico"*, Coleção Pequena Biblioteca de Ensaio, Zazie edições, 2017

- NADEAU, Maurice. História do surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008
- NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. São Paulo: Companhia das letras, 2012
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Ed. Aurora, 2016
- OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho. *Imagem também se lê: Objeto/Design*. Ed. Rosari, 2004
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 2002
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PERNA, Raffaella. *Arte, fotografia e feminismo in Italia negli anni Settanta*. Milano: Postmedia, 2013
- PERROT, Michelle. *Minha história de mulheres*. São Paulo: Contexto, 2017
- PETERSEN, Janine. *Formação de Grupos Feministas em Santa Catarina - década de 1980*. Dissertação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006
- PICOSQUE, Gisa; TUCCI, Sandra. *Silêncio(s) do Feminino*. São Paulo: Plano A Serviços Artísticos e Culturais Ltda, 2016
- PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001
- RAHE, N. *Mulheres ainda são minoria na arte?* revista Bravo, nº 189, 23, maio/2013
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- RJEILLE, Isabella e TOLEDO, Tomás (Orgs.). *Tunga: o corpo em obras (catálogo)*. São Paulo: Masp, 2017
- ROUILLE, Andrè. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2008 (3ª edição)
- \_\_\_\_\_. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003 (3ª edição)
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SILVA, Arnaldo Valente Germano da. *Auto-Retrato Coletivo: Poéticas de Abertura ao Espectador na [Des]Construção de uma Identidade Coletiva*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes. ECA-USP, 2007.
- SILVA, Camila Fernandes. *O corpo feminino: um olhar sobre a produção das artistas e a arte contemporânea*. Trabalho de Conclusão de Curso, Bacharelado em Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, Criciúma, 2014.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2004.

- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo, SP. Companhia das Letras, 2004.
- THIOLLENT, Michel. *Mai de 1968 em Paris*: testemunho de um estudante. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 10(2): 63-100, outubro de 1998.
- TOLRA, Philippe Laburte; WARNIER, Jean Pierre. *Etnologia-Antropologia*. Petrópolis, RJ. Vozes, 2010.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Rosários e vibradores*: interferências feministas na arte contemporânea. In: *Subjetividades antigas e modernas*. RAGO, Margareth e FUNARI, Pedro P. (orgs). São Paulo: Annablume, 2008.
- WATNEY, Simon. *Madonnas and Mothers*. In: *Home truths: photography and motherhood*. Art Books Publishing Ltd. London, 2013.
- ZANELLA, Andrea Vieira. *Perguntar, registrar, escrever*: inquietações metodológicas. Porto Alegre: Sulina; Ed da UFRGS, 2013.
- ZANELLA, A.V.; TITTONI, J. (org.) *Imagens no pesquisar*: experimentações. Porto Alegre: Ed. Dom Quixote, 2011.

## ARTIGOS

- APERTURE MAGAZINE, *On Feminism*, Aperture 225, London: Mack, 2006
- BARING, Louise. *Dora Maar: Paris in the Time of Man Ray, Jean Cocteau, and Picasso* Ed. Rizzoli, 2017
- BERGMAN, Wuldsen Marcelo. Antonin Artaud liberto das amarras do juízo: o corpo sem órgãos como crítica ao pensamento ocidental. *Revista Entrelinhas -Vol. 7, n. 2 (jul./dez. 2013)*, paginas 278 a 287.
- BRAIT, Beth. *Olhar e ler*: verbo visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana, Revista de Estudos Discurso*, vol.8, no.2, São Paulo jul./dez. 2013.
- BUTLER, Judith. *Fundamentos contingentes*: o feminismo e a questão do "pós-modernismo". *Cadernos Pagu*, Campinas, 11, 11-42., 1998
- BUTLER, Sharon L., *Neo-Maternalism: Contemporary Artists' Approach to Motherhood* <<http://www.brooklynrail.org/2008/12/artseen/neo-maternalism-contemporary-artists-approach-to-motherhood>>, 2008
- CANEVACCI, Massimo. *Aria de pixel*: riprodutibilità auratica digitale. *Psicologia & Sociedade*, 22(1), 169-179, 2010.
- CAO, Marián. L. F. *La educación artística y la equidad de géneros*: un asunto pendiente. *Arte, individuo y sociedade*, I, 145-171, 2002
- \_\_\_\_\_. Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística. In: Barbosa, A. M. e Amaral, Lilian (Orgs). *Interterritorialidade*: mídias, contextos e educação (pp. 69-85). São Paulo: Senac, 2008.



COELHO, Armando A. G., *A arte da mulher no museu: Dinéia Dutra e exemplos de auto-representação*. Fênix Revista de História e Estudos Culturais, Vol. 09, Ano IX, nº 02, 2012.

CARVALHO, Victa de. *Dispositivo e imagem: o papel da fotografia na arte contemporânea*. Studium (UNICAMP), v. 27, p. 01/01, 2008.

DOSSIN, Francielly Rocha. Os diferentes "sonhos" femininos: as fotomontagens de Grete Stern e as fantasias de capa na revista Ídilio. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2012. ISSN 2179-510X 2012, acessado em 20 de junho de 2019 < [http://www.fg2013.wwwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1382118105\\_ARQUIVO\\_Os\\_diferentes\\_sonhos\\_femininos.pdf](http://www.fg2013.wwwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1382118105_ARQUIVO_Os_diferentes_sonhos_femininos.pdf) >

FRAYZE-PEREIRA, João A. *Segredos de família em exposição: psicanálise e linguagens da arte contemporânea*. São Paulo, Revista Ide, Vol.30 (44), 2007, p. 96-102.

GERALDO, Sheila Cabo. *Arte e gênero: o debate da produção transversal de diferenças*. Revista Poiésis, nº 15, p.09-14, Jul. de 2010.

HAWKINS, A. Meet Rose Sélavy: Marcel Duchamp's Female Alter Ego, December 01, 2015. Disponível em <<https://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-roseselavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego>> Acesso em: 17 abr. 2018.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso*. Universitas Humanística, 79, 143-163, 2015.

\_\_\_\_\_. *Docência artista: arte, gênero e ético-estética docente*. em Revista (UFMG), Belo Horizonte - MG, n.43, p. 35-55, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais*. Revista Estudos Feministas (UFSC. Impresso), Florianópolis, v. 10, n.2, p. 283-300, 2002.

\_\_\_\_\_. *Gênero, visualidade e arte: temas contemporâneos para educação*. In: Gilberto Icle. (Org.). *Pedagogia da arte: entre-lugares da criação*. Porto Alegre: UFRGS, 2010, v. , p. 149-163.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer - uma política pós-identitária para a educação. Revista Estudos Feministas, ano 09, 2º semestre, 2001, p. 541-553. <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>>

JONES, Julie. Modern Women. APERTURE MAGAZINE, On Feminism, Aperture 225, London: Mack, 2006

MACEDO, Lídia Suzana Rocha de, & SILVEIRA, Amanda da Costa da. *Self: Um conceito em desenvolvimento*. Paidéia (Ribeirão Preto), 22(52), 281-289. doi:10.1590/S0103-863X2012000200014, 2012.

MOREAU, Arthur. "Entrevista com Beth Moysés". eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102.

RAGO, Margareth. EPISTEMOLOGIA FEMINISTA, GÊNERO E HISTÓRIA. Artigo publicado em Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.)- MASCULINO, FEMININO, PLURAL. Florianópolis: Ed.Mulheres,1998.

RIBEIRO, Silvana Mota. *Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo, comunicação apresentada ao IV Congresso Português de Sociologia, Universidade de Coimbra, 17-19 de Abril, 2000*

SANTOS, Adriana Rosa Cruz. *Para acabar com o juízo (de deus): Artaud, Foucault e os corpos ingovernáveis*. Arquivos Brasileiros de Psicologia; Rio de Janeiro, 70 (no.spe.): 132-141, 2018, pp.132-141. Acesso em 26 de junho de 2019 < <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/arp/v70nspe/11.pdf> >

SANTOS, Fabiane. *Espaços íntimos compartilhados: reflexões artísticas a partir da perspectiva feminista*. In: Cultura Visual, n. 14, dezembro/2010, Salvador: EDUFBA.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval. *Pesquisa participante: alteridade e comunidades interpretativas*. Psicol. USP, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 11-41, June 2006. disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65642006000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642006000200002&lng=en&nrm=iso)>. acessado em 01/06/2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65642006000200002>.

SILVA, Cristiani Bereta da; ROSSATO Luciana; OLIVEIRA, Nucia Alexandra Silva de. *A formação docente em história: Igualdade de gênero e diversidade*. Revista Retratos da Escola, Brasília, v. 7, n. 13, p. 453-465, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.esforce.org.br>>

TRIZOLI, Talita. *O feminismo e a arte contemporânea: considerações*. ANPAP 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, pgs. 1495-1505, Florianópolis, 2008.

ZANELLA, Andrea Vieira; REIS, A.C.; CAMARGO, D.; MAHEIRIE K.; França K.B.; DA ROS, S.Z. *Movimento de objetivação e subjetivação mediado pela criação artística*. Psico-USF, v.10, n.2, p.191-199, 2005.

## WEBGRAFIA

### ARTE E FEMINISMO

[http://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/06/cultura/1473174739\\_691531.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/06/cultura/1473174739_691531.html)

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-motherhood-won-t-hinder-your-career-as-an-artist>

<http://jpress.jornalismojunior.com.br/2013/12/arte-mulher-feminismo-alem-frida-kahlo-parte-1/>

<http://www.belohorizonte.mg.gov.br/sala-de-imprensa/noticia/mostra-elles-mulheres-artistas-na-colecao-do-centro-pompidou>

<http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/accueil>

<http://www.artecapital.net/exposicao-154-louise-bourgeois-louise-bourgeois>

[www.brooklynrail.org/2008/12/artseen/neo-maternalism-contemporary-artists-approach-to-motherhood](http://www.brooklynrail.org/2008/12/artseen/neo-maternalism-contemporary-artists-approach-to-motherhood)



## Crédito das imagens

### Capa

Ana Sabiá, Fauna e Flora III,  
da série 'Um dia será o mundo...',  
2016  
Fotografia digital com sobreposição

### Capa (verso)

Ana Sabiá  
Sem título,  
2019  
Fotografia digital

### Página 08

Ana Sabiá  
Sem título  
da série 'Do porão ao sótão'  
2016  
Fotografia digital

### Página 09

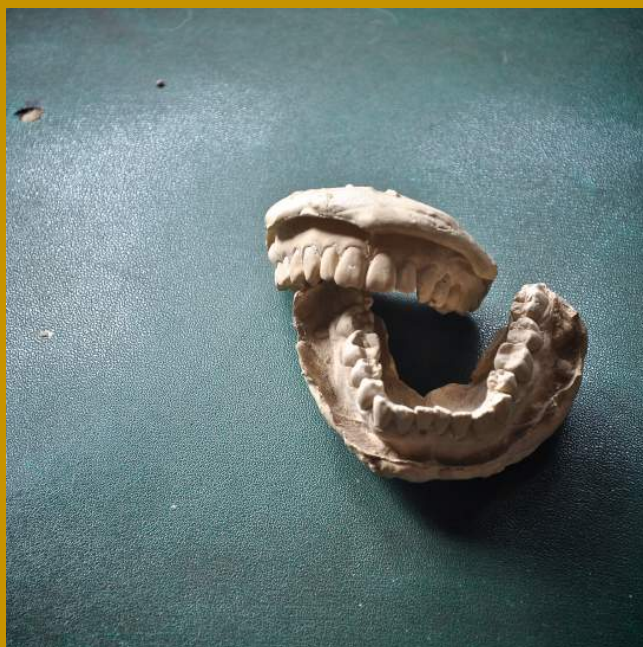
Ana Sabiá  
Delírio de uma noite de primavera,  
da série "Panorâmicas do desejo",  
2016  
Fotografias com sobreposição digital

### Página 276-277

Ana Sabiá  
Sem título,  
2019  
Fotografia digital

### Contra-capas

Ana Sabiá, Fauna e Flora II,  
da série 'Um dia será o mundo...',  
2016  
Fotografia digital com sobreposição



### **Projeto Gráfico**

Ana Sabiá

[www.anasabia.com](http://www.anasabia.com)

### **Impressão e encadernação**

Gustavo Reginato • Editora Caseira

•

Impressão Capa: Jato de tinta pigmentada  
sobre papel Rives Design Bright White 250g

Miolo: Jato de tinta pigmentada sobre papel  
Pólen Bold 90g

Fontes: Avenir Next, Bittersweet NF e Bernardo  
Moda Semibold

•••

Florianópolis, SC, Brasil

Julho 2019



