

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RIO GRANDE – FURG

INSTITUTO DE LETRAS E ARTES – ILA

CURSO DE ARTES VISUAIS LICENCIATURA

LETICIA SOTERO DE ABREU

SUTURANDO PUNCTUNS: AS REPRESENTAÇÕES DO LUTO E DA AUSÊNCIA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA.

RIO GRANDE

2017

LETICIA SOTERO DE ABREU

SUTURANDO PUNCTUNS: AS REPRESENTAÇÕES DO LUTO E DA AUSÊNCIA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA.

Trabalho de conclusão de curso apresentado como
requisito para a obtenção do título de licenciado em Artes
Visuais sob orientação da Prof^a Dr^a Marlen De Martino.

RIO GRANDE

2017

De Ícaro para Dédalo...

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para que eu tivesse a coragem de desrespeitar a retidão das linhas tênues - ou nem tanto - que me impediam de alcançar o almejado.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Marlen De Martino, que esteve comigo na realização deste trabalho, idealizando e colaborando para seu bom andamento, a todo instante respeitando os significados aqui transcritos, por sua capacidade de se emocionar eu agradeço.

À minha querida Ana Zeferina Maio, por toda a compreensão e por todos os conselhos e confissões sinceras e de lágrimas nos olhos e por aceitar fazer parte deste momento junto a mim eu agradeço.

Ao professor Rodrigo Montero por todas as sextas-feiras de iluminação e construção de ideias, por ter ainda me mostrado que é possível representar o irrepresentável e atingir com sutileza o inclemente desaparecimento, eu agradeço.

Agradeço aos amigos, longe da injustiça de esquecer um nome ou outro agradeço a todos aqueles aos quais cabem os significados mais básicos de *amizade*. Aos que amam e amparam eu agradeço.

Agradeço à minha família, em especial as mulheres. O que couber aqui neste parágrafo é pouco. À minha irmã pela nobreza de oferecer dias e noites sem pedir nada em retorno, pelas

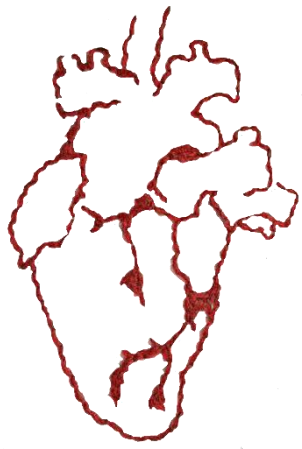
conversas que sem ao menos ter consciência me mantiveram em pé eu agradeço. Agradeço à minha avó orgulhosa por me ensinar os sabores e alertar sobre os dessabores da vida, minha LUZia eu lhe agradeço como quem agradece o próprio coração por bater incansavelmente. À minha mãe por ter me dado a vida tantas vezes e por ter sido sempre tão leve e sutil como algodão, mas ter me ensinado a ser tão forte quanto rocha para enfrentar esta jornada, eu agradeço.

Agradeço ao meu pai, cujo a ausência e o luto, nunca serão capazes de torná-lo diferente do que foi: meu pai, então eu agradeço.

Agradeço a vida e suas veredas, tortas, difíceis, por vezes tortuosas, porém doce e grandiosa, da qual compreensão me foge ao controle, portanto apenas agradeço.

“ Minha atividade de escritor tratava de ti, nela eu apenas me queixava daquilo que eu não podia me queixar junto ao teu peito. Era uma despedida de ti, intencionalmente prolongada, com a peculiaridade de que ela, apesar de imposta por ti, corria na direção que eu determinava. Mas como tudo isso era pouco. ”

Franz Kafka, Carta ao Pai p.52



RESUMO

O presente trabalho objetiva investigar, através de uma narrativa pessoal, questões associadas ao luto e à ausência na arte contemporânea a partir de artistas brasileiros como Leonilson e Fernando Augusto, ancorado nas teorias desenvolvidas por Roland Barthes em *A Câmara Clara* sobre o reencontro a partir da imagem. Ao longo dos capítulos deste estudo serão abordados pontos de vista sobre o luto e a ausência, partindo de uma narrativa pessoal e poética acerca de minhas próprias chagas, apoiada nas concepções sentimentais de artistas, teóricos e outros

personagens, configurando, desta forma, conceitos e uma ramificação de sentimentos gerados pela estetização do luto e as imagens testemunhais da ausência. No papel de futura arte-educadora registrarei aqui as veredas percorridas durante as experiências educacionais determinadas pelo uso da memória no ambiente de aprendizagem não-formal na cidade do Rio Grande – RS, mais especificamente no Centro de Atenção Psicossocial a Usuários de Álcool e Outras Drogas – CAPS AD por meio de um estudo sobre o fazer artístico confessional de uma discente.

PALAVRAS-CHAVE: arte, luto, ausência, memória, confissão.

ABSTRACT

The present work aims to investigate, through a personal narrative, issues associated with mourning and absence in contemporary art from Brazilian artists like Leonilson and Fernando Augusto, anchored in the theories developed by Roland Barthes in *The Clare Chamber* about the reencounter from the image. Throughout the chapters of this study will be approached points of view about mourning and absence, starting from a personal and poetic narrative about my own wounds, supported in the sentimental conceptions of artists, theorists and other characters, thus configuring concepts and a ramification of feelings generated by the aestheticization of

mourning and the witnessing images of absence. Like a future art educator I will record here the paths covered during the educational experiences determined by the use of memory in the non-formal learning environment in the city of Rio Grande - RS, more specifically in the Centro de Atenção Psicossocial a Usuários de Álcool e Outras Drogas – CAPS AD, this study will be guided by the confessional artistic work of a student.

KEYWORDS: art, mourning, absence, memory, confession.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1: *Flying Pelicans*, Étienne-Jules Marey 1882. Fonte: <<https://Johnedwardcochran.wordpress.com/2010/12/20/change-of-seasons-in-compressed-time/>>. Acessado em outubro de 201740
- Fig. 2: *Acesso a Uchacha*, Mario Nivoli, data desconhecida. Fonte: <<http://comomirantusojos.blogspot.com.br/>>. Acessado em outubro de 2017.....47
- Fig. 3: *Acesso a Uchacha, Donde Nació mi Papá*, Soledad Nivoli, 2007. Fonte: <<http://comomirantusojos.blogspot.com.br/>>. Acessado em outubro de 2017.....47
- Fig. 4: *Costanera de Santa Fé, Adonde Iban a Caminar mi Papá i mi Mamá*. Soledad Nivoli, 2007. Fonte: <<http://comomirantusojos.blogspot.com.br/>>. Acessado em outubro de 2017.....49
- Fig. 5: Centro Clandestino de Detención La Perla, en Córdoba, Donde mi Papá Fue Visto Por Última Vez Soledad Nivoli, 2007. Fonte <<http://comomirantusojos.blogspot.com.br/>>. Acessado em outubro de 2017.....49
- Fig. 6: *As Cores da Ausência de Meu Pai*, Leticia Sotero de Abreu, 2017. Fonte: Arquivo pessoal.....54

Fig. 7: <i>Os Espectros do Caminhar de Meu Pai</i> , Leticia Sotero de Abreu, 2017. Fonte: Arquivo pessoal.....	56
Fig. 8: <i>Retábulo de Beaune</i> , Rogier van der Weyden, 1445-1450. Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rogier_van_der_Weyden_-_The_Last_Judgment_Polyptych_-_WGA25625.jpg >. Acessado em novembro de 2017.....	63
Fig. 9: <i>Fragmento retirado da obra Retábulo de Beaune</i> , Rogier van der Weyden, 1445-1450. Fonte: Arquivo pessoal.....	66
Fig. 10: <i>Fragmento de Dance of Death</i> , Bernt Notke, 1463-1466. Fonte: < https://en.wikipedia.org/wiki/Danse_Macabre_(Notke)#/media/File:Bernt_Notke_Danse_Macabre.jpg >. Acessado em julho de 2017.....	70
Fig. 11: <i>Voo da Despedida</i> , Leticia Sotero de Abreu, 2016. Fonte: Arquivo pessoal.....	81
Fig. 12: <i>The Origin of Painting</i> , Jean-Baptiste Regnault 1786. Fonte:< http://necspenecmetu.tumblr.com/post/42954593683/jean-baptiste-regnault-the-origin-of-painting > Acessado em outubro de 2017.....	99
Fig. 13: <i>Transbordar-me-ei</i> , Leticia Sotero de Abreu, 2016. Fonte: Arquivo pessoal.....	101
Fig. 14: <i>Travessia</i> , Leticia Sotero de Abreu, 2016. Fonte: Arquivo pessoal.....	103

- Fig. 15: *Fragmentos retirados do filme A Imagem que Falta*, Rithy Panh, 2014. Fonte: Arquivo pessoal. Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lpmdr_h40oY&t=158s>. Acessado em novembro de 2017.....113
- Fig. 16: *Fragmentos retirados do filme A Imagem que Falta*, Rithy Panh, 2014. Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lpmdr_h40oY&t=158s>. Acessado em novembro de 2017.....115
- Fig. 17: *As Ruas da Cidade*, José Leonilson, 1988. Fonte: <<http://jornalareliquia.blogspot.com.br/2012/03/leonilson-na-fundacao-ibere-camargo.html>> Acessado em novembro de 2017.....125
- Fig. 18: *O Perigoso*, José Leonilson, 1992. Fonte: < <https://medium.com/@igorfontes/operigosocartazes-43ad8cc16414>>. Acessado em novembro de 2017.....125
- Fig. 19: *Jesus com Rapaz Acidentado*, José Leonilson, 1991. Fonte: Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62248/jesus-com-rapaz-acidentado>>. Acessado em novembro de 2017.....129
- Fig. 20: *Instalação na Capela do Morumbi*, José Leonilson, 1993. Fonte: Lisete Lagnado, São Tantas as Verdades, 1998.....136

Fig. 21: <i>De Bom Coração Da Falsa Moral</i> , José Leonilson, 1993. Fonte: Lisete Lagnado, São Tantas as Verdades, 1998.....	136
Fig. 22: <i>Los Delícias</i> , José Leonilson, 1993. Fonte: Lisete Lagnado, São Tantas as Verdades, 1998	137
Fig. 23: <i>Lázaro</i> , José Leonilson, 1993. Fonte: Lisete Lagnado, São Tantas as Verdades, 1998	137
Fig. 24: <i>Minha Mãe Morrendo I</i> , Flávio de Carvalho, 1947. Fonte: < http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/artistas/carvalho1.html >. Acessado em setembro de 2017.....	142
Fig. 25: <i>Minha Mãe Morrendo VI</i> , Flávio de Carvalho, 1947. Fonte: < http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/artistas/carvalho1.html >. Acessado em setembro de 2017.....	142
Fig. 26: <i>Minha Mãe Morrendo IX</i> , Flávio de Carvalho, 1947. Fonte: < http://mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/artistas/carvalho1.html >. Acessado em setembro de 2017.....	142

- Fig. 27: *Diário de Luto da série Os Últimos Dias de Meu Pai*, Fernando Augusto, 2003. Fonte: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Fernando%20Augusto%20dos%20Santos%20Neto.pdf>>. Acessado em setembro de 2017..... 145
- Fig. 28: *Fotografia da série Os Últimos Dias de Meu Pai*, Fernando Augusto, 2003. Fonte: <http://muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando_augusto/ultimos_dias_fotografias.htm>. Acessado em setembro de 2017..... 146
- Fig. 29: *Diário de Luto da série Os Últimos Dias de Meu Pai*, Fernando Augusto, 2003. Fonte: <http://muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando_augusto/ultimos_dias_desenhos.htm>. Acessado em setembro de 2017..... 146
- Fig. 30: *Fotografia da série Os Últimos Dias de Meu Pai*, Fernando Augusto, 2003. Fonte: <http://muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando_augusto/ultimos_dias_fotografias.htm>. Acessado em setembro de 2017..... 147
- Fig. 31: *Diário de Luto da série Os Últimos Dias de Meu Pai*, Fernando Augusto, 2003. Fonte: <http://muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando_augusto/ultimos_dias_desenhos.htm>. Acessado em setembro de 2017..... 147

Fig. 32: <i>Sem título</i> , Fernando Augusto, 1985. Fonte: Disponível em < http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Fernando%20Augusto%20dos%20Santos%20Neto.pdf >. Acessado em setembro de 2017.....	149
Fig. 33: <i>Fotografia da série Os Últimos Dias de Meu Pai</i> , Fernando Augusto, 2003. Fonte: < http://muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando_augusto/ultimos_dias_fotografias.htm >. Acessado em setembro de 2017.....	150
Fig. 34: <i>Reflexo</i> , Leticia Sotero de Abreu, 2017. Fonte: Arquivo pessoal.....	151
Fig. 35: <i>Série Sonhar é Viver, Basta Querer IV</i> , Luciane Lima, 2014 Fonte: Arquivo pessoal da artista.....	172
Fig. 36: <i>Árvore da Esperança, Mantém-te Firme</i> , Frida Kahlo, 1946 Fonte: Disponível em < http://www.museofridakahlo.org.mx/esp/1/frida-kahlo/obras/obras-en-otros museos#/images/120 > Acessado em novembro de 2017.....	172
Fig. 37: <i>Fragmento da fotografia de Luciane Lima</i> , Leticia Sotero de Abreu, 2017 Fonte: Arquivo pessoal.....	174
Fig. 38: <i>As Mãos de Minha Avó</i> , Leticia Sotero de Abreu, 2017. Fonte: Arquivo pessoal.....	183

Fig. 39: <i>O Coração de Minha Mãe</i> , Leticia Sotero de Abreu, 2017 Fonte: Arquivo pessoal.....	185
Fig. 40: <i>Bahia aos Olhos de Meu Pai Sob Meu Olhar</i> , Leticia Sotero de Abreu, 2017. Fonte: Arquivo pessoal.....	187

SUMÁRIO

27 **INTRODUÇÃO**

35 **1. CORPOS ESCOPOS**

57 **1.1 De antanho: sobre fatos**

Devir 81

84 **2. IRACEMA: SOBRE FALTAS**

Transbordar 102

Permanecer 104

107 **3. RASTROS E RESTOS DA MEMÓRIA**

Desvendar 152

155 **4. UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS
MEMÓRIAS ADQUIRIDAS NO
AMBIENTE EDUCACIONAL**

CONSIDERAÇÕES FINAIS 175

Edificar 188

REFERÊNCIAS 191

INTRODUÇÃO

Estive pensando em muitas maneiras de dar início à esta escrita, contudo todas elas me parecem insuficientes, então parto do fim: a morte. Ainda hoje não me acostumei ao peso desta palavra, não só pelo seu significado funesto, mas por ser seguida de duas palavras de significado afetuoso. Um contraste lancinante, devo dizer. A morte em questão se segue de um pronome possessivo para depois seguir meu próprio sangue: meu pai.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (1942 -) em seu livro intitulado *Nudez*, afirma que

“O morto, com efeito, não só não pergunta, mas parece fazer de tudo para ser esquecido. Mas, precisamente por isso, o morto talvez seja o objecto de amor mais exigente, perante o qual estamos sempre desarmados e incumpridores, em fuga e distraídos” (2010, p. 53).

De fato, a própria morte nos impõe o esquecimento, é por este motivo que nós vivos mantemos a tentativa de criar meios de *spectralizar* os mortos, evitando sucumbir a imposição. Segundo Agamben, o espectro seria uma “forma de vida” iniciada após o fim. É a morte de meu pai que exige de mim a lembrança constante. Que haja hipérbole: não irei esquecê-lo! É para rememorá-lo que tento revivê-lo em mim, é neste ponto que nasce a presente pesquisa.

O ato de rememorar é ato corajoso de abrir mais uma vez as feridas da alma ainda mal cicatrizadas. O corte cada vez mais profundo, por vezes, exige mais do que a cura oferecida pelo tempo. Estas feridas associadas aos *punctuns* de Roland Barthes (1915 – 1980). De origem do latim significa “ponto”, uma ferida gerada pelo que nos punge. Visando suturar estas feridas

do luto e de sua conseqüente e constante ausência, buscarei na arte as representações da temática irrepresentável no cotidiano excruciante do luto.

O primeiro capítulo desta pesquisa é intitulado como *Corpos Escopos* onde iniciarei reflexões sobre o registro do tempo passado e morto diante do disparo feito pelo fotógrafo. Neste cenário, buscarei conexões entre as teorias criadas por Roland Barthes em *A Câmara Clara* sobre as distinções de imagens através dos “por menores”, além disso, a tentativa Barthesiana de reencontro com a mãe já falecida me dará subsídios para a busca da imagem essencial de meu pai. As leituras feitas sobre o filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman (1953 -) contribuirão para o capítulo, especialmente na teoria de ambigüidade possuída pela imagem de não apenas ser olhada, mas de também olhar-nos em retorno. Utilizarei ainda a série *Como Miran Tus Ojos* de Maria Soledad Nivoli na tentativa de reconstrução dos caminhos e de imagem daquele que se ausenta, nossos caminhos se entrecruzam através da mesma ausência: a do pai.

O subcapítulo que intitulado *De antanho: sobre fatos* é uma análise histórica sobre a morte e sobre o luto nas culturas ocidentais destacando a influência da religiosidade, em especial sobre os temores de julgamento Divino e a passagem para as mortes utilizadas como castigo e provações de moral e alma. Brevemente analisarei algumas contribuições das artes para estes fatos. Norbert Elias (1897 - 1990) em *A Solidão dos Moribundos* nos servirá como ponto de partida para compreender as linhas temporais existentes para a temática da morte e será ancorado com as reflexões de Susan Sontag (1933 – 2004) em *Doença Como Metáfora: AIDS e Suas Metáforas* sobre a ideia de merecimento da enfermidade.

Iracema: Sobre Faltas compõe o segundo capítulo deste trabalho. *Iracema* dá título a música de Adoniran Barbosa (1910 – 1982) que desperta em mim a importância da imagem daquele que compõe nossas ausências, é esta temática que irá construir o presente capítulo. Darei início através de uma reflexão confessional sobre as hipóteses de imagens que atribuo a meu pai e retomarei a ambiguidade da imagem de Didi-Huberman e o reencontro explorado por

Roland Barthes. De maneira breve abordarei a imagem e os objetos que, de certo modo, dão continuidade à representação dos corpos dos mortos para os vivos, isto parte de Peter Stallybrass (1949 -) em *O Casaco de Marx: Roupas, Memória e Dor* no primeiro capítulo da obra, onde cria uma narrativa sobre o casaco herdado do amigo falecido. Darei ainda mais especificações sobre o *espectro* de Agamben em associação ao *spectrum* barthesiano e como, apesar das semelhanças, se distinguem. Para encerrar apresentarei o surgimento da tentativa de eternização pelo registro através da mitologia.

O terceiro capítulo é também o último dedicado ao estudo exclusivo da arte e questões históricas relacionadas ao luto. Intitulado como *Rastros e Restos da Memória* dedico a este capítulo o estudo mais específico das representações do luto e da ausência na arte contemporânea brasileira com dois artistas centrais que me pungem: José Leonilson (1957 - 1993) devido ao luto destinado a si próprio pela desmaterialização do corpo e anúncio de morte em decorrência da AIDS expressos em obras confessionais; o segundo artista é Fernando

Augusto (1960 -) na série *Os Últimos Dias de Meu Pai* onde realiza um registro afetuoso do pré-luto do pai e do início do luto. Sobre essas representações do luto realizarei conexões com a “imagem faltante” procurada por Rithy Panh (1964 -) em *A Imagem que Falta*. Gradualmente, conduzirei esta tentativa de representação às realizadas pela artista argentina Fernanda Laguna por intermédio da escrita da carta *As Cinco Letras da Chave do Teu Nome*, evidenciando assim a relevância da palavra em relação de união com a imagem destacada em especial pelas obras de Leonilson.

O último capítulo, como sugere o próprio título, se trata de *um estudo de caso sobre as memórias adquiridas no ambiente educacional*. Neste capítulo exponho um pouco de minha experiência de estágio supervisionado na Escola de Ensino Fundamental Helena Small na turma de Jovens e Adultos e também sobre a experiência não-formal ocorrida em uma turma acompanhada no Centro de Apoio Psicossocial à Usuários de Álcool e Outras Drogas – CAPS AD da cidade do Rio Grande – RS. Os relatos baseiam-se nas atividades desenvolvidas sob a

temática *Cartografias Sensíveis: Mapeamento Memorial e Inventário dos Dias* na qual buscava-se a compreensão memorial dos indivíduos, além de uma contextualização e conceptualização artística e teórica condizente com a temática desenvolvida junto a parceira de trabalho Andressa Silveira. Para este estudo aprofundei-me mais intensamente na experiência do CAPS AD, especialmente pelo encontro de uma discente de poética confessional e memorial. Relevo o cuidado com os termos “estudo de caso” por compreender que se tratam de indivíduos possuidores de complexidades e subjetividades, portanto não objetos. Destaco a base desta experiência que se dá na alteridade defendida pelo pesquisador em educação espanhol Jorge Larrosa. Abro espaço para as confissões memoriais a serem suturadas pela discente Luciane P. Lima, não sendo necessariamente ligadas ao luto e a ausência.

Compreendo o contemporâneo como sobrevivente do passado, portanto, ainda que dê ênfase à produção de arte contemporânea, considero importante uma contextualização teórica e histórica acerca das diversas perspectivas históricas do luto e como surgem as modificações

geradoras do cenário atual mistificador e higienizador da morte. Entre um capítulo e outro adicionarei confissões minhas sobre o luto destinado a meu pai, aliado a fotos que se originam de suas próprias mãos convergindo em minha poética reconstrutora, ou ainda que me fazem rememorar-lo na capacidade de me pungir.

Escolho o termo “sutura” – além do motivo já citado – também pelo afeto com a manualidade exercida por minha avó paterna e por minha mãe, ambas dedicadas e extremamente hábeis neste fazer.

Contra o desaparecimento gerado pela morte, reverbero neste trabalho a tentativa de encontrar imagens de meu pai em essência e – ainda que não haja findar na busca - por fim, encontro na tentativa de imagem as suturas buscadas, atribuindo nova representação à face irrepresentável da ausência e morte de meu pai.

1. CORPOS ESCOPOS

*Bang bang, I shot you down.
Bang bang, you hit the ground.
Bang bang, that awful sound.
Bang bang, I used to shoot you down.¹
- Nancy Sinatra*

Esta pesquisa inicia-se meses após a morte daquele que me alfabetizou, meu primeiro e maior professor de sabedoria empírica, meu pai. Não raramente ainda penso na ironia de encontrar, através da escrita (esta mesma que me acompanhou no início da vida), agora o sepultamento definitivo do corpo de meu pai, início e fim se convergem em escrito e escritora.

¹ Nancy Sinatra (1940 -), *Bang Bang*, 1966

Deixando para traz seu jazido corpo primário, entrego-lhe um novo e simbólico, ainda que sua vazão sensível signifique apenas para mim, escrita e imagem, dão a ele uma possibilidade tangível do até então irrepresentável. Era o olhar de meu pai meu atravessamento. Diante da ausência o que então me pungiria?!

No campo das artes, inconscientemente, sempre recusei o interesse performático ou encenatório de quaisquer representações e explorações do corpo, todavia foi na despedida do corpo em vida que o questionei pela primeira vez em realidade. Ali, diante de mim, era ele, obstatamente também não o era. Que corpo era aquele? Que matéria desprovida de calor era aquela que não mais me abrigaria? Que corpo era aquele que em breve seria apenas memória? Que era corpo, afinal? Já não encontrava respostas.

Esta matéria física que até então acreditava ser geradora de vontades e individualidades - e também por elas constituída – não mais seria aquilo que se dispõe ao exterior, carregando

na pele a escrita íntima dos dias. Não mais cartografaria em si mesmo os caminhos trilhados. De finitude inevitável o corpo padeceria.

Nos recessos do corpo estão retrocesso e progresso da alma lado a lado. No âmago da carne somos escopos prontos para sermos atingidos, transversalizados por memórias, fatos e faltas que insistirão em nos deixar seus vestígios exigindo a sutura das chagas herdadas do tempo. De finitude inevitável o corpo padeceria, assim como o meu um dia padecerá, contudo não sem antes ter sido alvo de disparos e atravessamentos.

Photo Shoot: essencialmente o disparo da câmera, tiro dado pelo fotógrafo para atingir seu alvo. O momento assassinado na mira da lente do assassino, ambigualmente este também será o responsável por mantê-lo vivo.

O semiólogo francês Roland Barthes (1915 - 1980), em sua célebre *A Câmara Clara*, afirma que “o Fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte” (2017 p.20),

isto porque a fotografia é o divisor entre presente e passado. Significa que toda fotografia é o registro do “isto foi”. A fotografia é o registro e sepultamento do momento em essência, contudo também está no ofício do fotógrafo tornar o momento eterno por meio do *por menor*. O “por menor” da imagem é o que difere uma fotografia comum e uma fotografia unária de uma fotografia memorável.

Posteriormente nos aprofundaremos nessas classificações da foto, por hora, abster-nos-emos à tríade Barthesiana: *operator, spectrum e spectator*. Aqui estão os personagens essenciais da imagem. Ao *operator* cabe a função da Medusa, capaz de tornar imóvel o mo[vi]mento através do tiro fotográfico, o “operador” da imagem é responsável por tornar inerte seu *spectrum*, este segundo é o ator – consciente ou não –, é o palpável atingido pelo disparo, de instante assassinado, todavia preservado como figura mumificada a ser herdada pelo *spectator* que segura em seus dedos o findar do tempo.

Étienne-Jules Marey (1830-1904), inventor francês, hoje é considerado um dos percussores da fotografia e da imagem em movimento. Pode-se afirmar que partiu de Marey a concepção de “tiro/disparo” ou “shot”, em especial porque advém dele a criação do *Fuzil Fotográfico* (1878), que era, como o nome sugere, uma arma de tiro, todavia, substituía as balas pelo olhar do *operator*. O fuzil de Marey possuía ainda um tambor forrado com uma única chapa fotográfica circular, possibilitando a sequencialidade da imagem. Objetivava registrar os movimentos exatos de seu *spectrum*, através da morte do momento diante da mira de seu *fuzil* (*fig.1*).

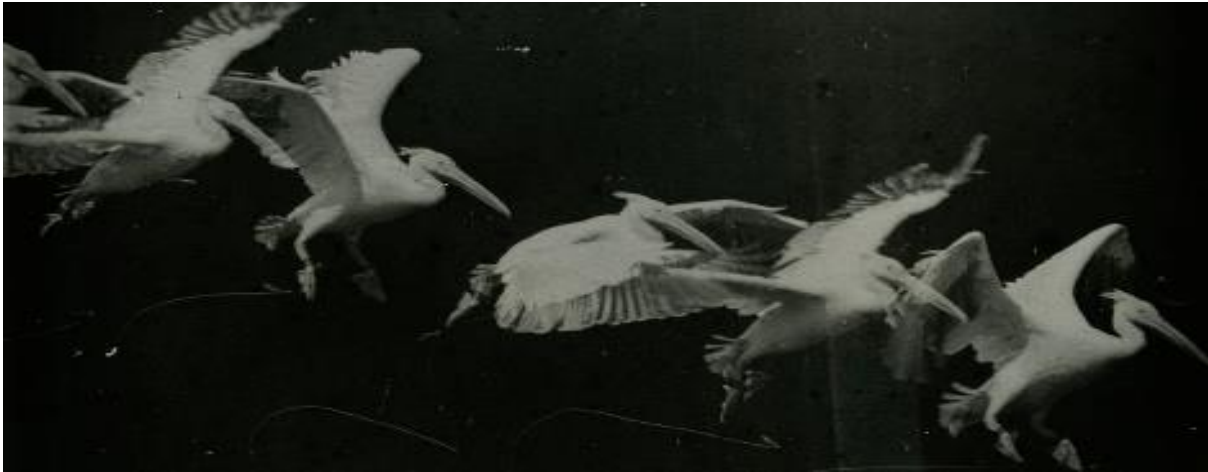


Fig. 1: Étienne-Jules Marey, *Flying Pelicans*, 1882.

Cientificamente, Marey punha-se a atirar, solucionava as problemáticas acerca do movimento, colocando em atrito o efêmero – do bater das asas do pelicano, por exemplo - e a eternidade da imagem. De certo, pode-se afirmar semelhança com as *Naturezas Mortas*, ainda que não se possa confiar plenamente no olhar sobre a veracidade da imagem e reprodutibilidade,

de qualquer forma, há o despertar do objeto inanimado através do “isto foi” outrora animado. Ora, de modo ou outro, ao realizar o disparo de nossas câmeras ou qualquer outra forma de registro, desejamos fixar um momento, salvando-o do assassinato cometido pelo esquecimento.

É natural da humanidade a luta contra o esquecimento. Pode-se avergonhar e desejar não ser percebido em determinada ocasião, mas não há desejo despendido sob o esquecimento, isto porque, o esquecimento é também o desaparecimento total do indivíduo, não deixando nem mesmo rastros a serem seguidos.

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar atornado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. Longe, então, de mostrar a representação plena dos rostos, o que os retratos fariam, depois de tudo, seria apenas poetizar – isto é, produzir - uma tensão sem recurso entre a representação dos rostos e a difícil gestão de sua perda, ou de sua espécie de esvaziamento interior. (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 62)

Em *O Rosto e a Terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*, o filósofo e historiador de arte francês Georges Didi-Huberman (1953-) revela a solução encontrada para que não se subtraia a figura material ao esquecimento. O retrato é a constatação da veracidade de um momento, em especial na fotografia, não há mentiras na presença do *spectrum*, ao menos não em essência pura. Contudo, para Barthes tornar-se “Todo Imagem” é tornar-se “a Morte em pessoa” (2017 p.20), pois o *spectrum*, através do ato de *embalsamar* regido pelo *operator*, converte-se em objeto desapropriado do corpo. Resultante disto, a imagem não é, em instância alguma, uma representação fiel da matéria, mas sim uma presença parcial do sujeito, de certo modo através do *punctum*.

Cumprindo a promessa da conceptualização das tipografias de imagem, segundo Roland Barthes, aqui encontramos uma *Fotografia de Studium*, uma *Fotografia Unária* e então, a *Fotografia Memorável*. Começemos pelo *studium*, uma imagem de *interesse geral*, todavia de *afeto médio*, ainda que despertemos algo nela pelo olhar, ela se adequa naquilo que - talvez –

gostemos (2017, p. 31) A Fotografia Unária seria a foto de único objetivo, como informar ou vender algo, não necessariamente adentrando uma ou outra categoria. Perceba, “não necessariamente”, pois nestas configurações de Barthes, a curadoria das imagens para cada categoria é de caráter pessoal e intrasferível, isto através do citado *por menor*, através do que nos punge, não é o que nós buscamos na imagem, mas sim o que na imagem nos coloca como alvo através do que *amamos* (2017, p. 31). O *por menor*, é o que Barthes nomeia como *punctum*, isto é, a ferida residual que nos atravessa o corpo.

Mas o que é corpo, afinal? Seria matéria passível de toque, dispositivo rebelde perante a nobreza da alma, dono de conflitos e paixões. Se fosse tudo isso, de fato, o que seria o corpo após padecer? Recusava-me latentemente a crer que seria então reles abrigo e sepultura da alma. Não encontraria mais as respostas nas rugas da pele, deste modo, contudo, escrevê-lo é redescobri-lo na superfície da imagem.

Segundo Didi-Huberman, em *O Que Vemos, O Que Nos Olha*, a maior angústia do ser humano seria diante no confronto entre indivíduo e sepulcro, pois estaria então diante da “morte presente (morte do outro ou nossa própria morte, esvaziamento do outro ou nosso próprio esvaziamento)” (2010, p. 40). No pressuposto de Didi-Huberman, a sepultura possui um preenchimento vazio, onde há um corpo, todavia abandonado de alma. O inevitável desconcerto do túmulo está na constatação última e definitiva da morte, entretanto deparar-se com a inexistência do corpo – ainda que esvaziado de alma -, é deparar-se também com a dilaceração infinita de expectativa do retorno.

Maria Soledad Nivoli (1977-) é filha da Ditadura Militar Argentina, como tantos outros, é filha também do desaparecimento. Mario Alberto Nivoli tinha cerca de vinte e oito anos em 1977, quando foi declarado como desaparecido na cidade de Córdoba, Soledad tinha cerca de quatro meses. Não se pode defini-la como artista, pouco se encontra sobre a mesma, o trabalho fotográfico em questão é realizado para reconstruir quem foi seu pai.

Tentei entender o desaparecimento de meu pai de muitas maneiras. Os livros e as pessoas que o conheceram fizeram o trabalho de contar, mas nunca conseguiram dizer o que precisava sobre morte, tortura, sofrimento ou perda. Percebi muito tarde que, ao perseguir os traços de sua morte, esqueci de olhar aqueles de sua vida: a cadência das palavras, os gestos fugazes, as muitas maneiras de se olhar ou olhar, as duas ou três formas típicas de riscar ou suspirar, imperceptível e manias cotidianas, o relacionamento muda com as coisas do mundo. Alguns anos atrás, tive a oportunidade de finalmente ver uma série de slides que meu pai realizou sua viagem de estudo a Bariloche em 1965. Fiquei surpreso e, ao mesmo tempo, eu estava desiludido: de um total de sessenta imagens, ele só apareceu em oito, procurando um lado, de longe, ou pouco visível no meio das árvores. (NIVOLI, 2008. Disponível em <<http://comomirantusojos.blogspot.com.br/>> acessado em outubro de 2017)

Nivoli conta que a data do desaparecimento – e estimativa de morte - do pai eram tão presentes, que era ausente qualquer espectro de vida, como a data de aniversário. Ao buscar reencontrar Mario, a espectadora consanguínea percebe que seu pai era *operator*, não *spectrum*. A ausência da representação de seu pai é a impossibilidade de entendê-lo, deste modo tenta reconstruir as veredas determinantes do progenitor, buscando em suas fotografias originais (*fig. 2*) conexões contemporâneas por meio de sútis semelhanças.

As fotografias pertencentes a série *Como Miran Tus Ojos*², iniciada em 2007, foram realizada com o apoio do fotógrafo Gustavo D'Assoro, Soledad firma uma fotografia não referente exclusivamente ao passado, mas também como possibilidades afetivas e melancólicas mantidas vivas por meio das pequenices, como a flor solitária nos caminhos tortuosos do desaparecimento, *spectrum* tão sensível quanto a perspectiva do *operator*. As repetições do olhar e ângulo, são definitivas para a sobreposição das histórias, todavia não há a intenção de copiar o registro do pai em existência, mas em essência.

² Todas as imagens da série *Como Miran Tus Ojos* estão disponíveis no endereço virtual <<http://comomirantusojos.blogspot.com.br/>>. Para a presente pesquisa o acesso foi feito em outubro de 2017.



Fig. 2: Mario Nivoli, *Acesso a Uchacha*. Data desconhecida.



Fig. 3: Soledad Nivoli, *Acesso a Uchacha, Donde Nació mi Papá*. 2007.

As fotografias da série *Como Miran Tus Ojos*, de Soledad Nivoli, recebem os nomes dos locais do pertencimento do olhar, como de nascimento e passeio da família. Todavia, acredito estar em *Centro Clandestino de Detención La Perla, en Córdoba, Donde mi Papá Fue Visto Por Última Vez* (fig. 5) o marco da representação da ausência, isto é, o início, meio e fim de toda a figuração do pai diante dos olhos da filha. Até mesmo o tom da imagem é sóbrio, sem contraste ou vividez, nem mesmo a flor amarela é capaz de destacar-se por entre os tons escurecidos da folhagem seca, diferente de outrora (fig. 4).



Fig. 4: Soledad Nivoli, *Costanera de Santa Fé*,
Adonde Iban a Caminar mi Papá i mi Mamá.
2007.



Fig. 5: Soledad Nivoli, *Centro Clandestino
de Detención La Perla, en Córdoba, Donde
mi Papá Fue Visto Por Última Vez.* 2007.

O aniquilamento do corpo rompe com o reencontro, não há constatação de morte, apenas de ausência. Soledad Nivoli busca, através de suas fotografias, reconstruir algo que ultrapasse a estimativa de morte de seu pai. É este reencontro com o *spectrum* de afeto que para Roland Barthes, seria possível apenas pelo encontro total da essência de “quem é” através de “quem foi”. Como cita, antes do *reencontro* materno possibilitado pela *Fotografia do Jardim de Inverno*, apenas reconhecia sua mãe por seus detalhes, contudo, nunca a totalidade. A fotografia em questão é o registro da mãe durante a infância, onde o autor reencontra o mesmo olhar de ternura, portanto essencialmente era ela.

Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e, no entanto, não a “reencontrava”. Eu a reconhecia diferencialmente, não essencialmente. A fotografia me obrigava assim a um trabalho doloroso; voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas. Dizer diante de tal foto “é *quase* ela” era-me mais dilacerante que dizer de tal outra: “não é de modo algum ela”. O *quase*:

regime atroz do amor, mas também estatuto decepcionante do sonho [...] sonho com ela, não a sonho. (BARTHES, 2017 p. 65)

Como passam rápido os meses para aqueles que permanecem na vã espera do reencontro, tão rápido quanto o bater das asas do pelicano de Marey, quisera eu poder registrar os milésimos de segundos omitidos aos olhos. Poucas vezes o coloquei diante da mira de minha lente, no entanto. As imagens que tenho são, em maioria, registros de olhos alheios aos meus. Tenho realizado uma espécie de escavação torácica na busca de encontrar a sutura dos afetos feridos e *punctuns* adquiridos na ausência de *spectrum*.

Eu, *Spectator* olhei para suas fotos – raras, diga-se de passagem – buscando que algo além da constatação da morte me atingisse. A primeira imagem eu havia atingido meu pai com o tiro disparado pela lente durante uma comemoração de aniversário, com um movimento repentino e inesperado - impensado até -, tornei-o meu *spectrum*, entretanto a surpresa o fez

produzir-se em uma sisuda face, com a testa franzida e os olhos arregalados, braços adornados por veias saltadas, ali nada figurava meu pai, o via, mas não era em essência.

Na segunda imagem estava minha família, mãe, pai e irmã, todos em minha volta. Minha mãe, logo atrás de mim, em pé com as mãos em meus pequeninos ombros, minha irmã - pouco mais alta que minha mãe - estava ao meu lado direito sorrindo, eu ao centro ainda com as vestes da apresentação teatral dos anos primários, meu pai a minha esquerda, o único abaixado para fazer-se próximo a mim em escala. Divorciados, esta era a única representação que eu tenho da minha família completa, “uma importante imagem”, pensava. Contudo só me tocava o fato de nunca ter sido capaz de lembrar-me dele tão jovem deste modo.

Um pen drive encontrado há poucos dias me proporcionou a surpresa de uma criança que acorda em dia de natal, ali estavam arquivadas todas as fotos de sua última viagem feita para a Bahia em visita à minha irmã. Algumas imagens em que é *spectrum*, centenas em que é

operator, eu sempre *spectator* agora via através de seus olhos, reconstruía seus dias e seus passos, contudo ainda não o encontrava.

Todas estas imagens só significam para mim, ainda não em totalidade, é certo, mas são os símbolos da minha história, meu pai. Quase desisti do encontro. Busquei lembrar-me de sua caligrafia, em uma espécie de escavação arqueológica, encontrei sua assinatura e sete de seus documentos. A idade era denunciada pelas feições modificadas e as cores contrastadas de uma para a outra. Tinha diante de mim sete representações diferentes de quem foi meu pai. Tinha diante de mim o tempo. Eis nesta sequência de imagens (*fig.6*) o mesmo que vejo nos estudos de Marey: a efemeridade do tempo assassinada pelo disparo do fotógrafo. Nos nós dos meus dedos há a vida de meu pai espelhada em imagem.



Fig. 6: Leticia Sotero de Abreu, *As Cores da Ausência de Meu Pai*, 2017. **Fonte:** Arquivo pessoal.

Lembro-me que um dia em visitação à Bienal do Mercosul comprei pequenos mimos para minha família, para meu pai comprei uma agenda e uma caneta, não intencionalmente se fez presente mais uma vez a memória sobre a escrita de meu pai. Entreguei-lhe e só descobri recentemente que ele nunca escreveu nada nela, ao contrário, suas páginas eram de um branco dolorido aos olhos e à alma que tanto procurava encontrá-lo ali. Enquanto esbravejava e maldizia aquela ausência latente do que eu buscava, caiu dela uma fotografia, eliminando todas

as que até então não me haviam sido suficientes. O encontro que eu almejava estava ali (*fig. 7*), levando minha memória ao extremo. Não havia pose, não havia nada que denunciasse a ausência, não havia surpresa também – além da minha -, não havia consciência de que se tornava *spectrum* do qual eu *spectator* desconheço o *operator*. Não havia sequer seu rosto, mas ele estava ali, com as mesmas roupas de sempre, caminhava do mesmo modo de sempre, um caminhar que não sei explicar o diferente, mas era o caminhar de meu pai que eu reconheceria meio a uma multidão. Havia a flecha que buscava seu escopo. Em cheio.



Fig. 7: Leticia Sotero de Abreu, *Os Espectros do Caminhar de Meu Pai*, 2017. **Fonte:** Arquivo pessoal.

1.1 De antanho: sobre fatos

É bastante clara ainda em minha mente a figura de meu pai velado, ainda que eu descrevesse, esta imagem se faria apenas em mim. Não descrevo, não ousaria fazê-lo. Zelo aquele corpo nos confins da memória, onde ainda se aquece. Todavia, é sempre o mesmo, nunca uma nova ruga surgirá, tampouco a barba estará por fazer. É sempre e eternamente será o mesmo, nunca será tocado pelo envelhecimento. Penso como seria diante de quinze, vinte ou

mais anos passados, ainda nos pareceríamos? As respostas da estética dos anos, também existe apenas para mim, guardo-a tanto quanto sua eterna e imutável última imagem. Gostaria de dar a isto uma figuração suficientemente palpável para que jamais esquecesse, contudo, aquele corpo não é representável como fora outrora. Zelo aquele corpo na obscura esfera do que não se vê.

Nascer, viver e morrer são fatos inerentes e inevitáveis a cada sujeito. Porém, as perspectivas sobre a morte se modificaram ao longo do tempo, se higienizaram e encobriram-se nos véus da censura. Mais do que a morte, ao luto também foi designado ocupar espaço no prosclênio da história humana. Em que passo desta trajetória humana revoltamo-nos com a morte? Certamente, as perspectivas sobre a morte e o luto se modificam em determinadas culturas ou épocas, quase sempre partindo de heranças míticas ou religiosas.

O sociólogo alemão Norbert Elias (1897 - 1990) foi responsável por estudos que buscam

elucidar processos sociais, isto é, reflexões de interação humana através de uma base ascendente de conhecimento sólido e de caráter crítico, construídas a partir da identificação das deficiências e limitações de perspectivas teóricas consideradas clássicas pelas ciências sociais.

Em *A Solidão dos Moribundos*, Norbert Elias irá problematizar fatos de morte os tabus inerentes dela. Em um recorte geográfico e temporal, o autor se aprofundará nas questões relacionadas às sociedades ocidentais. Contrapondo fatos como a atual assepsia da doença e a solidão, Elias tenta compreender também o sentido da morte e por ela provocados – ou dela retirados -.

Criamos diversos mitos em torno da morte, segundo Elias, ao invés de a encararmos – a nossa própria, ou a do Outro –, criamos meios de mascarar-la para não nos confrontarmos com o inevitável aniquilamento da vida corpórea. Para o autor, existiriam alguns meios de caminhar pelo fim, poderíamos, antes de tudo, encarar a morte como fato natural aceitando-a, contudo, é

senso comum o afastamento da morte por meio da repressão de qualquer temática conexa a ela. Certamente, o mito é o maior responsável por manter a paz dos vivos.

Voltemos nosso olhar para a Alta Idade Média (séc. V - séc. IX), quando os núcleos numerosos se embasavam na coletividade, deste modo, tanto nascimento, quanto falecimento, eram acontecimentos públicos desta comunidade.

Isto passa a se modificar na Baixa Idade Média (séc. XII - séc. XIX), quando a definitiva ascensão da Igreja Católica marca modificações nas relações entre os vivos e os mortos. Não há novidade no temor que engloba o destino da alma, já na Alta Idade Média, o moribundo tentava conquistar o caminho da paz possibilitado pela entrada no Paraíso através da confissão de seus pecados, entretanto foi apenas na Baixa Idade Média que o teor de julgamento dá à morte a conotação de horror. No cristianismo, em especial no catolicismo, está também o maior conforto à finitude da vida: a promessa da ressurreição.

O modelo continua sendo, é claro, o do próprio Cristo que, pelo simples fato (se se pode dizer) de abandonar seu túmulo, suscita e conduz em sua totalidade o processo mesmo da crença [...] A partir daí, sabemos, a iconografia cristã terá inventado todos os procedimentos imagináveis para fazer imaginar, justamente, a maneira como um corpo poderia se fazer capaz de *esvaziar os lugares* – quero dizer esvaziar o lugar real, terrestre, de sua última morada. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 41 e 42)

Segundo Didi-Huberman em *O Que Vemos, O Que Nos Olha*, as vestes fúnebres assumidas pelo túmulo seriam retiradas e confrontadas pela esperança da eternidade encontrada no túmulo vazio – “o do Deus morto e ressuscitado” (2012, p. 43) -. Na ressurreição da alma difunde-se a ideia da vida influenciando no destino. Partindo disto, a alma caminharia entre Paraíso e Inferno, adentrando entre um ou outro de acordo com suas benevolências ou malfeitorias de vida.

As tumbas cristãs deviam assim esvaziar-se de seus corpos para se encher de algo que não é somente uma promessa – a da ressurreição -, mas também uma dialética muito ambígua de astúcias e punições, de esperanças dadas e

ameaças brandidas. Pois toda imagem mítica é preciso uma contraimagem investida dos poderes a convertibilidade [...] Era logicamente preciso, portanto, uma contraversão infernal ao modelo glorioso da ressurreição cristica. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 43)

Precedido de uma série de eventos definitivos para a humanidade, o Juízo Final seria o julgamento máximo realizado por Deus, segundo a passagem bíblica “abriu-se outro livro, que é o da vida. E os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras” (Ap. 20:12). Ainda nesta narrativa apocalíptica “deu o mar e os mortos que nele havia; e a morte e o inferno deram os mortos que neles havia; e foram julgados cada um segundo as suas obras” (Ap. 20:13). Assim o temor do julgamento divino era garantido pela literatura e pinturas europeias da época.

O *Retábulo de Beaune* (fig. 8) estetiza o julgamento mor, a ocorrer no dia do Juízo Final. O políptico de quinze partes foi pintado por Rogier van der Weyden³ (1400 – 1464). Na peça

³ Seu nome verdadeiro seria Rogier de la Pasture, todavia ao ser considerado o pintor oficial de Bruxelas, adota o nomes Rogier de Bruxellas ou Rogier van der Weyden.

central, de maior imponência está Cristo com os pés repousados sobre o globo dourado, coberto por um manto vermelho deixando à mostra a chaga aberta em seu peito pela *Lança de Longino*⁴. O julgamento é oficializado através do gesto manual do Salvador, Van der Weyden eleva a mão direita de Cristo em sinal de bênção enquanto a mão esquerda pende sobre os pecadores destinados ao Inferno.



Fig. 8: Rogier van der Weyden, *Retábulo de Beaune*, 1445-1450.

⁴ A Lança de Longino ficou assim conhecida por ter sido disparada por Longinus, é reconhecida também como Lança do Destino ou Lança Sagrada. Segundo o Evangelho de João 19, Cristo já estava morto quando foi atingido pela lança, “Contudo um dos soldados lhe furou o lado com uma lança, e saiu sangue e água” (João 19:34). Segundo as crenças cristãs, esta passagem seria definitiva para a compreensão de Cristo como homem (sangue) e divindade (água).

Jesus como juiz é enfatizado ainda pela representação da folha de Flor-de-Liz⁵ ao lado direito, oposta à espada. Entre Paraíso e Inferno há uma delimitação clara da destinação das almas, o uso das palavras enfatiza a piedade e a cólera de Cristo “Venite, benedicti patris mei, possidete paratum vobis regnum a contitutione mundi.”⁶ e “Discedite a me, maledicti, in ignem aeternum qui paratus est diabolo et angelis ejus.”⁷

A frase localizada à direita pouco pode ser percebida, escrita em branco como se sua leitura fosse, de fato, destinada aos merecedores, ao passo em que as palavras transcritas à esquerda são rapidamente percebidas, escritas na cor negra, certificando-se de advertir os pecadores sobre seus atos.

⁵ Existem ocorrências diversas da Flor-de-Liz em cenas bíblicas, contudo destaca-se a passagem da anunciação, Gabriel entrega a Maria uma Flor-de-Liz.

⁶ “*Vinde, benditos de meu Pai, possui por herança o reino preparado para vós.*” Tradução minha em pesquisa.

⁷ “*Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos.*” Tradução minha em pesquisa.

Ainda ao centro está também o anjo Miguel, tido como líder do exército Divino, este é responsável por pesar as almas na balança que empunha, destinando de acordo com *suas obras*. Ao redor de Miguel, outros quatro anjos menores são designados a ressuscitar as almas através do soar de suas trombetas para que se levantem para o julgamento⁸. A base do tríptico compõe uma narrativa contínua separando aqueles que foram salvos e recebidos nas portas do Paraíso dos condenados ao fogo.

No eixo horizontal da obra, o pintor reproduz os observadores do julgamento escolhidos por Cristo. Os doze apóstolos distribuídos em ambos os lados pouco à frente de membros do alto clero à direita e de três virgens à esquerda. Voltando-nos ao centro do tríptico está a *Deesis*⁹ (*fig. 9*) configurada pelo próprio Cristo acompanhado do Profeta João Batista em frente à

⁸ “Num momento, num abrir e fechar de olhos, ante a última trombeta; porque a trombeta soará, e os mortos ressuscitarão incorruptíveis, e nós seremos transformados.” (Corintios 15:52)

⁹ *Deesis* deriva de oração, ou súplica. Na arte é a representação de Cristo portando o livro da vida e morte, acompanhado pela Virgem Maria e São João Batista (embora vez ou outra, adicione-se anjos ou santos). Quase sempre Cristo aparece em posição de julgamento, enquanto Maria e João Batista intercedem pela humanidade.

Virgem Maria, são estes últimos os responsáveis pela intersecção, sobretudo Maria. O sofrimento do Filho de Deus é ressaltado em duas partes do tríptico, ao topo e laterais da face do Salvador, onde quatro anjos carregam os objetos de seu flagelo, como a cruz e a coroa de espinhos a direita, acompanhados pela *Lança de Longino* e a coluna na qual foi preso e açoitado.



Fig. 9: Rogier van der Weyden, Fragmento retirado da obra *Retábulo de Beaune*, 1445-1450.

O destino dado pelo julgamento Divino, nada mais seria do que o resultado obtido no uso do livre arbítrio disposto por Cristo. Como esclarece Didi-Huberman, imagens e escritos sombrios deveriam existir para contrapor a piedade Divina, gerando assombro nos vivos sobre o destino de suas almas (2012, p.43). Dante Alighieri (1265 d.C. – 1321 d.C.) dá conta dos alertas sobre os desígnios da alma ao peregrinar por Inferno, Purgatório até, por fim, ascender ao Paraíso.

Os cenários Dantescos são bastante claros no que se refere ao resultado de nossas escolhas perante ao julgamento Divino pós morte, mormente o Inferno. O caminho trilhado pelo poeta florentino, é composto por cantos e ao final de cada cenário evidencia sua proximidade de ascensão Divina. Tendo sido capaz de deixar o Inferno e antes de adentrar ao Purgatório, afirma o retorno à forma humana afastada das formas infernais testemunhadas por ele “e quindi uscimmo a riveder le stelle”¹⁰.

¹⁰ *"Então saímos voltando a ver estrelas."*

A redenção pelos pecados é bastante clara na afirmação “puro e disposto a salire alle stelle”¹¹, quando a entrada ao Paraíso se dá pela conclusão da penitência infernal. A ascensão definitiva, após o encontro com Deus, se dá com “l’amor che move il sole e l’altre stelle”¹² indicando o eixo Divino capaz de ultrapassar todas as forças. Longe de ser apenas uma reconstrução do cenário bíblico, a Comédia de Dante é também uma feroz crítica política e social de seu tempo. O julgamento Divino, segundo Dante, não pouparia sequer figuras de fé, como o Papa Anastácio II (445 – 498), destinado ao sexto círculo do Inferno junto aos hereges¹³.

e aqui, entre as horríveis baforadas
do fedor que do absimo se vomita,
nos ficámos de costas encostadas

¹¹ *“Puro e disposto a me elevar a estrelas”*

¹² *“O amor que move o sol e as mais estrelas”*

¹³ O Sexto Círculo do Inferno Dantesco seria o local de destino dos que foram hereges em vida. A falta de crença Divina seria passível de uma punição semelhante às que a Igreja destinava os hereges ainda em vida, isto é, serem queimados na fogueira. No Inferno de Dante, os hereges são sepultados em túmulos abertos e flamejantes por toda a eternidade da alma.

à tampa de um sepulcro, onde uma escrita
vi dizer: “Anastácio papa guardo” [...]
De todo mal a que ódio em céu assista,
a injúria é o fim, e todo fim que é tal,
ou com força ou com fraude outrem contrista.
Mas porque a fraude é do homem próprio mal,
Mas desagrada a Deus; e ao baixo hão ido
Os fraudulentos e mais dor lhes val. (ALIGHIERI, 2005, p. 111)

Seguindo esta perspectiva de castigo Divino imparcial, surge também o esqueleto e a foice como símbolo da morte: o esqueleto é tudo o que resta de um corpo, enquanto a foice símbolo da colheita livre, individual ou coletiva feita pelo protagonista dessa personificação.

Com surgimento provável datado do século XIX, as *Danças Macabras* ou *Danças da Morte* são alegorias artístico-literária do final da Idade Média com o intuito de estetizar a universalidade da morte e expressar a ideia de que não importa quem seja e o status que carrega, a dança da morte, por fim, unirá a todos. Os restos da obra *Danse Macabre* de BerntNotke

(1435-1509) (*fig. 10*) estão guardados na Igreja de São Nicolau, em Tallinn, Estônia. Bernt Notke personificou a morte conduzindo uma fileira de indivíduos de diversos níveis sociais a uma dança em direção de seus próprios túmulos; parte da obra foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial, porém, ainda é possível identificar representações de um Imperador, um Rei, um Papa, um Monge, e uma jovem, todos em co-presença de silhuetas cadavéricas e irônicas que os conduzem à dança macabra.



Fig. 10: Bernt Notke, Fragmento de *Dance of Death*, 1463-1466.

A morte repentina do Papa Anastácio II é, ainda hoje, reconhecida como castigo Divino por ter acolhido e celebrado o diácono Fotino de Telassônica e ambas almas teriam sido encaminhadas então ao *Cemitério de Fogo*, indistinto de todos os hereges, foram confinados em túmulo aberto padecendo sobre *fogo eterno*¹⁴ por afirmarem que o Espírito Santo não advém do Pai, portanto o Pai seria maior do que o Filho.

A temática de morte nunca foi pacífica, porém, as construções de linhas temporais caracterizaram as maneiras com as quais lidamos hoje com os fatos de morte. O caráter punitivo da morte que, seria condizente com a vida e o arrependimento do indivíduo, não é exclusividade da contemporaneidade, como cita Susan Sontag em *Doença Como Metáfora: AIDS e Suas Metáforas*, “na Iliada e na Odisseia, a doença ocorre como um castigo sobrenatural”¹⁵. Perspectivas como esta sobre a doença e a morte dão largada às mudanças sociais acerca do tema e progressivamente da morte como castigo por um caráter fraco. Não demora até que o

¹⁴ “E a morte e o inferno foram lançados no lago de fogo. Esta é a segunda morte.” (Ap. 20:14)

¹⁵ Leitura digital via e-book. (SONTAG, 2007, 6:1)

processo de adoecer passe também a ser considerado algo vergonhoso e repugnante, tratados com embaraço e banidos da vida social pública, já que ao moribundo, deste modo, atribui-se doenças de alma e caráter.

Ainda no século XIX, a manutenção do equilíbrio social passa a se dar também nas crenças de que um indivíduo escolhe ser acometido por determinada doença, devendo ponderar sentimentos como alegria e tristeza, ódio e amor, não permitindo que um ou outro se sobressaia ou exacerbe.

No século XIX, a ideia de que a doença condiz com o caráter do paciente, assim como o castigo condiz com o pecador, foi substituída pela ideia de que ela expressa o caráter. É um produto da vontade [...] a doença é vista como um veículo para o sentimento exacerbado. A tuberculose é a doença que torna manifesto o desejo veemente, isso desvela, a despeito da relutância do indivíduo, aquilo que o indivíduo não quer revelar. (SONTAG, 2007, p. 6:1)

Nesta perspectiva, o julgamento chega antes da morte e decide o fim da vida do sujeito. Sontag indica alguns comparativos criados para determinadas enfermidades, em especial entre a tuberculose e o câncer. Sendo a tuberculose uma doença de paixões exacerbadas, romantizada por longos períodos, enquanto o câncer seria uma doença da ausência de amor ou de amor retraído. Como cita “O contraste não mais se estabelece entre paixões moderadas e excessivas, mas sim entre paixões ocultas e paixões trazidas à tona.” (SONTAG, 2007, p. 6:2 e 6:3)

A higienização da morte e o afastamento familiar do processo de morrer se intensifica também neste período, especialmente com o aprimoramento de técnicas médicas que mantinham o moribundo afastado do lar e dos familiares. Segundo o arquiteto Renato Cymbalista, o fim dos sepultamentos até então exercidos em ambientes religiosos, abriu precedentes para novos *costumes fúnebres*. Em *Cidade dos Vivos: Arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo*, o autor investiga estas modificações dos cenários cemiteriais de São Paulo em fragmentos temporais definitivos para estes fatos.

A ideia da morte suja e dos perigos da decomposição dos cadáveres havia sido gestada lentamente na Europa, tendo sido explicitada no ambiente católico durante o século XVIII, iniciando-se então a segregação entre as cidades dos vivos e dos mortos, que resultaria na instauração dos cemitérios periféricos. No Brasil o modelo da morte suja não chegou com a mesma velocidade em todos os setores da sociedade, e a maior parte do século XIX, em inúmeras cidades, foi um período de rearranjos e negociações em torno do significado e da espacialidade que os vivos atribuiriam aos mortos a partir de então. (CYMBALISTA, 2001 p. 43)

Neste trecho fica clara a perspectiva sobre a higienização da morte. As medidas sanitárias eram dadas no afastamento do morto para ambientes de finalidade única, quase sempre afastados dos lugares comuns de passagem e convívio social. Acontece que estas necrópoles eram criadas pelos vivos para obtenção de seu próprio conforto, mais do que para a paz dos mortos, este fato define a desfiguração afetiva entre os que permanecem após a partida. Por determinado período no século XX, os cemitérios foram convergidos de local de memória

a local de lazer, contudo não demora o surgimento dos mitos e a intensificação da necrópole como local obscuro e de exclusividade dos mortos e dos enlutados.

Certamente, os contrastes temporais espelham maior complexidade e exigem maior espaço do que se dispõe aqui. De qualquer forma, estas modificações contribuem para que hoje não desejemos lembrar que pertencemos a uma comunidade humana, portanto mortal, assim como não desejamos constatar que a morte não se trata de um castigo divino, mas sim de uma consequência de estar vivo. A grande afronta de vida e morte torna-se então os moribundos, fixados entre um estágio e outro, denunciando a fragilidade do corpo e efemeridade da vida.

A realidade dos moribundos é agravada pela sociedade individualista exposta por Norbert Elias, formada por personagens isolados e independentes dos outros, onde se persegue o próprio interesse e os sentidos de si mesmas. Essa pós-modernidade que o sociólogo Zygmunt Bauman (1925 – 2017) denomina como “modernidade líquida” é o conjunto de instituições e

lógicas operacionais nas quais se fundamentam a contemporaneidade. Contemporaneidade líquida, volátil, incerta e insegura, diferente da época da “modernidade sólida”, todos os referenciais morais são retirados em nome do gozo e da artificialidade.

Uma sociedade que desconsidera o sofrimento do outro em prol do bem-estar do imaginário construído é uma sociedade niilista marchando para sua própria destruição. A liquidez de sentimentos não se aplica a outros seres vivos que habitam a terra além do ser humano dito racional. A liquidez não deixa de abranger também os sentimentos de adoecimento e morte. Pela simples repulsa e desconforto em frente aos moribundos e aos mortos, considera-se preferível a destituição de sentimentos e fornecer a eles – e a nós próprios – uma experiência amarga de solidão e culpa. O silenciamento que na morte temos como respeito, durante a vida, ainda que no fim, é um ato doloroso de exclusão e desestruturação social.

A sociedade líquida é vertiginosa, nos cobra a rapidez no crescimento, no aprendizado,

nos relacionamentos, no trabalho, na cura, na recuperação. Não há tempo para amarguras. Não há tempo de padecer, tampouco de padecer-se pelo Outro. Todavia, o sofrimento é sólido, não há liquidez que atravesse.

Somos matéria não maciça, subjetivamente possuímos partições ocas e esvaziadas de *por menores*, não há como se evitar. Boa parte de nossa existência física é feita pela experimentação da matéria, deixamos vestígios no mundo, apagar-se, reitero, é se tornar passível de esquecimento. Nos depararmos com o túmulo daquele que nos desperta afeto é deparar-se também com a gritante ausência. Não obstante, eis aqui o momento que tornamos sólido o sentir, ainda que imposto pela sociedade, a exigência de liquidez escorre entre os dedos em benefício da necessidade do sentir e enlutar-se.

O luto é um processo natural, portando esperado, visto que diz respeito ao rompimento de um vínculo. As denominadas fases do luto viriam à tona com o encargo de preencher as

lacunas abertas. Essencialmente o indivíduo deve compreender sucessivamente os fatos. O luto só se encerraria após o cumprimento total de cada sub-processo, sem tempo determinado, no entanto. A psiquiatra suíça Elisabeth Küber-Ross (1926 – 2004) foi responsável por desmembrar o sentimento do luto em cinco fragmentos, nomeados como negação, raiva, barganha, depressão e aceitação¹⁶. Contudo, as definições de Ross, não dizem respeito apenas a morte e ao processo de morrer do indivíduo humano, mas também do rompimento entre sujeito e coisas ou acontecimentos.

No início de meu luto observava as fases do luto, observava a frieza daquela divisão, observava incrédula aqueles sentimentos que em nada condiziam com os meus. Pensava estar mais deprimida que o “normal”, ou pior, pensava estar menos deprimida do que o morto pelo qual me enlutava merecia. Em cinco fases enlouqueci na espera da sanidade que me havia sido retirada no sopro abrupto do desaparecimento.

¹⁶ ROSS, Sobre a Morte e o Morrer, 2017

Pouco me importava com a higienização da morte ou os temores Divinos, era ao meu pai a quem destinava meu luto. Para mim, o luto se escancarou nos sentimentos do devir, transbordar, permanecer, desvendar e edificar.

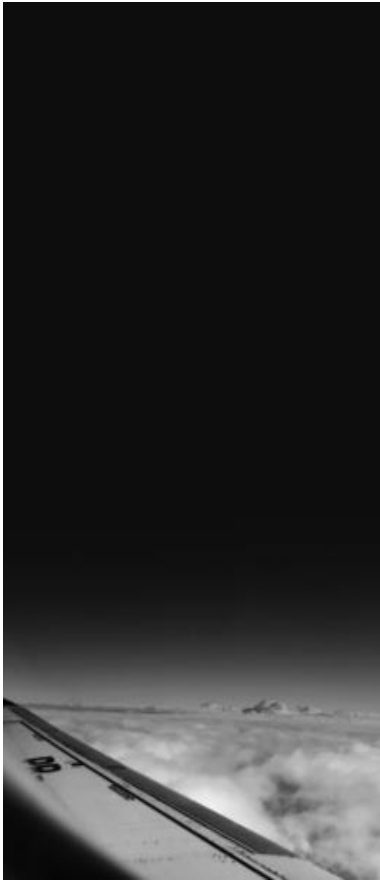
DEVIR *verbo**Intransitivo*

Vir a ser; tornar-se, transformar-se, devenir.

Substantivo Masculino. FIL.

Fluxo permanente, movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes; devenir, vir a ser.

| **ETIM** latim *devenīre* 'chegar a tornar-se', acp. de fil do fr. *devenir* 'tornar-se, começar a ser o que não era antes'



Ele me ensinou a voar, costurou comigo pedaço por pedaço daquilo que se constituiria como minhas asas. Ele, Dédalo. Eu, Ícaro. Me alertou sobre os perigos e consequências dos voos, ainda assim, me deixou voar. Eu sempre voltava, ele sempre estava lá. Eu sempre alçava voo novamente, ele continuava lá. Era verão quando a vida que ele sonhou para mim me chamou para voar mais uma vez, eu fui e ele se despediu, eu estava com um vestido branco, ele estava com um sorriso enorme. É assim que sempre vou me lembrar dele: o olhar pedindo a prudência de não voar alto ou baixo demais, pois as asas não aguentariam. Acredito que cheguei, sim, próximo demais do sol, ambos chegamos. A queda, abrupta e inevitável, relembra a humanidade que em nós habita e como é linda a coragem de desafiá-la. Isso ele também me ensinou.

Como a morte, o luto está em tudo que lhe dá o caráter de invisível. Entendi que o luto só se encerra quando nos acostumamos totalmente com a

ausência e a partir disso me questiono: Isto é realmente possível? Para mim, as chamadas 5 fases do luto se caracterizam de modos diferentes, a começar pelo sentimento de *devir*, isto é, acostumar-se com o que agora é diferente de outrora e exige urgência, ainda assim parece nunca acabar enquanto é invadido por todos os outros sentimentos posteriores.

É no sentimento do devir que me percebi em luto. Nessa necessidade de acostumar-se com o silêncio que rasga a ausência e faz a ausência se tornar falta. Como é excruciante a falta. Falta a fome. Faltam palavras. Faltam lágrimas. Falta a voz do outro lado da linha. Falta o fôlego para o próximo grito contido pela incredulidade. Faltam minhas asas. Enquanto o devir senta-se na minha sala e me encara exigindo ser bem recebido, eu o ignoro. Eu o nego.

2. IRACEMA: SOBRE FALTAS

*“De lembranças guardo somente suas meias e seus sapatos
Iracema, eu perdi o seu retrato”*¹⁷

- Adoniran Barbosa

Um atravessamento tem-se feito presente em mim sempre que me deparo com uma figura nas seguintes características e adjetivos: um homem negro e alto, tão alto que pouco se

¹⁷ Adoniran Barbosa (1910 – 1982), *Iracema*, 1956.

percebe a calvície da parte anterior de seu crânio, os cabelos que ainda se fazem presente são brancos e crespos, bem aparados, tanto quanto é aparada impecavelmente a barba do rosto de oitenta-e-tantos-anos. Não sei quem é esta pessoa que agora descrevo, sua idade precisa, tampouco sua história, pois como disse, é apenas uma figura, dessas figuras com as quais nos deparamos entre um logradouro e outro.

Não sei quem é, desta figura desconheço as complexidades da meninice, juventude e velhice, porém imagino-o avô, do tipo que desmancha a sisuda face diante dos netos. Não sei quem é, desconheço o nome empregado a esta figura, entretanto, involuntariamente, por alguns segundos, destino a ela um semelhante hipotético. De fato, não sei quem é, todavia, sempre que essa figura se coloca a minha frente espelho nela um envelhecimento utópico, desses que só podem existir nos locais imaginativos de pronomes possessivos: Minha imaginação. Minha memória. Meu desejo.

Veza outra, rompo estes segundos, fracionando-os a seus milésimos ao voltar aos

meus vinte e um anos, testemunhando o rompimento de qualquer possibilidade do envelhecer da figura que - esta sim - me era familiar. Aquelas mãos, quase tão familiares quanto as minhas próprias, ainda assim permaneci inerte segurando-as no indescritível terror de esquecê-las. Frequentemente assola-me a tentativa de representação ou perpetuação, o sucesso revela uma ausência amenizada, ainda que isto seja irrefutavelmente breve.

Nestas figuras impostas pelo acaso vejo meu pai, no entanto é no atravessamento da velhice irreal que ele me olha. Esta última constatação só me foi possível após a leitura de *O Que Vemos, O Que Nos Olha*, onde Didi-Huberman inicia sua reflexão sobre a ambivalência da imagem em ver e ser vista, com uma *fábula filosófica* apresentando o leitor a um dos autores de maior relevância do século XX, o romancista irlandês James Joyce (1882-1941).

De exatidão mais concreta, inicia através da narrativa de Stephen Dedalus, um dos alter egos de Joyce, na obra *Ulisses*, uma Odisseia contemporânea e de complexidade fiel à de Homero. Dedalus convive com as recordações de sua mãe religiosa pedindo-lhe que reze diante de seu leito, a recusa ao pedido transforma os fantasmas da mãe em uma companhia constante para o narrador.

Na cena destacada por Didi-Huberman, Dedalus vê o mar e pelos tons esverdeados que surgem é visto pela imagem da mãe moribunda em seu leito; o mar para o narrador significa, segundo o autor, “seu âmago de parto e de perda misturados” (2010, p. 32). São os olhos da mãe que atravessam o mar para lembrá-lo das pálpebras que antes se fecharam perante ele, contrastando aquela que lhe deu a vida observando-o pelos olhos funestos.

Seus olhos perscrutadores, fixando-se-me da morte, para sacudir e dobrar minha alma. Em mim somente. O círio dos mortos a alumiar sua agonia. Lume agonizante sobre a face torturada. Seu áspero respirar ruidoso estertorando-se

de horror, enquanto todos rezavam a seus pés. Seus olhos sobre mim para redobrar-me (JOYCE, 1966, Apud DIDI-HUBERMAN, 2010 p. 30)

É por meio da translação das palavras de J. Joyce que Didi-Huberman introduz-nos à afirmação que a sobrevivência de tudo aquilo sob o qual despendemos o olhar só é possível se nos retribuir de forma mútua e recíproca a contemplação. Assim, esta ruptura de vida testemunhada é definitiva para que dali em diante tudo fosse visto e olhado através do fenecimento da mãe. As razões para as perturbações fantasmagóricas, Joyce parafraseia como “as feridas abertas em seu coração” (1966, p. 10).

São as feridas abertas pelos golpes da finitude testemunhada que nos deparamos mais uma vez com Roland Barthes, agora na parte final de *A Câmara Clara* o autor irá reencontrar a falecida mãe através de uma reconstrução mnemônica de suas fotos. Aqui, as feridas pungentes se dão, em especial, pelo tempo passado.

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri. [...] Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. (2017 p. 66 e 67)

Para Barthes, a fotografia nada mais é que uma reprodução infinita do “isto foi” (2017, p. 12), sendo uma reprodução é dedicada apenas a contemplação visual do se necessita dar forma, ser atravessado pela foto é resistir a qualquer redução da imagem e do tempo vivo.

Surpreender, segundo o autor, é ato essencial do fotógrafo. A surpresa se daria por intermédio de cinco possibilidades, sendo elas a raridade, a imobilização do movimento, a proeza, o resultado de explorações da técnica e por fim, o confronto com o acaso, estando na última a possibilidade de registrar o ator inconsciente da ação do autor. A surpresa, todavia, não é mérito do fotógrafo de sua mãe.

A foto citada pelo filósofo é apenas um registro familiar, resultado de uma pose criada pelo fotógrafo em um jardim de inverno. Não há intencionalidade de surpreender, pungir ou chocar. Um registro tão trivial que a foto sem peculiaridade existe apenas para ele próprio, filho daquela pequena criança.

Lembrando a intransmissibilidade do *punctum*, em nós leitores nada nesta imagem nos iria ferir, talvez – e só talvez - pudesse tocar-nos por determinada razão, mas não suficientemente para nos talhar a alma. Contudo, a mesma imagem é capaz de fazer padecer em algia o filho, ali inexistente na *história*¹⁸ da mãe.

É verdade que eu então perdia duas vezes, em seu cansaço final e em sua primeira foto, para mim a última; mas foi então também que tudo oscilava e que eu a reencontrava enfim *tal qual em si mesma* [...] Durante sua doença, eu cuidava dela [...] ela tornara-se minha pequena filha, confundindo-se, para mim, com a criança essencial que ela era em sua primeira foto. [...] Eis o que

¹⁸ Segundo Barthes “A história é histórica: ela só se constitui se a olharmos – e para olhá-la é preciso estar excluído dela. Para mim, história é isso, o tempo em que minha mãe viveu antes de mim.” (2017, p. 64)

eu lia na Fotografia do Jardim de Inverno. (BARTHES, 2017 p. 69 e 70).

A Fotografia do Jardim de Inverno, jamais poderia existir para nós em sua essência, pois ela é em verdade o registro total da existência da mãe diante do filho: pura e doce. Assim como Didi-Huberman cita sobre J. Joyce, para Barthes o que se punha a sua frente também estava envolto em parto e perda. Em ambos os casos, aquilo que os protagonistas olham, lhes retribuem o olhar, seria essa reciprocidade a causa definitiva para a eternização de ambas matrizes.

Susan Sontag defende que “todas as fotografias são memento mori [...] Ao selecionar e fixar um determinado momento, cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo” (2008 p. 15). Este *memento mori*, citado por Sontag é a exortação de nossa finitude, tal qual são finitas todas as coisas que nos deixam rastros vestigiais seguidos pelo olhar melancólico do testemunho do *isto foi*. Isto posto, segue-se não apenas a fotografia, mas qualquer registro progresso, registros da ausência e são estes registros – tangíveis ou não - que comumente nos

olharão em retorno.

O passado registrado de alguém que em presente e futuro não se encontrará novamente é como uma besta prestes a rasgar a carne de sua presa, de certo, não sem antes fitá-la desafiadoramente com a declaração da ausência. Em *Imagens Apesar de Tudo*, Didi-Huberman se aprofunda nas imagens realizadas pelo *Sonderkommando*¹⁹ durante a Segunda Guerra Mundial e abre-nos espaço para uma reflexão acerca da imagem como prova irrefutável de um acontecimento, nesta perspectiva defrontamo-nos com a concretização quase total almejado pelo Reich: O aniquilamento da matéria corporal dos judeus.

¹⁹ Denominação dada ao grupo de prisioneiros recém-chegados aos campos de concentração nazistas. Aos membros do Sonderkommando destinavam-se as funções mais bárbaras, da preparação das câmaras de gás à incineração dos corpos. Assim como os demais prisioneiros, os membros do Sonderkommando também eram mortos rapidamente e substituídos por novos prisioneiros que, assim como os anteriores, responderiam às ordens nazistas.

Retirar las cenizas humanas bajo esa especie de “materia informe, incandescente y blanquecina que se derramaba en regueros (y que) al enfriarse tomaba un color grisáceo”. Triturar los huesos, esa última resistencia de los pobres cuerpos a su industrial destrucción. Hacer montones con todo ello, arrojarlos al río cercano o utilizarlos como material de nivelacion para la carretera en construccion cerca del campo [...] En ocasiones, pintar de nuevo el vestuario. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 20)

Este pequeno trecho remonta a alguns dos afazeres do Sonderkommando, responsáveis pelo desaparecimento de qualquer vestígio de corpo, matéria e registro, destruindo até mesmo o pó de seus ossos para que não exista possibilidade corpórea a ser lembrada. Cada qual ao seu modo, religiões e culturas, possuem métodos ritualísticos de despedida da vida, todavia, o corpo falecido é essencial delimitação entre vida e morte, a ausência do corpo, não obstante, é também a ausência da morte real e definitiva. Os indícios do desaparecimento apontam ainda para uma aparição mínima (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 42), o vazio, portanto exala ainda a esperança – ainda que ínfima - do retorno.

Quando há a impossibilidade do corpo, constantemente destina-se aos objetos o preenchimento da lacuna, garantindo a salvação do aniquilamento do sujeito. Roupas, músicas, perfume, regularmente um registro que exponha o *spectrum*. Peter Stallybrass (1949 -) analisa as relações humanas e as coisas em geral, especialmente o que nos abriga o corpo. Em *O Casaco de Marx: Roupas, Memória e Dor* o autor tem como eixo central a conotação comercial tratada por Karl Marx (1818 – 1883) em *O Capital*, contudo busca explorar o dispositivo memorial expresso nas vestes pelas formas de nosso corpo e marcas externas, para atingir este objetivo o autor inicia narrando os fatos que despertaram seu interesse pelo tema.

O primeiro fato seria a morte de Allon, seu melhor amigo. O segundo fato seria então o conseqüente luto e constante ausência daquele a quem possuía afeto. Pensar como seriam ocupadas as coisas que antes eram preenchidas pelo amigo era pensar também sobre as coisas que restaram de alguém que já não se encube de preenchê-las. O indício do corpo de Allon foi encontrado em uma jaqueta herdada por Stallybrass, o mesmo herdou também as formas e o

cheiro do outro corpo, como se pudesse se vestir do outro corpo. O corpo vivo sendo tocado pelo morto (2008, p. 10).

O corpo registrado nas tramas do tecido torna-se *spectrum*. Giorgio Agamben (1942 -) dá ao registro vestigial dos rastros da memória o nome *espectro*. Formado “de marcas, isto é desses signos, nomes cifrados ou monogramas que o tempo risca sobre as coisas. Um espectro traz sempre consigo uma data, e é, assim, um ser intimamente histórico” (2010, p. 52). Percebe-se que não é uma simples herança deixada pelo morto, mas a herança do corpo vivo. É rara a intimidade que permita nossas marcas, encontrá-la é obter a expectativa do reencontro. Enquanto a fotografia é atestado de presença e verossimilhança, as roupas recebem a marca, curvam-se às histórias, mutuamente as compõem, permanecem após o fim, e então, se tornam *espectros* dos *spectrums*.

Percebo na precisão do momento e no tardar da pesquisa minha redenção à substituição da identidade pelo termo *Corpo*. Pensar que será o *Corpo* aniquilado pelos processos da morte

afasta-nos da percepção imediata de que será nosso depósito de afeto ali destituído de familiaridade, todavia retomamos a identidade do sujeito no ato de referenciar nossa afeição. Sinto falta apenas do *Corpo* aquecido e vivo de meu pai. Sinto pelo *corpo* enterrado e corrompido pela morte, choro sobre ele, mas não o atribuo identidade real, todavia.

Busco na *espectralidade* encontrar estes vestígios de vida capazes de devolver aos meus olhos suas formas. Vã espera esperançosa de que me toque a carne a presença *espectral* de meu *spectrum*. É este ato de amor dificultoso ao qual se refere Agamben ao citar o filósofo dinamarquês Soren Aabye Kierkegaard (1813 – 1855) “o acto de amor de recordar um morto [...] é o acto de amor mais desinteressado, livre e fiel” (2010, p. 53). O autor questiona seu leitor sobre o que devem os vivos aos mortos, respondo, ao meu pai morto cumpro as minhas próprias exigências de rememorar-lo, salvando-o da decomposição, não do corpo – pois neste nada mais lhe pertence de fato -, mas da imagem.

Não fortuitamente, a reprodução torna-se representação única, figura principal dos ausentes, são seus rastros e restos. Deste modo, são necessárias soluções próprias para encontrar essencialmente o preenchimento da ausência presente.

Régis Debray (1940 -) cita em *Vida e Morte da Imagem* um pequeno conto relatado por Plínio, O Velho (23 d.C. – 79 d. C.) no trigésimo quinto livro de *História Natural*. A passagem mitológica anuncia a origem do registro através da pintura e escultura quando a filha de Butade²⁰, diante da anunciação da eminente ausência, transforma em *spectrum* a última imagem de seu amado e seu pai faz nascer então a primeira escultura.

Plínio, o Velho, relata que “o princípio da pintura consistiu em traçar com linhas o contorno de uma sombra humana”. (...) Apaixonada por um jovem que ia viajar para o estrangeiro, a filha de um oleiro de Sicião “rodeou com uma linha a sombra de seu rosto projetada na parede por uma lanterna. O pai aplicou argila sobre o esboço do qual fez um relevo que deixou endurecer ao

²⁰ Butade, também conhecido por Dibutades, segundo o mito foi o primeiro escultor de argila grego, estima-se por volta de 600 a. C.

fogo com o resto de suas louças”. Assim, pintada ou esculpida, a Imagem é filha da Saudade. (DEBRAY, 1993, p. 38)

Este primeiro registro toma vida na pintura *Origem da Pintura*, de Jean Baptiste Regnault (1754 – 1829) (*fig. 12*). Onde vemos Kora de Sicião, filha de Butade, ao centro da imagem, localizam-se nela as cores mais claras da pintura, fazendo com que nosso olhar se inicie a partir de seu ato, e então nos desviaremos para seu amado à direita – *spectrum* -, ou à representação dos vestígios do corpo - *espectro* - à esquerda ainda sendo formado pelos traços do pincel que Kora empunha sob o testemunho de um cachorro na extremidade da pintura.



Fig. 12: Jean-Baptiste Regnault,
The Origin of Painting, 1786.

Seguindo o mito, nos defrontamos com o surgimento da imagem que objetiva recompor a decomposição gerada pela ausência. Meus arquivos abundam-se das tentativas de figurar a ausência decorrente do luto. Reconstruo o olhar de meu pai, sobreponho nossos olhares, escavo meu peito, reviro minhas memórias, tento ressignificar seus registros, busco redimensionar as marcas da pele que encobria o corpo que paternalmente me abrigava, em tudo isso espero o reencontro.

Gravá-lo-ia em pedra se encontrasse o que procuro para que se eternizasse definitivamente na minha tentativa rupestre de registro. De rupestres, os que viriam a encontrá-las questionariam o significado, mas ainda assim, só existiria em essência para mim. Percebo hoje, estas imagens são, assim como eu, filhas *da saudade*.



Na minha sala o devir cresce, se alimentando de minhas faltas. Enquanto eu lhe entrego meu silêncio ele me retribui com os gritos ensurdecedores do mais puro e absoluto nada. Exige que eu enraiveça, então eu transbordo. Viro ao avesso os excessos que preenchiam aquelas ausências. Faço tormenta daquela calma de outrora da qual padecia em estado vegetativo minha negação.

Errante. Irregular. Incontrolável. Necessária.
Gritava: Transborde-me. Transbordei-me.

TRANSBORDAR *verbo*

Transitivo direto, transitivo indireto e intransitivo

Fazer sair ou sair das bordas.

Transitivo indireto

Ter em excesso, estar repleto.

Transitivo direto, transitivo indireto e intransitivo

Manifestar(-se) com intensidade.

Transitivo indireto

Lançar-se em muitas direções;

derramar(-se);

espalhar(-se).

| **ETIM** latim *trans-*+ *borda* + *-ar*



PERMANECER *verbo*

Predicativo intransitivo

Continuar sendo; conservar-se; ficar.

Transitivo indireto

Insistir em pertinácia; persistir.

Transitivo direto, transitivo indireto e intransitivo

Manifestar(-se) com intensidade.

Transitivo indireto

Deixar-se ficar em um lugar por algum tempo.

| **ETIM**

latim *permanesco, is, permanescēre, incoativo de permanēre 'ficar até o fim'

Compreendi que a morte não é uma perda. Pois não há possibilidade de encontro. Não me escapou na desatenção dos dedos ou foi esquecido por aí, não há um trajeto a ser refeito. Não há ninguém a procurar, logo ninguém para encontrar. A vida, tampouco é um jogo de azar ou sorte, a morte menos ainda. Ninguém vence e ninguém perde. Eu não o perdi.

Ganhei presença. Onipresença. Está em todos os lugares, não no sentido espiritual, claro, mas em uma onipresença da ausência. Eu permaneci. Neste momento que dizem ser comum barganhar a morte, em uma disposição que faria o mais simples Ser, negociar com Hades e atravessar um universo Dantesco na busca de quem se perdeu. É nobre a compreensão de que não há perda, exige de um humano um esforço quase Divino para compreender que não se encontrará o que não se perdeu, independente da negociação.

Após transbordar, bradar ao mundo o que sentia, fui acometida por um estado de catalepsia total, ficando meus pés no chão. Permanecer ali, me permitindo o silêncio comedido ou ao esbravejar desmedido, insensato, impensado era uma dívida a pagar comigo mesma. Permaneci.

3. RASTROS E RESTOS DA MEMÓRIA

*Enquanto se enche de ansiedade quero sair voando para começar a escrever e me encontrar contigo nessa carta. Outras vezes desenho o tempo presente com os momentos em que estivemos juntos. Sempre acontece algo em meus desenhos [...] Vejo-o com os olhos que veem até aquilo que não pode ser visto. Sei que estás simplesmente aqui, com a mente que sabe em forma de aparições. Está aquilo que vivo em ti porque está a tua expansão. Isso é mais que real por isso durará para sempre.*²¹

- Fernanda Laguna

²¹ Fragmento da obra exposta pela artista argentina Fernanda Laguna na Bienal do Mercosul em Porto Alegre – RS em 2013.

A esta altura parece-me faltar palavras para escrever. As teclas de meu teclado transmutam-se em pedras a serem talhadas pela escrita que tento manter como pluma. Sinto-me uma criança que aprende pela primeira vez agrupar letras para montar uma frase e outra e que, entre vogais e consoantes, adiciona uma caligrafia voltada para a direção errada. Frustrante, devo dizer.

Acometida por uma dor infundável no tutano dos ossos, consecutivamente troco a posição, troco o ambiente. Respiro fundo. Lembro-me da proximidade que a presente data encontra com o dia de Finados. A alma sangra, não por que se rasga, mas porque expulsa definitivamente os miasmas da ausência. Estou sentada em minha cama, cercada por uma dúzia de livros com mais marcadores de páginas coloridos nas bordas do que que sou capaz de enumerar, na cadeira ao meu lado repousa um casaco colocado ali em um dia de chuva, e que dia após outro, se manteve vestindo as costas da cadeira azul. Sigo o olhar alguns centímetros adiante.

Sobre a escrivaninha branca está o *spectrum* de meu pai em um porta-retratos dourado de formas provençais. Nele meu pai segura uma chaleira que despeja água sobre o café enquanto olha para o *operator* tão diretamente que fita profundamente meus olhos de *spectator*. Olhos nos olhos. O que vejo em seus olhos, vejo em meus próprios.

Há algumas semanas havia encontrado uma moldura vazia no lixo sobre algumas frutas e legumes velhos deixados em frente a uma quitanda. Passei e observei aquela moldura de cerca de 60cm. em tons dourados, a borda da moldura e do vidro interrompidas pela degeneração do tempo sobre aquele objeto. Segui meu destino pensando sobre aquele objeto comum afastado dos lugares de afeto, a ausência de imagem e a possibilidade de preenchê-lo me punziu. Retornei para casa trazendo a companhia de duas ausências, a da imagem e a de respostas. O que carregava aquela moldura?

A limpei delicadamente, até mesmo os toques mais sutis despedaçavam o que sobrou do objeto ovalado. Na parte traseira havia uma lâmpada com o fio cortado, retirei o grosso papel

estufado pela umidade que lhe servia de fundo. Mostrei meu novo objeto para diversas pessoas, todas criaram teorias junto a mim, ninguém foi pungido por aquela gritante ausência. Visto a lâmpada ao fundo pensei na possibilidade de ter sido preenchido outrora por uma imagem religiosa que, com a luminosidade, aproximasse observador e cena. Se não fosse isto, talvez fosse o retrato de alguém, de um casal ou uma família, nunca saberei. Parte das características estéticas do objeto me remetiam aos adornos tumulares, mas parte das características restantes me fizeram constatar que era, de fato e incontestavelmente, um objeto doméstico. A ausência total seduzia minha atenção.

Em minha escrivaninha branca estavam lado a lado a moldura plastificada preenchida pela imagem de meu pai e a moldura denegrada preenchida pelo vazio. Pensei em dar-lhe destino, preenchê-la talvez, no entanto esta ideia significava violar a história do objeto, então a mantenho ali, vazia ao lado da ausência representada de meu pai. Quando me aproximo, vejo-me espelhada em seu vidro. Olho-me refletida e sou encarada pela minha imagem lado a lado

com a do meu pai. Olhos nos olhos.

Após tanto investigar a preservação mnemônica por meio da imagem e sua reconstrução, me encontrava enfeitiçada pelos restos de memória que existiam nos restos do referido objeto. Me encontrava enfeitiçada pela inexistente representação que ali deveria se inserir. Não havia apenas ausência, havia nada e era este nada que me enfeitiçava, pois abria espaço para tudo. Falta a imagem, todavia falta a imagem de histórias alheias as minhas, minhas tentativas de as construir jamais dariam conta de sê-las.

As imagens faltantes são passíveis de dúvidas, são passíveis de esquecimento. O diretor de cinema Rithy Panh (1964 -) busca evitar este duplo aniquilamento da imagem ao representar o Genocídio Cambojano²² através de seu próprio testemunho.

Rithy Panh não representa os horrores liderados por Pol Pot, mas sim suas confissões

²² O Genocídio Cambojano foi um processo de regime comunista executado pelo Khmer Vermelho, liderado por Pol Pot (1925 – 1998). No curto período de quatro anos (1975 – 1979) estima-se a morte de 1,7 à 2 milhões de pessoas por meio de execuções, baixas condições de saúde e essencialmente a desnutrição extrema.

como vítima e testemunha. Em *A Imagem que Falta*²³, Rithy Panh não recria sua história, pois isto seria recriar os horrores, mas a reconstrói de modo bastante peculiar, sem atores, sem cenários fiéis.

Um par de mãos surgem dando formas à alguns pedaços de argila, aos poucos as formas são adornadas com características próprias emprestando a identidade do corpo. Uma voz suave narra as confissões do autor, com a voz embargada apresenta quem seria o primeiro personagem, o homem vestido de branco e gravata escura é o pai de Panh (*fig. 15*), apenas um dos membros de sua família pelo qual se enlutou durante os anos de regime do Khmer Vermelho.

²³ Em idioma original *L'image manquante*, lançado em 2013, como livro de autoria de Rithy Panh e Christophe Bataille (1971 -), ganhando traduções e reconhecimento após a produção do filme de 2014.



Fig. 15: Rithy Panh, Fragmentos retirados do filme *A Imagem que Falta*, 2014.

No primeiro quadro da imagem o diretor e criador da narrativa afirma que com as mãos se pode criar um homem, desde que se acredite nisso. Não existem atores porque Rithy assume a morte dos personagens, recriá-los aqui seria também recriar suas mortes, seria lembrá-los para depois, mais uma vez, aniquilá-los.

As figuras de argila, sobrepõem imagens documentais do período do regime. Imagens do trabalho forçado, da fome, do sofrimento, da dissolução do corpo, da ruína da vida, estas imagens *spectrais* de mortalha são imagens perdidas. Em determinado momento, Panh relata detalhadamente a cena de morte de uma garota à mingua da desnutrição, assim como dois outros garotos em sequência, diz desejar não ver mais estas imagens da morte, então nos mostra. Contudo, nos apresenta a fotografia de três crianças saudáveis e as mantém ali, recortadas no espaço por quase quinze segundos, nos encarando com sua inocência e morte (*fig. 16*). Olhá-las assim, é tão aterrador quanto vê-las em padecimento. Rithy Panh certamente tem conhecimento disto.



Fig. 16: Rithy Panh, Fragmento retirado do filme *A Imagem que Falta*, 2014.

Nos últimos segundos o autor afirma não ter encontrado a imagem perdida que tanto buscou, então as inventa e segura *entre ambas as mãos como alguém que acaricia a face amada*. Enquanto figuras de argila são enterradas umas sobre as outras, o diretor nos faz herdeiros da imagem faltante e seus questionamentos. A representação dos corpos sob a terra que os encobre, definitivamente mortos, paira por alguns segundos no vídeo até esta última imagem ser convertida pelas coléricas ondas do mar, a mesma que inicia o filme. Somos devastados pela entrega da *água doce e amarga* do autor para o espectador, de seus olhos para os nossos, de suas memórias para as nossas, afogamo-nos em suas dores, perdas e ausências inevitavelmente. Disto também, Rithy Panh certamente também tem conhecimento.

Antes de se tornar filme, *A Imagem que Falta* era um curto livro que zelava a narrativa de Rithy Panh. Em *L'Image Manquante*, de 2013, as memórias confessionais de Panh se mantêm através da escrita, processo este, de modo geral, determinante para a perpetuação de diversos acontecimentos humanos, pois é através da escrita que os fatos não se extirpam com a

ausência. A memória escrita transcende os limites físicos e se torna *espectro* do corpo oferecido aos cuidados do outro.

A definição de memória está expressa em nossa capacidade de lembrar de consciências anteriores ao presente, deste modo conservando-a. Não raramente, é por meio da escrita que se dará o ato da catarse, isto é, a expurgação e purificação dos sentimentos gerados pela capacidade de memória.

O trecho que dá início a este capítulo pertence a carta da artista Fernanda Laguna (1972 -). *As Cinco Letras da Chave do Teu Nome* composta por três páginas, sob as quais a artista repousa a história deste *Amor* findável. No trecho em questão, Laguna confessa suas tentativas de representação do *spectrum*, contudo a aproximação máxima é atingida apenas pela escrita, local de expressão total dos sentimentos, catarse da saudade.

A narrativa desnuda torna suas memórias sobre o Amor translúcidas, como se nos convidasse a observar de perto esta relação findável. Findável não fosse a esperança desafiadora e vagarosa do reencontro. A resposta para esta obra foi lançada ao mar pela artista ao início da exposição, não existem cópias, registros, tampouco a revelação de seu conteúdo, o que torna uma memória oculta e exclusiva daquela que escreve.

Amor, farei um barco que leve teu mistério. Farei-o com uma vela gigante que respire todo o vento do rio, ou talvez o mandarei numa garrafa, como um sopro de ar e três beijos. Só tens que esperar em algum lugar da costa onde, ao fechar os olhos, tenhas a certeza de que estou ali. (LAGUNA, *As Cinco Letras da Chave do Teu Nome*, 2013 p. 03)

Esta imagem nos falta, assim como nos faltam as representações de seu *Amor*. Nos falta porque não é para nós que a artista argentina escreve, somos *observers*, voyeurs desta confissão, porém a história em essência só existe para o *operator* e para o *spectrum* da cena.

Como método de perpetuação memorial, a palavra dá aos dispositivos de escrita a conotação de relíquia no que tange sua origem etimológica, isto é, aquilo que permanece depois de determinado ato. Encontrar as curvas necessárias para a edificação das palavras é também ato do arqueólogo, sempre na busca da reconstrução memorial através de seus resíduos.

Podemos decidir virar às costas à uma imagem num ato de revolta pela sua incapacidade de nos pungir, entretanto diante de uma palavra, dificilmente teremos a mesma atitude, isto porque, quando imagem e palavra permutam-se reciprocamente, oferecem novos significados uma a outra. A escrita é capaz de dar forma àquilo que é material ou imaterial e inatingível, uma estética além da visualidade de percepção imediata, pois exige tempo, exige compreensão ao passo que se dobra à subjetividade do indivíduo – seja *observator* ou *operator* - e de suas memórias.

Veza ou outra nos deparamos com estas palavras convertidas em imagem e, diante delas, nos impossibilitados a lhes dar as costas, porém, se esta imagem nos olhou de volta, de certo

seremos compelidos à um estado de catalepsia total. Ignorar a palavra ali inserida é como ignorar as indagações do artista que, assim como o *punctum*, será de significado pessoal e intrasferível, dobrando-se às subjetividades do *espectro* do indivíduo. Descobrir o significado da palavra é ter a vida do artista nas mãos, como um diário aberto, como a pele aberta exigindo sutura.

Aconteceu comigo algumas vezes, talvez pelo processo de luto no qual me encontrava – ou me encontro -, as palavras exigiram mais de mim do que outrora. Já conhecia estas imagens, embora não tivesse sido capaz de virar a face ao oposto delas, elas nunca haviam me olhado de volta, contudo hoje elas repousam o olhar sobre mim, encaram-me excessivamente, se tornam minhas Medusas, e eu não sou capaz de desviar a face.

A primeira vez que isso me aconteceu foi com a imagem que lhe descrevo a seguir: um papel comum de brancura impecável, sem marcas ou rasuras, apenas o branco que logo acima do centro é rompido por uma pequena mancha escura arredondada pairando sobre a curta frase

O Perigoso. Meus olhos desatentos e desinformados, porém, curiosos, almejavam respostas para aquela advertência de perigo. Não fosse pelo uso da palavra, jamais teria me atido àquela obra, mas as palavras sussurravam em meus ouvidos, fazendo com que o aviso de perigo atraísse minha atenção. Afinal, o que haveria de perigoso ali naquela imagem?

Pensei em algumas possibilidades, no entanto, nenhuma dava conta da complexidade daquela pequena mancha. Não conhecia Leonilson, autor da obra, logo José Leonilson (1957 - 1993) se tornaria presença constante em minha vida, irremediavelmente eu ainda não posso virar a face aos segredos sussurrados pelas obras.

Leonilson é uma das maiores figuras integrantes da arte contemporânea brasileira. A vasta produção artística se dá, possivelmente, pelo fato de ter utilizado a arte como um diário, seu próprio inventário confessional. Este teor confessional e sentimental da obra de Leonilson concentra-se nos últimos dez anos de sua vida, registros de sua percepção social, suas críticas, seus amores. Contudo, ocorre entre os anos de 1991 a 1993 uma maior integração entre arte e

artista, híbridos e unos não nos dispõe de nenhuma certeza, porém nos indicam diferentes caminhos a percorrer.

No ano de 1991, Leonilson descobre-se portador do vírus da AIDS, a condição de luto permanente por um corpo carregado de morte eminente passa a predominar em suas obras, é um período de modificações claras em seu trabalho. Arte e artista tão intimamente conectados que, quando o corpo do artista muda, a arte responde aos *espectros* vestigiais de sua condição.

De modo ou outro, as cartografias de vida e corpo do artista sempre se fizeram presente em suas obras, entretando, a chegada da doença intensifica o discurso e descomplexificam a forma. Datada de 1988, *As Ruas da Cidade* (fig. 17) apresenta um esquema anatômico do cérebro ao findar do tronco em grande escala (cerca de 200 x 95 cm). Certamente não é uma representação fiel do corpo humano, possivelmente detalhá-lo não foi intenção do artista, todavia é imediatamente identificável como corpo. Os órgãos são seguidos de seus nomes, escritos em latim quase em totalidade, logo abaixo do cérebro e na região correspondente à boca

aparece a frase “são tantas as verdades”. Constante na obra de Leonilson, a temática da verdade ou mentira em *As Ruas da Cidade* referem-se às múltiplas verdades do corpo transmutado em mapa – temática igualmente constante - a ser seguido pelo olhar do observador.

O esquema anatômico desenvolvido por Leonilson é representado com o uso de diversas cores, como verde, vermelho, amarelo, roxo, branco, rosa sobre o fundo totalmente coberto por pinceladas grosseiras de um tom terroso, a cor original da lona que lhe serve como base se destaca no amarelo na lateral esquerda da imagem. Este mesmo corpo que é figurado em grande escala e preenchido por cores abundantes, na fase final da vida do artista se modificam evidentemente.

O Perigoso (fig. 18) é exemplo disso. A obra de 1992 representa o corpo como arma mortal, de onde advém a advertência de perigo. O corpo perigoso é o do artista, representado por uma única e pequeníssima gota de sangue, escurecida pelo tempo, tornando-se basicamente uma mancha preta, é o corpo de alguém já debilitado pela doença, segundo Lisette Lagnado

(1961 -) “O perigoso em questão, ambiguidade cruel, é um sujeito desfalecente, de existência tênue: está sendo consumido por dificuldades respiratórias e uma incontinência crônica” (1998, p. 54), ainda assim um corpo que carrega em suas veias a potencialidade da morte.

O Perigoso pertence a série homônima de sete desenhos vinculados à enfermidade, são desenhos pequenos, próximos das bordas dos papéis dimensionados em 30,5 x 23 cm, com formas bem definidas pelo preto vazio dos contornos. O corpo definido na gota de sangue, estetiza a transmutação do corpo físico e representativo.

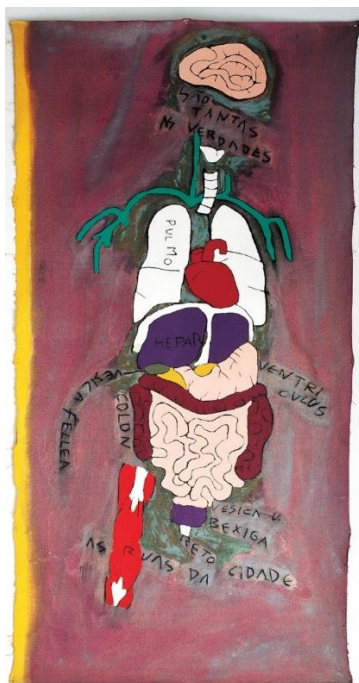


Fig. 17: José Leonilson, *As Ruas da Cidade*, 1988.



Fig. 18: José Leonilson, *O Perigoso*, 1992.

As fases de maior destaque no trabalho de Leonilson ocorrem em período de acontecimentos intensos ao redor do mundo. A década de oitenta foi marcada pela ideologia da libertação da moda, música, artes visuais etc à política. No Brasil ocorria o movimento Diretas Já seguido pelo fim da Ditadura Militar, o grito por muito tempo preso foi dado pela chamada Geração 80, grupo formado por 123 artistas sobre os quais predominava o discurso da subjetividade expressa na arte, neste cenário do desejo da expressão encontra-se Leonilson.

A geração oitenta foi ocidentalmente marcada como uma geração pós revolução sexual, levada pela inserção do direito sobre o próprio corpo, o advento da pílula anticoncepcional feminina, a libertação de relações homoafetivas, a intensificação do mercado sexual com a porografia e a maior inserção de temas como masturbação e erotismo no cotidiano. A geração pós libertação sexual descobriria a AIDS no final da década de oitenta se intensificando na década de noventa. Inicialmente associada exclusivamente aos usuários de drogas injetáveis e homens adeptos de relações homoafetivas, pouco se sabia sobre o vírus HIV, se hoje ainda há

um envólucro de mistério sobre a doença, na época em questão o mistério era agravado pelo preconceito. Mitificada e desconhecida, a AIDS era um atestado de morte, além de ser, claro, compreendida por muitos como um castigo divino pelas relações mundanas seguidas pelo sujeito. Nesta perspectiva, o corpo moribundo é reflexo de uma alma contaminada e profana.

Criado em família católica, Leonilson representa signos religiosos em sua obra, não pela religiosidade em si, e sim unicamente pela atração que lhe desperta. Quando perguntado por Lagnado sobre este interesse pelos *ícones cristãos* plastificados, o artista afirma “o manto da Igreja, eu não posso tê-lo, mas eu posso fazer um”, Lagnado compreende o valor de simulacro no interesse do artista que completa “Por exemplo, aquele manto do São Francisco, eu fiquei louco para tê-lo. Se eu pudesse reoubá-lo, eu roubava. Mas eu não podia roubar” (Leonilson Apud. Lagnado, 1998, p. 121).

Na obra *Jesus com Rapaz Acidentado* (fig. 19), há a representação do Cristo carregando um corpo semelhante ao dele próprio, porém magro e desfalecido, com os ossos torácicos evidenciados. Ambas figuras possuem pequenos traços ao redor da cabeça, possível referência a auréola divina, este fato coloca humanidade e Divindade no mesmo patamar de representação. Ao redor das figuras estão três crucifixos, acredito ser uma alusão à Santíssima Trindade – o Pai, o Filho e o Espírito Santo -. Esta representação de proximidade dos corpos e piedosa salvação é invertida na outra extremidade do papel, quando o artista copia a imagem, porém a inverte e a vela com uma fina camada de tinta branca. Aos pés das primeiras figuras estão as palavras que dão nome à obra, no topo direito da imagem o artista adiciona as características informações da obra “L. SP JUL 1991”



Fig. 19: José Leonilson, *Jesus com Rapaz Acidentado*, 1991.

Ainda existe o uso metafórico que encobre a doença de algum modo. Enquanto o corpo se esvai e se esvazia, as obras seguem a mesma trajetória, substanciando-se e aproximando-se das bordas. Segundo Lisete Lagnado:

A transição para a linguagem do corpo irá operar um refinamento tanto do gesto do artista como da escala de seu campo de ação. Os horrores da doença deixam de ser uma tradicional circunscrição temática para se tornar o aparelho expressivo capaz de continuar indagando sobre o processo de esgarçada da condição humana (1998, p. 55)

Hoje o Brasil é destaque no tratamento e estagnação do vírus HIV, o uso de coquitéis distribuídos gratuitamente fazem com que a vida dos portadores seja substancialmente mais longa, sem excessiva predisposição às doenças oportunistas. Na década de oitenta e noventa, descobrir-se acometido pela AIDS era a constatação de uma morte irrevogável, certamente cruel após anos de alojamento silencioso do vírus traiçoeiro em seu hospedeiro. No ano de 2016

a descoberta da AIDS completou vinte e cinco anos, tempo no qual ceifou a vida de cerca de 25 milhões de pessoas, uma epidemia que só perde posto para a tuberculose.

Os meados da década de oitenta e noventa foram marcados pelas mortes em decorrência da AIDS. Leonilson tinha consciência da morte que o espectava voyeuristicamente. A espera fica evidente em alguns de seus trabalhos, como se seu diário agora fosse um registro do luto constante. O registro do luto. Luto de seu próprio corpo, um luto também pela finitude de seus *amores* e suas *verdades*.

Para a constituição do catálogo *São Tantas as Verdades*, Lisete Lagnado realiza uma série de entrevistas com Leonilson, sobre a última entrevista faz uma descrição da realidade dos últimos meses de vida do artista.

Sexto e último dia. 10 de dezembro de 1992 na casa da mãe. No quarto dele. Duas camas de solteiro separadas, com vários trabalhos estendidos. Ficamos

ambos sentados na mesma cama. Sabíamos, secretamente, que esta seria a última entrevista. Leonilson estava preparando várias exposições ao mesmo tempo, umas quatro talvez. A voz agora está rouca, transformada; a boca, extremamente seca. Nunca mais o vi tão frágil. (1998, p. 126)

A fragilidade a que se refere Lagnado é a mesma que Leonilson representa através das metáforas visuais de um corpo desmaterializado dia após dia, até que esteja totalmente transformado em arte, então será um corpo eterno e não absorto pela morte. Nos meses que antecederam sua morte dedicava-se à realização de uma série de trabalhos que idealizava compor uma instalação.

A Instalação na Capela do Morumbi (fig. 20) é representação máxima da desfiguração do corpo, roupas do próprio artista vestidas por cadeiras, vazias da matéria corporal que antes lhe cabiam. A imaterialidade latente da essência de vida, morte e alma de Leonilson parecia prever: José Leonilson morre em decorrência de complicações da AIDS, deixando a sua família

e amigos a incumbência de figurar a existência transcendente do corpo através de suas obras autobiográficas.

Como idealizado, a instalação é feita no interior da Capela do Morumbi em São Paulo no mesmo ano de seu falecimento. Segundo Lagnado, neste *site specific* se torna impossível não vincular o local sagrado às intenções do artista, e mais uma vez, o uso das palavras surge, confrontando o espectador, e abrindo uma série de possibilidades significativas.

Sua verdadeira busca: a passagem da temporalidade para a redenção. A consciência aguçada da fragilidade da vida é apresentada nos trabalhos [...] A sensualidade aflora, catártica, epifania do modelo estético possível onde a via-crucis do corpo traduz a necessidade de expressar a fé. Leonilson redefine o divino a partir de uma crítica da autoridade e da hipocrisia da Igreja. Mas trata-se de uma religiosidade caótica. (1998, p. 64)

Centralizada abaixo de um pequeno vitral, local elevado, equivalente ao altar mor da capela, duas cadeiras lado a lado vestidas cada uma por uma camisa do artista, brancas, porém

marcadas pelo uso (*fig. 21*). Ambas as camisas possuem as mangas prolongadas com a interseção de outros tecidos, as mangas pendem ao chão e nele se derrama, como braços desfalecidos de um tronco estruturado. A camisa ao lado esquerdo é de tecido fino, amarelado, o prolongamento utilizado é de um branco puro e contrastante a ela, acima do bolso, no peito o artista borda a frase “Da falsa moral”; já na camisa ao lado, as quase imperceptíveis riscas da camisa branca são contrastadas com um tecido de riscas alaranjadas, no peito “De bom coração”. Uma alusão de tom bastante irônico a devoção religiosa.

O tecido de listras alaranjadas aparecem mais uma vez junto ao tecido branco em uma terceira cadeira, na lateral direita da capela, mais a frente das duas anteriores. Totalmente coberta, traz o bordado “*Los delicias*” (*fig. 22*). No lado oposto está o retorno do corpo alegórico e desmaterializado, sugerindo uma representação religiosa, agora é “Lázaro” que sustenta o corpo caído (*fig. 23*). Lázaro, do hebraico Eleazer que significa “Deus ajudou” foi ressuscitado por Jesus após quatro dias padecendo em seu túmulo, desde então se tornou

padroeiro dos leprosos. Coincidentemente, por muito tempo, os portadores da AIDS eram concebidos como leprosos, corpos perigosos e de contato a ser evitado. O nome bordado ao peito “surge como uma lembrança simbólica oportuna. O apelo para uma desesperada infinitude só encontra uma promessa através da aspiração da obra à imortalidade.” (LAGNADO, 1998, p. 64)



Fig. 20: José Leonilson, *Instalação na Capela do Morumbi*, 1993.



Fig. 21: José Leonilson, *De Bom Coração | Da Falsa Moral*, 1993.



Fig. 22: José Leonilson, *Los Delicias*, 1993.



Fig. 23: José Leonilson, *Lázaro*, 1993.

Uma pessoa ausente pela morte é uma imagem perdida, o que fazemos é tentar encontrar para estas pessoas uma figuração possível. Tentamos inventar nova face semelhante à familiar, tentamos dar perfume. Podemos dar forma à pedaços de argila, porém, nem que fosse retirada da terra pisada pelo escopo de nosso luto, esta forma seria suficiente representação. A imagem perdida de Leonilson é a de um corpo sadio antes de sucumbir à doença. A imagem perdida de meu pai são todas as que ocorreram nos mês e meio em que estivemos longe, limitando-nos em um duplo adeus: a despedida calorosa em vida e a despedida silenciosa na morte.

Lisete Lagnado dá início a *São Tantas as Verdades* da seguinte maneira:

Pensar e agora escrever este ensaio me fez e me faz retornar às condições de produção do texto crítico. Vejamos: a postura crítica tradicional, bem se sabe, exige imparcialidade, objetividade e racionalidade do escritor. Para tanto, são imprescindíveis um distanciamento do sujeito crítico em relação a seu objeto de consideração – o que implica uma suspensão do sujeito emotivo – e a utilização de critérios razoáveis, claros e universais [...] Advirto logo o leitor: se há um momento em que restam claros os limites (diria mesmo

impossibilidade) de se fazer *crítica*, este momento é agora [...] Se há uma obra da qual não posso me afastar, estabelecer segura distância que me permita analisá-la com rigor e imparcialidade, objetividade e razão, essa obra é a do Leonilson. (1998, p. 19 e 20)

Faço uso destas palavras para lhe advertir do que me seduz à escrever os próximos parágrafos. O artista plástico baiano Fernando Augusto (1960 -) afirma buscar “lançar luz sobre cotidiano pessoal, as relações interpessoais, a cultura, a tradição artística e cenas da vida brasileira.” (2013, p. 1441). Augusto é autor da série *Os Últimos Dias de Meu Pai*.

Compostas por desenhos e fotografias esta é uma série que registra cotidiano do pré-luto e o início do luto do filho sobre o pai. O trabalho e seus motivos foram compartilhados na participação do artista em um encontro promovido pela Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP no ano de 2013, dez anos após o início do trabalho.

Conta o artista, em 2003 recebeu uma ligação, do outro lado da linha a anúncio de uma futura morte, a morte do pai. Apesar de incomum, Fernando deseja o registro da imagem

de seu pai, em um sinal de resistência aos mistérios que assolam a vida e morte, viaja levando consigo duas câmeras e aparatos para o desenho.

Para Augusto, registrar o pai naquele momento era salvá-lo da inexistência da imagem. O registraria em morte pelos mesmos motivos que o fez em vida, registraria a casa e os cenários pela familiaridade, pela lembrança, pelo afeto mnemônico. Contudo, este não era o primeiro contato do artista com a arte mortuária. Como conta, já havia se deparado com o tema outras vezes, até mesmo havia realizado uma tentativa de representação da morte, porém era um registro da morte de alguém inexistente, um registro hipotético sobre a morte e luto de figuras desprovidas de seu afeto. A referência mais emblemática que têm do pré-luto se refere à série do artista brasileiro Flávio de Carvalho (1899 – 1973), intitulada como *Minha Mãe Morrendo* (fig. 24). Augusto define o que lhe tocou nestas imagens:

Sempre que revejo ou penso nesses desenhos eu me pergunto como ele os fez? Diferente da fotografia, onde o registro é feito em milésimos de segundos, o desenho leva horas de feitura, ademais com as dimensões em que ele

trabalhou, são dimensões que pedem mesa ou cavalete e gestos amplos. Colocar-se diante daquele momento com esses aparatos e realizar os desenhos que realizou é uma atitude que em nossa cultura parece loucura, por isso mesmo transgressora. É colocar-se ali não para chorar, não para lamentar, nem para contemplar, numa atitude meditativa e conciliar com o fato, mas colocar-se ali para construir uma imagem na qual se possa acreditar ou construir beleza. Uma beleza vulcânica, ameaçadora e terrível, mas que nos dá a dimensão do humano. Ali estão a dor, a agonia, o grito, o que não queremos ver, o que não podemos evitar. (2013, p. 1431)

A série em questão possui um ar macabro de morte real e agonizante, refletida nos traços contorcidos da face da mãe, a boca quase sempre aberta como se lhe faltasse ar. Cada vez mais cadavérica e mais diluída de vida, o artista metaforiza a aproximação mortífera em traços cada vez mais leves e sútis (*fig. 25 e 26*).



Fig. 24: Flávio de Carvalho, *Minha Mãe Morrendo I*, 1947.



Fig. 25: Flávio de Carvalho, *Minha Mãe Morrendo VI*, 1947.



Fig. 26: Flávio de Carvalho, *Minha Mãe Morrendo IX*, 1947.

Esta morte de feições macabras e mórbidas, Augusto consegue evitar, todavia o papel expurgatório da arte continua a o acompanhar. Uma clara alusão a teoria Barthesiana de *isto*

foi, afirma “As coisas vão, mas de alguma forma guardamos sua presença nas imagens que delas temos. Trata-se de uma maneira de pensar aquilo que foi e de continuar sendo” (AUGUSTO, 2013, p. 1431). O destino humano registrado em imagens: sai de cena o artista, o que lhe substitui é o filho testemunhando a passagem do pai.

Em determinado momento, Augusto faz uma crítica a Roland Barthes por acreditar ser restritivo a busca pela essência da fotografia, já que nesta perspectiva, a fotográfica se torna apenas significação. Em sua opinião, a própria forma do referente traz significados e que as imagens do pai carregam algo além: as marcas do pai que venceu uma vida de dificuldades e que morria aos setenta e nove anos, anos do qual possui convicção da boa passagem que agora se encerra, afinal é isso que a morte é, processo último e natural da vida.

O cotidiano da morte invadindo o cotidiano de vida. O artista transforma seus desenhos em um diário, no qual junto da imagem coloca frases, pensamentos, acontecimentos do dia a dia corrompido pelo pré-luto. A vida do mundo segue enquanto a de seu pai se esvai. Contra

isso, “Seu” Josa, o pai, transferiu seu leito para a sala, permanecendo em local de convívio comum. Neste ponto traça um paralelo entre a morte hospitalar e solitária e a morte domiciliar e familiar, cita ainda Elizabeth Kubler Ross para definir e intensificar a realidade do pré-luto “É o momento em que é tarde demais para as palavras, em que os parentes gritam mais alto por socorro, com ou sem palavras. É tarde demais para intervenções médicas [...] mas é também cedo demais para uma separação agonizante” (ROSS, 1989, Apud AUGUSTO, 2013, p. 1436).

A morte de seu pai é domiciliar, cercada pela família, pelos amigos, pelo choro e pelo silêncio que cabe ao momento. O primeiro desenho (*fig. 27*) conta sobre sua viagem, sobre o tempo e o trajeto, ao lado há a representação do pai doente, dormindo com a face para quem o observa.



Fig. 27: Fernando Augusto, *Diário de Luto da série Os Últimos Dias de Meu Pai*, 2003.

A representação dos dias que seguem, não possui máscaras. Fotografia e desenho andam lado a lado registrando a prostração do corpo desde a chegada do filho (*fig. 28, 29, 30 e 31*)²⁴.

²⁴ Todas as imagens podem ser encontradas em http://muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando_augusto/ultimos_dias_fotografias.htm e http://muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando_augusto/ultimos_dias_desenhos.htm Para a realização desta pesquisa foram acessadas em setembro de 2017.

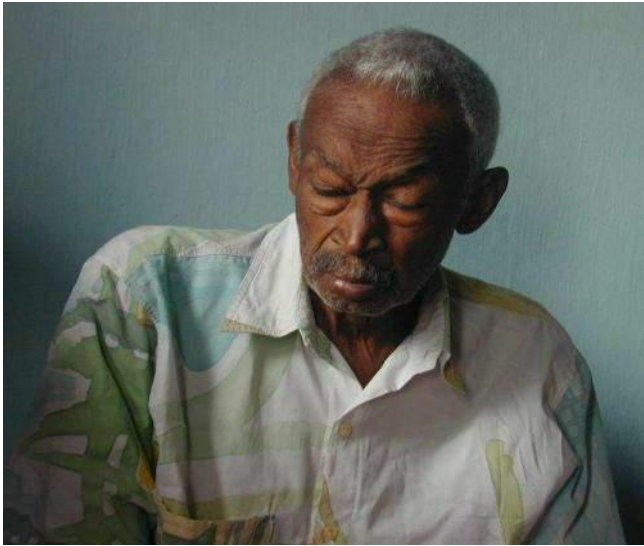


Fig. 28: Fernando Augusto,
*Fotografia da série Os Últimos
Dias de Meu Pai*, 2003.



Fig. 29: Fernando Augusto, *Diário
de Luto da série Os Últimos Dias
de Meu Pai*, 2003.



Fig. 30: Fernando Augusto,
*Fotografia da série Os Últimos
Dias de Meu Pai*, 2003.

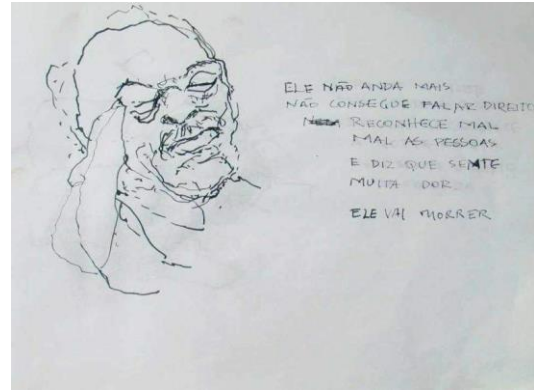


Fig. 31: Fernando Augusto, *Diário
de Luto da série Os Últimos
Dias de Meu Pai*, 2003.

O pai morre cerca de trinta dias após a chegada do filho. O luto, é claro, também é representado, com isso voltamos às tentativas anteriores de representação do luto, contrapondo o luto desprovido de afeto e familiaridade com o luto que segue a morte de seu pai. A primeira

imagem de morte é de 1985 (*fig. 32*), nunca foi terminada, a pintura é pequena, mede cerca de 50 x 70 cm. As cores escuras prevalecem, entre os tons de preto surgem algumas faces desfiguradas, possuem olhos escuros, como se fossem apenas cavidades abertas em suas faces.

Algumas figuras são cadavéricas, outras possuem dentes pontiagudos e uma, ao canto, sorri sobre o corpo, todas são de tom rosado extremamente frio e pálidos. O morto é cinza, seu crânio é desproporcional ao corpo coberto por um manto escuro. A frieza da cena que representa é bastante diferente da cena de luto real (*fig. 33*), o luto por seu morto, o corpo diante do choro e do silêncio desolador, é este luto que encerra a série *Os Últimos Dias de Meu Pai*.



Fig. 32: Fernando Augusto, *Pintura sem título*, 1985.



Fig. 33: Fernando Augusto, Fotografia da série *Os Últimos Dias de Meu Pai*, 2003.



DESVENDAR *verbo*

Transitivo direto

Destapar; tirar a venda.

Transitivo direto e bitransitivo e pronominal

Fig. Tornar(-se) patente ou manifesto; dar(-se) a conhecer; revelar(-se).

| **ETIM** *des-* + *vendar*

Lembro dos diálogos tão curtos e vazios, daqueles que seriam capazes de fazer eco em salas vazias. “Você precisa de algo? ”, me perguntavam. “Precisa de algo?! ”, o eco respondia, sem compreender se sim ou se não, se afirmação ou interrogação, na verdade precisava deixar de sentir a revolta que no transbordar pôs abaixo as paredes da antiga morada. Precisava parar de reviver aquela tragédia que nem mesmo Ésquilo seria capaz de prever. Precisava de doses cavalares de uma cura ainda não inventado, um milagre ainda não canonizado.

Construía questionários inteiros e nem mesmo o eco me respondia de volta. Não há respostas. Recolhia as memórias. Fitava os olhares que preenchiam os porta-retratos outrora tão vazios. Lembrava que são tão meus teus olhos, escuros, arredondados, determinados a atravessar seu alvo, determinados a recusar qualquer venda, exigia: desvenda-me. Questionei-me se dali em diante esta seria a maneira de me ver refletida nele em matéria. A certeza doeu.

4. UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS MEMÓRIAS ADQUIRIDAS NO AMBIENTE EDUCACIONAL

*Oh, come on!
Didn't I make you feel like you were the only man?
Didn't I give you nearly everything that a woman possibly can?
Honey, you know I did!
And each time I tell myself that I, well I think I've had enough
But I'm gonna show you, baby, that a woman can be tough
I want you to come on, come on, come on, come on and take it. Take it!
Take another little piece of my heart now, baby!
- Janis Joplin*

Foi em uma segunda-feira pela tarde que Luciane P. Lima chegou em minha casa para conversarmos. Enquanto preparava o café, ela observou a sua volta os móveis, as paredes, a grande janela que dava para uma paisagem verde de altas árvores que se moviam ferozmente regidas pelo vento característico da estação do ano. Carregava uma enorme pasta azul onde preservava seus desenhos, repousou-a sobre o sofá. Contou-me que vai ser avó e que tem planos profissionais.

Veza ou outra, enquanto eu falava, continuava a olhar a sua volta. Disparou seu afeto “Este apartamento lembra-me minha adolescência em Porto Alegre, quando morava com minha tia. Como se parecem as divisões, até a mesa redonda ali naquele canto” e apontava para sua direita. Pela brusca mudança em sua face, sabia que não era apenas a disposição dos móveis ou as cores das paredes que a tocavam, esperei. Completou “Tudo teria sido tão diferente se eu tivesse permanecido naquele apartamento, naquela cidade. Como eu gostaria de ter ficado”.

Luciane foi minha aluna durante o primeiro semestre de 2017 em meu estágio supervisionado no Centro de Atenção Psicossocial a Usuários de Álcool e Outras Drogas – CAPS AD da cidade do Rio Grande - RS. Não é a primeira vez que escrevo sobre ela, mas é a primeira vez que assumo o uso de seu verdadeiro nome, a pedidos insistentes dela.

Como exigência para a conquista do título de Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG, realizei meu estágio supervisionado na disciplina de Artes. Escolha minha a realização do estágio em dois ambientes distintos, na turma de Educação de Jovens e Adultos da Escola de Ensino Fundamental Helena Small, como ambiente formal de ensino, e no já mencionado CAPS AD, como ambiente de ensino não formal, compreendendo uma diversidade maior para minha experiência como futura arte educadora.

Embora bastante distintos, ambos os ambientes eram compostos em maioria por cidadãos afastados de círculos sociais ditos “normais”. Os estudantes da EJA por não se

adequarem a faixa etária destinada ao ano escolar correspondente ao que se encontram, fato gerado e agravado por diversas situações, não raramente traumáticas. Enquanto os participantes das aulas no CAPS AD emergem de situações de risco que os retiraram do núcleo comum da cidade, marginalizando-os e contribuindo para uma dificultosa recuperação. Sobretudo, tinham em comum a complexidade memorial.

Para dar conta das questões memoriais, em conjunto com outra estagiária, amiga e parceira de trabalho Andressa Silveira, desenvolvemos aulas sobre a temática *Cartografias Sensíveis: Mapeamento Memorial e Inventário dos Dias* que, como sugere o nome, utilizava o método cartográfico como fazer artístico a partir das memórias dos sujeitos após contextualização artística e teórica sobre o tema.

Dividiam também a semelhança de destinarem suas memórias ao local a que se destinam todas as coisas *obscuras* da vida. Certamente, não é tão simples afirmar apenas a ocultação da

memória, se faz necessário compreender o porquê deste fato. Exponho minha surpresa quando no CAPS AD uma aluna nos perguntou timidamente o que era memória. Parecia-me tão simples e corriqueiro que me faltavam palavras para lhe explicar precisamente naquele momento o que era memória.

Naquele momento nos utilizamos de metáforas, perguntamos sobre suas infâncias, perguntamos sobre seus almoços do dia anterior, referência as memórias de longo e curto prazo, os questionamos sobre um objeto de afeto e sobre um acontecimento de aula, contrastando memórias individuais e coletivas. Eu, que tinha na ponta da língua o que era memória, não soube explicar totalmente o que era. Como definição primária de memória *está a capacidade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo que se relacione aos mesmos*. De modo ou outro eles compreenderam.

Pedimos então para que eles compartilhassem alguma memória, feito isso eles pediram para que nós estagiárias fizéssemos o mesmo. Era tarde do dia vinte e quatro de abril, fazia exatamente um ano da morte de meu pai. Havia passado a manhã pensando nisso, contando as horas por eventos ocorridos no ano anterior, o sentimento fixo na garganta prestes a sair e, naquele momento, saiu como um ímpeto incontrolável.

Ainda não havia conhecido Luciane que já havia recebido alta de acompanhamento há alguns meses, frequentava vez ou outra por encontrar refúgio e conforto naquele espaço. Chegou apenas no terceiro encontro, atrasada subiu as escadas e chegou ao segundo andar, pediu licença enquanto retirava da bolsa os medicamentos que lhe permitiam respirar. Complicações pulmonares são tudo o que lhe restam dos anos de uso de drogas, além das memórias, é claro.

Ao final da aula ela veio até nós e se apresentou formalmente, logo em seguida nos entregou uma foto. A imagem carregava uma mulher extremamente magra, o rosto de ossos fundos, os olhos verdes esvaziados pareciam olhar o nada. Reconhecia a sala, era a mesma que estávamos, olhei para a imagem e depois olhei para ela, repeti o ato algumas vezes e outras tantas após ela me confirmar que era ela própria. Não fosse pela cor dos olhos não haveria a reconhecido, veja bem, pela cor dos olhos, pois o olhar também era irreconhecível.

A foto de sete anos, conta ela, havia sido tirada após uma internação para o tratamento da tuberculose e a perda dos filhos para um abrigo. Quem fez o registro foi um dos arte-educadores do CAPS AD, afirmando não ser uma atitude cotidiana capturou o momento. Esta foto ela carrega há anos e mostra para todos que conhece, pois compreende que seu passado define quem é hoje, portanto não lhe omissão. Ninguém nunca havia tido uma atitude semelhante ao me conhecer, nunca haviam entregue passado e presente nas minhas mãos de forma tão sincera e expositiva.

Apesar de ambos ambientes, formal e não-formal, terem sido enriquecedores, dou maior ênfase às atividades realizadas no CAPS AD por compreender neste ambiente uma conclusão mais efetiva da proposta educacional pelo simples fato de uma maior abertura e disponibilidade dos participantes, não apenas dos discentes, mas especialmente da comunidade escolar restante.

Veza ou outra me adiantava para as aulas noturnas da Escola Helena Small, esperava junto a professores e coordenadores. Não raramente eles proferiam frases de desestímulo alegando incapacidade dos estudantes, diziam para que não nos envolvêssemos, pois “não valeria a pena”.

Valter Hugo Mãe (1971 -) durante a participação no festival Correntes d’Escritas no ano de 2017, narra as memórias sobre sua avó que, segundo seu pai, atribuía ao seu destino a profissão de professor, pois se dedicava ao ato da escuta. Penso de que maneira eu poderia

ignorar as individualidades que constituem aqueles sujeitos. Não poderia e, ainda que quisesse, não conseguiria ignorar e lhes recusar escuta.

O professor e pesquisador espanhol Jorge Larrosa propõe uma mudança de perspectivas e atitudes sobre a educação atual, em *Notas Sobre a Experiência e a Experiência do Saber* que compunha o I Seminário Internacional de Educação de Campinas no ano de 2001, o autor afirma que a fugacidade e velocidade das relações cotidianas prejudicam a experiência, nos rodeando de efemeridade. Em seu pressuposto o autor afirma sobre o cenário atual onde se enquadra também o ensino: “Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência” (2001, p. 04)

Larrosa quis significar a importância do tempo de vivenciar, ouvir e conhecer o Outro ou ainda a si próprio, longe das urgências que afastam o sentimento de alteridade entre docente

e discente. Assim como defendido por Larrosa, busquei o distanciamento da destruição da experiência pela fugacidade e pela efemeridade. Encontrei como solução a aproximação dos alunos participantes e me propus a ouvi-los, no entanto, os mesmos acreditavam não ter nada a dizer, deste modo revelou-se também a necessidade de reconstrução memorial, não necessariamente para o coletivo, mas para que eles próprios pudessem compreender estes eventos de suas vidas.

Minha parceira de trabalho Andressa, após finalizar o estágio junto a mim, enveredou por outros caminhos que a levou a realizar o sonho de estudar psicologia. Em nossa graduação de licenciatura em Artes Visuais tivemos algumas aulas de psicologia, entretanto não o suficiente para nos preparar para cargos que envolvessem e exigissem a dominação da área, portanto preocupamo-nos com o desejo da fala, para além do espaço de fala e escuta. Em momento algum exigimos o compartilhamento mnemônico dos alunos, estando estes à vontade para silenciar ou se expressarem de outros modos que não na oralidade.

A autora Anna Maria Longoni realiza um ensaio sobre a memória e métodos psicológicos americanos, possibilitando considerações sobre diversos tipos de memória e os distúrbios que os atingem. Longoni levanta possíveis variáveis determinantes para a constituição da memória:

A precisão da lembrança, no caso do testemunho, depende de uma série de fatores. Entre eles, os mais importantes são: a natureza do evento sobre o qual se é testemunha (na qual a distinção principal é entre eventos traumatizantes, estressantes ou não particularmente estressantes); o que acontece depois do evento sobre o qual se está testemunhando; as diferenças individuais entre as pessoas que testemunham (idade, identidade, sexo, características da personalidade); o tipo de recuperação das lembranças (lembrança fornecida livremente ou por meio de perguntas específicas ou de técnicas particulares de entrevista). (2003, p. 70)

Partindo disso, é evidente e justificável uma diversidade de respostas aos estímulos dados durante as atividades artísticas. Artistas como Leonilson e Frida Kahlo (1907 – 1954) geraram alvoroço durante as aulas, seja pelos tabus expressos em suas obras, seja pela

identificação pessoal com suas vidas. Não foram raras as vezes em que surgiu a temática da tentativa de recuperar a identidade do corpo perdida pelo uso da droga e pela marginalização perante a sociedade.

Durante as aulas executadas no CAPS AD, Luciane surge com uma poética visual e um processo de criação intrinsecamente confessionais, de certa forma expurgatório, que a acompanha por toda sua trajetória de vida. Em nosso encontro ela levou uma série de desenhos, intitulada como *Sonhar é Viver, Basta Querer*, do ano de 2014 para uma exposição realizada pelo CAPS AD.

Luciane me conta sobre a série enumerada de um a nove de modo a contar uma história, emocionada narra os eventos ali expressos. Enquanto conversamos tenho convicção de estar frente de uma pessoa de cultura extremamente rica, me surpreendo com suas palavras e os fatos

de sua vida, sobretudo com sua força. Vez ou outra chora, eu tento descontraír, porém sucumbo às suas emoções e compreendo que falar lhe é necessário.

Diz se identificar com a cantora Janis Joplin, “uma pessoa linda e sem consciência do talento que possuía”, percebe em ambas o entrelaçamento da causa para o vício: a insegurança. Diz amar suas músicas e se identificar com “aquela lá do *Take another little piece of my heart now, baby*” enquanto arrisca um inglês ritmado e ri.

Mais uma xícara de café e prossegue me contando informalmente sobre sua vida. Diz ter sucumbido ao vício por baixa-estima, pressionada por amigos que lhe acusavam de ser “careta” usou cocaína, acreditava que ao usar apenas aos finais de semana não podia se considerar viciada. Foi quando decidiu voltar à Rio Grande para estar próximo da família, “alguma coisa em mim dizia que eu morreria se voltasse, mesmo assim voltei”.

Em uma narrativa dolorosa me conta sobre o início do vício incontrolável, as mortes dos pais, a tomada dos filhos e do julgamento feito unicamente a ela por ser mulher, o fim do relacionamento abusivo em uma tentativa desesperada de se livrar do vício, uma breve recuperação, um novo relacionamento, a recuperação dos filhos, uma nova gestação, a morte do companheiro e a humilhação de voltar para o ex. Atordoada neste turbilhão de eventos eu mal conseguia respirar, pensava em como uma pessoa podia manter de modo tão claro memórias tão cruéis. Quando a questionei ela afirmou encontrar força nas memórias, apresenta dois fatos para a sua compreensão de memória.

Toda lembrança era envolvida com o cheiro, com o lugar, o barraco, o rosto, o corpo, a humilhação. Não me lembra de nada prazeroso. Não consigo me lembrar, de fato. A única sensação é de esperar invasão, ouvir vozes que não existem, olhar pela fresta da porta e se desesperar com o nada [...] Me lembro de uma vontade louca de querer visitar uma amiga, uma necessidade. Um dia em momento de lucidez me questionei o porquê disso. Minha amiga morava na esquina na qual eu usava drogas, onde havia tráfico. Era meu cérebro me manipulando mais uma vez para sentir o cheiro mais uma vez, ver mais uma

vez. (Entrevista de Luciane Lima concedida a mim no dia trinta de outubro de 2017)

Por vezes desejei interromper seus duros relatos, porém ela dizia que eram essenciais para compreender em totalidade seus desenhos e prosseguimos. Logo ela começa a narrar a história formada nas obras. Enquanto ela os mostrava para mim afirmava que o fazer artístico era, antes de tudo, um retorno a infância, quando se expressava pelo desenho e pela dança. O desenho de Luciane, segundo ela, é essencial para sua recuperação.

Passei a perceber que poderia passar para o papel toda minha vontade de mudar, todas minhas esperanças meus medos, e a vontade cada vez maior de que é possível sim sair do inferno e retomar o doce sabor da vida nas pequenas coisas, assim, a cada pequena pincelada ou rabiscada que eu fazia me sentia mais forte e livre [...] Descobri no desenho junto ao CAPS um novo recomeço, novos desafios e muitas mulheres que gostaria de ser, me redescobri de muitos jeitos e formas e posso navegar neste infinito de possibilidades. Nos meus desenhos tento passar para o papel o que estava aprisionado em mim e foi assim que descobri a diferença de viver e estar viva. (Entrevista de Luciane Lima concedida a Daniel Corrêa, 2016 p. 41)

As “muitas mulheres” citadas por Luciane em entrevista concedida ao arte educador do CAPS AD Daniel Corrêa, são na verdade autorretratos que permitem uma multiplicidade de expressão. De certo modo, seus desenhos me lembram dos autorretratos da artista mexicana Frida Kahlo. Pergunto se já conhecia a artista e se havia se inspirado em seu trabalho, ela afirma que não, conheceu Frida apenas após a realização dos trabalhos e mais profundamente em nossas aulas e também se surpreendeu com a semelhança estética e de significado.

Existem ao menos duas obras de Luciane que remetem imediatamente o olhar às obras de Frida Kahlo. A que mais me chama atenção corresponde à quarta parte de sua série (*fig. 35*) e mostra uma mulher desenhada à lápis em um deserto, o céu se divide entre noite e dia, lua e sol. A mulher possui as costas cortadas na região correspondente aos pulmões adoecidos, a face é coberta pelos cabelos; as mãos carregam seu coração e uma ampulheta, segundo ela uma alusão ao tempo que naquele momento lhe restava para o reencontro dos filhos. Associo este desenho à obra *Árvore da Esperança: Mantém-te Firme* de Frida Kahlo (*fig. 36*), onde o deserto

aparece também delimitado em dia e noite, a artista se representa de dois modos, sentada com postura imponente segurando o colar que lhe segura a coluna e uma bandeira dourada com o nome da obra transcrito, do outro lado Frida aparece deitada sobre uma maca, de costas para o observador com as costas cortadas na região da coluna.



Fig. 35: Luciane Lima, *Série Sonhar é Viver, Basta Querer IV*, 2014.

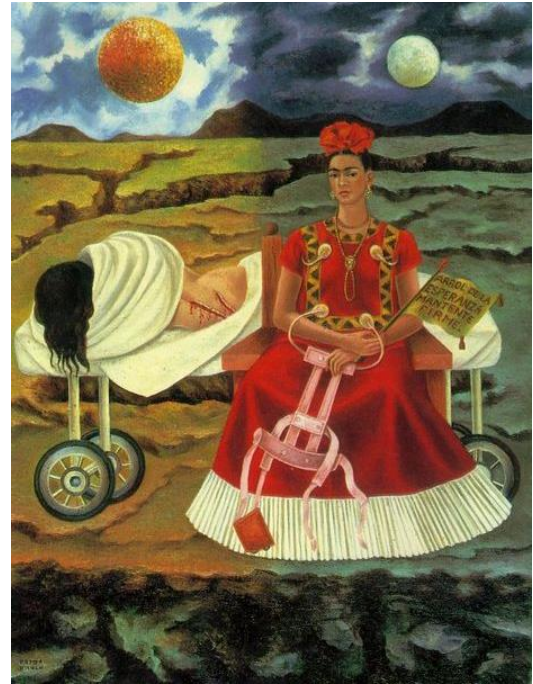


Fig. 36: Frida Kahlo, *Árvore da Esperança, Mantém-te Firme*, 1946.

Para além das semelhanças visuais, destaco as semelhanças extrínsecas da imagem, isto é, a força de ambas figuras femininas desafiando a fragilidade atribuída ao sexo, encontro da força e externalização dos miasmas através da arte, cada qual com seus métodos, ambas fazendo arte para si mesmas.

Enche-me o peito de orgulho e a face invadida por um sorriso de lado a lado sempre que penso e concluo ter contribuído para a construção de experiência e vivência de meus alunos. Poderia e gostaria de relatar minha experiência com cada um deles, os descrevendo pelos nomes, todavia tentando ser breve escolho Luciane Pereira Lima por sua relação com as próprias memórias e por ser capaz de fazer meu olhar se integrar ao seu desde a fotografia a mim entregue (*fig.37*). O *spectrum* desta fotografia que é o seu próprio reencontro, me pede que lhe entregue agora, tornando-o em *obsevalor* ambigualmente observado por estes olhos do passado.



Fig. 37: Leticia Sotero de Abreu, *Fragmento da fotografia de Luciane Lima*, 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Era o que diziam uns aos outros, como se o coração fosse pequenino e tivesse ali guardado um maior, um grande que não estivesse a usar por algum motivo*²⁵

- Valter Hugo Mãe

Mais uma vez me pego observando a fotografia emoldurada de meu pai ao lado da moldura vazia adornada pelo meu reflexo. Percebo que coincidentemente uso o mesmo vestido

²⁵ Valter Hugo Mãe, 2017 p.57

branco que usava em nossas despedidas. A última vez que nos vimos e nossos braços se cruzaram em reciprocidade de calor eu usava este vestido, um vestido branco e longo que ele havia achado bonito. Este mesmo vestido eu levei na mala quando soube de sua morte. Este mesmo vestido eu usei em nossa despedida onde eram apenas meus braços sobre seu peito de camisa molhada pelas lágrimas quentes que me ardiam os olhos antes de derramar sobre ele. Com este mesmo vestido branco vi sua face pela última vez.

Escrevo estes últimos parágrafos com esse vestido branco que pertenceu a estes eventos de despedida, me despeço então da escrita que me acompanhou meses a fio, os mesmos meses que acompanharam a completude de um ano do luto de meu pai. Roland Barthes afirma:

Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel. Pois o que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser,

mas uma qualidade (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível. (2017, p. 73)

Se é que há um fim para o luto, acredito ser agora, momento no qual não choro mais e olho seus olhos unicamente com saudade da reciprocidade e não mais do corpo. Aqui então, possivelmente me despeço do luto também, todavia não me despeço das emoções.

Despeço-me com a convicção de ter refutado muito do que antes afirmava e também com a incerteza de ter sido capaz de manter meus sentimentos em distância segura da escrita e, consequentemente, de ti que agora recebe minhas confissões.

Se sua expectativa era encontrar a desvinculação fria de um tema frio, perdoe-me, das coisas que me pungem só sei escrever assim, segurando a caneta como um aperto de mãos forte e longo de dedos aquecidos – desde a infância carrego um calo enorme no dedo médio da mão direita por não saber segurar a caneta corretamente, como dizia meu pai -. Só sei assim.

Enquanto caminho sobre os destroços das minhas póstumas certezas e teorias, desejo a continuidade da escrita e a continuidade da busca pela imagem, agora a imagem do envelhecimento de meu pai que a mim resta apenas imaginar. A solidão da ausência nascida no luto me remetem às palavras do escritor português Valter Hugo Mãe (1971 -) quando escreve “precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia”²⁶ em *A Máquina de Fazer Espanhóis*, uma narrativa em primeira pessoa de um envelhecimento hipotético.

Desde o início mantive a teoria Barthesiana e sua busca pela mãe para me guiar nas bifurcações que se abriam durante esta pesquisa. Todo *punctum* é regido pela memória que guia a flecha que atingirá seu escopo, a ferida aberta é profunda demais para uma cicatrização puramente orgânica, é necessária a junção das partes para que feche a lacuna pulsante em seu centro.

²⁶ Valter Hugo Mãe, 2017. p. 243

As feridas que eu almejava cicatrizar são as abertas pelo luto e uma presença desafiadora à vida: a ausência. Esta ferida se abre sempre que vejo cenas cotidianas de morte, como o cortejo funerário até o cemitério próximo de minha casa. Nunca frequentei este lugar, porém me lembro de quando me mudei para a cidade do Rio Grande – RS e observei com estranheza a união de hospital, funerária e cemitério, lado a lado, uma junção que sempre me pareceu irônica. Meus retornos para casa quase sempre encontram este caminho, observo a mesma cena com mais frequência do que gostaria: Abraços, uma ou outra cor entre as vestes pretas de luto, faces sérias e convertidas em lágrimas. As janelas do transporte dão a esta cena um silêncio duplo, dura poucos segundos, nunca mais do que segundos, suficientes para me atingir com a eternidade da morte.

Em teoria afirmo a inevitabilidade da morte. A mortalidade é fato de se estar vivo, uma consequência, porém, ainda que seja natural, não me parece normal. De certo deveria encarar a finitude com a normalidade defendida por Norbert Elias, confesso ter tentado, contudo não me

parece normal. É difícil pertencer a um mundo no qual não se encontram as peças antes essenciais, por este motivo ainda não me parece normal a morte.

A Capela do Morumbi, mesma que recebe a última exposição de Leonilson, é espaço de exposição póstuma de um corpo inexistente. Parece voltar ao hábito de velar os mortos no ambiente religioso, Sagrado e de silêncio absoluto. Silêncio de morte. Fernando Augusto vela o pai em casa, local de sacralidade familiar, diante dos olhos da mãe do morto na fotografia da parede. Em comum possuem o silêncio. Após um pré-luto definitivo de trinta dias, a morte parece familiar restando um ou outro grito no luto iniciado durante o sepultamento. A fotografia da família sobre o caixão do pai é registro da interrupção do momento, o choro interrompido, o grito contido da figura central da imagem, a vida do pai interrompida e, por fim, o luto do artista interrompido pela aceitação.

Agulha e linha me inscrevem na pele os traços da costura. Uma costura lenta e dolorosa,

contendo entre as extremidades do corte a imagem de meu pai, agora sob minha carne. Neste momento me lembro de minha avó e mãe, metaforicamente ou não, elas me ensinaram a manualidade da costura.

Ainda criança observava minha avó e ouvia sobre como embranquecia as roupas, até mesmo as minhas após construir um universo imaginário no meio da terra, da nossa terra. Este processo de embranquecimento ela chamava de *quarar* a roupa, nunca esqueço, o fazia cantando, assim como cantava enquanto costurava, refazia e reinventava pedaços de tecido quaisquer. Contava de quando criava roupas para membros da alta sociedade. Suas próprias histórias me soavam como música, ainda hoje.

Pensava como seria possível carregar tanta história na vida, tantas marcas e cantar. Certo dia, a pouco tempo, me deparei com uma pessoa que não mais cantava, com certa desorientação não se lembrava do hoje ou dos planos do amanhã, mas recontava as histórias tantas outras vezes por mim ouvidas, naquele momento ela cantou. Eu apenas ouvi. Observei suas mãos

negras, marcadas, agarradas na barra de seu vestido florido, enquanto falava por vezes soltava o vestido e movia a mão até mim como se fizessem parte da voz. Novamente segurava a barra de seu vestido florido. Eu acompanhava seus movimentos e pensava, hoje adulta, como a menina de outrora. Compreendi as histórias ligadas aquelas mãos. Compreendi naquelas mãos a minha história (*fig. 38*). Naquele momento desejei saber cantar como ela: apenas com o mover das mãos.



Fig. 38: Leticia Sotero de Abreu, *As Mãos de Minha Avó*, 2017.

Minha avó ensinou a minha mãe, sua nora, sobre o manuseio das linhas, agulhas, tecidos e como cada tecido nos exige algo diferente e nos retribui o cuidado. Lembro-me de observar minha mãe manuseando as agulhas de crochê, enfeitiçada pela velocidade com que se cruzavam uma na outra e formavam os pontos. Tentava desvendar como tantas formas poderiam se dar

daqueles movimentos realizados repetidamente por horas. Nunca compreendi, ainda assim sigo na tentativa vã de entendimento (*fig. 39*).

Ainda criança aprendi a remendar, que diz-se de conserto. Desdobrava-me sobre aquela técnica e refazia os pontos do mesmo modo, até compreender que estes nunca seriam iguais. Não tão frustrante quanto perceber que por menor que fossem meus pontos, eles sempre seriam de denúncia: houve uma lacuna aqui e todos os rasgos que exigem reparos deixarão marcas e denunciarão a violência passada que de algum modo e por algum motivo os abriram.

Minha mãe é enfermeira, parece-me sempre ter sido, não tenho memória de outra atividade exercida por ela; parece-me também tão mágica a maneira com que ela é capaz de unir partes do corpo humano com a mesma leveza e cuidado com que transmuta a sutura em poesia. Até aqui aprendi: de *punctum* em *punctum* a gente cicatriza.



Fig. 39: Leticia Sotero de Abreu, *O Coração de Minha Mãe*, 2017.



EDIFICAR *verbo*

Transitivo direto

Levantar (uma construção) a partir do solo, segundo um plano estabelecido.

Transitivo direto

Fazer uma teoria ou doutrina, por exemplo; fundar; instituir.

Transitivo direto e intransitivo e pronominal

Conduzir ou ser conduzido à virtude, pelo exemplo ou pela palavra.

| **ETIM** latim *aedifício, as, āvi, ātum, āre* 'edificar, construir, fabricar, edificar (moralmente)'

Certa vez ouvi que é neste momento que o indivíduo torna-se capaz de encarar o luto, aceitando a morte. Incrédula. Talvez a aceitação da morte demore, é provável que demore, mas o luto já foi encarado, é provável que continue sendo encarado outro tanto tempo mais. Fato é que enquanto algumas chagas abertas pela memória são suturadas, outras serão abertas. A mais recente delas revela a lembrança concreta da silhueta que diminuía com o alçar do voo, ainda que seja um recorte imaginário, metafórico e efêmero me leva para um novo voo. Distante. Sem bússolas.

Neste momento, não encaro o luto ou a morte. Encaro a presença da ausência, tête-à-tête e preencho-a neste novo local edificado com tudo aquilo que me punge. A permito ficar. Não que não nos façamos companhia vez ou outra, mas me permito ir. Alço um novo voo. Distante. Sem bússolas, pois ele me ensinou a voar.

REFERÊNCIAS

Bibliografia:

AGAMBEN, G. *Nudez*. 1. ed. Portugal: Relógio d'Água, 2010.

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. [Edição Bilingue: italiano/português] São Paulo: Editora Landmark, 2005.

BARTHES, R. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. [Edição Especial] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BAUMAN, Z. *Amor Líquido*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BÍBLIA, Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

CANDAU, J. *Memória e Identidade*. 1. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

CYMBALISTA, R. *Cidade dos Vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo*. 1. ed. São Paulo: Annablume Editora, 2001.

DEBRAY, R. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993

- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*. 1. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Zahar, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes Pese a Todo: memória visual del Holocausto*. 1. ed. Espanha: Paidós, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ELIAS, N. *A Solidão dos Moribundos: envelhecer e morrer*. 1. ed. São Paulo: Zahar, 2001.
- KAFKA, F. *Carta ao Pai*. [Edição não informada] São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KUBER-ROSS, E. *Sobre a Morte e o Morrer*. 10. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- LAGNADO, L. *São Tantas as Verdades*. 1. ed. São Paulo: DBA, 1998.
- LONGONI, A. M. *A Memória: nós somos o que lembramos e o que esquecemos*. 1. ed. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2003.
- MÃE, V. H. *A Máquina de Fazer Espanhóis*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016
- STALLYBRASS, P. *O Casaco de Marx: roupas, memória e dor*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

Leitura digital:

AUGUSTO, F. *Os Últimos Dias: fotografia e morte II*, 2013. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Fernando%20Augusto%20dos%20Santos%20Neto.pdf>> Acesso em setembro de 2017.

AYRES, R. *AIDS e Arte Contemporânea em Keith Haring, Pepe Espaliú e Leonilson: miasmas e metáforas*, 2013. Disponível em: <https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/conteudo_digital/000001959.pdf>. Acessado em março de 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. Porto Alegre: Porto Arte, 1998 <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751/16351>>. Acesso em: outubro de 2017.

KIRST, P. *Imagens do Luto na Arte Contemporânea*, 2014. Disponível em: <https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/conteudo_digital/000007348.pdf>. Acessado em março de 2017.

LARROSA, J. *A Experiência do Saber e o Saber da Experiência*. Revista Brasileira de Educação, 2002. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>> Acesso em abril de 2017.

MARTINO, M. *Narrativas do eu: confissões na arte contemporânea - o corpo como diário*, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15448>>. Acessado em abril de 2017.

MONTERO, R. *Da Silueta ao Álbum de Família : arte e práticas artísticas na construção de memórias na ditadura Argentina*. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/25637>>. Acesso em outubro de 2017.

SANTOS, C. J. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAC-A47KWU>>. Acesso em setembro de 2017.

SONTAG, S. *Diante da Dor dos Outros*. [E-book] São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Adquirido em fevereiro de 2017.

SONTAG, S. *Doença Como Metáfora: AIDS e suas metáforas*. [E-book] São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Adquirido em fevereiro de 2017.

Mídia digital:

PANH, R. *Imagem Que Falta*. Disponível em <https://youtu.be/lpmdr_h40oY>. Acesso em novembro de 2017

