



FIGURAS DO ESPANTO
[Anotações poéticas em seis verbetes]

Figura 2 >>

Brasília, 2015



Figura 3

Andréa Campos de Sá

FIGURAS DO ESPANTO

[Anotações poéticas em seis verbetes]

Tese-livro de artista apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de doutor na linha de pesquisa em Poéticas Contemporâneas do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Trabalho orientado pelo professor doutor Geraldo Orthof.

Brasília, 2015



Figura 4



Para o Luiz

Figura 5



Figura 6



4/50

Figura 6

O plano de estudo que deu início a este trabalho, cedo se mostrou inadequado, pois que incompatível com o curso da vida real, naturalmente constituído por inesperados acontecimentos que, caprichosamente, imprimiram mudanças no rumo da pesquisa. No entanto, são justamente esses desvios que operam uma torção no olhar do artista, remodelando o modo como ele constrói e reconstrói seu projeto poético. Acreditando ter chegado ao fim de uma etapa de trabalho, presto homenagem aos desvios desta caminhada, enquanto elementos constitutivos da obra, ao mesmo tempo em que reconheço minha dívida com todas as pessoas que integraram e povoaram este percurso.

Ao meu orientador Gê Orthof, pela sensibilidade e principalmente pela confiança e total liberdade concedida na construção desta tese-livro de artista. A Grace de Freitas, a Ruth Sousa, ao Átila Regiani e a Marília Panitz pelo diálogo sempre enriquecedor. Ao Antonio De Bonis, pelo conhecimento essencialmente desviante e pelas intervenções precisas na escrita deste trabalho, e a Valéria pela companhia e os bons pensamentos. Ao Walter Menon, pela presença na ausência e pela parceria nos projetos poéticos. A Célia Matsunaga e a Lívia Brandão, artistas sensíveis que, em colaboração, idealizaram o projeto gráfico desta tese. As minhas queridas amigas Ana Maria, Claudinha e Daniella, por compartilhar os melhores momentos: os de desvio, e a Jane pelas ajuda nas traduções do francês. A Elizângela, a Josefa e a Vildacy, cuidadoras da minha mãe, as pessoas mais fundamentais neste último ano de estudo, responsáveis por instalar o espaço e o tempo da elaboração desse trabalho. Ao Henrique, ao Othon e a Santina, pela presença e colaboração. Ao José e a Helena, pais queridos por desviarem o rumo desta pesquisa; por mostrar-me o que verdadeiramente importa. Ao Luiz, meu parceiro na vida, por compreender os desvios impostos na nossa rotina.

Figura 7



Figura 8

Figura 9



Se o termo autobiografia evoca uma ideia de verdade é preciso apontar que não se trata necessariamente de utilização de dados autênticos mais sim de instauração de biografias.
Margarida Medeiros

Esperar uma foto diante de uma cabine de fotos automáticas; sairá uma outra com um outro rosto – assim começaria uma história.
Peter Handke

Assim começa esta história.



Figura 10

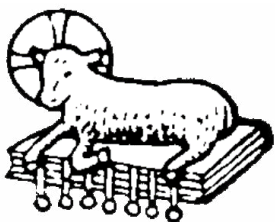
Sumário

Resumo	22
Preâmbulo	26
Memorial	32
Autorretrato	48
Espanto	70
Alma	76
Nota	86
Defesa	124
Lista de imagens	128
Referências bibliográficas	131
Banca examinadora	134
Ficha técnica	137

Re.su.mo
s.m

RESUMO

1. Exposição breve de um assunto onde apenas os aspectos principais são apresentados; síntese.
2. Forma sintética e seletiva de apresentar o conteúdo de um livro, filme, peça teatral, artigos, textos acadêmicos.
3. [Loc. adv.] Em resumo, em poucas palavras, em síntese.



Palavras-Chave: poéticas contemporâneas, escrito de artista, livro de artista, autorretrato, nota ¹

Esse trabalho constitui a parte escrita da pesquisa em Poéticas Contemporâneas, na qual exponho, de forma **sintética e seletiva**, os pensamentos e os conceitos que permeiam a minha produção poética. Trata-se, antes de tudo, de uma tese de artista na forma de livro de arte, em cujas páginas figuram imagens das obras realizadas nos últimos anos entremeadas ao texto, este constituído por verbetes, peças-chave na construção da escrita acerca da *práxis* artística, na medida em que invocam a criação de narrativas que conduzem o leitor aos meandros

do pensamento e das ideias que conformam o meu projeto poético. Nesse sentido, os seis verbetes, nomeadamente, PREÂMBULO, MEMORIAL, AUTORRETRATO, ESPANTO, ALMA e NOTA, afiguram-se como uma estratégia metodológica para abordar, **em poucas palavras**, o universo da minha produção imagética. Por ser construída mediante verbetes, a escrita, fragmentária e repleta de notas, propicia diferentes modos de leitura: pela ordenação das páginas ou pelo folhear alheatório; a livre escolha dos termos.



Figura 11

PREÂMBULO



1. Escrita preliminar de um texto ou fala que apresenta ou anuncia o assunto principal.
2. Vocábulo utilizado de forma a evitar ir diretamente ao assunto que se pretende.
3. Sem (mais) preâmbulos. De imediato, sem introduções, indo direto ao assunto.

A escrita preliminar de um texto quando este se trata do discurso do artista acerca da própria poética, no qual o processo, os conceitos e as questões subjacentes à criação precisam ser expostos também em palavras², pode torna-se uma tarefa espinhosa e constituir um problema, uma questão importante, digna de ser investigada. A simultânea posição do artista frente à obra: como criador e como aquele que analisa e discorre sobre a própria criação: o observador|narrador. O primeiro urde imagens, o outro, pala-

avras. O maior desafio imposto ao artista na realização dessa dupla tarefa seria o de conservar-se artista enquanto narrador|observador do seu próprio processo; de elaborar uma escrita, neste caso, uma tese em Poéticas Contemporâneas, com os mesmos procedimentos e critérios [formais e estéticos] com os quais cria uma obra plástica. Enfim, teorizar a criação poética, poeticamente³. Diante de tal desafio, a tessitura do texto delineia-se, de fato, como um problema. Todavia, um problema concernente à

própria *poésis*, ou melhor, ao método com o qual o artista entrelaça prática artística e teoria; pensamento visual e expressão verbal. Por certo que a construção da escrita [na] poética prescinde de um método; uma maneira de ordenar o pensamento de acordo com certos princípios, determinados procedimentos. Não um método qualquer, que possa ser encontrado nos manuais do gênero. Refiro-me a um método imperativo, imposto pelo modo com que conceitos e ideias encontram representação no

trabalho poético do artista. Um método, ele mesmo, sintoma, expressão própria do pensamento criador. Com o problema assim colocado, refleti sobre o meu mecanismo de articulação conceitual e busquei ir ao encontro do método que pudesse, sem (mais) preâmbulos, por em marcha a feitura da tese|obra poética⁴. *Partir das coisas para chegar às ideias*. Deparar-me com o 'Método Criativo' de Francis Ponge⁵, poeta que vê na materialidade das próprias coisas, naquilo que está ao alcance da sua mão a pedra fundamen-



Figura 12



Figura 13



Figura 14

tal da sua poesia, foi decisivo na compreensão do meu próprio método de escrita: o *Método Sintomá*⁶. Nele, a 'coisa' que faz desenrolar o fio do discurso é a própria construção imagética. Ideias e conceitos já tornados, por mim, figuras. Nesse sentido, a construção textual que se entrelaça à obra imagética inicia-se com certo atraso, uma elaboração secundária, realizada após a imagem já instaurada. Uma narrativa que investiga [e cria] o sentido da obra a partir de fora, mas permeado, de modo irredutível já que sintomático, pela experiência vivida no processo da criação⁷.



MEMORIAL

Esta escrita se afigura como um memorial de artista, no qual procuro redesenhar o processo, as ideias e os conceitos que inspiram a construção do meu projeto poético. Todavia, uma escrita elaborada *a posteriori*, isto é, após as obras plásticas terem sido construídas. O que torna este relato um exercício de rememoração, um trabalho feito de reminiscências, de restos de lembranças, matérias que, de saída, põe sob suspeita a verdade de todo o relato. Tocamos, assim, no problema inerente a esta e a toda

narrativa que aspira resgatar uma história: a transmissão e a autenticidade dos acontecimentos de um tempo passado; a distância entre o real da experiência e sua rememoração. Pois, como encontrar a ponta do fio, a origem dos acontecimentos que o tempo se encarregou de tecer, de esquecer? De que maneira as lembranças e as lacunas abertas pelo esquecimento podem construir uma história e garantir a integridade de sua verdade? *Partindo das coisas para chegar às ideias*; seguindo



1. Relativo à memória, à lembrança.
2. Relato do processo de constituição de uma obra; narrativas que esclarecem o processo, as ideias e os conceitos que inspiram a construção de obras plásticas e/ou arquitetônicas.
3. Descrição da lembrança pessoal ou histórica; relato do desenvolvimento das etapas de um acontecimento, fato, evento ou uma era.

o que de mais concreto há para seguir: os restos que ficaram da história, suas ruínas. As coisas com as quais uma narrativa possa vir a ser [re]construída e uma história [re]instaurada. Resposta que vai ao encontro do modelo de investigação histórica que este memorial busca seguir: o que desmantela a ordem cronológica dos acontecimentos e reconhece a lógica do *a posteriori* enquanto construtora do passado; contrária, portanto, à ideia de Gênesis que localiza um marco zero

na história a partir do qual todos os acontecimentos estariam vinculados. Aquele que compreende o fato histórico como o alinhar dos acontecimentos rememorados às lembranças elididas do trabalho de rememoração – suas lacunas. Concepção que encontra apoio no método interpretativo de Walter Benjamin e de Sigmund Freud acerca do tempo passado, visto que esses dois pensadores concebem a história como uma elaboração *a posteriori*, uma construção impelida pela impossibilidade



Figura 15



Figura 16

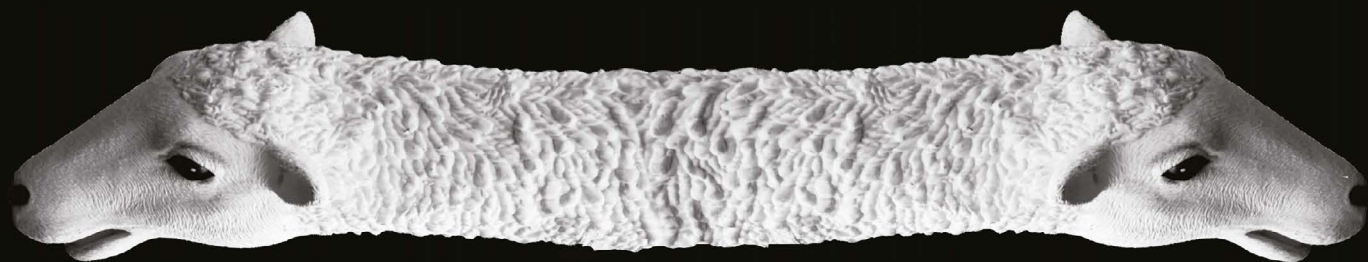


Figura 17

de do retorno à origem, ao passado bruto, para sempre perdido, irrecuperável na sua plenitude no trabalho de rememoração. Compreendida como um lugar inacessível, posto que consumido pelo tempo, a origem configura-se no pensamento de Benjamin como um ponto giratório, um “torvelinho”⁸, cuja força atrai e embaralha os acontecimentos passados de modo a dar-lhes, no instante presente, um novo sentido, uma nova configuração. Ideia que permeia o entendimento de “verdade histórica”⁹ elaborado por Freud no método interpretativo de sua clínica. A história esquecida, rejeitada pelo trabalho do inconsciente. Verdade atribuída não pela consonância dos acontecimentos rememorados com os que foram, de fato, vivenciados pelo sujeito, mas pela eficácia das **lembranças** enxertadas no trabalho de rememoração em promover um sentido verossímil a algo verdadeiramente irrepre-

sentável, pois que alheio ao domínio da fala – um vazio a ser preenchido por uma representação. Assim, trazer **à memória** o relato dos trabalhos realizados nos últimos anos implica ir em busca do sentido para o que ainda encontra-se na esfera do ato criador, o momento originário que, no presente, retorna sempre “como de muito longe”¹⁰, mas escapa deixando, contudo, seu irreduzível “sinal ou o seu sintoma”¹¹ no corpo das obras realizadas e naquelas que ainda estão por vir.





Figura 19



Figura 20

Figura 20: Um modelo de uma caixa de madeira com uma escultura de bronze de um animal deitado sobre uma base de madeira. A sombra do animal é projetada na base da caixa.

Figura 21



Au-tor-re-tra-to
s.m.



1. Imagem que o sujeito faz de si próprio podendo ser feita na forma de uma pintura, gravura, desenho, fotografia etc. Na literatura, corresponde à autobiografia, gênero de escrita onde se espera coincidir em um sujeito, o narrador, o autor e o personagem cuja vida é o tema da narrativa.
2. Diz-se do retrato cuja imagem coincide com o sujeito que a produz.
3. Gênero de representação onde objeto representado e o sujeito da representação coincidem.

AUTORRETRATO

Autobiografia de Meu Pai. Esse título visto, de relance, na montra de uma livraria fez com que o psicanalista e escritor Pontalis¹² se detivesse, uma vez que ele contradiz a própria definição deste gênero de escrita onde se espera coincidir em um único sujeito, o narrador, o autor e o personagem cuja vida é o tema da narrativa. Movido pela estranheza e por certa comoção provocada pelo impacto do nome “tão perturbador, tão rico em ressonâncias”¹³, Pontalis abrirá o livro em

busca do seu autor. Logo nas primeiras páginas, o escritor, Pierre Pachet, falava em seu nome. “A fala de meu pai morto pediu para falar através de mim, como nunca falou, muito além das nossas duas forças reunidas”¹⁴. Quem era afinal o dono dessa fala? Quem falava através de suas palavras? Aparentemente, o filho escrevia no lugar do pai. Mas nada impedia ser o pai a escrever usando o filho como um escudo, artifício comum entre os escritores modernos cujo

projeto autobiográfico se justifica somente quando o “eu” é mirado como outrem. Todavia, com o avançar da leitura, o título retrospectivamente se impôs como o único possível, deixando de ser apenas um jogo semântico engenhoso “para se fundamentar na infelicidade. O pai na verdade fora atingido por uma doença sem nome. Ela afetara sua visão, depois sua memória, seu pensamento, e todas as relações”¹⁵. Enfim, o tornou um homem encapsulado

no interior do seu corpo, “um homem murado em seu silêncio”¹⁶, um estranho para si mesmo. Compreendendo a absoluta alteridade da fala que o filho busca de modo comovente restaurar, vê-se que a *Autobiografia de Meu Pai* não se afigura como um artifício com o qual o autor [dissimulado] constrói uma história de si identificada com um outro. Tampouco se iguala ao relato biográfico no qual se espera um distanciamento do narrador com o sujeito em questão; distância



Figura 22



Figura 23



Figura 24

que, em teoria, assegure a objetividade do relato. O que essa particular autobiografia revela, de modo contundente, é o movimento desesperado de identificação do sujeito com o que carece de absoluta identidade. É o desejo de imprimir sentido e coerência onde reina somente o caos. “Meu cérebro tornou-se um estranho para mim (...). Meu pensamento se perdeu num espaço desconhecido, incoerente, incomunicável e doloroso”¹⁷. Tentar restaurar o “Eu” encerrado em seu silêncio, “fazer ouvir a voz do desaparecido, do incompreendido”¹⁸ poderia ser então, a motivação oculta a impelir toda **escrita autobiográfica**. Nesse sentido, a grafia de si não se configuraria como a soma das experiências e dos acontecimentos vividos; uma confissão reveladora do íntimo do sujeito, mas um exercício árduo de identificação com o estranho de si mesmo, o outro ausente da linguagem, com o silêncio que a palavra procura calar.

Assim compreendida, *Autobiografia de Meu Pai* afigura-se como um modelo apropriado para a construção do autorretrato contemporâneo e uma alusão para a série de retratos autorreferente realizada ao longo da minha trajetória artística. Retratos nos quais assumo a condição de médium – o sujeito que empresta o próprio corpo para que nele venham encarnar diferentes personagens. O sujeito sem consciência, despossuído de si mesmo, pois assujeitado pelo outro no momento da encarnação. O que evidencia o aspecto do autorretrato na arte contemporânea: um gênero de imagem que já não se propõe a exprimir traços de semelhanças entre objeto representado e o sujeito da representação, e sim revelar e identificar a marca da distância e da diferença entre a imagem que o sujeito faz de si e o Real¹⁹ de si mesmo – irrepresentável, sempre.

AUTORRETRATOS

de uma personagem



*Mas sugeria que se
deixasse brin*



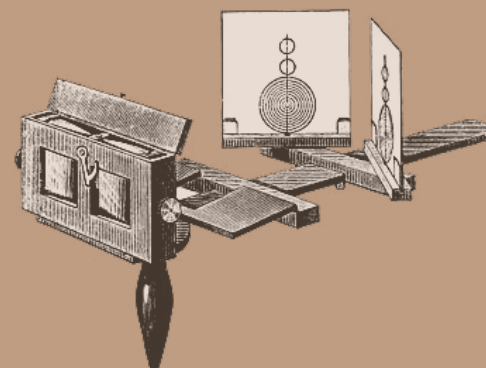
Figura 25



Figura 26

Autorretratos de uma personagem. Esse poderia ser o título da série de autorretratos realizada ao longo do meu fazer poético²⁰, pois, nas imagens em que figuro, o meu rosto e o meu corpo são, tão-somente, o suporte que acolhe outra pessoa. Nelas, sou apenas 'objeto' sobre o qual uma personagem, estranhamente semelhante a mim, apresenta-se ao olhar. Na instalação *Iconografias do Eu*²¹, a personagem que se instala sobre minha imagem é Teresa de Lisieux, religiosa nascida a 2 de Janeiro de 1873, em Alençon. A segunda Teresa de Zélia e Luiz Martin. A primeira morrerá com seis semanas de idade. Esta segunda Teresa, o ambiente em que viveu e os fragmentos do seu relato autobiográfico²² são os referentes da minha construção poética. Por isso, os meus autorretratos de Teresa devem ser entendidos como uma sobreposição de imagens, um entrecer de duas distintas

representações, uma vez que não se trata nem da minha pessoa propriamente, nem da personagem enquanto uma imagem isolada, alheia à minha. Trata-se, sim, de um retrato ambíguo constituído de faces distintas, originado do jogo de presença e ausência da minha imagem no espaço da representação. Jogo que revela, simultaneamente, a minha imagem enquanto outra – visto que nela não me reconheço – e o aparecer de uma terceira Teresa, nascida do meu olhar, constituída pelo [e para] o dispositivo fotográfico e distanciada da simbologia relativa à mística cristã. Nesse sentido, a ideia de apresentar Teresa de Lisieux se deve muito mais à estética da personagem e do lugar em que escolheu viver – o claustro – do que propriamente pelo caráter religioso que tal atmosfera acaba por evocar. Uma estética e por vezes uma erótica substituem [ou barram] a leitura direta



que a simbologia religiosa implica, conferindo, assim, o estranhamento da imagem. O esvaziamento dos conteúdos culturalmente estabelecido pela invasão de outros faz com que essa terceira Teresa, que vive somente no espaço representacional da minha poética, recuse a narrativa que parece oferecer. Em outros termos, o deslocamento dos conteúdos religiosos instaura um duplo sentido, ou um sentido alheio àquele que se evidencia ao primeiro olhar lançado sobre a obra. Assim, o real argumento da construção imagética não é retratar Teresa efetivamente, mas antes re-tratá-la, re-traduzi-la de novo como uma construção ficcional; uma narrativa a-histórica, ou mesmo como "uma estranha forma de recordar".²³

O Carmelo de Lisieux foi fundado em 1838. Trata-se de um edifício modesto, cuja construção de tijolos nada apresenta de excepcional, a não ser um recinto interno, contendo um verde prado e um enorme crucifixo. Nele existe também um vasto jardim com uma linda alameda ladeada de castanheiros, onde as irmãs podem respirar o ar puro e se descontraírem durante a primavera. Na cela que lhe foi destinada desde o ingresso no Carmelo, Teresa irá não apenas dormir, mas também passar inúmeras horas rezando e trabalhando na solidão. É uma peça de aproximadamente dois metros de largura por menos de quatro metros de comprimento. A mobília compõe-se de apenas um leito, um banquinho e, num dos cantos, uma bacia e um pote com água²⁴.

Figura 27 >>



A cela de Teresa é o meu quarto. A casa onde moro e passo a maior parte do tempo – o meu ateliê. O lugar é composto de dois espaços: um hall – medindo dois metros de largura por menos de cinco metros de comprimento – e uma sala maior, com três metros de largura por seis de comprimento. O piso é um jogo – um tabuleiro de xadrez. A mobília compõe-se de um armário de vidro com estrutura de metal, um sofá cama, uma televisão sobre um caixote de madeira, um vídeo cassete, uma cadeira e um cabideiro de ferro onde estão precariamente penduradas as minhas roupas e as do Luiz²⁵. A luz do dia atravessa a cortina das janelas clareando todo cômodo, mas com o passar das horas as sombras das árvores o escurecem. O melhor momento para fotografar é pela manhã, bem cedo, quando o sol está alto e a luz consegue infiltrar-se através das folhagens dos ficcus. Começo a construir

o cenário – a cela de Teresa. Primeiro arrasto o cabide até a porta, interditando assim a entrada da sala. Passo para o outro lado da casa todos os objetos que não pertencem à personagem, deixando somente aqueles que com ela compartilho: a cama, a cortina e uma moldura na qual coloco uma das imagens de Teresa registrada pelo dispositivo fotográfico. Retiro da parede as outras molduras e penduro nos pregos deixados a vista um crucifixo de madeira, comprado em uma loja de artigos religiosos, e uma pequena pia de água benta, também de madeira, feita, sob encomenda, por um artesão. Recubro a cama com uma colcha de crochê laranja e forro o piso quadriculado com uma manta de courino bege, que nas fotos PB se tornará cinza, assim como cinza escuro tornar-se-á o tom laranja da colcha de crochê. Transformo o pequeno banco de madeira, comprado especialmente para compor

o cenário, em mesinha de cabeceira. Sobre ele disponho um abajur antigo, o livro preferido de Teresa – Imitação de Cristo – e um objeto que lhe é caro: uma ampulheta. Há, também, uma cadeira, uma bacia com água e um par de sapatos. No portal de acesso ao outro cômodo penduro um pano opaco que isola o claustro de Teresa do resto do mundo. Este é o cenário: o meu quarto e o de Teresa. Com a câmara fotográfica presa ao tripé, focalizo os rastros indiciais de Teresa e de sua cela afim de re-tratá-los “segundo a verossimilhança e a necessidade”²⁶. Visto o hábito da personagem que, diferente do de Teresa, é um vestido de veludo azul, longo, com pala branca de um pano fino e transparente. Poderia ser um vestido qualquer, um vestido profano, pois o tênue tecido deixa entrever os seios nus e intocáveis da religiosa. Prendo meus cabelos e os cubro com um véu de

freira, também de veludo, peça indumentária e irrefutável testemunho da sua religiosidade. No pescoço um crucifixo, na mão esquerda a aliança que consagra o seu matrimônio com o “bem-amado Jesus”. Observo, uma vez mais, os detalhes da imagem de Teresa, o vestígio da sua presença. Com a cela reconstruída, coloco-me em frente à câmara. Quando tudo parece pronto para o ato fotográfico, um outro a retrata. Assim, do meu olhar, da minha fala que guia o outro olhar é que se materializa a personagem. Depois de fotografar Teresa, recoloco os objetos, um a um, na sua disposição original, tornando o claustro novamente a minha casa. Todavia, Teresa permanece num detalhe: na cruz de madeira na parede, peça que agora pertence ao meu quarto.



No dia 25 de Março de 1883, Teresa é acometida de tremores e alucinações. É preciso interná-la. O médico que a acompanha está perplexo e muito apreensivo: a menina fica inconsciente, reconhecendo apenas os que estão em volta dela. Aos poucos, porém, vai recuperando a calma, até que, a 6 de abril, consegue ser levada ao Carmelo, para a tomada de hábito de sua irmã Paulina. (...) Na manhã seguinte, todavia, ocorre uma recaída muito grave... Teresa fica totalmente inconsciente, repetidas vezes, como se estivesse desmaiada. Em torno dela, desesperançados diante da impotência da medicina, todos rezam fervorosamente. A 13 de maio de 1883, dia de Pentecostes, Maria, Lêonia e Celina [suas irmãs] põem-se de joelhos diante de uma estátua da santíssima Virgem por elas colocada no quarto da doente. Teresa tem plena consciência dessa presença, conforme ela própria relata: não havendo encontrado recurso algum sobre a terra, a pobre Teresinha voltou-se para a Mãe do céu, implorando de todo o seu coração que tivesse piedade dela.²⁷

<<Figura 28

Teresa sofre. O seu frágil e casto corpo é acometido, repetidas vezes, por uma estranha e ilocalizável dor: a dor de suas reminiscências²⁸. O cenário, agora, não reproduz o claustro de Teresa, mas o estúdio fotográfico do *Hôpital de la Salpêtrière*²⁹, dirigido pelo fotógrafo Albert Londe³⁰ e supervisionado pelo renomado neurologista Jean-Martin Charcot que, cientista das funções científicas do dispositivo fotográfico, fez da imagem automática uma importante aliada na sua pesquisa sobre a histeria. Não é preciso modificar o espaço para retratar a paciente, apenas mover a mesa da sua posição habitual para que o tripé da câmera se posicione frontalmente ao rosto da personagem, a principal parte do seu corpo a ser enquadrada pelo dispositivo. Agora, sobre a imagem da segunda Teresa sobrepõe outro referente: a série fotográfica intitulada “análise eletro-psicológica da expressão da paixão”, per-

tencente ao arquivo iconográfico das pacientes histéricas, em cujas imagens os sais de prata revelara, com precisão, o efeito da eletricidade na fisionomia das pacientes acometidas por graves doenças nervosas. Para retratar o ato do doloroso tratamento, transformo uma haste de prata envolta em um veludo azul – um retalho do vestido de Teresa – e duas presilhas de metal, em instrumentos eletrificados que, em contato com a pele provocará dor e contorções, na minha fisionomia e na da personagem. Na parede azul, o fundo da foto, estendo um pano branco. Pronto o cenário, sento sobre a bancada de granito e Teresa em meu corpo, enfim, encarna. Guiando, simultaneamente, o olhar daquele que dispara o obturador e uma terceira mão que me auxilia com os aparelhos que revelarão a dor da paixão da personagem, Teresa é re-tratada. O que resultará desta sobreposição de imagens, desta trama de

representações será revelado só depois: no ato do vislumbre da imagem. Quando Teresa se tornar contingente, atualizada pelos olhares lançados sobre ela.³¹

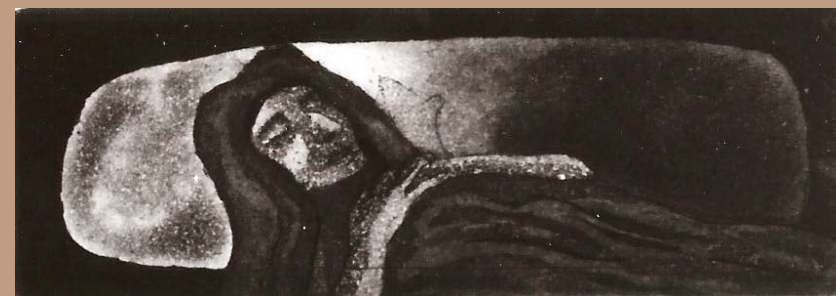


Figura 29



Figura 30

ESPANTO

1. Impressão forte causada por algo de singular e inesperado; assombro; perturbação;
2. Estado de perplexidade e admiração; medo e terror; reação ao que parece ser a clara manifestação de seres invisíveis.
3. Qualidade do que é surpreendente e assustador; relacionado a acontecimentos assombrosos e inexplicáveis, aparições de fantasmas, visões de espectros de mortos.

No final do século XIX, a série de **acontecimentos assombrosos e inexplicáveis**, ocorridos em diferentes países, despertou a curiosidade no homem simples e o espírito investigativo nas mentes mais incrédulas³². Pancadas sobre móveis e paredes, som de passos e ruídos em assoalhos, movimentos de objetos, sem causa visível, foram alguns dos fenômenos que levaram “homens sérios e pesquisadores argutos”³³ a investigar, com rigor científico, as causas do que parecia ser a mais **clara**

manifestação de seres invisíveis; espíritos ávidos por uma comunicação com os viventes. Conta-se que em 1848, no vilarejo de Hydesville, interior do estado de Nova York, a casa da família Fox fora assombrada pelo fantasma de Charles Bryan Rosma, antigo morador do lugar que, valendo-se do dom peculiar das irmãs Kate e Leah Fox de ouvir os mortos e sentir a presença de seus espectros, conduziu a polícia às pistas que revelaram as circunstâncias da sua morte, bem como do ocultamento de



seu cadáver. Estes eventos acabaram por elevar a mediunidade³⁴ à categoria de fenômeno digno de uma pesquisa científica, configurando-se, mais tarde, como os primeiros estudos da Doutrina Espírita³⁵. Destes acontecimentos, restaram os relatos e estudos do caso, algumas fotografias que mostram vistas da casa, retratos das irmãs Kate, Leah e Maggie Fox além de cenas do cotidiano familiar. Décadas mais tarde, Sir Willian Crookes, físico e químico inglês – Prêmio Nobel de 1907 – in-

vestiga as materializações de espíritos, o curioso fenômeno da corporificação de pessoas desencarnadas mediante o ectoplasma³⁶, substância densa expelida pelos poros e orifícios dos médiuns³⁷. Com fins puramente científicos, Crookes passa a frequentar as sessões de materialização da médium Florence Cook, bem conhecida nos círculos místicos por materializar o espírito de Kate King, uma espécie de celebridade do mundo espiritual³⁸, e por manter estreitas relações com cientistas



Figura 31

menos ortodoxos, de linhas investigativas mais experimentais. Todavia, com o intuito de coibir os truques de prestidigitação que esses bizarros fenômenos pareciam esconder, o físico imporá uma série de condições, submetendo Florence a situações que dessem credibilidade ao seu estudo e garantissem verdade ao que houvesse por trás dos fatos. Do relatório dessa pesquisa, restou um volume considerado de escritos e notas, além de um álbum de fotografia de Katie King – o registro da presença visível do seu corpo etéreo sensibilizado pelo dispositivo fotográfico. Passados cerca de cem anos dos estudos de Crookes, o fenômeno das materializações reaparece. Desta vez, os espíritos saem das entranhas dos médiuns de grupos espíritas brasileiros, no interior de Minas Gerais. Segundo os testemunhos, trata-se de entidades “benfazejas” e “luminosas” com o propósito de curar, aconselhar e,

sobretudo, serem vistas e tocadas pelos encarnados, os fazendo crer na verdadeira causa da materialidade dos seus corpos: a existência dos espíritos; a continuidade da vida além-túmulo. Na época, uma das mais comentadas materializações foram às ocorridas em torno da figura de Francisco Lins Peixoto – o Peixotinho – reconhecido como um homem generoso e um dos mais notáveis médiuns do país³⁹. Todavia, sua mediunidade foi fortemente questionada com a publicação, em jornais e revistas, das imagens dos espíritos materializados nas fotografias tiradas durante as sessões mediúnicas que promovia. Do controverso fenômeno das materializações ocorrido nessa época, resta o arquivo do Memorial do Centro Espírita Luiz Gonzaga, em Pedro Leopoldo, contendo uma grande quantidade de escritos – notas, livros, artigos, entrevistas –, as polêmicas fotografias dos



Figura 32

espíritos materializados, muitas delas com o atestado de autenticidade emitido por Chico Xavier – notável pela mediunidade da psicografia e respeitado por sua abnegação e amor ao próximo⁴⁰ – e um razoável número de peças em gesso e parafina: moldes de mãos e pés diversos – a impressão indelével, na matéria, da presença corporificada das entidades.⁴¹

Al.ma
s.f

ALMA

Princípio de vida e estado de morte. Existiria uma **essência imaterial, inerente aos seres vivos, em oposição à matéria inerte**? O que se esvai do organismo vivo que o torna um corpo, um morto? Seria a morte o destino final do homem, ou além dela, uma força incorpórea, outrora encarnada, resistiria à destruição?⁴² Essas indagações parecem soar ultrapassadas, ou mesmo estapafúrdias diante dos avanços da ciência, sobretudo da neurociência, cujas descobertas tendem a extirpar da palavra

alma – **psykhé [em grego], anima [em latim]** – todo o mistério, todo o ‘espanto’⁴³ que impeliu a investigação filosófica acerca do mundo e da vida na matéria. Espanto com o qual a literatura e a arte construíram um imaginário fantástico inspirado na plêiade de representações concedidas à alma que a mitologia, a filosofia, as doutrinas espiritualistas e a própria ciência elaboraram em torno dos seus sentidos. “Alma, ainda estas aí?”⁴⁴ Aonde? “No coração, nos humores, no cérebro?”⁴⁵ Haverá ima-



1. Princípio de vida, não corpóreo, calor ou sopro vital que anima o ser; essência imaterial inerente aos seres vivos, em oposição à matéria inerte.
2. Psykhé [em grego], anima [em latim]; conjunto das faculdades psíquicas, intelectuais e morais próprios da mente em oposição ao puramente orgânico; fenômenos mentais que permanece como enigma irreduzível às bases biológicas.
3. Espírito de pessoa que viveu na Terra ou em outros mundos, aquele que já não se encontra no seu corpo físico; sombra, espectro, fantasma, duplo.

gem ou dispositivo capaz de tornar sensível tua aparência? Homero, em muitas passagens de suas epopeias, “menciona a **psykhé**, entendendo por esta palavra aquilo que sai da pessoa na hora da morte para descer ao Hades. Nunca se diz de um homem vivo que ele possui uma **psykhé**, a não ser nos raros casos em que, vítima de um desmaio, sua **psykhé** deserta-o por um momento. Logo, os homens não possuem **psykhé**; eles se tornam, depois de mortos,

psykhai, sombras inconsistentes que levam uma existência diminuída nas trevas subterrâneas. [Nesse sentido,] “**psykhé** não é alma e sim **fantasma**”⁴⁶. “O **duplo** fantasmagórico do corpo desaparecido”⁴⁷, o **espectro** de um ser ausente do mundo dos vivos. Na condição de **fantasma**, “a **psykhé** homérica aparenta-se a outros fenômenos que entram, como ela, na categoria que os gregos da época arcaica chamam de eidōla, que deveríamos traduzir por ‘**duplos**’ e não por ‘imagens’”⁴⁸. Isso por

se tratarem de figuras que não emanam de seres reais, e sim de um “véu ilusório” à semelhança exata daquele cuja aparência adota. Tão inconsistente quanto a **sombra**⁴⁹, o sonho, o *phásma*⁵⁰. Justamente a categoria de imagem convocada nas assombrosas sessões de fantasmagoria⁵¹, muito em voga na última década do século XVIII, e nas histórias que ponderam a existência da alma fora dos limites do corpo e de um mundo além da matéria, típicas da literatura fantástica do século XIX⁵². *Histórias extraordinárias* que giram em torno de acontecimentos sobrenaturais de toda ordem e abordam, repetidamente, a visão dos mortos como se vivos fossem e o fenômeno da duplicidade do Eu⁵³, caracterizado pela percepção *suis generis* da imagem de si refletida em um outro; do vislumbre inopinado da contraparte idêntica do personagem [e dele independente] cuja presença, invariavelmen-

te persecutória, vem lhe atormentar a vida. “O desconhecido estava sentado à sua frente, também de capote e chapéu, em sua própria cama, com um leve sorriso nos lábios e, apertando um pouco os olhos, fazia-lhe um amistoso aceno de cabeça. O senhor Golyádkin quis gritar, mas não pode, quis protestar de algum modo, mas não teve forças. Ficou de cabelos arrepiados e sentou-se desfalecido de pavor. Alias, havia razão para isso. O senhor Golyádkin reconheceria por completo seu amigo noturno. O amigo noturno não era senão ele mesmo – o próprio senhor Golyádkin, outro senhor Golyádkin, mas absolutamente igual a ele – era, em suma, aquilo que se chama o seu **duplo**, em todos os sentidos”⁵⁴ – o seu autorretrato, seu próprio **fantasma**⁵⁵. Seria, pois, essa experiência horripilante o sintoma de uma das graves doenças da alma⁵⁶, cujas causas obscuras a neurologia e a nascente psicanálise pro-

curavam desvelar? Nesse caso, o **duplo** do senhor do Golyádkin seria a projeção mental decorrente de um distúrbio de origem puramente nervosa, ou, pelo viés freudiano, o *fantasme*⁵⁷ forjado pelo inconsciente do personagem. Noções que denegam, em última instância, todo pensamento oriundo da tradição teológica-cristã⁵⁸, na qual **duplos** e **fantasmas** são epifanias, presenças objetivas externas ao mundo do sujeito⁵⁹. Tratar-se-ia, não exatamente de um mal orgânico, tampouco de uma projeção alucinatória da parte obscura da consciência, mas tão-somente da irrefutável presença de forças desconhecidas que poriam o personagem em contato direto com o sobrenatural, o imponderável que subjaz ao mundo das aparências? Por esse caminho, o fenômeno comportaria algumas possíveis abordagens. De acordo com o Espiritismo religião que, coincidente-

mente, nasce junto com a literatura fantástica, o senhor Golyátkin possuiria uma sensibilidade, melhor dizendo, seria o médium capaz de sentir na própria carne⁶⁰ o outro mundo; invisível aos sentidos, mas de algum modo sensível para quem vê nos fenômenos extraordinários a manifestação de entes da esfera ultraterrena, aqui, neste mundo. Todavia, para os homens da ciência que intentam investigar os fatos que parecem desafiar as leis naturais⁶¹, com método e rigor científico, embora a contrapelo da lógica racionalista da ciência moderna, o mundo do além e seus espíritos não é nada mais que as forças estranhas próprias da **mente** humana interferindo sobre o visível do mundo que [des]conhecemos. Assim, “pressentimentos fantásticos, comunicação de almas através de longas distâncias, influências secretas de um ser sobre o outro”⁶² decorreriam do trabalho de



Figura 33





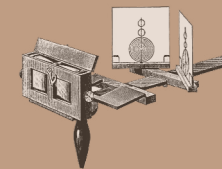
uma espécie de “força psíquica” subliminar à consciência do sujeito. Nesse sentido, a força da *psykhé* humana seria tão natural e não menos assombrosa quanto as misteriosas forças físicas presentes no nosso mundo, como a eletricidade, a força magnética, as radiações... Forças igualmente invisíveis, tornadas sensíveis graças aos incríveis inventos do século XIX – a lâmpada elétrica, o telefone, o telégrafo, o rádio..., cujas descobertas mudaram para sempre o cotidiano do homem moderno. Seguindo essa linha de pensamento, a “Teoria da Força Psíquica”⁶³ não seria, de fato, tão descabida assim. Seria, por certo, apenas mais uma força invisível a pleitear perante a ciência e os dispositivos técnicos a mesma positividade, o selo de certificação da sua presença.

No.ta
s.f

NOTA

1. *This work constitutes the theoretical part of the research in Contemporary Poetics in which I expose, in a synthetic and selective way, the thoughts and the concepts that permeate my poetic production. It is, above all, an artist's thesis in the form an art book, wich pages hereinto display the images of the artworks produced in the last years, interlaced with the text, that consists on entries, keyparts for the construction of a reflective writing about the artistic praxis, since they invoke*

the creation of narratives capable to lead the reader to the intricacies of thoughts, concepts and ideas that form my poetic project. In this sense, the six entries, namely PREAMBLE, MEMORIAL, SELF-PORTRAIT, ASTONISHMENT, SOUL AND NOTE, appear as a methodological strategy to approach, in a few words, the universe of my imagetive production. Because the writing is built upon entries, the writing, fragmentary and filled with notes, provides different ways of reading: by



1. Complemento de uma ideia, um conceito ou um termo anexo ao corpo da escrita principal.
2. Anotações mediante palavras, frases, esquemas, diagramas, esboços etc; forma breve de registrar um pensamento transitório; informações complementares de uma obra.
3. Todo tipo de registro articulado a um pensamento, seja ele visual ou verbal;

the ordering of the pages or by aleatory flipping of the pages ; the free choice of terms. Keywords: contemporary poetics, artist's written, artist's book, self-portrait, note.

2. Na pós-graduação em Artes Visuais, a linha de pesquisa em Poéticas Contemporâneas [ou em Poéticas Visuais] se constitui como o lugar de formação do saber da arte mediante sua *práxis*, ou seja, pelo conhecimento advindo do processo de feitura da obra de arte. Contudo, "a ideia de que a arte para estar

na universidade deveria seguir os esquemas científicos e se tornar pesquisa em arte gerou várias distorções." Uma delas é a exigência de um texto, elaborado nos moldes de uma escrita científica, que fundamente a *práxis* artística como saber intelectual, como se o fazer em si fosse desprovido de um saber teórico. No entanto, "parece-me mais justo pensar o trabalho construindo os seus procedimentos e entender a arte como uma *práxis* onde teoria e prática não se distinguem".



Figura 36



Figura 37

Isso porque “a divisão teoria|prática, pensar|fazer, projeto|execução, [homo faber| animal sapiens] não ajuda a compreender a atividade artística como realização de obra”, como experiência geradora de conhecimento. “Não é possível mais generalizar uma divisão tão esquemática, numa época cada vez mais consciente da complexidade de todos os eventos. (...) Técnica é cultura, não só na arte, mas em qualquer atividade material a inteligência é [sempre] solicitada, e uma atividade aparentemente elementar, pode esconder uma complexidade imprevisível.” Faço minhas as palavras do artista|pesquisador Marco Buti (ECA|USP), na medida em que sua abordagem vai ao encontro do que compreendo ser a função da pesquisa em Poéticas Contemporâneas na universidade: o mergulho profundo no pensamento visual que orienta o fazer gerador de um saber [teórico]. Sobre o mal estar da pesquisa

em arte na universidade, remeto o leitor aos textos “A arte na universidade, a universidade na arte” e “Caros artistas, pesquisem. É suficiente”, de Marco Buti, disponíveis em: <http://www.marcobuti.com.br/> acesso: 10.01.2012. Sobre o fazer prático enquanto processo de construção de conhecimento, ver a abordagem de Richard Sennett, sociólogo e historiador norte americano, no livro *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2002, e o texto “Gravação como processo de pensamento”, de Buti, disponível em: <http://www.marcobuti.com.br/> acesso: 10.01.2012.

3. A ideia de escrita poética, no contexto desse trabalho, se opõe a de escrita teórica, considerando que a primeira não visa explicar [racional e]ou conceitualmente] a obra plástica, mas enredar o leitor nos meandros do pensamento que orienta a *práxis* artísticas e conforma [teoricamente] o projeto poético do artista.

4. A formulação do método de construção textual da tese parte da estratégia metodológica aplicada na disciplina ‘Poéticas Contemporâneas’ (I e II), ministrada pelo professor doutor Geraldo Orthof, orientador deste trabalho. Tal estratégia se assemelha a um jogo, nomeadamente, ao jogo de *ping-pong*, no qual a ‘bola’ com que se joga a partida são palavras (substantivos, adjetivos...) escolhidas ao sabor de uma lógica não explícita. A regra é simples: as palavras são lançadas aos jogadores-artistas que devem, necessariamente, rebatê-las de modo poético; criando uma obra plástica. Trata-se, em última instância, de uma provocação criativa a partir de um termo previamente estabelecido. Seja pelo sentido [literal] das palavras, seja pela carga de significação [de afeto] que ela evoca em cada participante, o que importa ao final da partida é a materialização de uma obra no

mínimo coerente com os termos-chave propostos. Lanço mão dessa mesma estratégia para construir esta escrita, cujo corpo se faz com verbetes. Breves textos que remetem a outros, às notas que, repetidamente, desviam a leitura conduzindo o leitor aos meandros do pensamento, ideias e conceitos que inspiram a elaboração da obra poética.

5. O método legítimo de criação poética de Francis Ponge (1899-1988) consiste, em última instância, no esforço de tornar dizível o que se apreende, *a priori*, na experiência do sujeito com o mundo, ou seja, na antecipação do sentido estabelecido pela linguagem comum que nomeia os objetos do mundo. Ver PONGE, 1997.

6. O sintoma é por definição algo que resiste a qualquer normatização. *Método sintoma* seria, pois, uma aporia. Contudo, o sintoma neste contexto não se refere a um estado patológico



Figura 38

co, mas ao mecanismo, ao modo de significação do sujeito. Tal como o teórico Georges Didi-Huberman o aborda: como determinante no processo de significação do fruidor frente à obra de arte. Ver DIDI-HUBERMAN, 1998.

7. O processo de construção da obra tem um papel importante no tocante à metodologia da pesquisa em poéticas visuais. Sobre a especificidade da pesquisa nesta área de conhecimento ver TESSLER, 2002.

8. No pensamento de Walter Benjamin (1892-1940), o suposto evento originário “se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho”. Walter Benjamin, *apud*: LISSOVSKY, 2008, p.26.

9. A ‘verdade histórica’ ou verdade psíquica trazida na fala do paciente no ato analítico é o elemento histórico deformado que “ele insere no lugar da realidade rejeitada”. O trabalho de análise “consistiria em libertar o fragmento de ‘verdade histórica’ de suas

deformações e ligações com o dia presente real, e em conduzi-lo de volta para o ponto do passado a que pertence”. Por essa via de entendimento, ‘verdade histórica’ se apresenta como uma verdade oculta, a partir da qual o analista busca desvelar um fragmento real do material psíquico reprimido, isto é, o “núcleo de verdade” da vida sexual infantil. Ver FREUD, Construções em Análise, p. 302-303.

10. DIDI-HUBERMAN, 2013, p.113

11. DIDI-HUBERMAN, 2013, p.113

12. O psicanalista lança mão da dissonância do título para abordar o conceito de identificação no âmbito da escrita autobiográfica. (PONTALIS, 1991, p. 190-201).

13. PONTALIS, 1991, p. 190

14. PONTALIS, 1991, p. 190

15. PONTALIS, 1991, p. 191

16. PONTALIS, 1991, p. 191

17. PONTALIS, 1991, p. 192

18. PONTALIS, 1991, p. 192

19. Na perspectiva lacaniana, o Real é o impossível, o

que não comporta simbolização. Por isso, tem a dimensão da insistência, do que persiste [e resiste] em não se inscrever na linguagem.

20. A autorrepresentação é recorrente na minha produção imagética e pontua mudanças conceituais importantes operadas na [e pela] *práxis* artística. Na produção gráfica – xilogravura e calcogravura – a imagem autorreferente fora impelida pelo interesse relacionado ao conhecimento e à experimentação da técnica e dos procedimentos intrínsecos aos meios gráficos, e não por questões mais conceituais, como aquelas que movem a autorrepresentação fotográfica. Contudo, retrospectivamente, vejo impresso [literalmente], já naqueles primeiros estudos, o germe do que veio a se constituir como o principal tema por meio do qual abordo as questões que permeiam a minha poética: a teatralização e a ficcionalização de si como

médium para por em cena o estranho, o bizarro, o humor e a ironia. Refiro-me às calcogravuras de pequenas dimensões, da série “Santinhas”: ‘autorretratos de personagens’ feitos a partir da observação frente ao espelho (fig. 30) e as ‘Mortinhas’, retratos realizados mediante observação de modelos [customizados], feitos diretamente na chapa de cobre (fig. 29).
21. A foto-instalação “Iconografias do Eu” foi o trabalho apresentado ao final da pesquisa de mestrado (1999|2001) realizada no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, sob a orientação da professora doutora Grace de Freitas. A dissertação intitulada “Iconografia do Eu: o sujeito da psicanálise no autorretrato fotográfico” marca o início da produção poética na linguagem da fotográfica no sistema analógico.

22. A autobiografia intitulada “História de uma alma: manuscrito autobiográfico de Teresa de Lisieux”

compõe-se de três livros [manuscritos A, B e C], ilustrados com fotografias da religiosa em diferentes épocas da sua vida. Teresa de Lisieux ou Santa Terezi- nha das Rosas é uma santa da era da reprodutibilidade técnica, portanto, era onde se assiste o declínio da aura das imagens únicas; quando o “valor de exposição começa a premir para trás o valor de culto em todas as fronteiras”. (BENJAMIM, 2012, p.45). Contudo, nas fotografias de Teresa, vê- -se, na “expressão fugaz do rosto humano”, já há tempos desaparecido, o ‘ac- -enar da aura’ da figura única, irreprodutível da santa, a restituir o “valor de culto” a sua imagem, ao menos para aqueles que creem em seus milagres.

23. Freud, *apud*. COSTA, 1998, p. 36.

24. JOULIN, 1995, p. 31.

25. Curiosamente meu companheiro chama-se Luiz Martin, tal como o pai de Teresa.

26. ARISTÓTELES, 1987, p. 115.

27. JOULIN, 1995, p.14.

28. Em um primeiro mo- mento, o trabalho clínico levou Freud a acreditar que as históricas sofriam de reminiscência, isto é, das lembranças traumáticas re- tivadas no inconsciente, rea- tivadas durante o trabalho de rememoração. Todavia, mais tarde Freud reformu- lou sua teoria ao perceber o que considerou como um dos seus mais expressi- vos equívocos: “considerar como fato real o que era pura elaboração fantasísti- ca”.

29. No final do Séc. XIX, em Paris, o *Hôpital de La salpê- trière* notabilizou-se como importante centro de pes- quisa das doenças nervo- sas, no qual o renomado neurologista Dr. Charcot empreendeu o estudo so- bre a histeria.

30. Fotógrafo científico res- ponsável por criar o banco iconográfico dos estudos da histeria. Com o uso da cronofotografia, dispositi- vo patenteado pelo tam- bém fotógrafo Eadweard Muybridge (1830-1904),

Londe pode captar a traje- tória dos corpos em movi- mentos, registrando, desse modo, as expressões faciais e corporais dos sintomas das pacientes históricas.

31. A espera pelo ato de vislumbre da imagem de- corre da especificidade do seu meio de constituição: a fotografia analógica; o pro- cesso fotoquímico de reve- lação. Procedimento *sine qua non* para a elaboração conceitual da produção da minha poética.

32. Os fenômenos sobrena- turais foram amplamente difundidos na Europa e nos Estados Unidos. Em um primeiro momento, eram objeto de curiosidade e di- vertimento, passando a ser visto, na esteira da corren- te positivista, como fonte de investigação e conheci- mento científico.

33. PALHANO. 2013, p. 20

34. Faculdade de sentir a influência dos Espíritos. De acordo com a Doutrina Espírita, a “mediunidade é inerente ao homem; não constitui, portanto, um privilégio exclusivo. (...)

Pode, pois, dizer-se que todos são, mais ou menos, médiuns.” (Kardec, 1985, p. 219). Entretanto, Consi- dera-se médium somente “aqueles em quem a facul- dade mediúnica se mostra bem caracterizada e se tra- duz por efeitos patentes, de certa intensidade, o que então depende de uma or- ganização mais ou menos sensitiva”. (Kardec, 1984, p. 249)

35. Doutrina codificada por Allan Kardec [pseudô- nimo de Hippolyte Léon Denizard Rivail] que busca no modelo científico, na filosofia e no Cristianismo o fundamento dos seus preceitos teóricos. Segun- do Kardec, “o Espiritismo é, ao mesmo tempo, uma ciência da observação e uma doutrina filosófica. Como ciência prática, ele consiste das relações que se estabelecem entre nós e os espíritos; como filo- sofia, compreende todas as consequências morais que dimanam dessas re- lações” (KARDEC, 1984, p. 54). De base positivista, o

Espiritismo nasce em meio a “uma conflituosidade paradigmática”. Quando “reduz a alma ou espírito a manifestações da matéria visível” se afina com os modelos científicos positivistas. Quando desloca “a noção de observável para além do sentido da visão”, se aproxima das místicas que “postulam a existência de outras dimensões para além do mundo empiricamente acessível”. Exatamente por buscar ser, simultaneamente, uma religião racional e uma ciência que estende a “noção de observável” para além da real empírico que o discurso do Espiritismo floresceu nos círculos dos cientistas [pesquisadores que colocaram sob suspeita os paradigmas do pensamento lógico-racionalista da ciência oficial. (MEDEIROS, 2013, p. 110-111).

36. “... para a ciência acadêmica, [ectoplasma] é a parte da célula que fica entre a membrana e o núcleo, ou a porção periférica do citoplasma”. Na concepção

espírita, o termo, cunhado pelo fisiologista Charles Richet (1850-1935), define “uma substância caracterizada como uma espécie de plasma, flexível, viscoso, incolor e inodoro, sensível ao pensamento, que escapa do organismo de certos indivíduos, através dos orifícios naturais do corpo (...). *Infinitamente plástico, dá forma parcial ou total às entidades que se fazem visíveis aos olhos dos companheiros terrestres ou diante da objetiva fotográfica*” Por se tratar de uma substância fotosensível, “sofre muito a influência da luz do dia e da luz branca. [Para visualizá-lo] o ideal é utilizar uma luz de tom avermelhado” [grifos da autora]. Disponível em: <http://www.espiritualismo.info/ectoplasma.html> e <http://www.paginaespirita.com.br/ectoplasma.htm>. Acesso: 5-04-2013.

37. Denomina-se médium de efeito físico aquele capaz de produzir qualquer tipo de efeitos sobre a matéria. <http://www.pa->



Figura 39

ginaespirita.com.br/ectoplasma.htm. Acesso: 5-04-2013.

38. Katie King manifestava-se nas sessões de materialização de diversos grupos espíritas como mentora espiritual e divulgadora do mundo invisível, a morada dos espíritos já libertos do [denso] corpo carnal.

39. Além das materializações de Peixotinho (1905-1966), os médiuns Odília Diogo e Carlo Mirabelli (1889-1951) também se tornaram conhecidos pelas materializações de espíritos divulgadas na imprensa.

40. Chico Xavier (1910-2002) esteve presente em muitas sessões de materialização do médium Peixotinho, assumindo, em público, a defesa de sua idoneidade. Na condição de testemunha, Chico declarou diversas vezes, por escrito, a autenticidade das manifestações. *“Declaro que esta fotografia foi batida em reunião de materialização, em nossa residência em Pedro*

Leopoldo, Minas, pelo Sr. Henrique Ferraz, servindo de médium o Sr. Francisco Lins Peixoto, achando-me presente, assim como diversos companheiros que testemunharam o fenômeno e acompanharam a reunião em todas as suas fases. [assinado] Chico Xavier, Pedro Leopoldo, 13-12-54”. Testemunho com esse, além de ter acirrado a querela entre espíritas e seus detratores, causou desavença mesmo entre os seus pares. De acordo com os estudiosos da doutrina - os espíritas esclarecidos -, as fotografias dos espíritos não passavam de grosseiras montagens, imagens forjadas em laboratório para ludibriar o público menos esclarecido. Nesse sentido, o registro fotográfico das materializações, ao invés de provar a presença sensível [indiciária] das entidades, revelou-se uma irrefutável farsa, a mistificação de um fenômeno genuíno, capaz de abalar a credibilidade do Espiritismo, bem como a do pró-



Figura 40



Figura 41

prio Chico Xavier, médium que tive a oportunidade de ver, em pleno transe, em uma sessão de psicografia, nos anos 1980. O encontro ocorreu quando acompanhei minha mãe e três de suas amigas espíritas em uma viagem a Uberaba, cidade onde o médium vivia e realizava o trabalho de assistência espiritual aos parentes que perdiam seus entes queridos. Na ocasião, assisti uma das concorridas sessões de psicografia do “Grupo Espírita da Prece”, onde vi de perto, com **perplexidade e admiração**, Chico Xavier emprestar sua mão para os desencarnados escreverem, de próprio punho, páginas e páginas de mensagens destinadas àqueles que deixaram na Terra. Próximas ao salão principal da casa, sobre estantes improvisadas, estavam à venda as obras mediúnicas de Chico e livros espíritas de autores diversos. Entre os títulos comprados por minha mãe, um particularmente despertou minha curiosidade: “Ma-

terializações Luminosas – depoimento de um delegado de polícia”, volume no qual vi pela primeira vez, não sem espanto, as fotografias dos **espíritos** materializados, justamente aquelas produzidas nas sessões de materialização do médium Peixotinho, publicadas pelo delegado Rafael Ranieri, testemunha ocular das aparições. Dos acontecimentos ocorridos nessa viagem, conservo na memória a nítida fragilidade física do médium e a perturbadora força da sua presença, uma fotografia de Chico, na qual apareço no fundo, e o impacto da ‘inquietante estranheza’ provocada pelas bizarras fotografias dos **espíritos** saídos do médium Peixotinho impressas no livro “Materializações Luminosas”, que guardo em minha estante de livros. Esquecidas por décadas, as fotos dos espíritos e o testemunho do delegado Ranieri veio imediatamente à memória com a leitura do ensaio “O corpo e seus fan-

tasmas: observações sobre algumas ficções fotográficas na iconografia científica da segunda metade do século XIX” (Dubois, 1994, p. 220-250). Texto no qual Phillipe Dubois investiga o dispositivo automático de formação da imagem como máquina geradora de “discursos delirantes”, de realidades verdadeiramente ficcionais. Leitura que me remeteu a outros e mais tantos outros textos e relacionados ao tema que, por sua vez, me remeteram a outros temas, alimentando, assim, não só o meu interesse pelo discurso teórico em torno da fotografia do Século XIX, quanto o pensamento visual formador da minha produção poética dos últimos 15 anos, cujas obras constituíram as séries Fio do Desejo, Materializações luminosas, Pastoral, e o conjunto de trabalho desenvolvido ao longo do doutorado, que integram as séries Sete Selos e Facões, apresentada em 2014 na exposição Corte Frágil, na Galeria Alfine-

te, em Brasília.

41. A confecção dos moldes de partes dos corpos materializados foi proposta pelos próprios espíritos como prova de autenticidade das manifestações mediúnicas. O procedimento consistia em dispor duas vasilhas, lado a lado: uma cheia de parafina derretida à elevada temperatura – “se alguém colocar a mão na parafina ficará de imediato queimado” – e a outra com água fria. Frente aos recipientes, “o espírito materializado para o trabalho de confecção dos moldes, se aproxima da lata e mergulha na parafina fervente o membro que deseja reproduzir em cera. Em seguida, o coloca na água fria para que a parafina rapidamente se solidifique. Após o endurecimento do material, o espírito se desmaterializa”, deixando sua forma no vazio da fôrma. “Se enchermos de gesso líquido a luva assim fabricada, fica a reprodução fiel da mão humana”. (RANIERI, 1973, p. 50)



Figura 42

42. A observação “dos fenômenos de repouso (como o sono) e a morte” (FREUD, 1948, p. 460), provavelmente, foi o motivo que levou o homem primitivo a crer em uma força invisível que anima a material, crença esta que influenciara as diversas elaborações filosóficas sobre a essência de todos os entes. De certa forma, a teoria animista do mundo foi uma espécie de matriz da qual se ordenou todo um complexo variado de especulações acerca da existência de vida na matéria. Antes de Platão, a alma fora conceituada pelos filósofos-religiosos [pitagóricos e órficos] como uma presença de ordem divina, essencialmente não sensível e imortal, preexistente ao corpo e resistente à sua destruição. Com Platão (Fédon) observa-se o “dualismo quase radical do corpo e da alma”, sendo a alma uma realidade imortal e separável do corpo. “A alma aspira a libertar-se do corpo para regressar à sua origem divina e viver, entre

as ideias, no mundo inteligível”, o verdadeiro mundo. Em síntese, “o platonismo consubstanciou todas as especulações relativas à ideia de alma, até então cogitadas, na noção da existência de um mundo suprassensível, ou melhor, na dicotomia mundo-sensível – mundo-inteligível”, no qual o corpo sensível afigura-se como “reflexo fantasmagórico da alma” (VERNANT, 2001, p. 432). As complexas doutrinas aristotélicas acerca da alma estão formuladas “de um ponto de vista ‘biológico’ e ‘orgânico’. A alma, diz Aristóteles, é de certo modo o princípio da vida animal (...). Ora, dado que todo o corpo natural possuidor de vida é uma substância, não se pode dizer que o corpo seja alma. O corpo é a matéria; a alma é uma certa forma”, amalgamada à matéria que a enforma. Essa concepção será mais tarde problematizada por Descartes na distinção que faz entre corpo e alma. “Devemos crer que todo o calor

e todos os movimentos em nós existentes, na medida em que não depende do pensamento, pertencem apenas ao corpo (...). Não deixarei de dizer sucintamente que, enquanto vivemos, há um contínuo calor em nosso coração, que é uma espécie de fogo aí mantido pelo sangue das vias, e que esse fogo é o princípio corporal de todos os movimentos de nossos membros” (Descartes, 1999 p. 123). Descartes, em última análise, distingue corpo e alma pelas funções que exercem, sendo a alma responsável pelo pensamento racional e o corpo por tudo que diz respeito à materialidade do ser. Em outros termos, o *cogito* cartesiano “coloca a existência do sujeito na atividade de pensar: o ser é uma questão de conceito, de concepção e de conceptualização” (DUBOIS, 1994, p. 222). Razão pela qual o cartesianismo desqualifica o corpo e as sensações como meio de conhecimento do mundo. Contudo, tal discurso não

resolve o problema da conexão do pensamento ao corpo material e sim põe em relevo o problema da abordagem dicotômica do par corpo-alma. “O que Descartes busca explicar através da ‘glândula pineal’, um pequeno órgão na base do cérebro” (MEDEIROS, 2013, p. 65), uma espécie de elo que conecta o pensamento ao seu invólucro carnal. Não obstante, “Descartes não consegue encontrar uma solução convincente para o problema desta ligação, porque não consegue explicar como é que as ideias inatas poderão ter uma origem ‘independente’ do corpo” (MEDEIROS, 2013, p. 65). A concepção dicotômica corpo-alma e a preponderante desvalorização do corpo, ou melhor, da desqualificação do sentir perceptivo do sujeito como meio de conhecimento, serão fortemente criticadas pela filosofia de Merleau-Ponty, (Merleau-Ponty, 2004) na medida em que a experiência [temporal] de estar

no mundo, vivenciada unicamente através do corpo, passa a ser considerada um meio genuíno de conhecimento do real. Ver verbete Alma, Dicionário de Filosofia, Ferrater Mora, disponível em: <http://www.portal-conservador.com/livros/Jose-Ferrater-Mora-Dicionario-de-Filosofia>. Acesso: 05.12.2014.

43. Alusão a célebre frase de Aristóteles na qual afirma ser o espanto frente ao mundo a causa que impulsionou o homem às pesquisas filosóficas.

44. KRISTEVA, 2002, p. 12

45. KRISTEVA, 2002, p. 10

46. VERNANT, 2001, p.427

47. VERNANT, 2001, p. 427

48. VERNANT, 2001, p. 427.

Em Homero há três modos de aparição sobrenatural: o sonho, *óneiros*, o *phásma*, o simulacro fantasmagórico de uma pessoa viva, e a *psykhé*, a alma, a imagem de um defunto (VERNANT, 2001, p. 428). Assim, na concepção homérica, “o homem esta duas vezes, em uma forma perceptível e em sua imagem invisível

(...). Nas pessoas vivas, possuidoras de alma, mora um estranho visitante, um **duplo** mais fraco, seu outro eu como a psique, cujo reino é o mundo dos sonhos.” (RANK, 2013, p. 104).

49. A concepção de alma como análoga à imagem do corpo tem origem na crença primitiva da alma como **sombra**, imagem projetada do corpo e dele inseparável. Assim, a **sombra** afigura-se, “como uma das primeiras ‘corporificações’ da alma humana, ‘muito antes que o primeiro ser humano visse sua imagem em um espelho’” (Negelein, apud: RANK, 2013, p. 103). A depender do contexto, **sombra** pode representar uma presença benévola (anjo guardião da vida) ou manter uma relação estreita com o espírito dos mortos, “que na maioria dos casos são imaginados como **sombras**, assim como nós falamos ainda hoje do ‘reino das **sombras**’, referindo-nos àqueles que partiram” (RANK, 2013, p. 105).

50. *Phásma* como simulacro, imagem enganosa deriva a palavra alemã *phantasie* e o termo *fantasmedo* francês (fantasia nos dois idiomas), que no contexto da tradição psicanalítica designam, necessariamente, o antagonismo entre mundo imaginário e realidade perceptiva, podendo se apresentar “de modo consciente ou sonhos diurnos”, ou inconscientemente “como as que a análise revela; como estrutura subjacente a um conteúdo manifesto” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2000, p. 169-175). Daí o entendimento de fantasia|**fantasma** como realização alucinatória do desejo.

51. Trata-se de um espetáculo de entretenimento de grande popularidade da época, criado por cientistas e mágicos que, por meio de um ‘truque’ ótico, simulava imagens de fantasmas em movimento. A ilusão dava-se por meio de um dispositivo ótico oculto da plateia – o fantasmacópio – que projetava, sobre

uma tela branca, figuras [desenhadas] que se movimentavam no espaço. O ambiente escuro, o motivo macabro da cena, a fumaça lançada no ambiente acompanhado dos ruídos “lúgubres de uma ‘marimba de vidro’”, aterrorizava o público, absolutamente atônito com o realismo da cena. Étienne-Gaspard Robert (1763-1837), Robertson como ficou conhecido, é apontado como o criador da fantasmagoria, em 1798. Mas o fato é que “ele apenas retomou e explorou com muita habilidade um método utilizado por outros bem antes dele”. Segundo documentos históricos, as primeiras sessões de fantasmagoria datam de 1792 e sua invenção é atribuída “a uma pessoa misteriosa escondida sob o pseudônimo de Paul Phildor”. O fantasmacópio era, a rigor, uma versão aperfeiçoada da já conhecida lanterna mágica (séc. XVII), incrementada com lentes, espelhos e diafragmas que conferiam um poder



de realismo muito maior à imagem projetada. Devido às suas características, as populares sessões de fantasmagoria renunciaram o espetáculo cinematográfico inventado no século seguinte (MANNONI, 2003, p. 151-185).

52. A temática do **duplo** remonta a antigas crenças populares e, desde a Antiguidade, configura-se como um tema recorrente no âmbito da produção cultural de todas as épocas, perpetuando-se na expressão literária e na cinematografia contemporânea. Todavia, foi no Romantismo, com a valorização dos aspectos subjetivos|emocionais em detrimento dos objetivos|racionais, e a partir do conceito de inconsciente formulado por Freud, que a temática do sujeito duplicado surge com mais intensidade, agregando outros sentidos a esse tipo de figuração.

53. O livro "O **duplo**" do psicanalista Otto Rank (1884-1939), publicado em 1925, apresenta um estu-

do psicanalítico do tema no contexto literário. Rank, discípulo de Freud, é considerado um precursor nos estudos da duplicidade do Eu na literatura mundial.

54. DOSTOIEVSKI, 2013, p. 74.

55. Se na Antiguidade o **duplo** era o reflexo do idêntico, a duplicação do mesmo, tal como concebido nos poemas homéricos e no teatro de Plauto, na literatura romântica ele passa a representar o desigual, a imagem duplicada de si em um outro não identificado ao seu modelo. É neste contexto que a figuração do duplo põe em ato a ideia da incerteza do sujeito quanto à identidade de si. Pois, se reconheço no outro o meu retrato, posso não ser aquele que julgava ser. Assim, o outro igual retrata, na verdade, o íntimo desconhecido, "o sujeito cindido em dois, movido por forças antagônicas que lutam internamente e podem levá-lo a autodestruição" (RANK, 2013, p. 143).

56. A distinção metafísica

entre corpo e alma, levou os médicos da Antiguidade à elaboração de dois tipos distintos de doença: as 'doenças da alma' entre as quais "fariam parte as paixões, da tristeza à alegria, sem esquecer o delírio", (KRISTEVA, 2002, p. 12) e as doenças somáticas, aquelas cujas causas decorreriam de uma anomalia alocada nos órgãos do corpo. Na esteira da visão dicotômica do pensamento metafísico, a "jovem ciência neurológica" do século XIX, liderada pelo neuropatologista Jean-Martin Charcot – "um dos maiores médicos e um homem cujo senso comum tem um toque de gênio" (FREUD, 1996, vol III, p. 225) – busca, na fisiologia do cérebro, as causas das doenças de fundo nervoso, sobretudo as diagnosticadas como histeria. "Esta, a mais enigmática de todas as doenças nervosas, para cuja avaliação a medicina não achava nenhum ângulo de enfoque aproveitável". (FREUD, 1996, vol III, p. 226.). Imbuído de um

espírito científico experimental, Charcot utiliza a hipnose no tratamento das históricas, método de indução ao estado temporário de 'inconsciência', condição *sine qua non* para torná-las assujeitadas ao comando do hipnotizador. Manipulando a vontade do paciente com fins terapêuticos, Charcot, [inconscientemente], "trabalhava experimentalmente a divisão do sujeito". Apesar de não ter sido efetivamente o autor de uma "teoria dissociativa do sujeito, [Charcot] foi, com a sua exploração dos estados hipnóticos e sua abordagem mais psicológica da histeria, o grande inspirador dos grandes teóricos da divisão interna, psicológica, do sujeito: Pierre Janet e Sigmund Freud (...). Mesmo que sua atitude e meta tivessem sido sempre predominantemente neurofisiológicas". (MEDEIROS, 2013, p. 141)

57. **Duplo** como *fantasme*, isto é, como figuração alucinatória do desejo, está bem caracterizado no filme

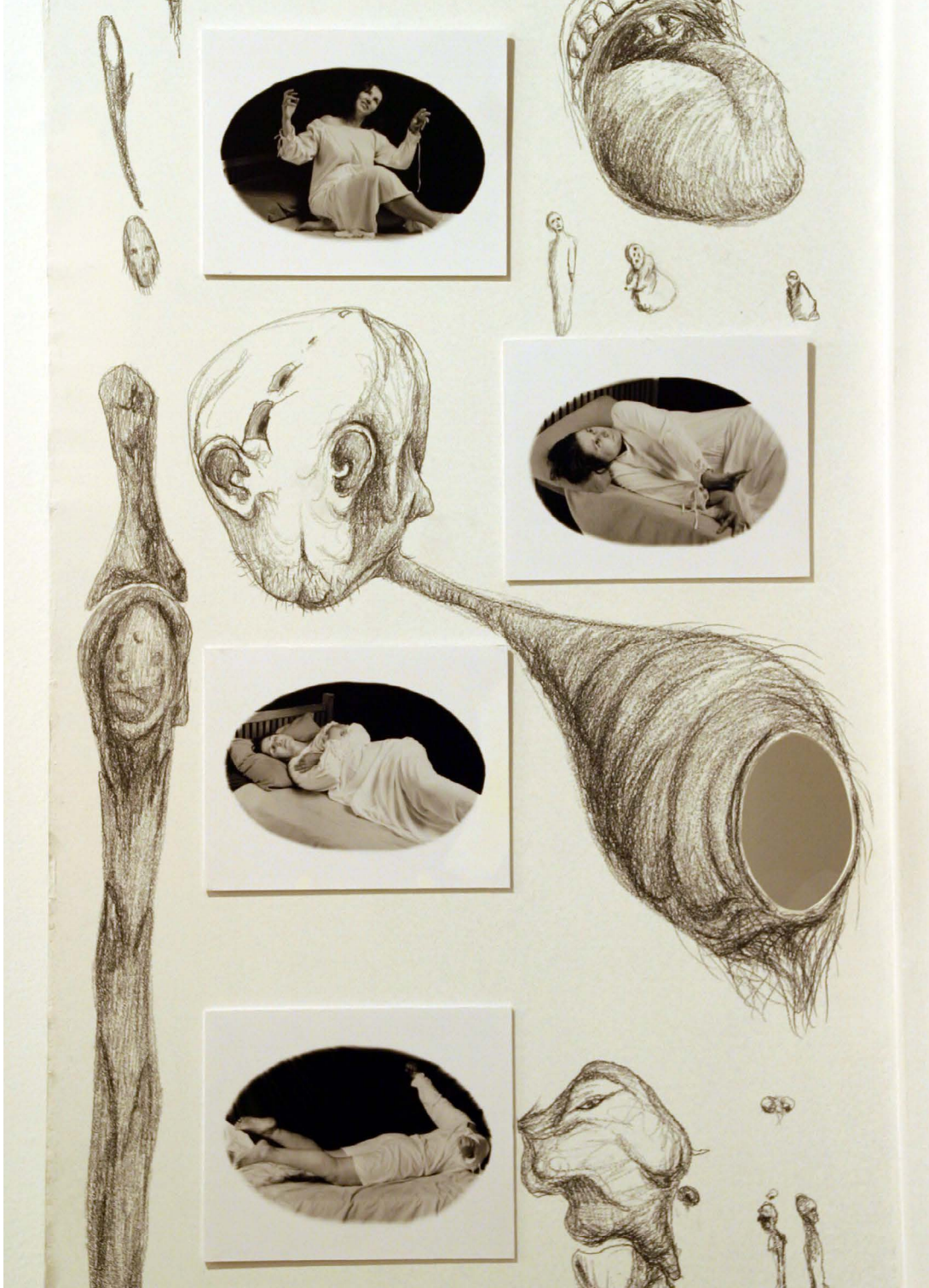
“O **duplo**”, recente adaptação cinematográfica do romance homônimo de Dostoiévski, dirigido pelo inglês Richard Ayoade. O personagem Simon, tímido, inseguro, inábil para lidar com os problemas cotidianos e com sérios problemas de relacionamento, vê sua rotina drasticamente alterada quando chega um dia ao trabalho e depara-se com um outro idêntico a si na aparência mas ao mesmo tempo muito estranho, pois absolutamente diferente no tocante ao comportamento: confiante, charmoso, bem sucedido e sociável, tudo o que ele de fato não era.

58. No contexto místico-religioso identificam-se três categorias de visões: a ‘imaginal’ ou visão ‘imaginativa’, aquela que se origina no ‘olho espiritual’, a ‘intelectual’ referente às que dispensam uma imagem mental e, por último, as ‘corporais’ que correspondem às manifestações sobrenaturais passíveis de serem percebidas pelo

olho físico como qualquer coisa do mundo externo (MEDEIROS, 2013, P.121).

59. Desde o final do século XVIII a medicina psiquiátrica já tendia a situar as alterações perceptivas no interior do indivíduo ao invés de concebê-las como algo empiricamente observável. Assim, toda espécie de visão desobjetivada viria “a constituir diferentes formas de manias, isto é, de formas psicológicas internas, resultado de diferentes estados da mente”. No entanto, ao alojar as aparições fantasmáticas “no interior da mente do sujeito, o centro do espaço psicológico ficou ele próprio transformado num sítio assombrado, inquietante e desconfortável”. De outro modo diríamos que a negação da existência de **fantasmas, duplos e espectros** lança luz sobre “a mutabilidade da consciência normal e o potencial de fluidez das formas psíquicas para constituírem o que se designou como fenômenos sobrenaturais”.

Figura 44>>



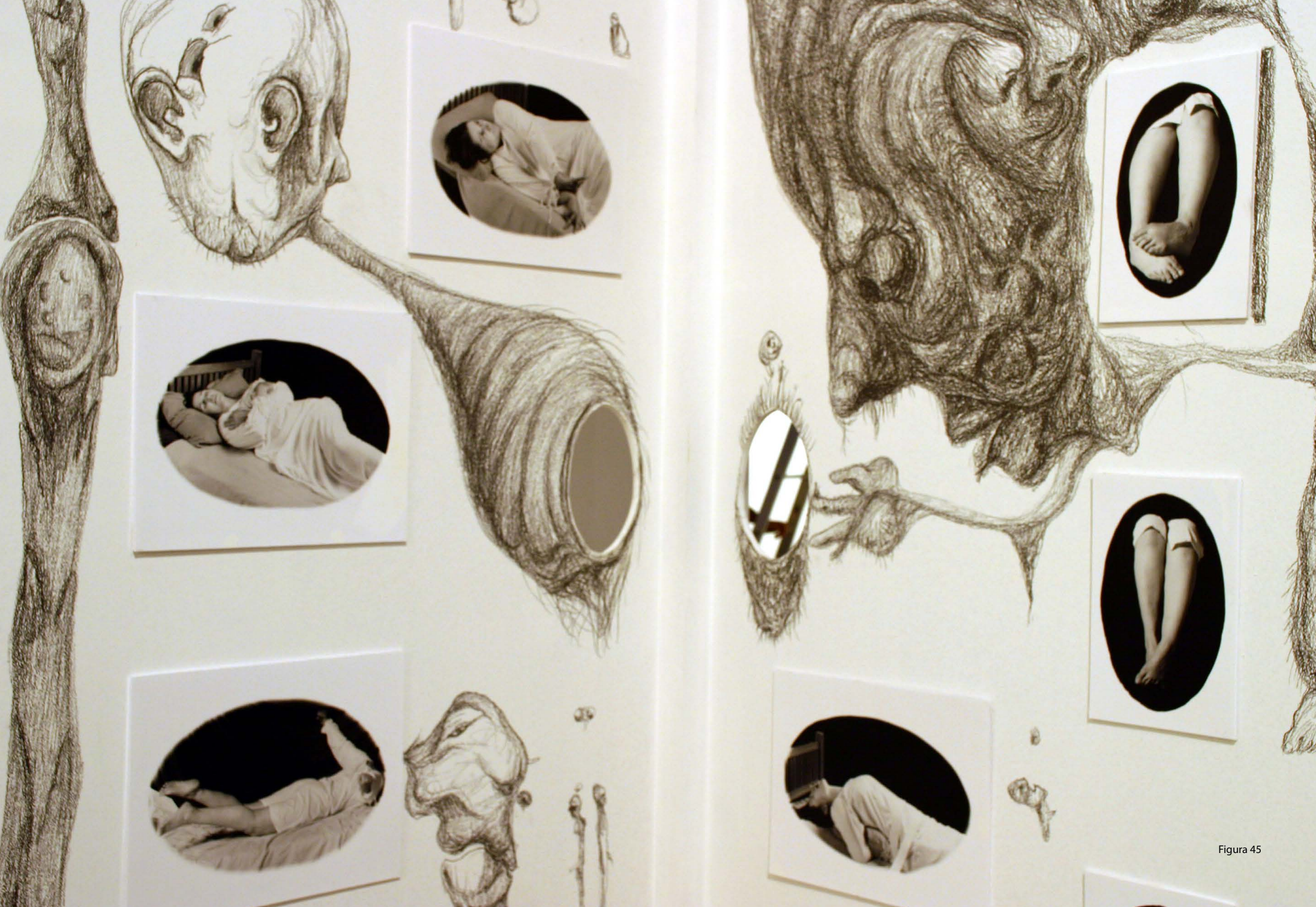


Figura 45

(MEDEIROS, 2013, p. 120-122)

60. O corpo como meio [médiu] de percepção do mundo do incorporal instituiu uma forma inédita de sentir desobjetivado, já que o contato com o além não se dá apenas por intermédio da visão [contemplativa] dos espíritos|aparições, mas pelo corpo inteiro, na totalidade de sua pele. "Ao centrar a comunicação com os mortos, que constituiria a prova da existência da continuidade da alma no corpo do médiu, no seu transe e outros fenômenos físicos (e mentais), o espiritismo fornece ao pensamento místico e religioso uma dimensão corporal inédita, só presente nas possessões demoníacas tratadas pela inquisição." O corpo do médiu na condição de "receptáculo passivo, semi-consciente, semi-adormecido, de olhos fechados" configura-se como uma "câmara escura que recebe a luz que chega do exterior e se deixa alojar sobre a

superfície sensível [da carne]". (MEDEIROS, 2013, p. 122)

61. Considerando o pragmatismo da ciência moderna, os fenômenos de origem "oculta" seriam apenas quimeras, visto não haver na natureza leis que os justifiquem e os tornem naturalmente factíveis. Mas para os cientistas que buscam a todo custo desmistificar o imponderável, existiriam, sim, os "fatos supernormais", aqueles que "exibem leis [físicas] mais elevadas do que as que presenciamos na vida de todos os dias"; leis que, em última instância, "não excluam da visão de mundo qualquer indício de irracionalidade". Frederic Meyers, psicólogo, estudioso do hipnotismo e da dissociação psíquica, apropriou-se dessa terminologia para nomear o fenômeno da telepatia, da clarividência e de outras capacidades estranhas da *psykhé* humana. O termo fora cunhado por Kant para designar certos "dons associados à

vida do filósofo e místico sueco Emanuel Swenderborg (1688-1772), nomeadamente, o da clarividência e à sua insistência em reivindicar um diálogo directo com o Céu, Deus e os anjos". (MEDEIROS, 2013, p. 131-132)

62. MAUPASSANT, 1997, p. 30

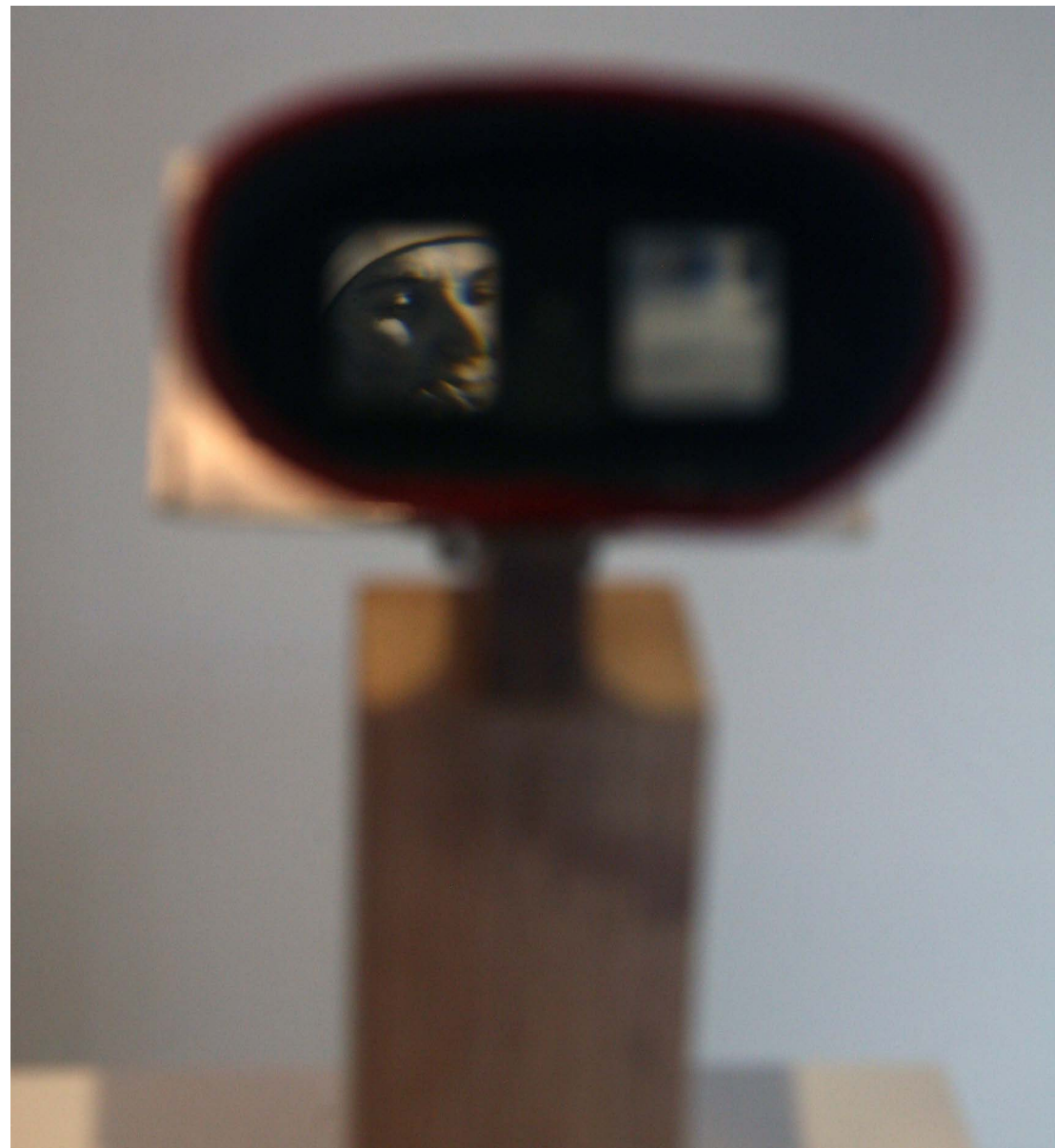
63. A "Teoria da Força Psíquica", formulada por Willian Crookes surgiu como uma abordagem alternativa, não ocultista, dos fenômenos físicos insondáveis para os quais "os paradigmas [científicos] existentes não possuía ainda formulação teórica" (MEDEIROS, 2013, p. 202). No artigo "*Spiritualism Viewed by Light of Modern Science*" publicado em 1870, Crookes criticara severamente a mistificação dos fenômenos sobrenaturais, sobretudo a teoria dos espíritos elaborada pelo Espiritismo. "O incremento do emprego de métodos científicos promoverá a observação rigorosa, e o amor à verdade entre os cientistas

(...) conduzirá o mais ínfimo resíduo do Espiritismo para o limbo da magia e da necromancia" (Crookes, *apud*: MEDEIROS, 2013, p. 199) Contudo, cedo este ponto de vista foi sendo flexibilizado e os métodos de pesquisa baseado na "observação rigorosa" e na lógica-racionalista da ciência, acabou por conduzir Crookes ao "limbo" do mundo mais sutil dos espíritos e à crença na "necromancia" dos médiuns mais famosos da época, com os quais manteve estreitas relações. "A teoria da força psíquica nada mais é que a simples verificação do facto quase indiscutível actualmente que, em certas condições, ainda imperfeitamente fixadas, e a uma certa distância ainda indeterminada do corpo de certas pessoas dotadas de uma organização nervosa especial, manifesta-se uma força que, sem o contato dos músculos ou do que se ligue a eles, exerce uma acção à distância, produz visivelmente o movimento

dos corpos sólidos e neles faz ressoar sons” (Crookes, apud: MEDEIROS, 2013, p. 200). Segundo Crookes, tal força procederia de uma organização insondável e a mesma “se identifica com a alma, **espírito** ou inteligência que, movendo o organismo do interior, seria também responsável pelo seu movimento ‘além dos limites do corpo’” (Crookes, apud: MEDEIROS, 2013, p. 200). Se por um lado a adesão de Crookes ao Espiritismo foi extremamente útil para a consolidação das bases ‘científicas’ dessa doutrina, favorecendo, assim, a sua credibilidade perante o público mais cético, por outro, a posição pró-ocultista deste pesquisador suscitou virulentas críticas das instituições de pesquisa, manchando sua reputação de importante homem da “ciência experimental e laboratorial, inventor do radiômetro, experimentador em telegrafia sem fios e responsável por descobrir o elemento tálio”. Todavia, Crookes não foi o único a

[con]fundir ciência e ocultismo quando o assunto em pauta era a complexidade da **psykhé** humana. Outros pesquisadores, incluindo intelectuais, filósofos e psicólogos de igual reputação – William James (1842-1910), Edmund Gurney (1847- 1888), Frederic Meyers (1843-1901), William Thomson (1824-1907) e outros – manifestaram um interesse científico pelo assunto. Interesse, aliás, bastante plausível, já que as ‘estranhas forças’ que pareciam desafiar a leis naturais sugeriam “a real existência de forças psíquicas diversas das mentes humana e animal que conhecemos” (Freud, 2014, p. 151) e para as quais os métodos de pesquisa científicos se mostraram falhos e inoperantes.

Figura 46>>



De.fe.sa
s.f

DEFESA



1. O ato ou o efeito de defender (-se), de proteger (-se)
2. Capacidade de resistir a ataque (s); guarda, resistência.
3. Termo que designa o momento de sustentação de uma tese ou proposição; tática ou jogada para defender.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos membros da banca examinadora e aos amigos presentes por compartilhar comigo este momento simbólico: marco do encerramento de uma etapa de trabalho; início de outro ciclo da minha trajetória artística e acadêmica. Momento designado de defesa; destinado à sustentação das proposições elaboradas no trabalho recém-concluído. Mas a palavra defesa comporta outro sentido: o de animosidade, de situação de conflito e discór-

dia, uma vez que nomeia também o **ato ou o efeito de proteger ou proteger-se; capacidade de resistir a ataque; guarda, resistência.** Não creio, pois, que tal termo represente de modo adequado este acontecimento, tampouco que nossa predisposição aqui seja a do enfrentamento e a do embate de nossas opiniões. Para o início dessa conversa proponho o entendimento desse momento importante como o 'tempo de conciliação', aquele marcado pela "ação ou efeito de combinar, de

harmonizar pensamentos, conceitos e ideias que possam [por ventura], se opor ou se apresentar de maneira distinta e incompatível". Feita essa observação, início este momento, por certo conciliador, expondo, em poucas palavras, o resultado dos anos de estudo materializado na tese de doutorado – objeto de avaliação do mérito da pesquisa, do qual depende, inexoravelmente, a obtenção do título almejado: o de doutora em Poéticas Contemporâneas – linha de pesquisa na qual o pro-

jeto realizado fora inscrito. Todavia, é importante não perder de vista que a tese no âmbito das poéticas visuais se faz na e pela práxis artística, ou seja, mediante o conhecimento advindo do processo de concepção e de feitura da obra plástica, incluindo aí os saberes adquiridos com as obras malsucedidas e com as realizadas enquanto projeto; concebidas como obras do porvir. Nesse sentido, a tese genuína [ou a tese em si], objeto de avaliação desta pesquisa, materializa-se na série de obras elaboradas

ao longo do curso – entre os anos 2010 e 2014 –, apresentada ao público na mostra individual intitulada “Corte Frágil”, realizada na Galeria Alfinete, em janeiro de 2014. Tese essa inacessível no presente momento, por isso, impedida de ser avaliada no aqui-agora desta apresentação. Sabemos que “a obra de arte emite toda sua intensidade apenas pelo contato direto, e outras aproximações resultam empobrecedoras. Não há registro totalmente satisfatório”, tampouco palavras que possam enriquecer satisfatoriamente obras empobrecidas, carentes de significação. O que implica afirmar que o livro impresso entregue a banca examinadora, cujo destino almejado é o acervo das teses realizadas neste departamento, não é a tese genuína, aquela destinada ao olhar do observador e por ele concluída no “contato de direto”, no ato da sua frui-

ção. Também não creio que ele possa ser concebido como o segmento teórico da práxis artística, já que a elaboração escrita não trata exatamente de aspectos teóricos e conceituais da obra poética. Por isso, proponho concebê-lo como outra tese: uma segunda tese. Essa feita de palavras e de reproduções da tese genuína: os vestígios indiciários da tese original. Não obstante, uma tese-obra de artista, considerando que sua construção parte do desejo de fazer da escrita da tese – obrigatória na formação acadêmica – uma escrita poética, quer dizer, elaborada de acordo com os critérios e exigências [formais, conceituais e estéticas] que orientam a construção do meu pensamento visual. Nesse sentido, a escritura da tese não se reporta à teoria [s] e nem se propõe a elucidar o que está posto em imagem. Ela deve ser entendida como uma linguagem com a qual posso compartilhar com o leitor|observa-

dor os elementos invisíveis da obra, seja por eles estarem relacionados ao processo de sua construção, ou por se reportarem aos aspectos mais subjetivos da elaboração [conceitual] da criação artística. Sendo assim, esta segunda tese intitulada “Figuras do espanto: anotações poéticas em seis verbetes” afigura-se como uma obra autônoma, na forma de livro de artista – categoria de obra recorrente nas poéticas contemporâneas – com o qual proponho não defender proposições [e elucubrações] teóricas relativas à produção plástica, mas conciliar verdadeiramente práxis artística e *theoria*, entendida como o “conjunto de regras, princípios e conhecimentos que formam a base de uma técnica, uma ciência, uma arte”, princípios esses que aspiram sustentar a tese-livro de artista – essa disponível e visível no aqui-agora desta apresentação. É dessa tese que iremos hoje tratar.

Lista de imagens

Capa - Teresa morta [série Iconografias do Eu, 2001]. Foto: Luiz Martin
Figura 1. Monóculo com Teresa morta no leito [série Iconografias do Eu, 2001]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 2. Teresa morta no leito [série Iconografias do Eu, 2001]. Foto: Andrea Campos de Sá
Figura 3. Ampulheta [série O Fio do Desejo, 2003]. Foto: Luiz Martin
Figura 4. Sem título [série Iconografias do Eu, 2001]. Foto: Luiz Martin
Figura 5. Crucifixos de rosas [série Iconografias do Eu, 2001]. Foto: Luiz Martin
Figura 6. Duas caras [múltiplo da série Sete selos, 2014]. Foto: Dalton Camargos
Figura 7. Crucifixo [série Iconografias do Eu, 2001]. Foto: Dalton Camargos
Figura 8. Sem título [série Facções, 2014]. Foto: Dalton Camargos
Figura 9. Sem título [série Materializações Luminosas, 2003]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 10. Sem título [série Materializações Luminosas, 2003]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 11. Pastoreio [múltiplo da série Sete selos, 2014]. Foto: Dalton Camargos
Figura 12. Sem título [série Pastoral, 2005]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 13. Sem título [série Pastoral, 2005]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 14. Sem título (série Pastoral, 2005). Foto: Ademir Rodrigues
Figura 15. Sem título (série Facções, 2011). Foto: Ademir Rodrigues
Figura 16. Sem título (série Facções, 2011). Foto: Ademir Rodrigues
Figura 17. Duas caras [série Facções, 2013]. Manipulação digital: Antonio De Bonis
Figura 18. Sem título [série Materializações Luminosas, 2003]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 19. Facção Duas Caras – instalação

[série Facções, 2014]. Foto: Dalton Camargos
Figura 20. Objeto Frágil [série Sete Selos, 2014]. Foto: Dalton Camargos.
Figura 21. Pastoreio [múltiplo da série Sete Selos, 2014] Foto: Dalton Camargos
Figura 22. Análise eletro-psicológica das expressões da paixão I [série Iconografias do Eu, 2001]. Foto: Luiz Martin. Montagem: Ademir Rodrigues
Figura 23. Análise eletro-psicológica das expressões da paixão II [série Iconografias do Eu, 2001]. Foto: Luiz Martin. Montagem: Ademir Rodrigues
Figura 24. Autorretrato com pano [gravura em metal, 1987]. Foto: Ricardo Junqueira
Figura 25. O terapeuta – instalação, 2002. Foto: Evandro Salles
Figura 26. O terapeuta – instalação, 2002. Foto: Evandro Salles
Figura 27. Iconografias do Eu – instalação [série Iconografias do Eu, 2001]. Foto: Andrea Campos de Sá
Figura 28. Análise eletro-psicológica das expressões da paixão III [série Iconografias do Eu, 2001]. Foto: Luiz Martin. Montagem: Ademir Rodrigues.
Figura 29. Sem título [gravura em metal, série Mortinhas, 1985]. Foto: Ricardo Junqueira.
Figura 30. Sem título [série Santinhas, 1985]. Foto: Ricardo Junqueira
Figura 31. Sem título [série Materializações Luminosas, 2003]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 32. Sem título [série Materializações Luminosas, 2003]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 33. Sem título [série Materializações Luminosas, 2003]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 34. Sem título [série Materializações Luminosas, 2003]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 35. Sem título [Materializações

Luminosas, 2003]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 36. Facção Duas Caras – detalhe [série Facções, 2014]. Foto: Dalton Camargos
Figura 37. Facção Duas Caras – instalação [série Facções, 2014]. Foto: Dalton Camargos
Figura 38. Vista da exposição Corte Frágil, 2014. Foto: Dalton Camargos
Figura 39. Sem título [série Facções, 2014]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 40. Sem título [série Facções, 2014]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 41. Sem título [série Facções, 2014]. Foto: Ademir Rodrigues
Figura 42. Sem título [série Facções, 2014]. Foto: Ademir Rodrigues.
Figura 43. Sem título [série Iconografias do Eu, 2001]. Foto: Luiz Martin.
Figura 44. Gabinete de curiosidade – instalação, 2005 [detalhe]. Foto: Ademir Rodrigues.
Figura 45. Gabinete de curiosidade – instalação, 2005 [detalhe]. Foto: Ademir Rodrigues. instalação, 2002 [detalhe]. Foto: Ademir Rodrigues.
Figura 46. Estereoscópio I [série Pastoral, 2014]. Foto: Dalton Camargos
Figura 47. Estereoscópio II [série Pastoral, 2014]. Foto: Dalton Camargos
Figura 48. O Terapeuta - instalação, 2004. Foto: Evandro Salles.
4º capa. Claustro [série Iconografias do Eu, 2001]. Foto: Andrea Campos de Sá

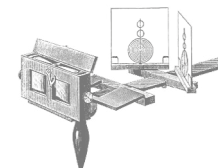




Figura 47

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. A Poética. (tradução Eudoro de Sousa) Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: Zouk Editora, 2012.
- BUTI, Marco (org.). Gravura em Metal. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. A arte na universidade, a universidade na arte. Site do artista
- _____. Caros artistas, pesquisem. É suficiente. Site do artista
- _____. Ir, passar, ficar (tese de doutorado) Site do artista
- CHARCOT, J.M. Les démoniaques dans l'art. Paris: Macula, 1984.
- COSTA, Ana. M. A ficção de si mesmo. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.
- DESCARTES, René. Paixões da Alma, in, Os pensadores. São Paulo: Nova Cultura, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. Phásme. Essais sur l'apparition. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- _____. Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta. Lisboa: KKYM, 2013.
- _____. La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'emprente. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- _____. Que emoção! Que emoção? Lisboa: KKYM, 2015.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. O Duplo. São Paulo: Editora 34, 2º ed. 2013.
- DUBOIS, Phillipe. O ato fotográfico. Campinas: Papyrus, 1990.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador, in, BATTOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DUFOUR, Dany-Robert. Lacan e o espelho sofiânico de Boehme. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- FERREIRA, Gloria. Escrito de artista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FONTCUBERTA, Joan. O beijo de Judas: fotografia e verdade. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- FRADE, Pedro Miguel. Figuras do espanto: a fotografia antes da sua Cultura. Porto: Edições Asa, 1992.
- FREUD, S. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XXIII
- _____. Construções em análise – vol. XXIII
- _____. Lembranças Encobridoras – vol. III
- _____. Charcot – vol. III
- _____. Recordar, repetir e elaborar – vol. XV
- _____. O Estranho – vol. V
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2014.
- JOULIN, Marc. Teresinha de Jesus – Traços Bibliográficos. São Paulo: Edições Paulinas, 1995.
- KARDEC, Allan. O Livro dos médiuns. Rio de Janeiro: FEB, 1985. 51ª Edição.
- _____. Livro dos espíritos. Rio de Janeiro: FEB, 1984. 59ª Edição.
- KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- _____. A escultura no campo

ampliado, in, Caminho da Escultura moderna. São Paulo: Martins fontes, 2002

KRISTEVA, Julia. As novas doenças da alma. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LACAN, Jacques. Seminário livro 1: Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LISSOVSKY, Maurício. A máquina de esperar: a origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MANNONI, Laurent. A grande arte da luz e das sombras: arqueologia do cinema. São Paulo: Senac, 2013

MEDEIROS, Margarida. A Última imagem: a fotografia de uma ficção. Lisboa: Documenta, 2012.

_____. Fotografia e verdade: uma historia de fantasmas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. Conversas – 1948 (organização: Sthéphanie Ménasé). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TESSLER, Elida e BRITES, Blanca. O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora URG5, 2002.

PALHANO, Lamartine. Meninas do barulho: a história real das irmãs Fox de Hydesville. Rio de Janeiro: Instituto Lachâtre, 2013.

PONTALIS, J-B. Perder de vista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. Entre o sonho e a dor. São Paulo: Ideias e Letras, 2005.

_____. Vocabulário de psicanálise. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PONGE, Francis. Método. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

RANIERI, Rafael A. Materializações luminosas – depoimento de um delegado de polícia. São Paulo: FEESP,

1973.

RANK, Otto. O duplo: um ensaio psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre em pesquisa artes visuais. Disponível em: https://scholar.google.com.br/scholar?q=sandra+rey&btnG=&hl=ptBR&lr=lang_pt&as_sdt=0%2C5. Acesso em: 10.03.2014.

RIVERA, Tânia (org). Sobre arte e psicanálise. São Paulo: Escuta, 2006

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

ROSSET, Clément. O real e seu duplo. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SENNETT, Richard. O artífice. Rio de Janeiro: Record, 2002

VERNANT, Jean Pierre. Psyhké: duplo do corpo ou reflexo da alma, in, Mito e Política. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. Catálogos de exposições Humano-Pós-Humano. Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

_____. Centro|ex|cêntrico. Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

Sites visitados

<http://www.marcobuti.com.br/textos.html>.

<http://www.paginaespirita.com.br/htm>.

<http://www.dicionarioinformal.com.br/>

<http://www.dicio.com.br/>

<http://www.aulete.com.br/>

<http://www.lexico.pt/>

<http://dicionariocriativo.com.br/>

<http://www.priberam.pt/dlpo/>

<http://www.espiritualismo.info.html>

http://efisica.if.usp.br/moderna/conducao-gas/cap1_08/

http://www.baudoinlebon.com/cspdocs/exhibition/files/dossier_de_presse_hysteria

<http://www.portalconservador.com/livros/Jose-Ferrater-Mora-Dicionario-de-Filosofia>

Dicionario Enciclopédico Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L.

<<http://dicionariocriativo.com.br/significado/duplo>>. <http://adcon.rn.gov.br/ACERVO/CENA/DOC/DOC00000000046610.PDF>

https://scholar.google.com.br/scholar?q=sandra+rey&btnG=&hl=ptBR&lr=lang_pt&as_sdt=0%2C5.

Banca examinadora

Tese-livro de artista defendida no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília perante a banca examinadora composta pelos professores doutores Geraldo Orthof (orientador), Grace de Freitas (UnB), Ruth Sousa (UnB), Teresa Santa Cruz (UniCEUB), Hilan Bensusan (Departamento de Filosofia – UnB) e Nivalda Assunção (UnB) como suplente .

Brasília, 11 de novembro de 2015

Geraldo Orthof

Grace de Freitas

Hilan Bensusan

Ruth Sousa

Tereza Santa Cruz

Nivalda Assunção



Ficha técnica

Projeto gráfico

Lívia Brandão e Célia Matsunaga

Encadernação

Felipi Souza dos Santos

Laboratório Experimental de Materiais Expressivos - LEME

Impressão

Gráfica Athalaia

