



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

**CORPO-AUTOBIOGRÁFICO NO PROCESSO CRIATIVO: POR UMA POÉTICA
DO MITO DE OFÉLIA.**

por

YASMIN DE FREITAS NOGUEIRA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. EDILENE DIAS MATOS

**SALVADOR
2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

**CORPO-AUTOBIOGRÁFICO NO PROCESSO CRIATIVO: POR UMA POÉTICA
DO MITO DE OFÉLIA.**

por

YASMIN DE FREITAS NOGUEIRA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. EDILENE DIAS MATOS

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestra.

**SALVADOR
2017**

Ficha Catalográfica fornecida pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

de Freitas Nogueira, Yasmin
Corpo- Autobiográfico no processo criativo: Por uma poética
do mito de Ofélia / Yasmin de Freitas Nogueira. -- Salvador-
Bahia, 2017.
134 f. : il

Orientadora: Edilene Dias Matos.
Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-
Graduação em Cultura e Sociedade) -- Universidade Federal da
Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton
Santos-IHAC, 2017.

1. Mito de Ofélia. 2. Processo de Criação. 3. Autobiografia.
4. Gênero. 5. Identidade. I. Dias Matos, Edilene. II. Título.



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Comunicação
Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura &
Sociedade

Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de **Yasmin de Freitas Nogueira**
Intitulada: “CORPO-AUTOBIOGRÁFICO NO PROCESSO CRIATIVO: POR UMA
POÉTICA DO MITO DE OFÉLIA”

Aos 17 (dezesete) dias do mês de abril de dois mil e dezesete, no IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação intitulada: “CORPO-AUTOBIOGRÁFICO NO PROCESSO CRIATIVO: POR UMA POÉTICA DO MITO DE OFÉLIA”. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Profa. Dra. Edilene Dias Matos** – Orientador(a), pelo examinador externo: **Prof.(a) Dr.(a) Ana Valecia Araújo Ribeiro** e interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) Karla Schuch Brunet**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o mestrando fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a argüição. Primeiro falou o avaliador externo: a **Prof.(a) Dr.(a) Ana Valecia Araújo Ribeiro**. Após o examinador externo, fez suas argüições, a **Prof.(a) Dr.(a) Karla Schuch Brunet** avaliador interno. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que a mestranda fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, argüição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **YASMIN DE FREITAS NOGUEIRA** como APROVADA. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos**, lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pela mestranda. Salvador, 17 de abril de 2017.

Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos Edilene Dias Matos
Prof.(a) Dr.(a). Ana Valecia Araújo Ribeiro Ana Valecia Ribeiro
Prof.(a) Dr.(a). Karla Schuch Brunet Karla Schuch Brunet
Yasmin de Freitas Nogueira Yasmin de F. Nogueira

HOMOLOGADO PELO COLEGADO
AD REFERENDUM.

Rita de Cássia Aragão Matos
Rita de Cássia Aragão Matos
Coordenadora do PMPGCS

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas que direta ou indiretamente fizeram essa pesquisa acontecer. Pessoas com quem estabeleci os laços na minha rede de relações necessárias para criação. Muitas delas, talvez, sequer saibam o quanto foram fundamentais nesse processo, o quanto palavras de afeto, incentivo, indicações de leituras, bate papos informais, ou mesmo a compreensão da minha ausência, contribuíram para o desenvolvimento da teoria e da prática no presente trabalho.

Agradeço aos meus pais Maria Cristina e Hamilton, e ao meu irmão João Henrique pelo constante incentivo. Minha avó Anita, pelo entendimento de que as horas trancadas no quarto e as noites em claro eram necessárias. À minha companheira, Fernanda Silva, pelo apoio imprescindível, pelo acompanhamento atento de todas as etapas desses dois anos de pesquisa.

À minha sogra, Maria de Lourdes, pelo cuidado nos momentos mais intensos da escrita.

Ao artista visual Adriano Machado, grande amigo e parceiro de trabalho, pelas muitas e longas conversas sobre processos criativos, e pela ativa colaboração com boa parte das produções práticas, aqui apresentadas.

À amiga Áquila Jamille pelo carinho e zelo.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Edilene Matos, pelo acolhimento dessa pesquisa e seu olhar sempre sensível e dedicado.

À banca de defesa, Prof.^a Dr.^a Karla Brunet por toda colaboração ao longo do mestrado e pelas vivências no grupo Ecoarte e Prof.^a Dr.^a Valécia Ribeiro, fundamental na concepção do projeto poético, desde as suas bases, ainda na graduação.

Ao “Bonde Pós-Cultura”, com os colegas Alexandre Nunes, Carol Barreto, Carla Freitas, Daniel dos Santos, Murilo Nonato e Luã Lessa pelo convívio e aprendizado, sem os quais a pesquisa não teria adquirido tal forma, e aos demais colegas do Pós-Cultura.

À Fabrícia Dias, Elton Mendes e colegas da oficina de teatro pelas trocas e por partilhar tantas tardes.

À Tássia Batista, Beatriz Ferreira e Fernanda Pinheiro por dedicar horas dos seus dias, para a revisão desse trabalho.

Ao Instituto Sacatar por nos ter aberto as portas e à Professora Dra. Viga Gordilho pela contribuição no desenvolvimento da poética artística.

Ao Prof. Dr. Fábio Gatti, pelas primeiras colaborações com o anteprojeto.

Ao Prof. M.e Tônico Portela, pelas constantes trocas.

Aos funcionários e professores do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFBA.

À Capes pelo apoio financeiro por meio da bolsa de estudos.

NOGUEIRA, Yasmin de Freitas. Corpo-autobiográfico no processo criativo: Por uma poética do mito de Ofélia. 134 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RESUMO

A presente pesquisa visa, por meio de uma revisitação ao mito de Ofélia¹, personagem de Shakespeare (1564- 1616) em *Hamlet*² (1601), o processo de criação no campo das artes visuais, com vistas a refletir questões de gênero e identidade presentes na construção da personagem. O mito, enquanto narrativa simbólico-imagética, busca trazer à tona, por meio da ação e do modo de ser das personagens, elementos da sociedade de uma determinada cultura. A história de Ofélia, revista afim de exemplificar a condição da mulher, reflete a desigualdade entre os gêneros, as limitadas expectativas quanto ao casamento, cuidado com o lar e filhos, silenciamento, repressão à sexualidade e o arquétipo da loucura. Enquanto mulher-artista-pesquisadora, também enxergo-me imersa em tais problemáticas, as quais se tornam pontos de partida para pensar minha autobiografia, bem como uma poética artística desenvolvida. A trama da personagem Ofélia é sobreposta aos meus fragmentos autobiográficos. Emergem, juntamente com minhas subjetividades, temas como raça, classe e sexualidade. Daí, surge a necessidade do tratamento de tais especificidades, caracterizando essa pesquisa como um trabalho feminista e interseccional³, visto que reivindica igualdade entre homens e mulheres e não dissociam diferentes eixos de subordinação. A criação artística, observada sob a ótica do processo, busca compreender os movimentos que me levam à obra, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento. Todos os registros do processo de criação, como desenhos, esboços, fotografias, arquivos pessoais, bilhetes e narrativas privadas, são de fundamental importância para entender o desenvolvimento da criação, e, por isso, são reunidos nos chamados livros de artista⁴ como uma maneira de organizar e exibir os caminhos da criação.

Palavras-chave: Mito de Ofélia, Processo de Criação, Autobiografia, Gênero, Identidade.

¹ Optei pelo uso do *f* em substituição ao *ph*, quando o uso do nome próprio se dá em língua portuguesa, onde desde a reforma ortográfica de 1911, são eliminados todos os dígrafos de origem grega com substituição por grafemas simples.

² *Hamlet* com a grafia em itálico refere-se neste trabalho, à obra de William Shakespeare.

³ Conceito que trata das consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos de subordinação.

⁴ Livros de artista são possíveis obras de arte em forma de livro feitos e/ou publicados, geralmente, pelo próprio artista. Podem ser visuais, verbais, consistir num trabalho em série ou série de ideias e/ou imagens

NOGUEIRA, Yasmin de Freitas. *Autobiographic-body in the creative process: For the Ophelia's myth poetic*. 134 pp. ill. 2017. Dissertation (Master) - Institute of Humanities, Arts and Sciences Milton Santos, Federal University of Bahia, Salvador, 2017.

ABSTRACT

This research seeks, by revisiting the myth of Shakespeare's character 'Ophelia' in 'Hamlet'⁵, the creation process in visual arts' field, seeking to think about gender and identity issues in the character's structuring. The myth, as a symbolic-imagetic narrative, seeks to show, through the characters' action and personalities, the elements of a society of a certain culture. The story of Ophelia, reviewed in order to exemplify the woman's condition, reflects the inequality of genders, the limited expectations about marriage, the care of the home and children, the repression of the sexuality and the archetype of madness. As a woman-artist-researcher, I see myself immersed in those questions, which makes me a start point to think my autobiography, as well as a developed artistic poetic. The plot of 'Ophelia' is superimposed to my autobiographic fragments. They emerge with my subjectivities, subjects as race, class and sexuality. So, rises the necessity to treat those specificities, characterizing this research as feminist and intersectional⁶ work, since it claims equality of men and women and does not dissociate different axes of subordination. The artistic creation, observed from the process' perspective, seeks to understand the movements that lead me to the work, following its planning, execution and growth. All the records of this process, such as drawings, sketches, photographs, personal files, passages and private narratives are of underlying importance in understanding the development of creation, and are, therefore, brought together in artist books⁷ as a way of organize and display the ways of creation.

Keywords: Myth of Ophelia, Creation Process, Autobiography, Gender, Identity.

⁵ Hamlet with italic spelling refers to the William Shakespeare's work.

⁶ Concept that concerns the structural and dynamic consequences of the interaction between two or more axes of subordination.

⁷ Artists Books are potential artworks in the shape of a book made and/or published, generally, by the artist. They may be visual, be verbal, be a serial work or a series of ideas and/or images.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1- Eugène Delacroix. <i>La Mort d'Ophélie</i> . (1844)..... | 37 |
| Figura 2- John Everett Millais <i>Ophelia</i> . (1852) | 40 |
| Figura 3- Paul Steck <i>Ophelia</i> (1895) | 43 |
| Figura 4- Gregory Crewdson, <i>Untitled (Ophelia)</i> (2001)..... | 46 |
| Figura 5- Petra Costa. <i>Elena</i> (2013) | 49 |
| Figuras 6 a 9- Imagens do palimpsesto | 53 |
| Figura 10 a 13 - <i>Frame</i> da videoarte <i>corpo-texto: a estética do imaginário</i> (2013) | 56 |
| Figura 14- <i>Woman of Allah</i> (1994) Shirin Neshat | 57 |
| Figura 15 – <i>Frame</i> do filme <i>O livro de cabeceira</i> | 58 |
| Figura 16- Ariana Russel, Série <i>Skin</i> (2005) | 59 |
| Figura 17- <i>Frame</i> do Vídeo <i>Metamorphosis</i> (2014)..... | 61 |
| Figuras 18 a 20- <i>Eu-Ofélia</i> (2014) Fotografia | 62 |
| Figuras 21 e 22. Oficina <i>Pré-expressividade, Autobiografia e Materialidades</i> (2016) | 64 |
| Figura 23 - Louise Bourgeois, imagem da série <i>Abuso Infantil</i> (1982) | 69 |
| Figuras 24 a 27 – Memórias entre as águas | 70 |
| Figura 28- Recordações de uma bailarina fadada à solidão. 2016 | 72 |
| Figura 29- Rabiscos infantis | 73 |
| Figura 30- Ana Mendieta, <i>Vênus Negra</i> (1980) | 76 |
| Figura 31- Registro de aniversário em 1992 | 79 |
| Figura 32- Das constantes idas à igreja..... | 81 |
| Figura 33- Devaneio sobre uma gestação das águas | 82 |
| Figuras 34 a 36 – Esboços em desenho de seres aquáticos femininos | 83 |
| Figuras 36 e 37- Imagens do palimpsesto | 84 |
| Figura 38 e 39- Primeiros esboços da performance <i>Silhueta em fragmentos de mar</i> | 90 |

| | |
|---|-----|
| Figuras 40 e 41- Segundo esboço da performance <i>Silhueta em fragmentos de mar</i> | 91 |
| Figuras 42 e 43- Detalhe dos sacos plásticos e suas disposições no espaço..... | 91 |
| Figuras 44,45 e 46- Tríptico de fotografias exibido no local da performance..... | 92 |
| Figuras 47 e 48- Imagens da performance <i>Silhueta em fragmentos de mar</i> (2015) | 92 |
| Figura 49– Primeiros esboços da performance <i>Boia</i> | 94 |
| Figura 50- Segundo esboço da performance dos objetos da performance <i>Boia</i> | 95 |
| Figura 51 -Registro da performance <i>Boia</i> | 95 |
| Figura 52- Rascunho da obra <i>Impacto</i> (2016), de Erick Johansson | 96 |
| Figura 53- Fotografia <i>Impacto</i> de Erick Johansson (2016) | 97 |
| Figura 54- Esboço da performance <i>Erigir Abjeto</i> (2016)..... | 98 |
| Figura 55- Fotografia <i>Erigir Abjeto</i> (2016) | 99 |
| Figura 56 e 57- Cenas do vídeo <i>Erigir Abjeto</i> (2016)..... | 100 |
| Figura 58- Marcel Duchamp <i>L.H.O.O.Q.</i> (1919)..... | 101 |
| Figura 59- Ana Mendieta <i>untitled (Facial Hair Transplant)</i> | 102 |
| Figuras 60 e 61- Apresentação da performance <i>Erigir Abjeto</i> . (2016)..... | 103 |
| Figuras 62 e 63- Esboço da fotoperformance <i>Tutorial</i> | 104 |
| Figuras 64 a 65- Fotoperformance <i>Tutorial</i> (2017) | 104 |
| Figura 66- Esboço de montagem da fotoperformance <i>Tutorial</i> | 105 |
| Figura 67 e 68- Páginas da primeira versão do livro de artista..... | 108 |
| Figura 69- Capa da primeira versão do livro de artista..... | 109 |
| Figuras 70 e 71 - Marcel Duchamp <i>Caixa</i> , 1914 e <i>Caixa-Valise</i> , 1941..... | 110 |
| Figura 72- <i>Caixa</i> e livro de artista | 111 |
| Figura 73- Imagem da experiência do <i>Palimpsesto</i> feito na Ilha de Itaparica..... | 112 |
| Figuras 74 a 77- Imagens do experimento em vídeo com o livro de artista..... | 113 |
| Figura 78- Imagem de experimento com retalhos de espelhos | 114 |

| | |
|--|-----|
| Figura 79 e 80- Experimento com espelho e vidro | 114 |
| Figura 81 – Esboço da instalação <i>Processos de um livro navegante</i> (2016) | 115 |
| Figura 82 –Instalação <i>Processos de um livro navegante</i> (2016) | 116 |
| Figuras 83 e 84-Caderno-Livro Fortaleza-Lisboa, (1998 – 2004)..... | 118 |
| Figuras 85, 86 e 87 –Esboços do livro de artista <i>Entre Margens</i> (2017) | 120 |
| Figura 88- Capa do livro de artista <i>Entre Margens</i> | 123 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 1. CAPÍTULO I - OFÉLIA: ENTRE A MULHER E A PERSONAGEM..... | 16 |
| 1.1 A recepção do mito de Ofélia: Representações pictóricas no século XIX..... | 32 |
| 1.2 A recepção do mito de Ofélia: Releituras contemporâneas..... | 44 |
| 2. CAPÍTULO II- ENTRE A MULHER E A ARTISTA: POR UMA ESCRITA DE SI..... | 51 |
| 2.1 Escrita de si: Um pensamento em criação..... | 60 |
| 3. CAPÍTULO III - CORPO- AUTOBIOGRÁFICO NO MITO DE OFÉLIA: UMA POÉTICA EM PROCESSO..... | 86 |
| 3.2 Percurso de experimentação | 106 |
| 3.2 Entre margens: Livro de artista como documentos de processo..... | 117 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 125 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 128 |

INTRODUÇÃO

Poderia falar sobre essa pesquisa de inúmeras maneiras. Para mim, ainda é difícil defini-la. Penso que seu início, assim como o princípio de toda criação, vem da angústia, do incômodo, do estado de tensão que me foi apresentado por Fayga Ostrower (2014). É preciso estar inquieto para criar.

Essa dissertação constitui-se num trânsito entre teoria e prática, busca desenvolver o processo de criação na poética do corpo autobiográfico no mito de Ofélia, já anteriormente experimentado, na graduação em Artes Visuais, e que é retomado sob outras perspectivas. A história da personagem Ofélia da tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare, escrita entre 1599 e 1601, é repensada a partir da minha posição enquanto mulher, minhas dúvidas e anseios, explicitando questões como gênero, identidade, sexualidade, relações de poder e subalternidade.

A identificação com uma personagem no tempo e espaço tão longínquos surgiu do incômodo, do desconforto. As questões de gênero já pulsavam de alguma maneira na minha produção como artista visual, e o encontro com Ofélia, em uma tarde ensolarada à beira do rio Paraguaçu, potencializou minhas pretensões artísticas acerca do feminino.

Para melhor entendimento da proposta aqui desenvolvida, recordo, em breves palavras, a história da personagem. Ofélia é uma jovem da nobreza da Dinamarca, cercada de figuras masculinas, cabendo-lhe apenas silêncio e obediência. Atendendo ao padrão cultural das mulheres numa sociedade estruturalmente patriarcal, vive a expectativa de um casamento com o Príncipe Hamlet que a rejeita, tornando-a uma garota reprovada e sem expectativas de novas núpcias, o que significa um completo desamparo, visto as limitadas expectativas de gênero que só definiam tal destino para as mulheres.

Sua história é marcada pela loucura e, posteriormente, pela morte, tendo a dissolução nas águas uma expurgação de seus pecados amorosos. Exemplificam a construção patriarcal sobre o pecado feminino, para o qual não existe redenção.

Devido à estrutura dramática e a profundidade de caracterização, *Hamlet* pode ser interpretada e debatida por diversas perspectivas. Apesar de amplamente representada, seja no teatro, no cinema ou nas artes visuais, as possibilidades de revisitar Ofélia não foram esgotadas.

Diversas são as edições da obra *Hamlet*, muitas delas direcionadas a públicos específicos, com diversas falas alteradas e até expurgadas, Ofélia é, assim, completamente

moldada com propósitos moralizadores, principalmente no século XIX. Em outras edições, a personagem sequer existe. Dessa maneira, a busca por publicações, que contemplassem as intenções da presente pesquisa, tornou-se uma espécie de *hobby*, muitas versões foram lidas, de textos antigos e rebuscados até histórias em quadrinhos, chegando à tradução da obra por Lawrence Flores Pereira, lançada em 2015, cuja linguagem atendeu às minhas expectativas em relação ao destaque dado à Ofélia.

Para Julia Doménech (1998), Shakespeare constrói um personagem mítico atemporal, dado que sua história não perece, e, sim, se modifica. Pensar em Ofélia na contemporaneidade é refletir a histórica interdição social da mulher e as lutas feministas pela conquista de espaço nas artes e na esfera pública, a relação com o corpo, a luta pela igualdade de gênero e contra diversas formas de opressão.

A produção dessa pesquisa foi intensa, mexeu com sentimentos e histórias guardadas, veladas. Revisitá-las trouxe à tona alegrias e tristezas, que foram, também, combustíveis para a criação. Toda sua escrita se deu em primeira pessoa e não enxergo outra maneira de concebê-la, dado que faço parte diretamente das narrativas contadas, das relações estabelecidas com a personagem.

O método autobiográfico se dá como uma ferramenta necessária, no que cerne a compreensão do objeto de estudo, meu próprio trabalho em processos criativos, em que interessam as relações entre mim e a Ofélia, como um elemento de diálogo entre artista e obra.

A criação é investigada sob a perspectiva do processo; é observada a construção das obras durante o percurso criador, gerando uma compreensão maior do projeto, bem como de seus possíveis desdobramentos, com base nas pesquisas de Cecília Salles (1998, 2006, 2008) no campo da crítica de processos.

Esse trabalho compõe-se de três capítulos. No primeiro, intitulado *Ofélia: entre a mulher e a personagem*, Ofélia é apresentada. Nele, há uma explanação de como se dá a narrativa, seus personagens e a trama ao redor. Nele, também, são apresentadas as características relevantes para a construção do mito e a condição da mulher - Ofélia. São desenvolvidos temas abordados na peça relacionados à Ofélia: feminilidade, silenciamento, sexualidade, loucura e morte.

No mito, está presente o arquétipo da insanidade ligado ao feminino, e a fantasia ameaçadora da sexualidade descontrolada, explanado por Foucault (1978, 1999). A loucura, como possibilidade de libertação, se desenquadra do comportamento feminino numa sociedade estruturalmente patriarcal, e o suicídio, a dissolução nas águas, como forma de

exercer liberdade sobre si mesma. O tratamento da relação da personagem com o elemento aquático tem por base as ideias de Bachelard (1997).

Ofélia apresenta características ambivalentes que são, ora enaltecidas, ora amenizadas: a virtude, a obediência e a sensualidade. A personagem tornou-se um ícone da morte jovem e bela, cristalizado como um momento de beleza estética e imortalizado por obras de arte em diversos períodos da história da arte. Na contemporaneidade, diversas releituras da personagem são encontradas, explicitando, desse modo, a atualidade do mito, ressignificam a mulher do século XVII, suas privações e comportamentos morais.

No segundo capítulo, *Entre a mulher e a artista: por uma escrita de si*, inicio a reflexão sobre a produção plástica e seu desenvolvimento. Procuo, por meio de uma investigação em arquivos pessoais, entendidos também como documentos do processo de criação, as ligações entre mim e Ofélia. Tais documentos, bem como as definições das redes de relações estabelecidas com a personagem, com base nas redes de criação de Salles (2006), auxiliam na compreensão dos movimentos que levam à criação artística.

Nessa imersão autobiográfica, que se dá de maneira fragmentada, não cronológica, dialogando com o conceito de *Biografema* de Roland Barthes (1975), interessam os modos como minhas subjetividades se refletem na produção prática dessa pesquisa.

Na construção da autobiografia, foram remexidos meus baús de histórias, álbuns de fotografias, que, para Susan Sontag (2004), se tornam um rito da vida em família, bem como desenhos, bilhetes de infância e casos que me foram narrados pelas matriarcas da família, em que notei a impossibilidade de atestar a veracidade dos fatos, como procura Philippe Lejeune, em o *Pacto Autobiográfico* (2008), pois são cercadas de interpretações, tensionando as fronteiras entre vida e ficção.

No percurso da criação artística, foram criados esboços em desenhos, que materializam um pensamento criativo em desenvolvimento, bem como ilustram algumas narrativas pessoais escritas, como uma reconstrução de lembranças. Nos constantes movimentos de criação, o conjunto dos desenhos, esboços, anotações, narrativas de si, documentam o processo de produção artística e acabam por dar forma às obras que são exibidas no capítulo três.

O terceiro capítulo, *Corpo- autobiográfico no mito de Ofélia: uma poética em processo*, expõe o processos de construção das obras em performance, fotografia, vídeo e instalação que deixaram como rastros outros diversos documentos e diferentes livres experimentações. Para Salles (2006, p.12), as séries de rascunhos, roteiros, esboços,

apresentam diferentes possibilidades de obras, mostram propostas se modificando ao longo do percurso.

A exibição dos trabalhos sob a perspectiva do processo não tem somente a intenção de relatar passo a passo da construção de cada uma, mas, principalmente, buscar compreender o estabelecimento das relações ao longo do percurso, o pensamento do artista em criação.

As obras surgem da experimentação, dos acertos, erros, imprevistos, do trabalho empenhado do artista. Tal qual a criação, que não segue uma linearidade, as obras, aqui expostas, também são apresentadas conforme foram sendo construídas, não seguem, pois, uma cronologia. São apresentadas conforme dialogam de alguma maneira, seja por sua materialidade, conceito ou linguagem.

Os documentos de processo de criação foram reunidos em livros de artista. O livro foi utilizado, devido a sua natureza híbrida, situado, frequentemente, nas palavras de Veneroso (2012), na interseção entre diferentes mídias, o que o torna um formato ideal para os processos artísticos.

Os livros de artista elaborados têm caráter processual, exibem as criações em gestação, foram construídos de maneira gradativa, exibem, conforme foram elaborados, diferentes fases da pesquisa e produção artística.

Ao pensar, ainda, sobre o impulso para iniciar a produção da presente pesquisa, *Corpo- autobiográfico no processo criativo: por uma poética do mito de Ofélia*, retorno à identificação com Ofélia. As amareladas páginas de *Hamlet* de Shakespeare, ainda que com cheiro de livro novo, falam, de alguma maneira, também sobre mim. Tem gosto amargo. Sabor desagradável de prisão, de silenciamento, de morte. Os gritos contidos, o choro no escuro, fala sobre ela, sobre mim, sobre muitas outras. Fala sobre nós mulheres e exprime aquilo que nos une.

Estamos, assim, espalhadas pelas páginas que seguem, Ofélia e eu, nossas histórias jogadas sobre as águas como barcos à deriva, que se chocam e se distanciam conforme o balanço do mar. E dizem por aí que um mar calmo nunca fez bom marinheiro. Ai de mim que não sei nadar! Fui seguindo diversas águas, tentando não me afogar.

CAPÍTULO I

OFÉLIA: ENTRE A MULHER E A PERSONAGEM

A tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare escrita entre 1599 e 1601, foi a mais longa peça desse autor, e se consagrou como uma das mais poderosas e influentes tragédias em língua inglesa. Com o autor ainda em vida, a peça estava entre uma das mais populares da Inglaterra, figurando, ainda hoje, entre os textos mais realizados do mundo, no topo, inclusive, da lista da *Royal Shakespeare Company* desde 1879.

Devido à estrutura dramática e a profundidade de caracterização, *Hamlet* pode ser interpretada e debatida por diversas perspectivas. Amplamente estudada, as análises da peça voltavam-se, principalmente, para uma investigação acerca do protagonista, que leva o mesmo nome da peça. A personagem Ofélia, durante muito tempo, foi tratada nas análises, em geral, apenas para enfatizar qualidades femininas consideradas ideais e universais, ou para enfatizar características do príncipe Hamlet.

Segundo Smith (2007), no século XIX, as edições das obras de Shakespeare multiplicam-se e são direcionadas a públicos específicos. Edições estas, que circulam em textos simplificados pelas escolas, universidades, palcos e lares burgueses. Ainda neste referido século, suas obras foram utilizadas com propósitos moralizadores, numa busca para que seus textos fossem “limpos”, expurgadas as passagens consideradas impróprias e indecorosas. Assim, Shakespeare foi reinventado de diversas formas, refletindo padrões morais da época.

Pavis atenta para o fato de que essa recriação "nunca é inocente, e sim que implica produção do sentido" (PAVIS, 1999, p.11 apud SMITH, 2007, p.34). Dessa forma diversos personagens perdem suas principais características. Gonçalves (2011, p. 07) aponta que somente no século XX, por volta de 1970, alguns críticos feministas abriram novas abordagens acerca das personagens mulheres, que se resumem em Ofélia e Gertrudes, mãe de Hamlet.

O texto shakespeariano *Hamlet*, original e sem cortes, pode ser observado sob o ponto de vista da representação da mulher do século XVII. A crítica feminista impulsionou uma expansão das possibilidades de análise da personagem Ofélia, que passa a ter um papel significativo, sobretudo no que se refere às atitudes relacionadas à mulher.

Smith (2007, p 79) aponta para a necessidade de lembrar que a visão de Shakespeare como escritor sofisticado foi construída pela crítica literária especializada,

que atribuiu ao escritor uma certa genialidade devido à complexidade e ambiguidade dos seus escritos, que acabou por afastar o leitor e espectador leigos. Do século XIX ao XXI, permanece ainda a tendência de ver Shakespeare como um autor genial e complexo, apesar das várias tentativas de torná-lo popular, principalmente por conta das releituras contemporâneas.

A personagem Ofélia já foi amplamente representada e revisitada, seja na literatura, no teatro, no cinema ou nas artes visuais. Como afirma Bachelard (1997, p. 92) “O nome de Ofélia volta aos lábios nas circunstâncias mais diferentes”. Mas afinal, quem é a personagem/mulher Ofélia, e o que ainda traz de relevante a sua história?

Ofélia é uma jovem da nobreza da Dinamarca, filha de Polônio, irmã de Laertes, destinada ao casamento com o Príncipe Hamlet. Na obra, não é possível definir com clareza sua personalidade, pois ela está “sob custódia” (PERROT, 1980 apud SANTOS; COSTA, 2010, p. 235). A história da personagem se passa cercada de figuras masculinas, cabendo-lhe apenas silêncio e obediência. Ofélia é submetida a uma imagem opaca e idealizada, às opiniões culturalmente marcadas e misóginas de seu irmão e de seu pai, bem como ao azedume das falas de Hamlet ao rejeitá-la.

Polônio e Laertes detêm poder sobre a vida de Ofélia, e se utilizam de conselhos e instruções, afim de podá-la, inclusive, em sua vida amorosa, para que atendesse ao padrão cultural das mulheres numa sociedade estruturalmente patriarcal. Portanto, a obra retrata a mulher do século XVII, com suas privações e comportamentos morais.

Assim, à Ofélia cabe o papel da virgem, de donzela à espera do casamento e da posterior dedicação ao lar e à família. A personagem se caracteriza por ser indefesa, virtuosa, frágil e submissa. Tem seus impulsos sexuais cerceados – a sexualidade socialmente permitida está restrita à esfera da família – se enquadra no papel da mãe, da esposa e da rainha do lar, fragilizada e sempre dependente de um homem, seja ele pai, irmão ou marido.

Segundo Tiburi (2008), a imagem da boa moça caracteriza, ontem como hoje, um traço fundamental da estética aplicada às mulheres. A autora enfatiza o uso de uma “estética feminina” como estereótipo, “como código de uma cultura, de uma classe social ou econômica que faz valer seus valores também no que diz respeito à aparência das mulheres” (TIBURI, 2008, p.42). O feminino é definido como código estético rígido, que inclui uma moral, uma maneira de se comportar.

Camati (2008) comenta a necessidade de considerar que a cultura influencia o comportamento social, e que os sujeitos são também produtos do meio em que foram

socializados, assim, Shakespeare foi influenciado por leituras e por formas de pensar da época. As personagens na obra *Hamlet*, independente do gênero, sustentam-se a partir de uma postura relativista, que define o sujeito como sendo fruto de fatores psicológicos, também de determinações culturais e históricas.

Ainda de acordo com Camati (2008), as restrições de gênero, raciais, étnicas e de classe determinavam – e ainda determinam – como as pessoas deveriam ser tratadas e o que lhes era permitido fazer. Tais fatores marcavam a esfera de ação da maioria dos indivíduos e lhes pregavam sanções legais, sociais e econômicas. Na Inglaterra de Shakespeare, o homem podia exercer uma grande variedade de papéis de acordo com suas possibilidades e capacidades; a mulher, porém, tinha suas possibilidades limitadas.

Ao tratar de questões relativas ao feminino, não tenho intenção de definir que a feminilidade está apenas relacionada às mulheres, tampouco de unificar a categoria mulher, pois ela mesma é bastante plural.

Na construção de Ofélia, é exposto o conflito entre suas ações, socialmente construídas, e o “eu” interior reprimido da personagem. A repressão se dá não apenas no tocante à sua sexualidade, mas também à sua identidade, anulando-a para construir e tomar como referência exclusiva a vontade do outro, um outro representado pelo gênero masculino, nas figuras do seu noivo, seu pai e seu irmão.

Desde a primeira cena Ofélia é guiada, aconselhada e direcionada. Polônio e Laertes a ordenam que esqueça Hamlet. Esta ação pode ser observada já na cena III do I ato, em que Laertes, ao se despedir de Ofélia em sua partida para França, adverte a irmã sobre as investidas de Hamlet, seus “protestos de amor”, que são colocados como ilusões amorosas e passageiras pelo irmão e reiteradas na fala de seu pai.

LAERTE

E quanto a Hamlet e seus frívolos favores,
Vê nisso tudo um jogo e um capricho do ardor
Uma jovem violeta no início da vida,
Precoce, mas fugaz, suave, mas efêmera,
O perfume e o recheio de um único instante,
E nada mais.

OFÉLIA

Só isso?

LAERTE

Considera assim.
Pois o ser, quando cresce, não se espessa apenas
No tronco e no vigor, mas, quando o templo se ergue,
O serviço interior do espírito e da mente

Cresce junto. Talvez ele te ame agora,
 E nada, mancha ou trama, macule a virtude
 De suas afeições... Mas tu deves temer,
 Sendo ele um grande, não lhe pertence a vontade,
 Pois ele está sujeito ao próprio nascimento:
 Não pode como o fazem as pessoas comuns,
 Segui seus próprios fins, porque sua escolha afeta
 O equilíbrio e a saúde deste Estado inteiro;
 Sua escolha, portanto, há de estar circunscrita
 Pelo consentimento e a voz daquele corpo
 Do qual ele é a cabeça. Se ele diz que te ama,
 Convém à tua prudência dar crédito apenas
 Enquanto ele, na ação pessoal e posição,
 Tornar fato o que diz, mas isso só depende
 Do quanto o acompanhar a voz da Dinamarca.
 Assim, pesa o que pode sofrer a tua honra,
 Se, crédula demais, escutares seus cantos,
 Perderes a alma e abrires teu casto ouro
 A sua indiscrição e ai ímpeto sem rédeas.
 Cuidado, minha irmã, toma cuidado, Ofélia,
 Fica fora do alcance de tuas afeições,
 Bem longe dos tiros e riscos do desejo.
 A mais casta donzela já é muito pródiga
 Se desnuda a beleza aos lampejos da lua.
 Nem a virtude escapa aos golpes da calúnia.
 O caruncho corrói os grãos da primavera
 Muitas vezes bem antes do broto eclodir,
 E, no líquido e morno orvalho juvenil,
 Os surtos de contágio são sempre iminentes.
 Fica atenta -ter medo é um seguro mais certo.
 Ser jovem é se trair, sem ter nada por perto.
 OFÉLIA
 Farei com que a essência de tua lição
 Vigie meus sentimentos. Mas meu irmão,
 Não vá, como um pastor desprovido de graça,
 Mostrar-me a senda íngreme e árdua do céu,
 Enquanto, feito afoito e inflamado libertino,
 Trilha a aleia florida da satisfação
 Sem seguir seu conselho.
 (SHAKSPEARE, 2015, p.67)⁸

Em suas falas, Polônio utiliza, ainda, um tom de vulgaridade para com a filha, reforçando as condutas adequadas para uma mulher de sua classe.

⁸ Tradução de Lawrence Flores Pereira. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca/William Shakespeare**. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classiscs Companhia das Letras, 2015.

POLÔNIO

Eu lhe ensino: você faz papel de bebê.
 Ao se deixar pegar com essas belas ofertas.
 É pura moeda falsa! Oferte com mais zelo.
 Se não – pra não esfalfar a pobre palavra
 No galope – vai é me ofertar um fedelho.

OFÉLIA

Senhor, ele me pleiteou com seu amor
 Nas formas mais honrosas.

POLÔNIO

Ah, você disse “formas”? Ora, por favor!

OFÉLIA

E ele sancionou suas palavras, senhor,
 Com quase todos os votos sagrados do céu.

POLÔNIO

É só laço de apanhar franguinha! Eu sei bem
 Que quando o sangue arde, a alma deixa a língua
 Cheia de belas juras. Filha, esses fogachos,
 Repletos de clarões, mas sem calor, que somem
 Ali mesmo, no próprio ato da promessa,
 Não confunda com fogo. Doravante, filha
 Seja mais módica em sua presença virginal. [...]

OFÉLIA

Eu obedecerei, senhor.

(SHAKSPEARE, 2015, p. 70-71)

Nestas passagens, podem ser observados, os primeiros indícios na dualidade da personagem, que mesmo obedecendo aos mandos de Laertes e Polônio em suas respostas, demonstrando respeito pelos mesmos, gentilmente e com palavras doces, refuta as colocações sobre o amor de Hamlet e não hesita em lhes expor os acontecimentos entre ela e o príncipe da Dinamarca. Segundo Gonçalves (2011, p. 02), a personagem pode parecer, num primeiro momento, frágil e sem ações ao olhar do leitor, porém em uma leitura mais detalhada, é possível notar que, por trás dessas características, há uma mulher que se expressa dentro do silêncio que lhe é imposto.

Os desacordos de Ofélia para com as opiniões de Laertes e Polônio sobre Hamlet “caem em ouvidos surdos” (SANTOS; COSTA, 2010, p. 236), seu pai utiliza sua posição para silenciá-la, cabendo-lhe a aceitação, deixar de lado seus próprios sentimentos e obedecer as ordens que lhe foram dadas, pois, do contrário, corria ela o risco de tornar-se impura, uma mulher imprópria para o casamento. Para Tavares, “quando Ofélia dá ouvidos a tais conselhos, ela apenas entrega seu coração para que seja plantadas e cultivadas ali sementes de desconfiança e amargura. Sementes que mais tarde germinarão sua loucura” (2006, p.135).

Através dos supracitados diálogos, fica explícito que a personagem já conduzia uma espécie de romance com o príncipe Hamlet, anterior ao conhecimento de seu pai e de seu irmão, fato que tanto pode ser confirmado por meio da fala de Ofélia, como se materializa nas cartas que ela é obrigada a devolver a mando de Polônio em um encontro forjado pelo mesmo, com o propósito de descobrir o motivo da falsa loucura de Hamlet.

Hamlet encena não estar gozando de suas faculdades mentais, que se traduz na intenção de descobrir o verdadeiro motivo da morte de seu pai, revelação feita pela visita do seu espectro, ao lhe confidenciar ter sido assassinado pelo próprio irmão, que assumiu seu trono e casou-se com a rainha Gertrudes, mãe de Hamlet. O falecido rei Hamlet pede ao filho por justiça, e o príncipe torna-se obcecado e leva em conta retaliações com o atual rei, seu tio Cláudio. Diversas análises apontam que o príncipe da Dinamarca cria uma repulsa pelas mulheres após se decepcionar com a atitude de sua mãe; a “brecha” para tal interpretação está nas suas diversas falas misóginas para com Gertrudes e a própria Ofélia, quando entende estar sendo vítima de um acordo entre Ofélia, Polônio e o Rei. Devido à incapacidade de sua mãe de manter-se fiel ao Rei Hamlet, seu falecido marido, Hamlet a trata como uma meretriz.

[...] Morto há dois meses só! Não, nem tanto, nem dois!
 Um rei tão excelente, comparado a este,
 Um Hipérion na frente de um sátiro.
 Tão Brando com ela que jamais toleraria
 Que os ventos lhe roçassem rudemente o rosto.
 Céus, terra. Lembrar? Quê? Sempre agarrada nele,
 Como se o apetite ficasse mais intenso
 Com o próprio alimento. E tudo em um só mês.
 Não vou pensar. Fraqueza, teu nome é mulher!

[...] E antes mesmo que o sal das mais falazes lágrimas
 Deixasse marcas rubras em seus olhos túmidos,
 Ela casou – Ó pressa ignóbil, se jogar
 Com tanta rapidez no leito incestuoso!
 (SHAKESPEARE, 2015, p. 62-63).

Polônio leva ao conhecimento do Rei sua crença na loucura de Hamlet. O pai de Ofélia supõe que essa loucura se dá pela então negação de Ofélia ao seu amor, ao obedecer suas ordens, em se resguardar e não ceder às investidas do príncipe. Imagina que a principal causa de seu “estado descompensado” é um amor não correspondido. Polônio, então, manipula a própria filha, usando-a como isca para obter por meio do diálogo dos

dois, uma possível revelação sobre a crise do príncipe. Polônio e o rei se escondem por trás das tapeçarias e assistem ao encontro de Ofélia e Hamlet.

No diálogo, Ofélia ainda está sob o olhar controlador do pai e não se mostra natural. Não é possível, ainda, perceber da personagem, seus reais sentimentos e pensamentos, liberdade que a mesma terá apenas quando tomada pela loucura.

OFÉLIA

Meu senhor, tenho comigo lembranças suas
Que já há algum tempo desejava devolver-lhe.
Eu rogo que as receba agora

HAMLET

Não, eu não. Eu nunca te dei nada.

OFÉLIA

Honrada alteza, o senhor sabe bem que as deu,
E com frases compostas de brisa tão branda
Que as fez inda mais raras. Perdido o perfume,
Aceite-as de volta; pois, para a mente nobre,
Os dons ricos empobrecem quando o doador
Torna-se cruel. Tome-as, senhor.

HAMLET

Ha, Ha, você é decente?

OFÉLIA

Senhor?

HAMLET

Você é bela?

OFÉLIA

O que quer dizer, Vossa Alteza?

HAMLET

Que se você é decente e bela, sua decência não deveria permitir conversa com sua beleza.

OFÉLIA

Mas a beleza, senhor, com quem poderia ter melhor comércio do que com a decência?

HAMLET

Sim. O poder da beleza transformará antes a decência em cafetina do que a força da honestidade poderá traduzir a beleza em sua semelhança. Isso já foi um paradoxo, mas os tempos comprovam.

Eu a amei um dia.

OFÉLIA

De fato, o senhor fez que assim acreditasse.

HAMLET

Mas não devia. Enxertem a virtude na velha cepa, o sabor acre perdura.

Eu não a amei.

OFÉLIA

Meu engano, então, foi bem maior.

HAMLET

Vai para um convento. Quê! Preferes procriar pecadores? Eu próprio sou razoavelmente honesto, mas eu poderia me acusar de certas coisas que seria bem melhor que minha mãe não me tivesse parido. Sou muito orgulhoso, vingativo, ambicioso, carrego mais afrontas que pensamentos para exprimi-los, invenção para dar-lhes forma e tempo para executá-los. [...]

Vai, anda para o convento. Onde está teu pai?

OFÉLIA

Em casa, senhor.

HAMLET

Então fechem todas as portas, para que ele faça papel de palhaço só em casa.

Adeus

OFÉLIA

OH, ajudem-no, céus clementes.

HAMLET

Se te casares, te darei esta praga como dote: que mesmo que sejas casta como gelo e pura como neve, não escaparás à calúnia. Vai para um convento, adeus. Mas se tens que casar, casa com um imbecil; pois os homens sensatos sabem bem em que espécie de monstros vocês os transformam.

Pro convento, anda, rápido. Adeus.

OFÉLIA

Potências celestiais, curai-o!

HAMLET

Eu também ouvi falar muito das tuas maquiagens. Deus deu a vocês um rosto e vocês fazem outro. Vocês saracoteiam e desfilam, dão apelidos às criaturas de Deus e explicam seus excessos como ignorância. Vai. Basta para mim, que já estou enlouquecido. Não vai mais haver, garanto, nenhum casamento. Os que já estão casados- com exceção de um só - continuarão vivos. O resto fica com está. Pro convento, anda!

(SHAKESPERE, 2015, p.112-114)

Neste diálogo da cena I do ato III, estão presentes diversas insinuações de Hamlet que podem legitimar às palavras de Laertes e Polônio. Segundo Smith (2007, p.51), a cena, sem a imagem do convento como prostíbulo – outra possível interpretação –, carrega a ideia de que a moça que não se adequasse aos conselhos dos homens de sua família, poderia acabar solteira, sem filhos e, “não escapará à calúnia”. As palavras agressivas de Hamlet rejeitam totalmente o amor de Ofélia e transmitem a clara decisão do Príncipe de não casar com ela, fato que acaba por determinar o futuro da personagem. Distante do casamento e da maternidade, cabiam-lhe poucas alternativas.

Gonçalves (2011, p.14) sublinha que a reação violenta do príncipe repleta de frases amargas direcionadas a ela é o primeiro passo para a loucura de Ofélia. Ela teve seu amor e confiança testados e posteriormente foi abandonada, tornando-se então uma garota reprovada.

Outro importante dado apontado pelos críticos, que contribui para a loucura da heroína, é o assassinato de seu pai, que acontece pelas mãos de Hamlet. Em conversa com sua mãe numa das salas do castelo, Hamlet percebe que aquele diálogo está sendo ouvido por um terceiro, que acredita ser o Rei Cláudio. Por entre as tapeçarias do castelo, o príncipe apunhala o velho Polônio, que cai morto. Sua morte não causa nenhuma comoção no príncipe, sequer arrependimento.

Segundo Tavares (2006), o texto não torna explícito se Hamlet e Ofélia consumaram atos sexuais, interpretação que pode ser dada através das falas de Ofélia quando desprovida da razão. Porém apenas o fato de o romance ter se tornado público,

aliado a não realização do casamento, traz a desonra para Ofélia e sua família. A partir desse acontecimento, ela está marcada e “todos os argumentos temerários dos quais anteriormente Polônio fez uso agora são os que a nomeiam” (TAVARES, 2006, p. 138). A ela resta o lamento.

Segundo os padrões morais da época, a personagem é descartada por ter-lhe dado o coração, ter cedido aos seus desejos. Pouco restaria a uma moça rejeitada, e que se encontra sem a “proteção” dos homens da sua família. A ela, dificilmente seriam ofertadas novas possibilidades de casamento. Seu desatino e, posteriormente, sua morte exemplificam a construção patriarcal sobre o pecado feminino. Para a mulher, não existe uma segunda chance, seu pecado significa a autodestruição.

Se a princípio, somente o silêncio e a obediência lhe caíam bem, no fim, a loucura lhe permite certa liberdade de expressão. A loucura libertária de Ofélia dá vazão a uma expressão que lhe era proibida anteriormente. Imersa na loucura, suas palavras, mesmo aparentemente desconexas, elucidam parte da angústia existencial, incluindo a sexualidade que conformava a personagem. “Nesse momento, não temos mais a visão de Hamlet sobre ela, e sim a dela sobre seu próprio mundo” (SANTOS; COSTA, 2010, p.238).

OFÉLIA (canta)
 Amanhã é são Valentim,
 De casa saem, é madrugada;
 Jovem diante o varandim,
 Me torno sua amada.
 Ao levantar-se, ele se veste,
 Lhe abre da porta a tramela,
 E entra a moça, o ar celeste,
 Mas, ao sair, não é donzela.
 (SHAKESPERE, 2015, p.154-155)

Ofélia fica finalmente livre para dizer o que pensa, revelando o lado obscuro de sua personalidade, também delata sua relação com o príncipe, encena relações sexuais, bem como pronuncia palavras com conotações de duplo sentido. Sua loucura é, assim, também o momento de libertação para sua repressão sexual.

Durante a segunda metade do período Vitoriano⁹, segundo Showalter (1987 apud VIEIRA, 2010), o número de mulheres lunáticas aumentou consideravelmente, o que

⁹ Período na Inglaterra do século XIX, de 1837 a 1901, que corresponde ao reinado da **Rainha Vitória**.

levou à feminização da insanidade. Dessa forma, precipitadamente, os médicos concluíram que eram as mulheres as mais vulneráveis à insanidade, crendo que o aparelho reprodutivo feminino e seus hormônios afetavam a mulher em sua sensibilidade emocional, sexual e seu controle racional (SHOWALTER 1987, p. 55 apud VIEIRA, 2010, p.85).

Freitas (2006) aponta para a problemática da diferença hierárquica que coloca o feminino inferior ao masculino, o que justificou, por muito tempo, a proteção dos homens às mulheres, estando subordinadas à eles, o que a autora chama de “mito da fragilidade.” Parte desta crença se baseia em fatores biológicos, cabendo aos movimentos feministas lutar também pela quebra dessa hierarquia, considerando-a não como fruto de uma fatalidade biológica, e, sim, como decorrente de processos históricos e ideológicos (ALVES; PITANGUY, apud FREITAS, 2006, p. 35). Diversas são as “justificativas” que reforçam a ideia da fragilidade feminina, seja pelos órgãos genitais, tamanho do cérebro, etc, argumentos de fundo biológico, que, de forma geral, vêm sendo discutidos e desconstruídos.

Lewontin e Cols (1984 apud FREITAS 2006, p. 41) relatam que, durante muito tempo, e porque não afirmar ainda hoje, a ciência esteve nas mãos de homens, brancos e europeus. Uma ciência longe de ser neutra e objetiva, que era carregada pela ideologia patriarcal. O determinismo biológico, aponta também para o papel social natural e o desvio social da mulher. Estudos do século XIX colocam a histeria como uma patologia feminina, assim, qualquer negação à dominação, descumprimento das expectativas de gênero, caracterizava uma “feminilidade revoltosa e danosa”, motivo para que a mulher fosse diagnosticada como histérica.

Foucault (1978, p.250) fala sobre a entrega aos desejos, a falta de freio nas paixões, os delírios amorosos, a melancolia causada pelo desgosto e os vícios corporais, que causariam a loucura. Trata dos fenômenos da loucura como possibilidade da paixão. A paixão histérica estaria entre as doenças das mulheres e carregaria os erros de inúmeras outras afeições. Segundo Willis:

[...] se uma doença de natureza desconhecida e de origem oculta se produz numa mulher de tal modo que sua causa foge ao conhecimento e a indicação terapêutica é incerta, logo acusamos a má influência do útero que, na maior parte do tempo, não é responsável, e a respeito de um sintoma não habitual declaramos que ele oculta algo de histérico, e aquilo que tantas vezes foi o subterfúgio de tanta ignorância

consideramos como objeto de nossos cuidados e nossos remédios. (1681 p. 529 apud FOUCAULT, 1978 p. 309).

Com frequência, a histeria foi entendida como um efeito de um calor interno que caminha através do corpo uma efervescência, uma ebulição manifestada por convulsões e espasmos. Foucault (1978) indaga se tal calor não se assemelha ao fervor amoroso frequentemente associado à histeria, através das moças que procuram por marido ou as que o perderam. A histeria seria ardorosa por natureza e desde o começo do século XVII já estaria relacionada com a ideia de que as mulheres são mais frequentemente desvairadas pelo amor do que os homens; que o sabem, segundo o autor, dissimilá-lo muito bem.

Segundo Freitas (2006, p. 63), o estudo da histeria foi uma maneira de desvendar a natureza feminina, reafirmando a mulher marcada pela natureza, pelas determinações do corpo. Classificavam-se, dentre outros, como desvios histéricos: recusa ao casamento; as relações sexuais sem fins procriativos; excesso de desejo sexual; adultério; falta de cuidado com o lar. Tal como a personagem Ofélia, as mulheres burguesas deveriam ser tímidas, obedientes, esposas, anestesiadas sexualmente e direcionadas para os afazeres domésticos, para a educação dos filhos e sempre sob a dependência de um homem.

Na utilização os textos shakespearianos, principalmente no tocante à personagem Ofélia, que foi apropriada por um discurso moralizador, no século XIX, em que foi moldada para se enquadrar nos moldes vitorianos, diversas edições surgiram no período, originando um subgênero literário direcionado especificamente para o público feminino, em obras como os chamados "manuais de conduta" ou "narrativas instrutivas", que "ensinavam" para as jovens burguesas moldes comportamentais ideais.

Tais edições eram "purificadas", com retiradas de falas com duplo sentido, bem como frases indecorosas de Ofélia em sua loucura, tudo isso para reiterar a visão sobre ela como indefesa, virtuosa, frágil e submissa à ordem patriarcal. Segundo Smith (2007, p.71), estes textos continham um discurso pedagógico sutil, mas poderoso, que veiculava virtudes morais e religiosas para as moças e mulheres do período.

Tiburi (2008) pensa que, diferentemente das heroínas fortes de outras peças de Shakespeare, Ofélia é uma espécie de parte negativa de Hamlet, ela é a mulher que ele, confuso diante dos horrores familiares a que era submetido, não quis. Ela é assim, rejeitada no bojo da loucura teatral e histórica do melancólico Hamlet, e acaba sucumbindo por não encontrar outra saída. Ao estabelecer uma comparação entre Hamlet

e Ofélia, é possível notar que a construção de Hamlet se dá no campo da razão e da lógica, enquanto Ofélia é identificada com a natureza e a dita irracionalidade emocional.

Após ser considerada como privada da razão, é trágico o destino de Ofélia. Bachelard (1997) aponta nas falas de Hamlet para com Ofélia, desde sua primeira cena, o que o autor chama de “preparação literária do suicídio”, em que Hamlet já anuncia o futuro da moça: "A bela Ofélia. Ninfa, em tuas orações sejam lembrados meus pecados." (SHAKESPEARE, 2015, p. 112) Para Bachelard (1997), o suicídio na literatura é a morte mais preparada, mais planejada e mais total, em que o romancista quase desejaria que todo o universo se envolvesse na morte de seu herói. Segundo o autor, o suicídio literário é capaz de permitir a imaginação da morte. (BACHELARD 1997, p.83)

Ofélia é uma vítima da sociedade patriarcal e paga um alto preço por isso, ou seja, sua própria vida. Ofélia morre pelos pecados dessa sociedade, pelos pecados de outrem, uma morte no rio, suave e sem alarde. “Sua curta vida é já a vida de uma morta.” Bachelard (1997, p. 84). A morte de Ofélia é uma das cenas de morte feminina mais comoventes já escritas, o mais significativo trecho é a suposição de como se deu sua morte, a descrição do afogamento no leito do rio contada por Gertrudes a Laertes. A estratégia discursiva utilizada pela Rainha está no uso de um lirismo poético que transforma Ofélia em uma jovem mártir e seu suicídio em uma fatalidade.

RAINHA

Por sobre uma nascente há um salgueiro inclinado
 Que espelha as folhas ris no líquido cristal.
 Ali fez fantásticas guirlandas, de urtigas,
 Margaridas, ranúnculos e orquídeas púrpuras,
 A que os ímpios zagais dão um nome vulgar,
 E as castas virgens chamam dedos- de-defunto.
 Quando subiu nos galhos pensos para atar
 As suas guirlandas, ciumento, um ramo cedeu,
 E então tombaram ela e seus troféus floridos
 No plangente riacho. Suas roupas se abriram,
 E, como uma sereia, boiou por instantes.
 E aí entoou refrãos de antigas cantorias
 Como alguém insensível à própria agonia
 Ou como um ente nato e de todo integrado
 À água que escorria. Porém, não demorou
 E suas estes, pesando da água que bebiam,
 Arrastaram a infeliz de suas doces cantigas
 Para os lodos da morte. [...]

LAERTES

Porque dessas águas tens tanto, pobre Ofélia,
 Não aceito chorar. Mas esse é o nosso estofo.
 Pouco importa a vergonha, a natureza é quem manda.
 Estas lágrimas, quando estiverem esgotadas,
 Não haverá mais mulher. Adeus, meu senhor,
 Tenho frases de fogo prontas a incendiar,
 Mas essa tolice as apaga.
 (SHAKESPEARE, 2005, p. 169)

Ofélia mantém estreita relação com a água no momento de sua morte. Ofélia/água anuncia uma fusão tão simbiótica, que Gertrudes menciona a semelhança do corpo da personagem boiando no rio à figura mitológica das sereias, como uma criatura das águas. Ofélia seria como um ente nato e integrado a este elemento que lhe escorre pelo corpo.

Para Bachelard (1997), a água é uma espécie de destino, já que a água corre sempre junto aos rios em direção aos oceanos, segue sempre um caminho pré-determinado. Afirma ainda, este pesquisador, que tal destino é essencial e metamorfoseia incessantemente as substâncias do ser. É o elemento transitório e define a morte cotidiana como a morte da água. Ela é, para ele, também o mais feminino dos elementos, essencial na composição do nosso corpo e remete ao alimento mais primitivo: o leite materno. Tanto o leite quanto as lágrimas são fluidos relacionados à feminilidade e à maternidade. A água é vista nascendo e crescendo em toda parte, é, assim, uma fonte de nascimento irresistível e contínuo. Pensando a água como uma projeção da maternidade, a mulher, que morre através dela, retorna ao lugar de seu pertencimento, o ventre materno. A morte de Ofélia seria, assim, uma forma simbólica de retorno através das águas.

Bachelard (1997) acrescenta ainda que este mesmo elemento, substância de vida, é também substância da morte e um convite para ela. A água seria o verdadeiro suporte material da morte, um convite especial que permite penetrar nos refúgios materiais elementares.

O relato romanceado da morte e sua colocação como acidente fizeram Bachelard trazer à tona o papel psicológico dado ao acidente pela psicanálise. Onde, quem brinca com fogo se queima, deseja se queimar ou queimar aos outros. Quem brinca com a água se afoga ou deseja se afogar. Na obra *Hamlet*, não há diretamente uma referência ao suicídio, mas o fato pode ser interpretado segundo as falas dos coveiros ao cavar a sepultura de Ofélia, que reiteram o pensamento de Bachelard ao questionar:

PRIMEIRO COVEIRO

Por conseguinte, foi se ofendendo e não de nenhum outro modo. Pois aqui está o ponto: se eu me afogo de mote próprio, isso constitui um ato, e um ato tem três ramos: agir, fazer, executar. Argo, ela se afogou de mote próprio. [...]

SEGUNDO COVEIRO

Com licença. Aqui está a água, muito bem. Aqui está o homem - muito bem. Se o homem vai até essa água aqui e se afoga, isso quer dizer que, querendo ou não querendo, ele vai, tá entendendo? Ora, se a água vem até ele e afoga ele, então ele não se afoga. Argo, quem não é culpado de sua própria morte não encurta a própria vida.
(SHAKESPEARE, 2005, p.170)

A ação representa, assim, a morte desejada na água. A personagem busca sua morte, “nasceu para morrer nas águas” (BACHELARD 1997, p.85). Ofélia se torna, então um símbolo do suicídio feminino, tendo a água como elemento desta morte jovem e bela, uma morte florida, sem orgulhos nem vinganças.

No ato IV, cena VII, vem à tona a fala do homem diante do suicídio feminino, em que Laertes compreende essa dor funérea e diz não aceitar chorar, visto que a irmã já leva água demais, e estas suas lágrimas, após secarem, deixarão de representar o feminino que há nele, considerando que a água representa esta feminilidade. “Volta a ser homem — tornando-se outra vez "seco" — depois que as lágrimas secam.” (BACHELARD 1997, p.85) O irmão de Ofélia diz ainda não importar-se com a vergonha, uma provável menção a entrega de Ofélia ao príncipe Hamlet, e “a natureza é quem manda”, ao corpo de sua irmã ser tragado pelo rio, em uma em uma relação com a natureza também reforçada pelas flores da descrição de Gertrudes.

A morte da personagem não é a morte real de um afogado, mas uma morte bela e idealizada, sem sinais de sofrimento ou deterioração biológica do corpo. A morte é retratada de maneira serena, com a personagem se fundindo de maneira simbólica à água, atraída pela vontade de dissolver-se totalmente no líquido. Tal imagem não contém nenhum realismo. Bachelard aponta que Shakespeare não necessariamente investigou uma afogada real sendo levada ao sabor da torrente e que “tal realismo, longe de despertar imagens, antes bloquearia o impulso poético.” (1997, p.85)

Foucault (1978) salienta a certeza de que a água e a loucura estão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu. Aponta, na *História da Loucura na Idade Clássica*, a relação entre a água, a loucura e a morte através da “Nau dos loucos”, uma

estranha barca que conduzia os loucos das cidades, entregando-os ao mar. Tal barca, que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos, era um objeto novo surgido na paisagem imaginária da Renascença. E nela, logo ocupou lugar privilegiado.

A incontestável eficácia dessa prática estava na certeza de evitar que os loucos tivessem uma existência errante, que ficassem vagando indefinidamente entre os muros da cidade, sendo, então, a solução, enviá-los para longe, tornando-os prisioneiros de suas próprias partidas. Ainda Para Foucault (1978), a água, além de levar para longe toda a loucura, é elemento de purificação. A navegação entrega o homem a sua sorte, cada um é confiado a seu próprio destino; assim, todo embarque é, potencialmente, o último. Os desatinados eram levados pelos mercadores e marinheiros em número considerável, e ali eram "perdidos", purificando-se assim de sua existência na cidade de onde eram originários.

Na era clássica, a água era utilizada, de igual modo, para explicar a melancolia inglesa, através da influência do clima marinho: o frio, a umidade, a instabilidade do tempo, as finas gotículas de água nos canais e nas fibras do corpo humano, eram creditadas como fatores para a perda da firmeza e predisposição à loucura.

A partir do século XVII, o desatino deixou de ser uma grande assombração do mundo; deixou também de ser a dimensão natural das aventuras da razão. A loucura assume, assim, o aspecto de um fato humano, de uma variedade espontânea no campo das espécies sociais. Aquilo que anteriormente constituía um perigo das coisas e da linguagem do homem, de sua razão e de sua terra, assume, agora, segundo Foucault (1978), a figura de personagens.

Os seres do desatino são tipos que a sociedade reconhece e isola, como os devassos, os dissipadores, os homossexuais, os suicidas, os libertinos, dentre outros, ou seja, os que se distanciam, de alguma forma, das normas sociais, assim como as mulheres que não se enquadravam nas expectativas sociais de gênero. Circunstâncias como devassidão, prodigalidade, e casamento vergonhoso estavam entre os motivos mais numerosos do internamento enquanto loucos. Este poder de repressão representa, sobretudo, o caráter rigoroso das exigências familiares, em que o internamento foi colocado pela monarquia absoluta à disposição da família burguesa.

Tais fatos, permitem-nos pensar na então loucura de Ofélia e, principalmente, no seu suicídio como uma libertação para a situação em que a jovem se encontrava. O suicídio de Ofélia se dá como uma libertação, a morte como possibilidade de desaparecimento; a dissolução nas águas é um desfecho possível para a mulher cujo

casamento não se concretiza. A autodestruição feminina na água funciona como uma espécie de purificação simbólica de uma sociedade que precisava ser "limpa". A água está relacionada ao martírio e a expurgação dos pecados; através dela, os corpos das afogadas se tornavam puros, quase sagrados.

Smith (2007, p.146) expõe que o suicídio feminino, no século XIX, tornou-se uma espécie de fenômeno religioso com características redentoras: era uma maneira da mulher, que caiu no pecado, redimir-se perante uma sociedade altamente repressora. O ato do suicídio se transformou, então, em algo benéfico para a sociedade, como um ato de sacrifício romântico. Lisa Nicoletti (2003 apud SMITH, 2007 p.146) explica que, neste mesmo século, a Inglaterra foi inundada com imagens de mulheres que haviam se suicidado por afogamento. Imagens como estas se proliferaram pelos jornais, na literatura, nos palcos e nas artes visuais. Entregavam-se ao sabor da morte as mulheres fora dos rígidos moldes da moral: prostitutas, divorciadas, mães solteiras, mulheres abandonadas e sem recursos financeiros. Tal como a história de Ofélia, mulheres que foram rejeitadas pelo marido ou pelo amado, nessa época, também tinham um destino trágico. As chances de um futuro casamento eram pouco cogitadas, permanecendo elas à margem da sociedade.

A disseminação das imagens das mulheres, que "passivamente se dissolvem", ilustra, Segundo Smith (2007), a veiculação de um discurso típico do século XIX, em que a mulher é o sexo frágil e passivo, não tem capacidade para enfrentar as demandas e obstáculos da sociedade e, portanto, deve se restringir à responsabilidade com o lar.

A lírica morte, descrita por Gertrudes, é, em suma, uma romantização de um destino ordinário, que acontece como uma cruel consequência da sociedade patriarcal, que ainda vivemos. A descrição da Rainha, bem como o sucesso das representações dessa morte, revelam uma certa perversão do olhar masculino para com a mulher morta. Tiburi (2010, p. 302) indica que a morte, como forma central do imaginário dos homens, aponta para uma necrofilia cultural, um “padrão cultural de se matarem mulheres¹⁰” que é amplamente exposto através da história da arte, uma espécie de culto à bela mulher morta. Ainda segundo Tiburi (2010), Ofélia foi a mais fundamental representante do que a autora chama de “impulso assassino”, existente na história do patriarcado e exposto na história dos textos, dos trágicos antigos aos modernos, assim como nas representações, sobretudo,

¹⁰ Fala apontada por Tiburi na pesquisa de Eva Blay, *Assassinato de mulheres e direitos humanos*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

pictóricas. Para a autora, este impulso, difundido na história das imagens, corresponde a uma ideologia necrófila característica do romantismo, que cultua a mulher cadáver.

Tiburi (2010, p. 302) afirma também que, no contexto da histeria, a loucura das mulheres, no século XIX, funciona como um estágio preparatório da morte. A autora sustenta a existência de um interesse político no silenciamento das mulheres que é alcançado pela construção da loucura. Porém, existe também, ligado a ele, um interesse estético que pode ser apavorante e que vem remeter a um questionamento sobre o desejo contido no ato de representar tais cenas a ponto de sua disseminação criar um tema clássico da pintura.

Sobretudo no século XIX, a história de Ofélia, principalmente sua loucura, afogamento e seu suicídio fizeram da personagem um ícone através da idealização da morte da mulher jovem e bela, cristalizado como um momento de beleza estética e, assim, imortalizado em obras de arte, cujas representações pictóricas traduzem, principalmente, o dualismo da representação da personagem que, ora é retratada como santa, ora como ninfa, com o realce para sua sexualidade.

Segundo Doménech (1998), Shakespeare constrói um personagem mítico atemporal, uma vez que sua história não perece, e sim, se transforma. A atemporalidade, citada por Doménech, pode ser pensada pelo viés da reflexão contemporânea do mito, em que diversas lembranças relacionam a mulher do século XVII com suas privações e comportamentos morais da época, com a mulher de hoje nos desafios enfrentados em diferentes momentos de sua vida: o seu lugar na sociedade, os dilemas enfrentados, decisões quanto ao seu corpo e seus ideais.

As seções seguintes tentam explicar a recepção da personagem Ofélia através de imagens, de representações pictóricas do século XIX, bem como as releituras contemporâneas.

1.1 A RECEPÇÃO DO MITO DE OFÉLIA: REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS NO SÉCULO XIX

No século XIX, como visto anteriormente, Shakespeare se consolidou como o maior escritor inglês e, com isso, multiplicaram-se as edições, destinadas a públicos específicos, bem como proliferaram diversas representações, em diversas linguagens artísticas. Neste período, a personagem Ofélia foi bem recebida e amplamente utilizada

como modelo de um processo moralizador. Um dos fatores que fizeram a figura de Ofélia se destacar, afirma Martinez (2013), seria a possibilidade de projetar nesta personagem um modelo típico feminino da época, em que é atribuído à mulher um papel submisso na sociedade.

O discurso da mulher enquanto sexo frágil e passivo, típico do século XIX mas que ainda vigora, é ilustrado pela disseminação das imagens dessas mulheres que passivamente buscam a salvação. Assim, a história de Ofélia encontrou lugar para florescer na imaginação vitoriana.

Utilizo, aqui, o termo representação para tratar da produção de sentido por meio da imagem. Smith (2007, p. 01) afirma que utilizamos as palavras para entender, descrever e definir como vemos o mundo, e as imagens são utilizadas da mesma maneira. Os sistemas de comunicação, como a linguagem e as artes, são regidos e organizados por suas próprias regras e convenções acerca de como se expressar e interpretar significado, a exemplo da língua portuguesa, organizada através de um conjunto de regras pelas quais nos expressamos e interpretamos.

Segundo a noção de representação socioconstrucionista de Sturken e Catwright (2003), as autoras argumentam que os sistemas de representação não refletem uma realidade já existente, como uma forma de mimetismo ou imitação, eles organizam, constroem, e mediam a nossa compreensão da realidade, emoção e imaginação. Dentro da perspectiva socioconstrucionista, o mundo é entendido por meio dos contextos culturais. Esses sistemas de representação fazem parte do processo cultural de um dado lugar e em um dado momento. Assim, o uso do termo representação, para tratar das produções artísticas, que retratam a personagem Ofélia, são produtos culturais que contribuem para o entendimento da recepção da personagem no século XIX.

De uma maneira geral, a representação da mulher, da figura feminina é dada a partir do Paleolítico, cristalizando-se ao longo da história da arte. A imagem de um ideal de beleza está entre os motivos mais frequentes, “investiu-se tanta beleza na imagem feminina que só muito dificilmente conseguimos ser lúcidos. ‘Bela’, ‘mulher’ e ‘imagem’ são termos que estão tão intimamente associados que quase se confundem” (HIGONNET, 1992, p. 110 apud MARTINEZ, 2013, p.8)

Segundo Martinez (2013), são numerosos os artistas que se inspiraram ou representaram a mulher. As representações partem não apenas de homens artistas, mas também, de diversas mulheres que trabalharam com a imagem feminina ou com a autoimagem, a exemplo de artistas como Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi,

Angélica Kauffman, Elisabeth Vigée-Lebrun, Marie Spartali Stilman e Elisabeth Siddal, tendo as duas últimas atuado como modelos para seu próprio trabalho, bem como para os trabalhos dos pintores pré-rafaelitas, Dante Gabriel Rossetti e John Everett Millais, vale a pena ressaltar que a Ofélia de Millais, tendo Siddal como modelo, ficara como um marco na representação pictórica da personagem.

Desde o século XVIII, se estabeleceram os motivos pictóricos que predominam nas representações de Ofélia. As primeiras representações visuais da personagem são encontradas em edições ilustradas de *Hamlet* por volta do ano de 1740. Segundo Vieira (2010), estas primeiras “Ofélias” aparecem como ilustrações de cenas da peça, muitas delas feitas através das técnicas de água forte, litografia ou bico de pena. Estas imagens não eram muito populares e apresentavam a personagem, em sua maioria, inserida no contexto da apresentação teatral, acompanhada de outros personagens e/ou formando uma espécie de *tableau vivant*¹¹. As características nestas ilustrações podem ser explicadas através da abordagem neoclássica da peça, Mary Floyd-Wilson (1992 apud VIEIRA, 2010) aponta para as modificações feitas ainda no século XVII nos textos shakespearianos, em que Hamlet é transformado no herói e Ofélia na mulher ideal. Assim, Ofélia foi transformada em uma inocente jovem, sem consciência de sua própria sexualidade.

Já no século XIX, como afirma Smith (2007), Ofélia reflete o imaginário da época de uma maneira como nenhum outro personagem até então o fizera. Hoje tem-se registro de aproximadamente cem imagens que a representam, divididas entre pinturas, ilustrações de livros, fotografias psiquiátricas, cartões de visitas, esculturas, baixos-relevos, entre outros.

A importância da personagem Ofélia pode ser constatada nas várias épocas, até a contemporaneidade. Assim, são percebidas as diferentes abordagens das representações, que figuram entre retratos, imagens ligadas à natureza, a personagem e sua relação com o meio aquático, sua loucura, e principalmente sua morte, segundo a descrição de Gertrudes.

Vieira (2010) diz que, ao recuperarmos os trabalhos mais significativos integrantes da iconografia de Ofélia, é possível traçar a evolução pela qual a representação desta personagem passou. Embora não corrobore com a ideia de evolução, crendo que tal

¹¹ *Tableau vivant*, ou o quadro - vivo é uma técnica em que os atores encenam, imóveis, poses expressivas similares à uma estátua ou pintura.

definição suscita uma hierarquia entre as representações, é inegável que as diversas imagens ao longo da história da arte são bastante plurais e que tais modificações podem ser relacionadas “às mudanças pelas quais a personagem precisou se adaptar relacionadas à sexualidade feminina” (VIEIRA 2010, p.82). Questões relacionadas à loucura feminina e ao suicídio através das águas também passaram por uma mudança de percepção com relação a heroína.

Existe na obra *Hamlet*, como afirmam Santos e Costa (2010), uma dualidade na caracterização dramática de todos os personagens. O príncipe Hamlet, por exemplo, vai de herói apaixonado à opressor vulgar e vingativo e até assassino sem remorso. Tratando-se das características de Ofélia, não acontece diferente, ela possui características ambivalentes, que são ora enaltecidas, ora amenizadas. No contexto cultural, as perspectivas da peça têm como base os qualificadores “donzela” e “ninfa”. Os citados qualificadores dividem a visão que os próprios personagens, assim como os expectadores/leitores, têm sobre a heroína. Segundo a definição de Smith (2007), o período vitoriano foi como uma época de muita opressão e paradoxos, em que a mulher era vista de forma dicotômica – anjo ou demônio, Maria ou Eva.

Entre as principais características de Ofélia estão: virtude, obediência, sensualidade, a loucura e morte. As diversas obras que a ilustram, neste período, traduzem o embate do dualismo no que diz respeito à personagem.

O modelo dualístico destituía a sexualidade da mulher ideal: ela ficava inexoravelmente restrita à esfera do lar, onde deveria reinar suprema. O confinamento da mulher à casa, dizem os tratados vitorianos, fundamenta a sua autoridade moral. O reverso da mulher ideal, o pesadelo que persegue o homem da época, por outro lado, é ligado ao narcisismo e ao erotismo. (SMITH, 2007 p. 20)

Ofélia fica no limite da criatura sedutora das águas e o padrão virginal da donzela; na representação pictórica, costuma-se ressaltar um ou outro aspecto, que pode ser exemplificado através das obras *La Mort d'Ophélie*, (1844) de Eugene Delacroix; *Ophelia* (1852) de John Everett Millais, e *Ophelia* (1890) de Paul Steck.

Nas representações pictóricas da personagem, em sua maioria, encontramos uma supervalorização da melancolia, do pessimismo, do suicídio, mas também um encontro com uma natureza sublime. As representações trazem, com frequência, a relação direta feminino-água; e, na expressão do corpo afogado, se dá a representação da personagem como um ser dormente, sobre as águas, circundada por flores e vestes, envolta num

ambiente natural. A relação mulher-água é encontrada também em diversas outras imagens na tradição pictórica, sejam nas representações de seres mitológicos ou de mulheres que se banham. Ondinas, ninfas, sereias, e outros seres mitológicos inspiraram desde sempre as artes, em obras que vêm desde a antiguidade até aos dias de hoje.

Vieira (2010) aponta que o efeito dramático da narrativa de Gertrudes contribuiu muito para construir Ofélia e seu mito, enquanto ícone da loucura feminina, a bela mulher que morre tragicamente. Tudo isso fez com que ela se tornasse a obsessão de muitos pintores do século XIX. A fixação com o culto da morte da mulher bela está ligada ao Romantismo e ganha destaque no período vitoriano devido aos rígidos valores morais.

As imagens das mulheres mortas ou adormecidas estão relacionadas, segundo Smith (2007), a esta atração masculina, que tem na morte um ideal de submissão feminina. Já Young (2002, p. 282 apud SMITH, 2007, p.142) observa que a morte das belas mulheres, seja por loucura, ou qualquer outro desvio não socialmente aceitável, oferecia a oportunidade de observar a fantasia da 'sexualidade feminina descontrolada'.

Sobre o descontrole relacionado à sexualidade, principalmente à sexualidade da mulher, afirma Foucault (1978) que, segundo a psicanálise, toda loucura se enraíza em alguma sexualidade perturbada; porém isto só tem sentido na medida em que nossa cultura, por uma escolha característica do Classicismo, colocou a sexualidade na linha divisória do desatino, numa relação entre razão e loucura.

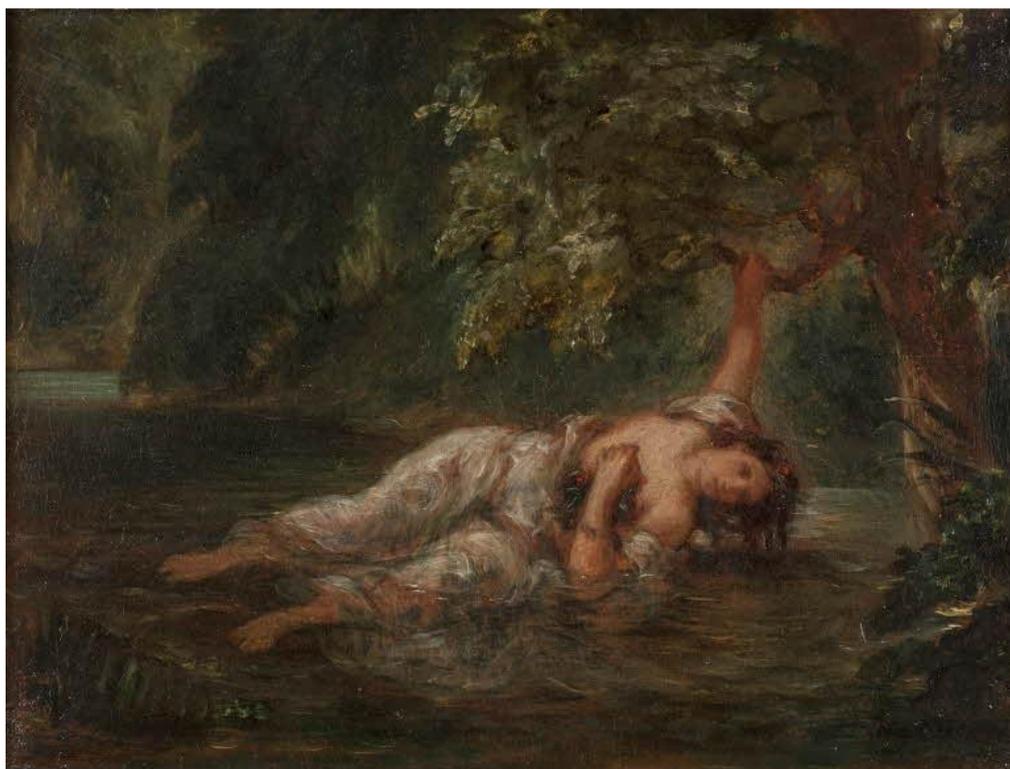
Seguindo as representações que têm como base a morte de Ofélia pela ótica da Rainha, o pintor francês Eugène Delacroix altera a convenção entre representacional da personagem, retratada por ele, com mais passionalidade e diretamente ligada à sexualidade. Em *La Mort d'Ophélie* (1844), Ofélia aparece agarrada a um galho do salgueiro, parcialmente desnuda e de corpo robusto. Seu corpo pende para o leito do rio, na ação que precede à morte, numa cena dramática e sensual. Com a outra mão, segura junto ao peito algo que se assemelha às flores que possui na guirlanda encontrada em sua cabeça, possivelmente as flores que, segundo Gertrudes, colhia antes da tragédia.

A obra possui “pinceladas rápidas e espessas, que dinamizam a cena, sugerindo que o corpo penderá a qualquer momento” (VIEIRA 2010, p.89). Seu olhar se dirige ao espectador e parece suplicar por ajuda. A cena é cercada por uma vegetação densa e escura que faz um perfeito contraste com a luz incidente sobre seu corpo, desenhado pelo vestido branco, que parcialmente molhado, ressalta suas curvas quando adere à sua marmórea pele. Tais características tornam o quadro extremamente sensual, rememorando diversas

outras pinturas de mulheres despidas no século XIX que, segundo Young (2002, p.339 apud SMITH 2007), satisfaziam as fantasias eróticas do homem vitoriano.

Sobre apropriação de Ofélia pelos franceses, Nina Auerbach afirma que: “Na década de 1820, os românticos franceses tornaram-na uma figura ‘cult’, que incorporava as suas próprias esperanças turbulentas; Para [...] Delacroix, Ofélia se expande em um símbolo mágico de um despertar erótico e estético” (AUERBACH, 1987, p.282 apud SMITH 2007, p.151)

Figura 1- Eugène Delacroix. *La Mort d'Ophélie*. (1844) 0,22m x 0,30 m



Fonte: Museu do Louvre.¹²

A imagem da morte de Ofélia feita por Delacroix ilustra a ligação da morte da personagem e sua sexualidade. Em algumas passagens do lírico relato do óbito de Ofélia, a morte e a sexualidade estão ligadas: "suas roupas se abriram", ou “como uma sereia”, ou ainda “como um ente nato e de todo integrado” (SHAKESPEARE, 2015, p.168-169). Há também a função sexual do rio, trazida por Bachelard (1997), que segundo o autor, é a de evocar a nudez feminina. Evocaria a nudez natural, aquela que pode conservar uma inocência. Para o autor, os seres realmente nus saem sempre de um oceano. Este ser que

¹² Disponível em < http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=26350 > Acesso em Jul de 2016.

sai da água é um reflexo que gradativamente se materializa, ele é antes de ser um ser, uma imagem, e, antes de ser imagem, um desejo.

A ambiguidade de Ofélia pode ser notada com a acentuação de sua sexualidade quando dada a loucura, contradizendo o estereótipo da donzela; sua sexualidade, se situa então, entre a inocência e a provocação. Foucault (1999) afirma que o corpo da mulher foi dado como corpo integralmente saturado de sexualidade, sob efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, a histeria. No campo das práticas médicas, este corpo foi posto em comunicação orgânica com o corpo social, que deveria assegurar sua fecundidade regulada; com o espaço familiar, este corpo deve ser elemento substancial e funcional; e com a vida das crianças, que deve produzir e garantir, enquanto uma responsabilidade biológico-moral, a educação.

Se a Ofélia de Delacroix traz à tona a visão sobre a sexualidade na morte de Ofélia, assim como suscita a própria sexualidade da personagem, e a condição da sexualidade feminina no período de tais representações, a Ofélia de Millais revoluciona a representação pictórica da personagem ao trazer com inigualável realidade, a dissolução nas águas como redenção da mulher pecadora.

O pré-rafaélico John Everett Millais representou sua Ofélia, assim como Delacroix, nos momentos que antecedem sua morte, flutuando nas águas do pequeno riacho. Apesar da popularidade das Ofélias de Delacroix, esta representação de Millais adentrou fortemente o imaginário popular, mesmo não sendo admirada, no primeiro momento, pelos críticos da *Royal Academy of Arts*.

Millais foi um dos fundadores da Irmandade Pré- rafaélita, fundada em meados do século XIX, no seio do romantismo inglês. Nesta corrente, Millais será um dos grandes expoentes dessa imagética ao pintar Ofélia, destacando o cunho romântico e religioso somados a características realistas. Segundo Oliveira (2008), a escola pré-rafaélita foi um movimento estético que buscava recriar a linguagem pictórica e literária da época. Esses artistas romperam com os princípios estéticos da pintura aprendida nas Academias de Arte, onde a pintura europeia era concebida e interpretada ainda nos moldes do *Quattrocento* Renascentista, tendo o pintor italiano Rafael como principal referência. Praticando o que se chamava de pintura “acadêmica”, os artistas da época possuíam um estilo que traduzia os fundamentos do classicismo no qual a beleza era definida como sendo a representação da harmonia em todas as partes.

Os Pré-rafaelitas buscavam retomar o período da Primeira Renascença, anterior à Rafael, apostando na representação do que consideravam temas sérios, em geral

religiosos ou românticos, os quais pintavam a partir da observação direta e detalhista. Enfatizaram também as cores fortes e bem iluminadas, alterando a convenção dos tons suaves que eram utilizados até então, diferentemente do ideal de beleza construído através da rigidez do modelo clássico. Oliveira (2008) diz que o grupo, ao invés de retratar deuses ou de contar histórias ligadas à tradição judaico-cristã, tratou com maior frequência temas literários, realizando, assim, outra quebra de paradigmas.

A *Ofélia* de Millais tem uma especial preocupação, como característica pré-rafaelita, não com a teatralidade da cena, mas com o realismo da pintura. Plena de detalhes, a obra traz a relação entre a personagem e a natureza. Sua expressão de pavor e mãos estendidas evoca o martírio associado à imagem da bela mulher morta, a água como elemento para a purificação simbólica à disposição da jovem que precisa expurgar-se de seus pecados.

Na obra, estão presentes flores espalhadas e levadas pela água, mato crescido ao redor do riacho juntamente com a lama citada por Gertrudes. Segundo Tavares (2006, p.135), as flores existentes no quadro têm também uma relação simbólica com o desenvolvimento dramático da peça. Para o autor, algumas das flores da pintura como as margaridas, rosas, violetas, amores-perfeitos e papoulas, simbolizam respectivamente, inocência, juventude, fidelidade e amor falso e morte, que constituem todo o cenário imagético da história da personagem. Tavares (2006) acrescenta que, na obra, a natureza ao redor de *Ofélia* não é agradável. Os matos, galhos, folhas e plantas são desordenados e selvagens, um encontro com a natureza de aparência inóspita.

Figura 2- John Everett Millais. *Ophelia*. (1852) 76 cm x 1,12 m



Fonte: Tate Gallery¹³

Millais pintou separadamente fundo e personagem, passou cerca de seis meses trabalhando, através da observação direta, o córrego do condado de Surrey, em Ewell na Inglaterra, pintando as águas, a vegetação e as flores ao fundo. Para a pintura de sua Ofélia, utilizou, como modelo, a jovem Elizabeth Siddal, então com 19 anos, que se posicionou imersa por muitas horas em uma banheira rodeada por flores silvestres.

Apesar de ter tido êxito na captura da morte da personagem de Shakespeare de forma minuciosa, autêntica e real, a obra não foi bem recebida pela crítica da época. Vários críticos apontaram o resultado como não satisfatório, afirmando que a preocupação realista de Millais fez com que os elementos de sua pintura parecessem desarticulados, “como se as águas, as flores e a personagem não pertencessem ao mesmo cosmos, inseridos e penetrados em suas próprias realidades” Tavares (2006, p.133). Segundo Smith (2007, p. 169), os críticos esperavam que Millais seguisse a representação visual de Ofélia, similar as anteriores, como uma bela ninfa caminhando próximo ao

¹³ Disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>> Acesso em Jul. de 2016.

riacho, mas não a esperavam mergulhada nas águas com a face moribunda e pacífica, de expressão perturbadora.

Apesar da popularidade negativa criada ao redor dessa obra, posteriormente ela passou a ser uma das principais atrações da *Tate Gallery* de Londres, onde ainda se encontra. A *Ofélia* de Millais revolucionou a história da representação pictórica da heroína de Shakespeare, e Smith se arrisca a dizer que esta obra é um marco em relação às demais representações da personagem nas artes visuais, podendo ser um traço de divisão - "antes de Millais" e "depois de Millais" (2007, p.152). O prestígio da obra pode ser comprovado através das inúmeras reproduções paródicas, feitas ainda na contemporaneidade, que rememoram diretamente à figura pintada pelo pré-rafaelita.

Diferente do realismo da representação de Millais, em que a personagem está ligada à natureza, o simbolista Paul Steck fará sua *Ofélia* imersa em um ambiente com características de sonho, com elementos visuais que remetem a uma ninfa mítica, que adentra as águas uterinas da morte com o tranquilo semblante de quem retorna ao seu elemento natural.

Segundo Tavares (2006), o Simbolismo era uma atividade artística marcada pelo misticismo e pela subjetividade. Criticavam as estéticas Realistas e Naturalistas devido a sua abstração e esterilidade expressiva. Artistas como Paul Steck buscaram, em suas obras, realidades criadas, imagens oníricas e misteriosas como temas.

A *Ofélia* de Steck é retratada como uma ninfa das águas, seguindo, também, a narrativa de Gertrudes. A morte adquire um cunho mitológico, e *Ofélia* passa de jovem donzela do início da peça para sereia integrada à natureza. A criatura que, nascida nas águas, retorna para ela no momento de sua morte. Os raios solares iluminam seu corpo; a posição e a expressão facial podem indicar que ela ainda não está morta em definitivo, mas que lenta e levemente vai cumprindo seu destino em direção à morte. Com Bachelard (1997, p.84) "A água que é a pátria das ninfas vivas é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina." Para Paul Steck, assim como para outros simbolistas, os símbolos da vida e da morte não estão separados, como antagonistas, assim como não há uma definição exata sobre a personagem estar, na imagem, viva ou morta.

Nessa representação, a posição das pernas de *Ofélia* e a movimentação do seu vestido branco submerso lembram a articulação de uma sereia, composição mitológica também reforçada pelos seus cabelos, que acompanham o movimento das águas e plantas

e seu corpo curvado, como que entregue às ondas. Sobre a imagem dos cabelos submersos nas águas, na construção da representação de Ofélia, diz Bachelard:

Durante séculos ela aparecerá aos sonhadores e aos poetas, flutuando em seu riacho, com suas flores e sua cabeleira espalhando-se sobre a onda. Ela dará ensejo a uma das mais claras sinédoques poéticas. Será uma cabeleira flutuante, uma cabeleira desatada pelas ondas. Para bem compreender o papel dos pormenores criadores no devaneio, guardemos por um instante apenas esta visão de uma cabeleira flutuante. Veremos que ela norteia por si só todo um símbolo da psicologia das águas, que ela quase explica, por si só, todo o complexo de Ofélia (1997, p. 86)

A obra de Steck traz ainda a personagem de olhos fechados, lembrando a expressão sonhadora apontada por Bachelard (1997), que acrescenta ser a água sonhada aquela água do lago que “se ofeliza”, que naturalmente se cobre de seres dormentes, que flutuam e que morrem docemente, e, na morte, os afogados parecem ainda sonhar. A morte em Steck é retratada com leveza, traz para a personagem um fim silencioso e acolhedor. Retornar à água assemelha-se a retornar ao ventre da mãe, sendo a água uma espécie de mãe universal dos seres, também dos seres mitológicos, possibilitando-lhes tanto a vida quanto a morte.

Figura 3- Paul Steck *Ophelia* (1895) 162 x 98 cm.



Fonte: Fine art america ¹⁴

Com a Ofélia de Steck o expectador está diante de uma onírica imagem mortuária, com suas alusões mitológicas, fortalece a relação da beleza de Ofélia com a sensualidade, fluidez e loucura, compondo o retrato da morte jovem e bela. Para Tavares (2006), a morte pintada por Steck não tem mais a conotação negativa de fim ou descontinuidade, traz uma morte leve após todo o peso dos fatos da vida de Ofélia que a levaram à loucura. Seus olhos fechados representariam, assim, um esquecer de todos os desesperadores acontecimentos anteriores, um retorno ao seu local de pertencimento, a salvação para quem não haviam muitas saídas.

As representações pictóricas, aqui tratadas, exemplificam a articulação entre as artes visuais e a literatura em um processo de construção de sentido. Estas obras traçam, cada uma à sua maneira, o percurso de um corpo feminino que se dissolve. Através de Ofélia, é criada uma imagem universal da mulher, o arquétipo da insanidade feminina, da fragilidade, da sexualidade descontrolada e da morte. A imagem da bela mulher louca e

¹⁴ Disponível em < <http://fineartamerica.com/featured/ophelia-drowning-paul-albert-steck.html>> Acesso em Jul. de 2016.

morta, com a personagem, foi a imagem do modo de ser mulher e da complexa relação entre as mulheres e a morte no século XIX. Tiburi (2010, p. 305) destaca que “imagem sendo uma imagem nunca é ‘mera’ imagem.” Essa construção da imagem feminina não é esvaziada de sentido, ela sexualiza, objetifica, reprime e silencia.

É necessário pensar Ofélia como uma imagem que vai além de si, além também de seu próprio tempo. O drama da personagem resistiu às mudanças dos suportes artísticos, metamorfoseou-se através das épocas e se estende até a contemporaneidade. Trazer novamente Ofélia aos palcos, às telas, às imagens é uma possibilidade de refletir criticamente sobre as questões sobre as quais foi construída a personagem.

1.2 A RECEPÇÃO DO MITO DE OFÉLIA: RELEITURAS CONTEMPORÂNEAS

Por meio da representação pictórica de Ofélia no século XIX, é possível compreender a recepção da personagem no período. A transformação da personagem em um *objet d'art* possibilitou a articulação entre as construções culturais de morte, feminilidade e insanidade.

A popularização de Shakespeare, especificamente na obra *Hamlet*, é, como afirma Tiburi (2010, p.310), “um acordo com seu público”, que desejava ver a morte de uma mulher, e a tem. O mito de Ofélia seria, segundo a autora, a prisão no desejo de um homem, ou de todos, no desejo patriarcal. O desejo seria aquilo que faz viver e que, realizado, se define na morte. A história da personagem seria um acordo no campo do desejo em que as mulheres estão em uma posição subordinada, de negação, enquanto os homens prevalecem como protagonistas.

Cercada pelas vozes masculinas, que definem quem é Ofélia, o que ela pode ou não querer, o que ela pode ou não fazer, ela é, pois, um joguete nas mãos dos homens. Cabe a ela ser a filha obediente e, posteriormente, a esposa também obediente. A moça sexualmente anestesiada e dedicada à família. Uma vez que lhe são retiradas essas desejadas possibilidades, pois que são as únicas para uma jovem burguesa, Ofélia torna-se um elemento perdido. A morte é o seu único momento de independência e autonomia.

Ao tratar das representações, é preciso atentar que elas não podem ser desligadas de seus caracteres particulares, representativos de um sujeito, de uma época ou de um lugar. Segundo Tiburi(2010), interpretar essas imagens como metáfora seria passar por cima da metonímia em que Ofélia se tornou, e que desde sempre o fora. Faz-se necessário

compreender as veladuras da pintura da qual ela foi tema. Não podemos crer que, por trás destas imagens, nenhuma intenção se revele. Segundo Dijkstra (1986, apud SMITH, 2007 p.142), a arte encena as mortes de mulheres bonitas para articular seus medos e suas fantasias. Para Tiburi (2010), a morte da mulher é também um modo de matar outra coisa que ela possa ser, sobretudo seu potencial político.

A imagem da mulher morta, anestesiada, do corpo pacífico, torna-se um ideal de beleza sob o olhar dos artistas e faz da personagem elevada a ninfa ou criatura das águas enquanto objeto de desejo, do mistério, da sexualidade exacerbada. Falar de Ofélia no texto shakespeariano é tratar sobre questões que envolvem a mulher: gênero, identidade, sexualidade, silenciamentos, loucura e morte.

Na atualidade, a personagem continua sendo amplamente revisitada. Não é preciso retornar ao século XIX, como nas representações pictóricas tratadas, ou no século XVII, quando da escrita de *Hamlet*, para encontrar as questões que cercavam Ofélia, porque muito não foi deixado para trás com o passar dos séculos. Revisitar o mito de Ofélia traz a possibilidade de refletir sobre a histórica interdição social da mulher. Recriá-la na contemporaneidade é reconstruí-la em outras bases, à luz das diversas lutas feministas pela conquista de espaço nas artes e na esfera pública, e contra diversas formas de opressão.

Um exemplo de recriação contemporânea, que revisita Ofélia sob um ponto de vista crítico, é o trabalho do fotógrafo Gregory Crewdson em *Untitled (Ophelia)* (2001), uma das imagens em grande escala da Série *Twilight*. Crewdson é conhecido por suas imagens elaboradamente encenadas, feitas a cores e em grandes escalas, que exploram o lado psicológico do subúrbio americano, numa intersecção da vida cotidiana e da teatralidade. Crewdson combina uma sensibilidade estética com uma rica iluminação cinematográfica, e efeitos especiais. Para alcançar este objetivo, utiliza desde interior de espaços privados, até grandes cenas que exploram o espaço urbano. A execução de seus trabalhos acontece com grandes produções. Com a criação de cenografias extensas, concebe mundos fantasmáticos, em que o público é convidado a imergir. Sobre o seu trabalho, Gregory Crewdson, afirma "As minhas imagens são sobre a busca de um momento, um momento perfeito" (BRIEF ENCOUNTERS, 2012).

A opinião dos críticos sobre o seu trabalho é bastante divergente, Crewdson é admirado por alguns pelo aspecto de surrealidade das suas criações, enquanto outros apontam que, em suas fotografias, os objetos aparecem planos e sem vida.

A Ofélia de Crewdson faz uma releitura da obra de Millais transpondo a personagem para o ambiente doméstico. Situa a dona de casa Ofélia submersa no centro da sala de estar inundada, aparentemente sem vida, porém com olhos e boca abertos, seus olhos estão voltados fixamente para cima. Trajando um vestido branco, o corpo flutua, parte de seus braços estão submersos e sua face é refletida na água de forma nítida, porém escura, criando uma atmosfera que Smith denomina "geometria da dor". (2007, p. 183). Na cena se encontram, móveis tomados pela água, uma coberta embolada sobre o sofá, bem como livros marcados, chinelos sobre os degraus, e agasalho pendurado na escada ao fundo. O simples mobiliário e o estilo do interior da casa podem indicar uma condição de classe periférica da personagem em questão.

Tanto as linhas das escadas quanto o sofá e a poltrona localizados à esquerda e direita da imagem, respectivamente, guiam o olhar do espectador para o corpo flutuante. A bela mulher morta é emoldurada pela água da inundação e divide a cena, criando uma linha horizontal no limite das águas, que separa o que está submerso e o que está à vista do observador. Parte da iluminação da cena vem do exterior da casa, vista através das janelas, que contrastam com a luz do ambiente interior, mais escuro e azulado.

Figura 4- Gregory Crewdson, *Untitled (Ophelia)* (2001). 121,9 x 152, 4 cm.



Fonte:phaidon.com¹⁵

¹⁵ Disponível em

<<http://www.phaidon.com/agenda/photography/articles/2012/november/13/gregory-crewdson-laid-bare-in-new-film/>> Acesso em Jul. de 2016

A Ofélia de Crewdson pode ser compreendida como uma crítica ao “apagamento”, a “dissolução” da mulher como agente social e a estetização da morte feminina, através do transporte desta mulher/Ofélia para o ambiente doméstico. Tanto no texto cênico, quanto na revisitação à personagem no século XIX, foi negada a sexualidade feminina em prol da figura do “anjo do lar”. Termo que, neste período, designavam as esposas submissas aos maridos e dedicadas à manutenção do bem estar do lar. Virginia Woolf (1942) fala sobre o perfil dessa mulher “Ela era intensamente compreensiva. Ela era imensamente charmosa. Ela era totalmente altruísta. [...] Ela se sacrificava diariamente [...] A sua pureza era a sua beleza principal” (apud COOPER, 2001, p.10).

Tal discurso sobre o feminino, que vem com Ofélia desde o século XVII e fortemente reforçado no século XIX, ainda vigora nos dias de hoje. A projeção dessa figura, que intenta limitar as possibilidades da mulher, ainda é colocada.

Refletindo sobre a restrição do acesso das mulheres, e desigualdade entre os gêneros, Chimamanda (2010) denuncia fatos como a ocupação em sua maioria por homens, dos cargos de chefia, ou ainda, ao ocupar o mesmo cargo, as mulheres recebem salários inferiores. A autora pontua situações que ocorrem na criação das meninas, em que é ensinado que é feio demonstrar raiva ou discordância, também agir como seres sexuais. Devemos, também, almejar o casamento e a procriação. A autora aponta que, com o passar dos anos, nós evoluímos, mas as ideias de gênero ainda deixam a desejar. O problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser, ao invés de reconhecer como somos. Seríamos, assim, todos mais felizes se não tivéssemos o peso dessas expectativas de gênero, que vem durante muitos séculos apontando quais locais devemos ocupar, como devemos nos comportar, o que nos é permitido ou não fazer.

Segundo Pollock (2003, p. 23, apud SMITH 2007, p. 181), a alta cultura tem seu papel na reprodução da opressão feminina. Ela representa a criatividade, a produção de conhecimento como masculina, e à mulher cabe o local da bela imagem para o olhar voyeurístico do homem. A mulher enquanto produtora de cultura e significados é recusada pela alta cultura, com efeito, ela é contra o feminismo. Ela além de excluir o conhecimento das mulheres artistas, sobretudo as que trabalham no contexto do feminismo, também opera como um sistema de significação falocêntrico, em que a mulher é simplesmente reduzida a um signo nos discursos sobre a masculinidade.

O filme *Elena* (2013) pode representar essa busca da mulher por espaço na esfera da produção artística. Guiada pelo sonho de uma carreira de sucesso como atriz e bailarina, Elena se afoga no rio de desejos e sensações que não se cumprem de acordo

com suas expectativas, resultando na ação do suicídio. O filme é o resultado do mergulho da diretora Petra Costa, na vida de Elena, sua irmã que morreu em 1990, aos 20 anos. Na obra, são utilizados fragmentos dos diários de Elena, trechos de antigos vídeos caseiros da família, de maneira que os pensamentos de Elena se confundem com o de Petra, que são levados ao filme através do uso da “voz off”. São utilizadas também, confissões da mãe, feitas por uma discreta câmera.

Através das vozes e imagens da mãe e as duas filhas, se desenrola a história de Elena, que traz questões como a preocupação com seu próprio corpo, uma grande autoexigência em se adequar aos padrões de um mundo artístico. A trama traz o sofrimento de Elena, e conseqüentemente de muitas outras mulheres na busca pela concretização de seus sonhos e por definir seu lugar no mundo, uma luta contra o local que foi historicamente imposto às mulheres. Objeto de inspiração e representação masculina, a mulher sempre sofreu interdição nas artes, e sair deste local de musa inspiradora para produtora é como procurar estar onde não nos cabe.

A produção de Petra remete a este deslocamento e inadequação, a partir de imagens poéticas. Elena simboliza o rompimento de tal interdição. Com a personagem, vem a busca incessante por uma perfeição, uma cobrança autodestrutiva que a fez por fim, não gozar do prazer de ser artista. No filme, ecoa o sofrimento de muitas mulheres, sob essa pressão da vivência enquanto produtoras de cultura, os padrões de comportamento e aparência esperados.

Figura 5- Petra Costa. *Elena* (2013)

Fonte: elenafilme.com¹⁶

Em *Elena*, é resgatada a imagem de Ofélia quanto ao fim trágico da trama. A morte de Elena é reconstruída nas águas através da imagem de sua irmã, sua mãe e diversas outras mulheres/ Ofélias, pois que o drama da protagonista deixa de ser apenas um acesso ao privado, adquirindo um sentido coletivo. A morte no filme é ressignificada, e se dá também como um renascimento. Petra reconstrói a morte de sua irmã como uma forma de libertação e superação da perda.

Ofélia tem um papel muito importante no texto shakespeariano, sua história pode servir como ponto de partida para inúmeras discussões, sob uma perspectiva feminista, pode servir enquanto reflexão sobre os históricos discursos de negação das mulheres e a manutenção do local de subalternidade que se perpetua. A personagem dá luz à fantasia dos artistas suscitando a subjetividade de cada um, que principalmente a partir da dualidade da personagem, seja enquanto ninfa sedutora das águas ou mártir submissa, representa essa universalização da mulher, que não podemos perder de vista, está ligada a um caráter particular, representativo de um sujeito, de uma época e/ou de um lugar, como visto através das representações apresentadas.

Revisitar Ofélia na atualidade traz à tona uma certa indigestão sentida quanto a imagem da “boa moça”, traço fundamental de uma estética aplicada às mulheres. Serve

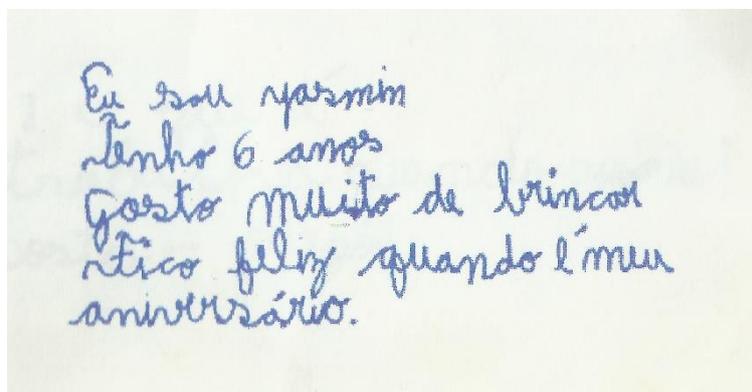
¹⁶ Disponível em <<http://www.elenafilme.com/blog/eliane-brum-fala-sobre-elena-2/>> Acesso em Jul. de 2016

para denunciar as desigualdades de gênero, que não se limitam à Inglaterra de Shakespeare, bem como para indagar esta universalização da mulher, trazidas pelas leituras tradicionais e essencialistas. Essa falsa homogeneidade implica uma falta de capacidade de escuta de outras mulheres diferentes das mulheres brancas, ocidentais, heterossexuais e de classe média, ou seja, que divergem do padrão mulher Ofélia.

Faz-se necessário não apenas buscar a voz das mulheres, mas de todas as mulheres, atentar para além do gênero, questões como raça, sexualidade e classe, não dissociando os diferentes eixos de subordinação e buscando representatividade. Os feminismos nos deram, ao longo dos anos, mais voz e vez, para que pudéssemos, agora, enquanto produtoras de cultura subverter a própria história em que fomos cerceadas, assim, a possibilidade de retomar Ofélia, uma personagem marcada por olhares misóginos, moralizadores e repressores, em busca de processos de fortalecimento e resistência das comunidades subalternizadas é uma prova de que, apesar do longo caminho que ainda necessitamos percorrer, estamos trilhando na busca por igualdade de gênero.

CAPÍTULO II

ENTRE A MULHER E A ARTISTA: POR UMA ESCRITA DE SI



“Eu não tenho enredo, sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver”.

Clarice Lispector. Água Viva.

Vejo-me refletida. Palavras são construídas sobre minha imagem, sobre a imagem do meu corpo, sobre meu próprio corpo. Vejo-me e vejo outras. Outras mulheres, outras Ofélias. As palavras que dela surgiram, de alguma maneira, para ela retornam. Retornam à água, ao líquido, ao leite materno, ao feminino, nelas e em mim.

A busca pelo entendimento da minha própria criação artística me faz desaguar numa autobiografia, que se dá de maneira fragmentada, não cronológica. O processo de criação é apresentado aqui, na medida em que creio “fazer sentido” para tal texto. Não sigo uma determinada e fixa linha do tempo, assim, os acontecimentos, obras, vivências e reflexões necessárias à criação não refazem um risco já traçado, um curso já percorrido; elas extraviam, descaminham, criam outras trilhas em busca da poética artística que se desenvolve, bem como a percepção de mim que vai sendo, ainda, descoberta/construída.

Após emergir das águas da dissolução de Ofélia, busco esse mergulho em mim. Nessa nova imersão, o método autobiográfico é uma ferramenta necessária para a construção e reflexão do próprio trabalho em artes visuais; em que, interessam minhas subjetividades, experiências e acontecimentos pessoais, e como tais questões se refletem

na minha produção artística. O uso do método autobiográfico se dá, dessa maneira, como um elemento de diálogo entre mim e a obra.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa teórico-prática em arte, isto é, de uma pesquisa que pensa o processo criativo, diferentemente da pesquisa sobre arte que de uma maneira geral, não objetiva atingir o processo de produção da obra de arte. Tal pesquisa não poderia existir sem minhas experiências, sejam elas do passado ou do presente, sem o contexto social e a experimentação necessária à criação, pois que é uma investigação de um percurso artístico sustentado na minha biografia, uma investigação “das tessituras de um modo de fazer que subsidiam a elaboração estética[...]na contaminação das relações entre arte-vida; realidade-ficção; eu-mundo”. (COSTA; NAVARRO, 2013, p.01)

Pensando a criação em arte sob a perspectiva do processo, ou seja, em contínua avaliação e em busca de um entendimento dos caminhos que me levaram a poética do corpo- autobiográfico no mito de Ofélia, os estudos acerca dos documentos de processo se mostraram como um campo fértil para a compreensão dos movimentos das obras: planejamento, execução e crescimento. Utilizo meus documentos, meus vestígios enquanto obras em criação, para a construção de um livro de artista.

Segundo Salles (2006, p.64) “O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Desse modo, o percurso criador é também, um processo de autoconhecimento.” Os documentos de processo são fundamentais metodologicamente para autobiografia, pois atuam como uma matérias-primas.

Retorno à imagem anteriormente descrita. Estou diante de um grande e retangular espelho. O reflexo do meu corpo, a figura vista, é suporte para a escrita, azul em tom marinho, de disposição aleatória. Nesse momento, a preocupação estética com a feita manuscrita faz-se ausente. O espelho é aqui entendido como um instrumento de autocontemplação e reflexão do mundo, se dá como uma alegoria à superfície da água do rio que sutilmente carrega o corpo de Ofélia e seus significados.

Busco o espelho como a superfície d'água. Palavras vão sendo construídas enquanto me vejo refletida. Uma a uma, dia após dia. Diante da minha imagem se erige um palimpsesto. A construção e apagamento dessas palavras, escritas em cor de céu e água, nascem

e morrem diariamente. Estão a me falar sobre esse meu caminhar.
(Livro de artista, 2016)

Para a criação artística, o princípio fundamental do *palimpsesto* se deu por meio da escrita e apagamento de palavras. Assim surgiram: água, rio, mar, amar, morte, loucura, feminino, prisão, silenciamento, fragilidade, solidão, força, alteridade e dissolução.

A proposição do *palimpsesto*, vivenciada em uma disciplina¹⁷ no contexto acadêmico, marca não o início da produção artística na poética do corpo-autobiográfico no mito de Ofélia, mas sim, aponta para o começo da reflexão sobre essa produção plástica e seu desenvolvimento.

Figuras 6 a 9- Imagens do palimpsesto



¹⁷ *Documentos de Percurso: Registros e Reflexões em Processos Criativos* do PPGAV- Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia – UFBA ministrada pela Prof.^a Dr.^a Viga Gordilho.



Fonte: Livro de Artista (2016)

Penso na imagem do corpo – meu corpo – como análoga ao próprio corpo. Assim, uma escrita no reflexo, na imagem que se forma sobre a lâmina de vidro metalizada, remete à escrita direta sobre esse corpo. Entendo que a escrita sobre a superfície do espelho diz respeito à imagem que se forma no objeto, o que se distingue de uma imagem fotográfica; contudo, tal imagem torna-se posteriormente fotográfica enquanto ação feita, objetivando o registro, uma vez que, ao me retirar da posição em que me encontrava durante a feitura das imagens, não mais existe minha presença, considerando que, o sentido da ação é fixado na imagem fotográfica. Assim sendo, evoco questões que dizem respeito à teoria da fotografia para pensar a imagem do corpo como alusão ao próprio corpo.

De acordo com Roland Barthes(1915-1980), a foto “jamais se distingue de seu referente (o que ela representa), ao menos não imediatamente e para todo mundo.” (1984, p. 14) Fotografia e referente não se dissociam, “estão colados um ao outro, membro por membro, como um condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios[...]” (1984, p.15) O referente adere e não é mais a imagem que vemos, tornando a foto invisível; o que é visível, então, é a própria coisa, o motivo da fotografia.

Andre Rouillé (1948-) leva até as últimas consequências a relação entre a imagem e o objeto na sua crítica ao culto do referente de Barthes, ao afirmar que (2009, pg.68) “esse encontro entre a ordem das coisas e a ordem das imagens pode resultar na ficção da transparência da imagem e, até mesmo, na indiscernibilidade das diferenças entre a coisa e a imagem.” Dessa maneira, a imagem não seria tanto a ilustração do exposto, senão o próprio exposto, o que significaria postular a reprodução exata das coisas do mundo, que poderiam se confundir totalmente com elas, e até substituí-las. Sendo assim, para Rouillé, (2009, p.69) “a imagem torna-se indiscernível enquanto imagem e, em consequência,

mesmo a noção de imagem e de imitação ficam ameaçadas.” Ainda para Rouillé (2009, p.70), a visão sobre o referente em Barthes se transforma em cegueira, com uma prolixa concepção da fotografia sem imagens. Dubois (1993, p. 49) aponta que Barthes cai na armadilha do referencialismo ao “absolutizar”, o princípio da “transferência da realidade”, e para evitar tornar-se prisioneiro desse círculo perigoso, é necessário relativizar mais o campo e o domínio da referência.

Torna-se relevante revisitar Barthes (1984), não para levar os resultados de suas reflexões de modo literal, como faz Rouillé, mas para relê-las. Não creio, logicamente, na substituição da coisa por sua imagem, mas sim, em uma analogia à própria coisa. Meu corpo não pode ser substituído por sua imagem. Pele, músculos, nervos, órgãos, ossos, enfim, elementos que constituem o corpo físico, não podem ser substituídos pela imagem fotográfica, seja ela impressa ou digital.

Neste sentido, Valécia Ribeiro (2012) recontextualiza o pensamento de Barthes em busca de uma visão da imagem sob a perspectiva do corpo. Segundo Ribeiro (2012, p.40), ainda que imagem do corpo do artista e corpo do artista não sejam a mesma coisa, existe uma sensação de nos conectarmos com o artista quando nos defrontamos com suas imagens, pois as imagens de si elaboradas pelo artista são um meio para acessar questões subjetivas, como aspectos de vida, de personalidade, principalmente se podemos mergulhar no contexto da criação. Ainda segundo Ribeiro (2012, p.42), na visão performativa da imagem – quando o corpo do artista é entendido como performático, a imagem enquanto corpo é performativa –, ao vivenciarmos a imagem em termos de corpo, encontramos a metáfora: *imagem é corpo*. E ainda, *corpo é imagem*, embora esta segunda metáfora para a referida autora, seja mais difícil de ser aceita, uma vez que o corpo não é somente imagem, pois que sua existência depende de um aparato sensório-motor.

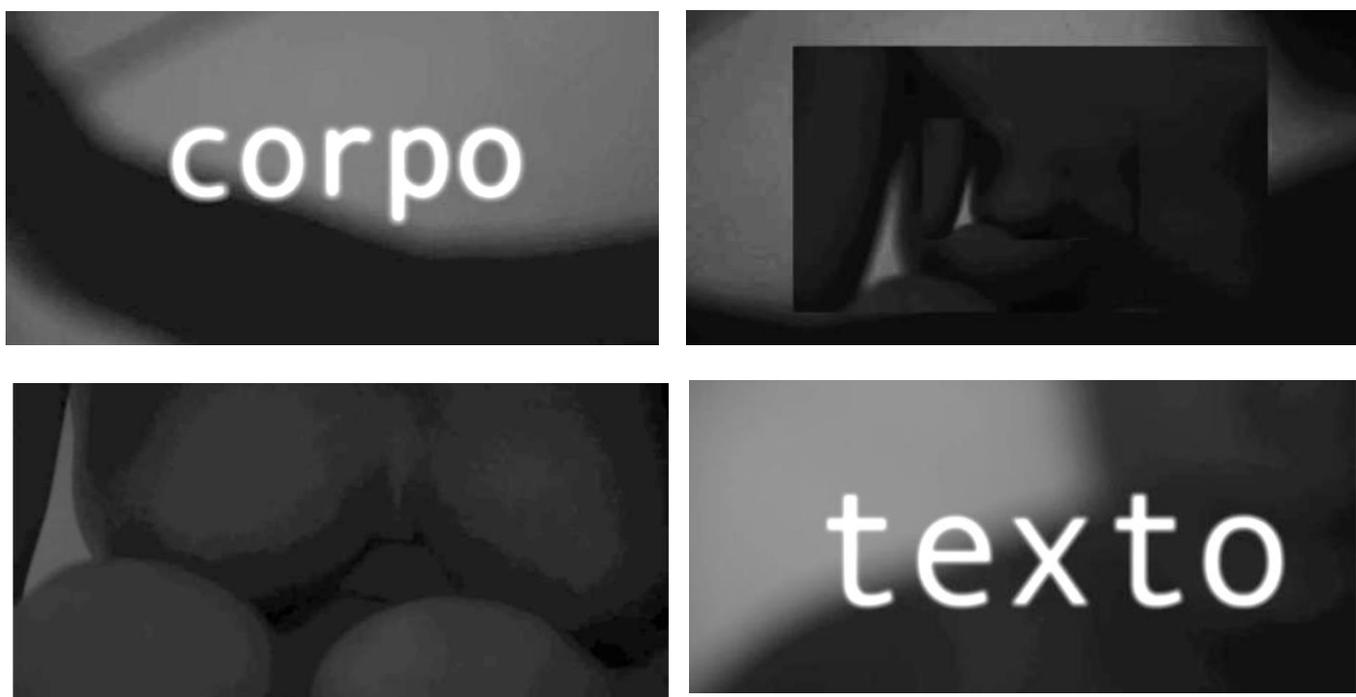
Enquanto a ontologia e o empirismo de Barthes vão da coisa à imagem, o procedimento antirrepresentativo, que faz o caminho inverso, da imagem à coisa, tenta não renunciar as imagens em função dos referentes, e busca reconhecer a capacidade das fotografias de inventar mundos. Rouillé acrescenta, ainda, que coisa e imagem tornam-se variáveis de uma mesma equação. Entre fotografia e fotografado opera-se um encontro, sendo o processo fotográfico o acontecimento desse encontro. Não é o objeto, coisa em si, inalterável e inflexível que é fotografado, mas algo envolvido em processo fotográfico singular.

Durante a construção do palimpsesto, recordei-me que as relações entre corpo e escrita já haviam sido evocadas em meu processo criativo em obra anterior à poética do

corpo-autobiográfico no mito de Ofélia. A exemplo da videoarte *corpo-texto: a estética do imaginário*¹⁸, em que coloquei-me como observadora, sendo o corpo negro feminino exibido nas imagens, um corpo outro.

Através de distorções de imagem e edição, o vídeo provoca o despertar da imaginação, levanta o questionamento da definição de belo, do que é ou não agradável aos nossos olhos. Visto de diferentes ângulos, a imagem do corpo feminino suscita várias interpretações, como um texto a ser lido. O corpo percorrido por uma câmera que não o revela de fato, alternado entre momentos de foco e desfoque total, exhibe, por vezes, sua textura, outras tantas vezes o esconde, tornando-o não identificáveis seus contornos, dobras e saliências e pelos que cobrem e recobrem a epiderme. Ao longo do vídeo, surgem palavras referentes ao ato de transitar, como “corpo” e “texto”, intermediadas com: “trajeto”, “caminho”, “travessia”, “fluxo”, “movimento”, “rumo”, “sentido” e “seguir”, todas elas de acordo com determinado tom agudo do áudio, que lhes confere maiores níveis de tensão e dramaticidade.

Figura 10 a 13 - *Frame* da videoarte *corpo-texto: a estética do imaginário*(2013).



Fonte: Arquivo pessoal. Imagens: Yasmin Nogueira. Performer: Regiane Coelho

¹⁸ Exibido no VIX Encontro Nacional de Estudantes de Artes na cidade de Vitória- ES 2013

Também explorando as metáforas entre imagem e corpo, relacionados ao uso do texto, artistas como Shirin Neshat (1957-), Peter Greenaway (1942-) e Ariana Russell (1979-), em diferentes abordagens e linguagens, exibem a escrita caligráfica sobre o corpo ou imagem desse mesmo corpo.

A artista iraniana Shirin Neshat, em uma série de fotografias intitulada *Mulheres de Alá*, produzidas entre 1993-1997, trata de narrativas sobre o tema de mulheres guerreiras durante a Revolução Iraniana Islâmica de 1979. Nas imagens, a artista se utiliza do próprio corpo como intérprete dessas mulheres. Em cada fotografia, são caligrafadas em árabe, sobre o corpo feminino (olhos, rosto, mãos, pés e peito), poemas escritos por mulheres iranianas do mundo contemporâneo sobre o tema do martírio e do papel das mulheres nessa citada Revolução. Suas obras marcam questões de gênero, identidade e sociedade, exploram a relação entre mulheres e sistemas de valores religiosos e culturais dessas comunidades islâmicas.

Figura 14- *Woman of Allah* (1994) Shirin Neshat



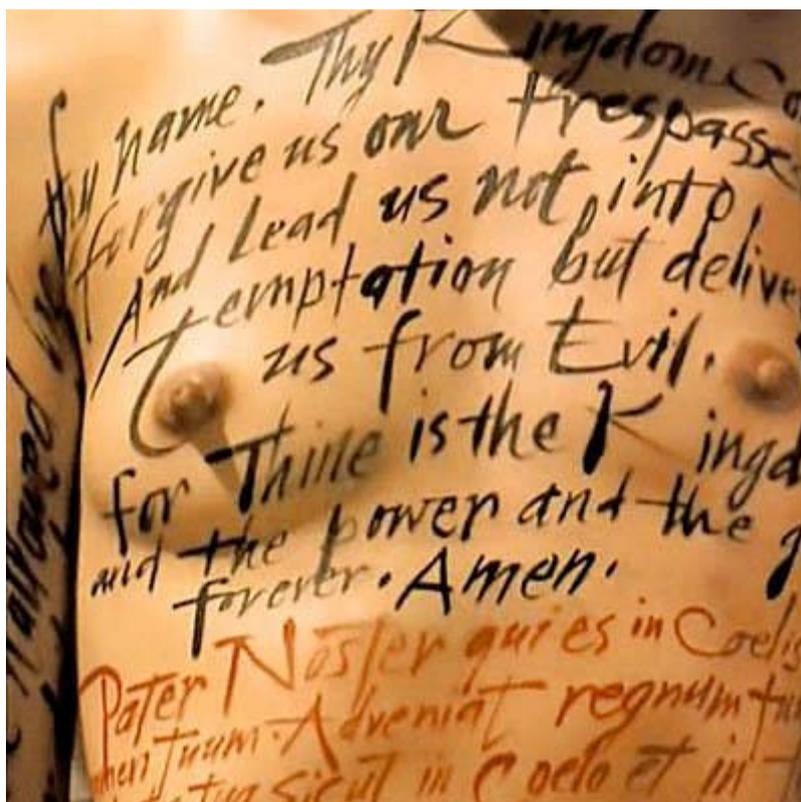
Fonte: Copyright Shirin Neshat. Courtesy Gladstone Gallery, New York and Brussels.¹⁹

¹⁹ Disponível em < <http://www.gladstonegallery.com/artist/shirin-neshat/#&panel1-1> > Acesso em 12 de Dez 2016

A utilização da escrita por Neshat não torna claro se é realizada diretamente sobre seu corpo ou se a artista se utiliza da sobreposição dos textos sobre a imagem, seja manualmente ou por manipulação digital. Assim como a escrita na imagem refletida no espelho no palimpsesto – que pensa a imagem do corpo similar ao próprio corpo – a escrita de Neshat se dá “como se a fotografia fosse a sua pele” (RIBEIRO 2012, p.62) A relação entre corpo e imagem, na obra de Shirin Neshat, independe do modo como se dá a feitura da imagem, ambos importam para sua figura enquanto mulher iraniana como suporte para sua poética de resistência à opressão do mundo islâmico.

Diferente do uso da caligrafia por Neshat, obras como o filme *Livro de Cabeceira* (1996) de Peter Greenaway ou a exploração da própria pele por Ariana Russell, na série *Skin* (2004-2008), utilizam a superfície do corpo como espaço para a escrita, explorando possibilidades e significados diversos.

Figura 15 –Frame do filme *O livro de cabeceira*



Fonte: <http://angelmazzuchelli.blogspot.com.br/2010/05/o-livro-de-cabeceira.html>

Em *Livro de cabeceira* (1996), a jovem Nagiko, marcada por um ritual em sua infância que consistia em ter seu corpo caligrafado por seu pai com uma oração em seus aniversários, tem, na fase adulta, sua vida sexual movida pelo desejo do corpo-papel que se torna matéria-prima em sua experimentação artístico-literária. A personagem passa do

anseio por ter seu corpo escrito pelos homens parceiros à utilização desses corpos masculinos para a escrita de 13 livros, enviados, então como uma troca/oferta ao seu editor. O processo de criação de Nagiko, que opera a fusão entre pele e escrita, expõe o princípio do palimpsesto, uma vez que diversos corpos durante a trama são pintados, apagados e repintados, para a escrita de novos livros.

Com a exploração das propriedades corpóreas, a criação da artista nova iorquina Ariana Russell concretiza-se com a escrita, apagamento e reescritura direta sobre sua pele. Portadora de *dermatographia*, condição do sistema imunológico que leva seus vasos capilares à dilatação ao mínimo toque, os desenhos riscados permanecem salientes por aproximadamente 30 minutos, período de tempo em que a artista registra fotograficamente os resultados dos traçados em seu corpo. Russel investiga sua pele, sua vulnerabilidade como um documento da experiência humana; segundo a artista, ela transparece seus acontecimentos internos.

Figura 16- Ariana Russel, Série *Skin* (2005)



Fonte: <http://arianapagerussell.com/skin/>

Segundo Ribeiro, “As imagens de si trazem a marca da autorreflexão e, por isso, tocam o gênero autobiográfico.” (2012, p.22) Busquei minha imagem refletida, pois é através das experiências desse corpo que as palavras escritas adquirem sentido.

O corpo é a superfície onde se inscrevem acontecimentos, experiências. Nele, nascem desejos, medos, erros. É, também, um lugar em que questões como gênero e

identidade podem ser lidos. É por meio do corpo que as palavras se traduzem em histórias, indicam um ponto de partida para a construção de uma escrita autobiográfica.

As palavras tornam-se espécies de palavras-chave, adquirem uma importância fundamental na sustentação do trabalho poético, pois, a partir delas, é possível estabelecer relações entre minha história e a história de Ofélia. Imagem e palavra passam a dialogar de maneira recíproca. Palavras me suscitam imagens e imagens me ofertam palavras.

A caneta para quadro, utilizada na manuscritura, não se apagava facilmente, assim, para que surgissem novas frases, foi necessário borrá-las, manchá-las com álcool e água. Água, apagamento, dissolução, que, anteriormente retomavam a morte do feminino, agora são meio para o esmaecimento de outras palavras, eliminando: solidão, silenciamento, morte, prisão, fragilidade e loucura; e despontando outras: raça, mulher, negra, busca, identidade, protagonismo, fé, alteridade, artista, liberdade, igualdade, independência e vida. O apagamento e o surgimento de palavras traçam a própria transformação do lugar desse feminino, emerge meu local de fala, minha busca e de diversas outras mulheres que lutam diariamente contra o próprio apagamento.

2.1 ESCRITA DE SI: UM PENSAMENTO EM CRIAÇÃO

Poderia tê-la conhecido ao acaso em leituras aleatórias, ou quem sabe, ao andar pela rua pudesse ter esbarrado em qualquer traço seu. O nome de Ofélia volta aos lábios nas circunstâncias mais diferentes, diria Bachelard. Foi buscando autoconhecimento, autotransformação e esse eu feminino, que nos conhecemos. Fomos apresentadas, recordo-me com a mesma nitidez que tem as águas, numa tarde de sol próximo ao rio Paraguaçu. Nunca tínhamos ouvido falar uma da outra, mas ela já guardava muito para me contar. Alguns anos se passaram desde aquela tarde, as buscas tornaram-se outras, e ela, ainda junto a mim, fala de sua história e ajuda, de maneira fragmentada, com muitas perguntas e sem respostas, a escrever a minha. (LIVRO DE ARTISTA, 2016)

Às margens do Paraguaçu. Penso que a presença diária do rio possa ter contribuído com meu interesse, ou encanto – talvez assim possa ser definido – pelas águas turvas de Ofélia. Ponte, travessia, passagem. Sobre o rio, meus passos, um ir e vir cotidiano. Minha

imaginação, creio, recusa-se a pensar outras possibilidades sobre esse percurso vivido por cinco anos na cidade de Cachoeira-Bahia. Nos conhecemos despreziosamente ou, quem sabe, essa seja uma ilusão minha, afinal, foram olhares atentos aqueles que fizeram operar essa confluência.

Após esse encontro, desenvolveu-se uma investigação que culminou na videoinstalação interativa *Metamorphosis*²⁰ (2014), que é um sustentáculo para a presente pesquisa, obra em que foi criado um ambiente com objetos tridimensionais em forma de casulos suspensos, sobre os quais foi projetado um vídeo em que me encontro com o corpo submerso na água; este vídeo abrangeu os conceitos de submersão, agitação, morte, transitoriedade e leveza, divisões estas que se fizeram necessárias para, a partir da minha autobiografia, reconstruir o mito de Ofélia.

Figura 17- *Frame* do Vídeo *Metamorphosis* (2014) 4'18''



Fonte: Arquivo pessoal Imagens: Áquila Jamille e Fabíola Silva. Performer: Yasmin Nogueira

As produções iniciais na poética do corpo-autobiográfico no mito de Ofélia, encontravam-se arraigadas à representação do mito, ainda que contando com o conteúdo

²⁰ Trabalho de conclusão de curso de graduação, realizado no Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia-UFRB.

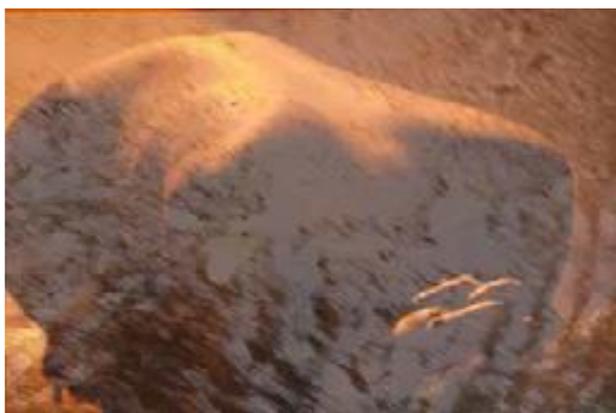
autobiográfico. Ocorreram como espécies de releituras da história da personagem em que meu corpo e aspectos de minhas experiências pessoais ocupavam o centro da narrativa.

Do mesmo modo seguiram experimentações em fotografia, explorando a visualidade do meu corpo nu e das águas do rio Paraguaçu com utilização de técnicas como a sobreimpressão, que utiliza, no conceito de Arlindo Machado (1993), a transparência e estratificação, consistindo em sobrepor duas ou várias imagens, de modo a produzir um duplo efeito visual. Um primeiro efeito é a transparência relativa, em que cada imagem sobreposta funciona como uma superfície translúcida que permite ver a outra imagem; o segundo efeito, de espessura estratificada, é uma sedimentação por camadas sucessivas. Para Machado, “trata-se de recobrir e ver através.” (1993, p.15)

A sobreposição das imagens do meu corpo e das águas do rio produz uma fusão de modo que corpo e água não podem distinguir-se. Não fica claro se o corpo de fato adentrou ou não ao elemento aquático, ou se trata de uma manipulação digital.

Tais obras, produzidas entre os anos de 2013 e 2014, relacionaram-se diretamente com as diversas representações da personagem ao longo da história da arte, já exemplificadas em capítulo anterior. Retomam o imaginário provocado pela descrição de Gertrudes como um local para criação, assim, se faz presente nesses trabalhos, uma relação entre minha pessoa e o elemento aquático.

Figuras 18 a 20- *Eu-Ofélia* (2014) Fotografia 20x30cm





Fonte: Arquivo pessoal. Imagens: Áquila Jamille. Performer: Yasmin Nogueira

Ancoro-me na autobiografia como uma possibilidade de fala subalterna, tendo a intenção de deslocar o lugar comum do sujeito tradicional do discurso autobiográfico, utilizando para tanto, das subjetividades, fragmentos de narrativas de experiências vividas por mim, como um local para o entendimento de identidades diversas.

Miranda (2009, apud COSTA; NAVARRO, 2015) indica uma mudança, ocorrida a partir da década de 60, com a questão da autobiografia, em que a narrativa de vida de camponeses, operários, artesãos coletadas em narrativas gravadas passaram a ser publicadas em formas de livros. Tal ato contrasta com a escrita e publicação de narrativas tidas, até então, como um privilégio das classes dominantes, em contraponto às vozes dos sujeitos subalternizados.

A escrita autobiográfica oferece uma possibilidade de, por meio da narrativa de si, o autor retomar sua história, e resignificá-la. As formas autobiográficas não implicam exatamente num problema de narcisismo; nelas, o pessoal se converte em comunitário, pois não se trata de um mero acesso ao privado. Ao contrário, seu caráter singular e coletivo é uma via para construir história e reescrever cultura. A partir da escrita de si, busco também a escrita do outro como afirmação das falas não autorizadas, entendendo o espaço autobiográfico como forma de contestar hegemonias.

A escrita de si pode ser uma possibilidade de compreensão da relação entre vida pública e privada. Segundo Rovina (2008, p.11), o caráter confidencial de uma escrita autobiográfica é dissolvido, é abandonado o sigilo que dirige-se ao caminho oposto, que torna uma reunião de intimidades um farto e valioso cenário de estudos de uma coletividade.

Segundo Wanner (2006, p.57 apud GATTI, 2008), a autobiografia pessoal tem, na contemporaneidade, servido para colaborar como registro de memória, Gatti (2008) enfatiza que o artista fruidor não mais pertence somente a si e que sua memória, ainda

que pessoal, transita pelas “experiências que o corpo sente, que olhos veem, aquilo que se ouve, cheira e toca e assim se estabelece a ligação do indivíduo com o mundo, com o seu entorno, baseado sempre nas relações de troca e existência.”

É por meio da memória que é possível estabelecer uma relação do presente com o passado, possibilitando não somente o afloramento de vivências longínquas, mas a percepção das vivências atuais.

A subjetividade, evocada através da memória, exerce um papel fundamental no processo de criação, em que a percepção interage com as experiências passadas, tornando-se indissociáveis. Segundo Jean-Yves e Marc Tadié (1999 apud SALLES 2006, p. 70)

Como memória é ação, [...] as lembranças são reconstruções: redes de associações, responsáveis pelas lembranças, sofrem modificações ao longo da vida. Nós nos modificamos e assim altera-se a percepção que temos de nosso passado, mudando nossas lembranças.

Minhas recordações são embebidas nas minhas percepções atuais, no entendimento de identidade enquanto fluida e mutável. Vou dando significado à acontecimentos passados, à medida que estabeleço com eles conexões que me suscitam o mito de Ofélia por intermédio, principalmente, dos esboços de palavras no *palimpsesto*.

Para se chegar a uma autobiografia, foi necessário acessar minhas lembranças. Para tal, diversas estratégias foram utilizadas, como uma vivência na oficina de teatro²¹. O contato com a arte da cena proporcionou-me um local em que era possível trazer as reflexões acerca da memória através da experiência do corpo.

Figuras 21 e 22. Oficina *Pré-expressividade, Autobiografia e Materialidades* (2016)



Fonte: Arquivo pessoal. Imagens de Elton Mendes e Fabrícia Dias

²¹ *Pré-expressividade, Autobiografia e Materialidades* na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, desenvolvida pela licencianda em teatro Fabrícia Dias da Silva e realizada pelo PIBIC CELULA - Centro Lúdico Laboratorial de Processos Criativos.

Para a elaboração de narrativas e proposições cênicas individuais durante a vivência na oficina, foram necessárias longas conversas com familiares – mãe e avó materna – a fim de conhecer histórias que minha memória não me fornece detalhes, assim como algumas viagens ao interior da Bahia, na cidade de Tucano, local em que reside minha mãe, em busca de imagens que pudessem dar sentido ao que me recordava e ao que me foi narrado. Ao informar sobre a minha ida e necessidade, encontrei, ao chegar, inúmeras caixas, malas, álbuns, porta-retratos, todos dispostos sobre a rústica cama de madeira. No emaranhado de arquivos, bilhetes, fotografias, desenhos, Ofélia me trouxe, em fragmentos, retalhos, lembranças em que minha história se cruza com a dela.

Vou ao quintal, isto é, vou ao encontro dos documentos de infância, aos fragmentos de uma autobiografia através de imagens, dos rabiscos de criança. Remexo caixas, envelopes antigos e desordenados na busca pela Ofélia-Yasmin. (LIVRO DE ARTISTA, 2016)

Ao retomar acontecimentos passados, notei a impossibilidade de tratar uma vida completa e de maneira explicativa, tampouco seria essa a intenção, uma enfadonha narração de sucessão de fatos. O que era, então, necessário contar? Seria preciso ater-me aos detalhes sem que nada escapasse? Percebo que as lembranças se dão enquanto seleções não cronológicas, não têm o dever de seguir uma extensa historiografia, e sua importância está nos detalhes. Rovina (2008, p.01) afirma que, na poética autobiográfica, “o autor acumula as funções de narrador e sujeito. Ele arquiva, seleciona e interpreta dados da memória.” Assim, recordações de momentos, que podem parecer insignificantes, têm seu valor à medida que vou dando significados a elas.

Utilizando a autobiografia como uma construção através de fragmentos de narrativas, de ordenação não linear e que vão adquirindo sentido conforme emergem na memória, fletto com o que Barthes chama de *biografema*. Evoco novamente Barthes, agora pelo seu interesse por traços biográficos, que o encantam tanto quanto certas fotografias. Para ele, a relação entre fotografia e história é a mesma que entre *biografema* e biografia.

Interessam-me as características definidas por Barthes que estabelecem *biografema* como uma ferramenta de escrita de vida, escrita essa que não é redonda,

fechada sobre si. Sugere uma procura pelos minúcias de uma existência, por meio de traços, fragmentos do cotidiano de uma vida. Segundo Almeida (2011, p.37), “Biografemar é ler uma vida como um texto, trazer à tona os acontecimentos, e não apenas traçar um roteiro duro e didático sobre o que é vivido por uma pessoa.”

Barthes não propõe narrar cronologicamente acontecimentos da vida do biografemado, e sim, dar sentido a pedaços de histórias, que se dão também enquanto criação, não somente a representação real de algo já vivido. Não pensa a história de vida cercada por causas e consequências, muito menos busca uma verdade nos acontecimentos contados, admite-se, assim, a ficção, modificando a ideia que se tem de biografia.

A ficção do *biografema* é sustentada pela fragmentação, pela descontinuidade. Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975, p.126), “o biografema nada mais é do que uma anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo.” Biografemar se encontra, então, na ordem da fabulação, na criação que se dá entre um e outro acontecimento do biografemado. É preciso pontuar, como colocado por Almeida (2011, p. 38) que tais “fantasias não existem para duelar com a razão; não são o oposto de realidade, ou de verdade. Elas põem em marcha uma escrita do desejo, que se propõe a falar do sutil da existência.”

Philippe Lejeune, em o *Pacto Autobiográfico* (2008), oferece um contraponto à anamnese factícia de Barthes, ao acreditar que um texto autobiográfico deve estar relacionado, principalmente com a veracidade dos fatos, sendo para ele uma narração da trajetória de um indivíduo real. A escrita autobiográfica seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando atribui importância a sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Entre as características da escrita de si definidas por Lejeune está também a identificação na relação autor-narrador-personagem que se expressa através do pacto autobiográfico, uma afirmação voltada ao leitor de que o texto em questão se trata de uma autobiografia e, portanto, carrega apenas acontecimentos verídicos. A identidade entre autor, narrador e personagem já se inicia na capa e folha de rosto em que o nome é equivalente a uma assinatura e o nome que o narrador se dá enquanto personagem principal, o pacto proposto pelo autor se dá quando se assume a relação entre autor, narrador e personagem.

De acordo com as pontuações de Lejeune, uma autobiografia não poderia ser anônima, pois lhe faltaria o nome do autor, daquele que assina o pacto; dessa maneira não seria possível atestar se autor, narrador e personagem, de fato, coincidem.

Costa e Navarro (2015, p. 04) questionam, o fato de a verdade ser assumida pelo sujeito ao falar de si mesmo, nesse mundo chamado de pós-moderno. Assim como o espaço aberto à fantasia, como colocado por Barthes, a autobiografia também está imbricada em realidade e ficção.

A autobiografia é um processo de escrita e um processo de descoberta de si mesmo, que dificilmente consegue seguir as definições marcadas por Lejeune, sendo algo que se dá ao longo de um processo, não há definições exatas de onde se pode chegar, muito menos atestar os fatos contados, pois são sempre cercados de interpretações acerca de um passado que se dão no presente. Nesse sentido, as fronteiras entre vida e ficção são bastante tênues.

No momento da escrita das narrativas que retomam traços de minha história, notei, ora a impossibilidade de tocar diversos detalhes, ora uma indefinição se alguns momentos que julgava recordar, de fato, aconteceram ou, estava eu tão somente entregue à imaginação. Não nego, também, que, por vezes, posso estar não intencionalmente, unindo histórias que talvez tenham ocorrido em períodos de tempos distantes entre si. Outro importante fato é que muito me foi contado por diversas vozes familiares e sob diferentes pontos de vista. Segundo Rovina (2008, p.118), a prática autobiográfica trata da relação entre “eu” e o “outro”, uma vez que o conhecimento de si também perpassa os encontros e desencontros com o outro. As narrativas orais passam por esse encontro e tornam ainda mais difícil atestar alguma veracidade.

Diante disso, seria uma negação ao potencial criativo dessas histórias, assinar o pacto autobiográfico de Lejeune. Não poderia, de maneira alguma, abandonar as possibilidades que me levam a fabular.

A partir dos anos 70, como apontado por Rovina (2008, p. 18), há um crescimento nas produções artísticas que priorizam as poéticas autobiográficas. Segundo a autora, esse aumento das narrativas em primeira pessoa caminha paralelamente à crise que gerou profundas modificações no gênero autobiográfico literário. Para além dos sujeitos comumente tratados na autobiografia tradicional, fechada em determinada classe social e política, nos anos 50 do século XX, a crítica literária amplia seu foco para os grupos minoritários. Ainda na década de 70, diversas artistas questionaram a representação das mulheres. Segundo Rush (2006), um grito de batalha, comumente ouvido “o tema pessoal

é político”, teve como resultado a abertura do discurso artístico para incluir perspectivas femininas. Assim, questões como gênero, sexualidade e o papel das mulheres na arte e na sociedade integraram diversas produções.

Nessas criações, arte e vida seguem interconectadas. Espaços em que as análises das biografias, as escritas de autoria dos próprios artistas, dialogam com seus procedimentos técnicos e poéticos.

No processo de criação da artista francesa Louise Bourgeois (1911-2010), a lembrança é um fator de extrema importância. O foco desse processo recai nos acontecimentos passados de sua vida, que se mantêm ainda presentes em temas como infância, sexualidade, medo e trauma. Seu processo criativo se dá como uma coleção de dados de sua história. A retomada do passado, ao visitar “feridas não cicatrizadas”, é uma possibilidade de superá-lo e também reconstruí-lo sob a ótica do presente. Nas palavras de Bourgeois “Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama”. (MARIE; HANS, 2000, p.1). O longo percurso de criação, de mais de cinquenta anos, sempre alimentado por fragmentos de memória, é uma memória tratada de maneira obsessiva, em constante busca para dar significado e forma para suas frustrações e sofrimentos.

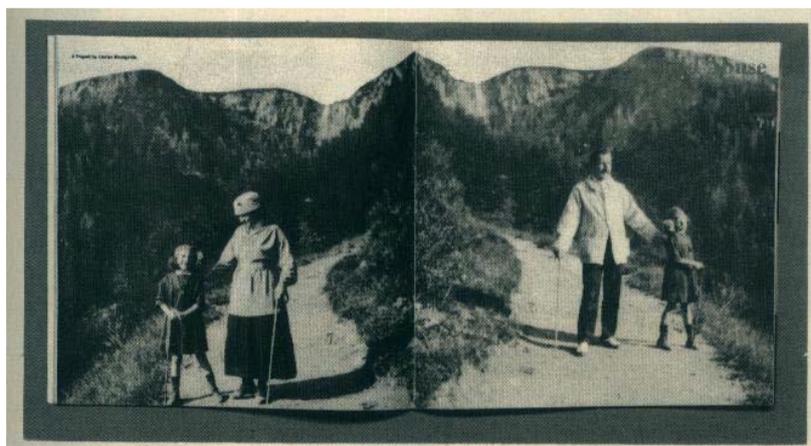
A memória na poética autobiográfica de Bourgeois não é como uma caixa acessada para recordar histórias já apagadas, mas um remexer de episódios que parecem ainda latentes independentes de quando aconteceram.

Segundo a artista:

Alguns de nós somos tão obcecados pelo passado que morremos disso. É a atitude do poeta que nunca encontra o paraíso perdido e é de fato a situação dos artistas que trabalham por um motivo que ninguém consegue apreender. Talvez queiram reconstruir algo do passado para exorcizá-lo. É que, para certas pessoas, o passado tem tal atração e tal beleza... Tudo que eu faço é inspirado no início de minha vida. (MARIE; HANS, 2000, p. 133)

Em 1982, Bourgeois publica na revista americana *Artforum* a obra *Abuso Infantil*, um conjunto de fotografias de sua infância acompanhadas de textos de sua autoria em forma de diário. Nos textos publicados, a artista relata a experiência de ter convivido por dez anos com sua professora, também amante de seu pai, o que se configurou para ela como um “trauma insuperável” e também marca o ponto de partida para toda sua obra, como uma inconformidade com seu passado.

Figura 23 - Louise Bourgeois, imagem da série *Abuso Infantil* (1982)



Fonte: (MARIE; HANS, 2000)

A obra de Louise Bourgeois nos convoca a olhar para nossas próprias memórias, nossas subjetividades. Assim é possível pensar os sujeitos que nos tornamos, ou desejamos ser. A poética de Bourgeois exhibe, também, possibilidades de uso dos arquivos pessoais na criação artística autobiográfica.

Dores, angústias, traumas, bem como acontecimentos felizes, fazem parte das histórias pessoais em que a relação entre o lembrar e o esquecer é, ela própria, um acordo com nosso passado. A memória interfere no presente como descrito por Bosi:

(...) a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo 'atual' das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, 'desloca' essas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e permanente, oculta e invasora. (BOSI, 2004, p. 24 apud COSTA; NAVARRO, 2013, p.03)

Um trabalho autobiográfico é sempre processual, incompleto, nunca se amarra. Ao abrir o baú de histórias, são inúmeras as conexões envolvendo os pequenos fatos, que, abordá-los de uma maneira completa, seria uma tarefa improvável, e também não é minha intenção. Assim, a busca se dá pelos fragmentos da minha autobiografia, passíveis do estabelecimento de relações com a personagem Ofélia, para alguma compreensão sobre a poética artística em desenvolvimento.

As imagens são elementos importantes no processo de rememoração, e o álbum de família torna-se um lugar de busca por dar forma às histórias contadas. A variedade de

situações fotografadas abrem um leque de possibilidades de interpretação como um registro, rememoração de cenas eternizadas.

Sontag (2004) destaca o uso popular mais antigo da fotografia, e assume a fotografia de família, como um registro, comemoração das conquistas dessa família. A autora afirma – com base em um estudo sociológico feito na França – que a maioria das residências possui uma câmera fotográfica, porém as casas em que há crianças essa probabilidade é dobrada. Não tirar fotos dos filhos, sobretudo quando ainda pequenos, é visto como um sinal de indiferença paterna.

Ainda segundo a autora, cada família constrói uma crônica visual de si mesma por meio das imagens fotográficas, uma espécie de conjunto portátil que dá testemunho de sua coesão. “Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas [...] A fotografia se torna um rito da vida em família[...]” (2004, p.11)

Figuras 24 a 27 – Memórias entre as águas



Fonte: Arquivo pessoal

As imagens trazem diversas águas e meus deslocamentos por entre elas. Residi em diversas casas, fui banhada por muitos rios e mares. Nunca aprendi a nadar. Fui ensinada a temer as ondas, não adentrar

sozinha sua fluida imensidão. Por muitos anos ouvi a triste história, contada por minha mãe, sobre a perda de uma prima e grande amiga. Miriã faleceu afogada, não como Ofélia, mas um real acidente ainda aos 12 anos de idade. Minha mãe, com a criação rígida que recebeu, não pôde chorar. Suas lágrimas tornaram-se medo, seus filhos não podiam correr esse risco. Nessas coisas de mar não se devia confiar. (LIVRO DE ARTISTA, 2016)

Mar e medo sempre caminharam juntos. A relação, tão cedo estabelecida entre as águas e a morte, me fizeram temê-las até a vida adulta. Meu encontro com Ofélia propiciou uma ressignificação da morte por afogamento e os sentidos dados para o elemento aquático pelas leituras da história da personagem abriram uma gama de novas interpretações possíveis.

Salles (2006) pensa a criação artística como rede de conexões que, ao longo do percurso na construção de uma obra, ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. É por meio do estabelecimento dessas redes de pensamento que as lembranças para a escrita das narrativas vêm à tona. Para Salles. “Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações.” (2006, p.18) As características da história de Ofélia são um ponto de partida a busca de fragmentos autobiográficos. Da personagem, partem possibilidades de associações com questões de gênero, identidade, sexualidade, silenciamentos, o mito da fragilidade feminina, sua relação com o meio aquático, a loucura e a morte.

Ainda, segundo a autora, ao tratar da subjetividade do artista, entramos na relação entre memória e percepção, que pode ser resumida na afirmação de Koestler (1989 apud SALLES, 2006) de que nossas percepções estão relacionadas com experiências passadas, portanto, percepção e memória não se dissociam. As percepções estão sempre impregnadas de lembranças, que são reconstruções feitas pelas redes de associações, constantemente em movimento, sofrendo modificações ao longo da vida. Por meio dessa contínua reelaboração, percepção e memória se modificam mutuamente.

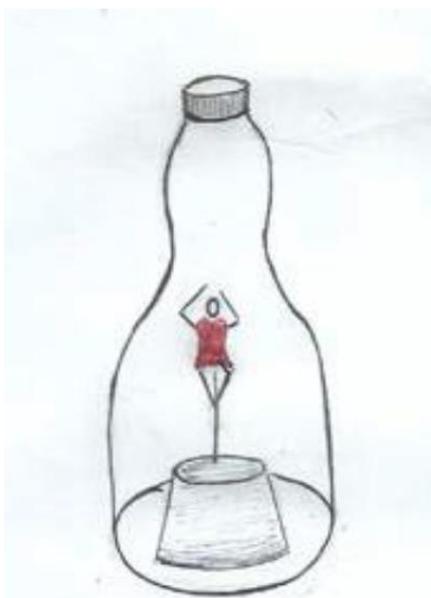
Salles ressalta, também, o papel da imaginação, sem a qual a lembrança não existiria. A memória está ligada à imaginação e é seu trampolim. Assim, toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não é possível haver imaginação sem lembrança.

Recordo-me do muro de cimento batido e, em seu topo, cacos de vidro. O muro poderia ser também branco, mas recordo-me cinza irregular, de massa que aparentava ter sido jogada grosseiramente. Rememoro o colã rosa de bailarina. Tive mais de um. Festas à fantasia ou o dia do circo eram datas para usá-las.

Mas eu nunca vi bailarina no circo!

Achava linda sua figura, admirava sua aparência frágil e doce, feito a boneca que girava na caixa de música dentro da garrafa de licor de banana que havia no pequeno bar decorativo. Branca, magra, usava um vestido vermelho e estava fadada a dançar presa, sozinha, na garrafa de líquido amarelo. Acreditava ser este o lugar da mulher: criaturas doces, encantadas, figuras franzinas e frágeis, assim como as minhas bonecas Barbies também pareciam ser. Queria, então, ser também bailarina. Decidi escrever uma carta a Deus. Letrinhas tortas de quem está sendo alfabetizada. Enchi uma bola de assoprar e amarrei a carta, certa de que ela chegaria aos céus, seria lida e meu pedido atendido. Solto a bola, que logo estoura ao esbarrar no primeiro caco do crego muro. (LIVRO DE ARTISTA, 2016)

Figura 28- Recordações de uma bailarina fadada à solidão. 2016



Fonte: Arquivo Pessoal

Ora, como seria bailarina?

Nunca frequentei as aulas de ballet.

O que eu seria então?

Pressagiava minha mãe ao legendar meus rabiscos infantis?

Figura 29- Rabiscos infantis



Fonte: Arquivo Pessoal

Ao abordar a autobiografia, torna-se indispensável uma reflexão também sobre identidade e alteridade, pois eles estão intimamente relacionados. Segundo Wanner (2006), a identidade, entre seus diversos significados, é a denominação dada às representações desenvolvidas pelo indivíduo a respeito de si próprio, que parte do conjunto de suas experiências e vivências. Para Lejeune, apesar de suas postulações sobre a necessidade da veracidade na escrita autobiográfica, a identidade é seu ponto de partida. (2008, p. 39).

Hall (2006) aponta que o declínio das velhas identidades fez surgir novas identidades que fragmentaram o indivíduo moderno no final do século XX, visto desde o período do Iluminismo como unificado. A “crise de identidade” é, segundo o autor, parte de um processo maior de mudança, que desloca a solidez e estabilidade do passado. Com efeito, está fragmentando as paisagens culturais como classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Tais modificações estão também mudando nossas identidades pessoais e abalando a noção de sujeitos integrados.

O sujeito é composto, portanto, não de uma, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas, que apontam em diferentes direções e que estão sendo continuamente deslocadas. Assim, ao invés de falar da identidade como algo acabado, Hall sugere falar em identificação, e a vê como um processo inacabado, em andamento.

Dialogam também com os processos de identificação, as poéticas autobiográficas em diversas linguagens artísticas, explorando, principalmente, dimensões sociais e políticas. Desde os anos 1970, segundo Carlson (2010, p. 87), a performance, ligada à autobiografia e às experiências pessoais, permaneceu entre as mais comuns e, para muitos, a mais típica prática da performance feminista. Da mesma maneira, durante esse período, desenvolveram-se performances preocupadas com os homossexuais e com as várias minorias étnicas. Nos anos 80 e 90, muitos videoartistas voltaram sua atenção para narrativas pessoais que refletiam a busca de identidade - especialmente cultural ou sexual - e liberdade política. Tais obras envolvidas com identidade e autobiografia, frequentemente se dedicam a dar voz aos indivíduos ou grupos previamente silenciados, buscam visibilidade dos normalmente excluídos por raça, classe ou gênero.

Para Ribeiro (2012), quando os artistas representam a si mesmos em seus processos de criação, parecem não ter a intenção de atestar, exibir quem são, mas nos mostrar possibilidades de ser vários, e, assim como anteriormente definido por Hall (2006), nossas identidades como cambiantes, apontando para várias direções.

A artista cubano-americana Ana Mendieta (1948-1985) relaciona os aspectos de sua vida, suas subjetividades, utilizando do próprio corpo como material e cenário, característica que se mantém durante a maior parte de sua produção, sugerindo organicidade, junção à natureza em busca identitária.

Exilada ainda na infância nos Estados Unidos, Mendieta relata a experiência da chegada ao país, em entrevista republicada no Guia da 27ª Bienal de São Paulo, sua sensação de deslocamento e distanciamento de tudo, ainda segundo a artista, a experiência da distância e das diferenças levou-a a buscar lugares com os quais pudesse se identificar.

Hall (2004, p.88), ao comentar sobre as formações de identidade das pessoas que foram dispersas de sua terra natal, explica que, esses sujeitos retêm os vínculos com seus lugares de origem, mas não se apegam a uma ilusão de retorno. São obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder por completo suas identidades.

Mendieta vivia uma identidade muito particular, revelada em sua arte, uma identidade fragmentada, descentrada, heterogênea. Suas obras também se apresentam como um instrumento de negociação entre uma cultura perdida, ausente/presente cubano/caribenha e outra cultura implantada/adotada. Explorou, também em suas obras, a consciência das dificuldades que acarreta ser mulher e latina no seio de um universo de poder masculino e anglo-saxão, o que fez com que muitas de suas obras girassem em torno da violência de gênero e a própria construção do corpo sexualizado como território de luta política. Olhou, criticamente, a sociedade em que estava e externalizou seu rechaço e sofrimento causados por questões como racismo, política, violência e marginalização em obras como *Vênus negra* (1980), da série *Silhuetas* (1973- 1980).

Apresentada em 1980 no jornal feminista americano, intitulado *Heresia*, a obra *Vênus Negra* foi publicada como imagem fotográfica de uma silhueta recortada nas margens de um rio, junto a um texto em que a artista discorre sobre a lenda cubana da “Vênus Negra”. A publicação dessa imagem no jornal feminista se dá como um ato político e marca uma posição frente ao feminismo branco dos anos 60. Na fotografia em preto e branco, parece brotar da terra uma silhueta escura, escavada na terra e queimada pela junção da pólvora ao fogo.

Figura 30- Ana Mendieta, *Vênus Negra* (1980)

Fonte: http://msantfores.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html

Segundo a lenda, os colonizadores espanhóis chegaram à região próxima à cidade de *Cienfuegos*, em torno de 1817, e lá encontraram uma mulher jovem, negra, que enfrentou as tentativas de dominação. A *Vênus Negra* passa a ser, então, um ícone da luta contra a escravidão e a colonização.

Com o uso dessa lenda na Revista feminista *Heresia*, Mendieta exhibe sua postura política quanto a questão das diferenças. As relações estabelecidas entre identidade e diferença, nos remetem à interseccionalidade de que trata Mendieta enquanto mulher, latina e não branca, a não dissociação de diferentes eixos de subordinação dos quais se identificam um mesmo indivíduo.

Segundo Crenshaw (2002, p. 177), o conceito de interseccionalidade traz, especificamente, a forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes, etc.

As leituras tradicionais e essencialistas da personagem Ofélia trazem uma homogeneização da mulher, com o que chamei anteriormente de “padrão mulher-Ofélia”:

mulheres brancas, ocidentais, heterossexuais e de classe média. Chamo a atenção para as especificidades das mulheres que, assim como eu, diferem desse padrão.

Os fenômenos de minha autobiografia reivindicam a valorização e geração de significado a partir da experiência. Tais fenômenos dizem respeito a minha experiência enquanto mulher, negra, lésbica, cisgênera²² e diversas outras afirmações identitárias que, no meu entendimento, são marcadores de diferença.

Silva (2000) afirma que as diferenças só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre a identidade, pois ambas são inseparáveis. A afirmação das identidades e das diferenças traduz, para o autor, a vontade dos grupos sociais de assegurar o acesso privilegiado aos bens sociais.

Afirmar as identidades é marcar uma fronteira que separa “nós” e “eles”, definem quem se situa dentro e quem fica fora. As tais demarcações e distinções supõem e também reafirmam relações de poder. Tal divisão do mundo social significa classificar e também hierarquizar. O estabelecimento de determinadas identidades como norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização, é um dos processos sutis pelos quais o poder se manifesta.

Normalizar é então selecionar as identidades que funcionam como parâmetro em relação as demais, às identidades inclusas nas normas são atribuídas as características positivas em relação às quais outras são avaliadas inversamente, como negativas. Branquitude, masculinidade, cisgeneridade, heterossexualidade, entre outras características, são vistas como normas, que estabelecem privilégios sociais. Desse modo, quanto mais afastados estão os sujeitos de tais normas, mais esses corpos e modos de vida são considerados abjetos.

Questionar as identidades e as diferenças e suas relações de poder significa também problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam. Audre Lorde (2009), em seus escritos baseados na “teoria da diferença”, sob o título de *Não há hierarquias de opressão* (2009), comenta que a ideia de oposição binária entre homens e mulheres seria extremamente simplista e ocultaria diferenças dentro da categoria mulher relacionadas a classe e raça; embora feministas tivessem achado necessária a binarização para apresentar a ilusão de um inteiro e sólido unificado grupo, a categoria de mulher é ela mesma cheia de diferenças.

²² Termo utilizado para se referir às pessoas em que há uma concordância entre a identidade de gênero e o gênero associado ao seu sexo biológico e designação social.

Lorde observa que as experiências das mulheres negras são distintas das mulheres brancas e marginalizadas, assim como as experiências de lésbicas não são consideradas como sendo o centro das políticas feministas. Essa posição de “Irmã Estrangeira”, a que está fora, como a autora coloca, também é experimentada nos seus enfrentamentos com acadêmicas feministas brancas. A autora comenta sobre sua posição enquanto mulher, negra e lésbica, de maneira que dentro da comunidade lésbica ela é negra, e dentro da comunidade negra ela é lésbica. Qualquer ataque contra pessoas negras é uma questão lésbica e gay porque ela e centenas de outras mulheres negras são partes da comunidade lésbica. Qualquer ataque contra lésbicas e gays é uma questão negra, porque centenas de lésbicas e homens gays são negros. Não existem hierarquias de opressão. Não existem opressões maiores ou menores e os indivíduos não possuem uma só identidade, elas se relacionam.

Sobre as prateleiras, bonecas. Alvas feito a marmórea pele que
buscavam as moças vitorianas com o pó facial Ofélia, a pálida e
bela mulher morta.
Olhos de mar aberto, contudo, rastos feito poças d’água.
Seus fictícios cabelos eram feito tiras amarelas de seda ao sabor do
vento.
Os traços se repetiam, repetiam, para além da prateleira do quarto.
Estavam na televisão, nas revistas, na festa de aniversário.
Não pareciam comigo.
Nenhuma delas.
Estavam por toda parte, nesses lugares em que nunca estive, nesses
lugares em que ainda não estou.
Os acostumados a fazer das belas imagens, espelhos, nunca
souberam os amargores do lado de cá.
“Mas ela é tão bonitinha, tinha que puxar logo esse cabelo?”
As mais estúpidas torpezas ainda viriam ao associá-los aos íntimos
e adultos pelos.
Aos dois anos de idade, não compreendia o sentido das vilezas
disparadas, mas pelas feições a mim direcionadas, não haveriam de
ser agradados.
Punha-me então a chorar.
Sisuda e chorona, fui então apontada.
Perdoem-me se os desagradei. Deveria sorrir?

Figura 31- Registro de aniversário em 1992



Fonte: Arquivo pessoal

“Essa menina tem cabelo para umas três cabeças. Porque não alisa?”

Ah sim! Eles foram esticados por longos 16 anos.

Conhecia a cara que tinha a beleza.

Era aquela das velhas bonecas.

Elas nunca foram negras.

(LIVRO DE ARTISTA, 2016)

Compreender e evidenciar tais dissemelhanças com Ofélia não foi algo simples, se deu como consequência de um processo, uma sucessão de fatos que só na vida adulta adquirem o sentido aqui exposto. Os diversos tipos de publicidade e cenas cotidianas permanecem reforçando a opressão racista e sexista e aferem a nós, mulheres negras, a condição de não sermos bonitas e atraentes se não mudarmos a nós mesmas, especialmente o nosso cabelo.

Bell Hooks (2005) argumenta que dentro do patriarcado capitalista – o contexto social e político em que surge o costume entre os negros de alisar os cabelos –, postura que representa uma imitação da aparência do grupo branco dominante, com frequência,

indica um racismo interiorizado, um ódio a si mesmo que pode ser somado a uma baixa autoestima.

Hoje, aos 26 anos, o corte de cabelo compõe minha afirmação indenitária enquanto mulher negra. Cada vez mais nós temos tido a atitude de assumir os cabelos crespos, conforme nos empoderamos e compreendemos as opressões machistas e sexistas que ditam os ideais de beleza com os quais não nos encaixamos.

Retorno a Silva (2000) quando afirma que questionar a identidade e a diferença significa também “questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação.” (2000, p.06) Comungo com o autor quando ressalta que a pedagogia e o currículo deveriam oferecer oportunidades para que as crianças e os/as jovens desenvolvessem senso crítico para questionar os sistemas e as formas dominantes de representação das identidades e das diferenças. Tais questionamentos contribuem, principalmente, com o processo de fortalecimento de grupos subalternizados e com a busca por representatividade.

Cresci dentro das práticas de uma religião japonesa.
Quase simultâneo foi o aprendizado da fala e da reza
Das constantes idas à igreja, aprendi a ter fé
Ainda que jovem demais para saber no que crer
A filha mais velha do ministro
Sorria diante do altar
Antes que pudesse entender seus significados,
era tênue a linha entre a seriedade e o brincar.
Não cessaram as buscas por uma espiritualidade
E anos mais tarde
Fui também apresentada a outros Deuses e Deusas.
(LIVRO DE ARTISTA, 2016)

Figura 32- Das constantes idas à igreja



Fonte: Arquivo pessoal

- De quem é a minha cabeça?

Perguntei-lhe.

Os búzios pouco rolam sobre a mesa como se não tivessem,
nesse momento, tanto por revelar.

Com tom de obviedade, me disse:

- Ora, você é de Oxum!

Meu sorriso confirmava sua expressão.

Desejo saber quem mais me acompanha.

-Você tem três Yabás: Oxum, Iansã e Yemanjá.

Não disfarço a surpresa e gratidão, que deviam saltar pelos meus
olhos e pela volta aos lábios, do sorriso tímido.

E de onde mais viria tanto encanto pelo feminino?

E esse desejo que caminha lado a lado com o temor pelas águas,
que nunca foi superado?

Penso sem nada dizer.

Doces águas me trouxeram
Já não creio no acaso.
A pobre Ofélia não adentrou o fluido despreziosamente.
Sabia onde desaguar.
Paraguaçu e seus afluentes a transportaram por suas mansas ondas,
em lembranças que esbarraram nas pedras, molharam meus pés.
Sentada em sua margem.
(LIVRO DE ARTISTA, 2016)

Figura 33- Devaneio sobre uma gestação das águas



Fonte: Arquivo Pessoal

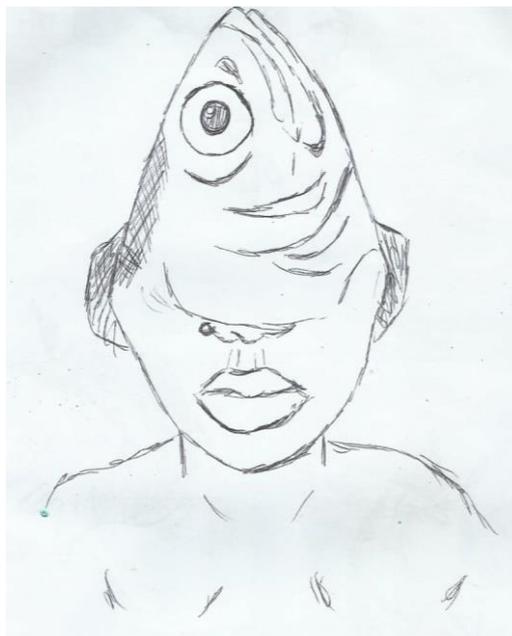
Nos esboços feitos em desenho, altero as feições comumente vistas nas representações da personagem Ofélia, que adquire características próximas a mim ou mesmo detalhes que me identificam como sendo o sujeito representado na imagem.

Os desenhos funcionam como uma materialização de lembranças, e marcam também um pensamento criativo em desenvolvimento, ilustram as fantasias da minha imaginação na criação desses seres aquáticos femininos, os quais se dão como uma soma

das particularidades da história da personagem e da minha própria vida, uma espécie de projeção da relação entre Ofélia e eu, em que não é mais possível distinguir-nos.

Figuras 34 a 36 – Esboços em desenho de seres aquáticos femininos





Fonte: Arquivo Pessoal

Desejo libertar a pobre bailarina da garrafa, como a mim mesma.

Retorno ao espelho, às palavras.

Escrevo

Apago

Escrevo outras. (LIVRO DE ARTISTA, 2016)

Figuras 36 e 37- Imagens do palimpsesto



Fonte: Livro de Artista (2016)

Relembro as palavras já borradas: solidão, morte, silenciamento, fragilidade, prisão e loucura as quais tenho a intenção de deixar para trás, e as demais que dão sentido a minha busca, como: Raça, fé, rio, mar, amar, protagonismo, vida, alteridade, mulher, negra, artista, força, gênero, igualdade, identidade, independência e liberdade se mantêm escritas sobre a imagem do meu corpo.

As palavras, ao propiciar minha aproximação com questões relativas à memória, deram vazão a escrita das narrativas autobiográficas que reivindicaram a geração de significado a partir de experiências pessoais. Eis então o se passa entre a mulher e a artista, esse “entre” é marcado por fragmentos de minhas lembranças e me conectam a personagem Ofélia.

As reflexões aqui expostas definem, nessa revisitação ao mito, os pontos em comum com as questões relativas ao gênero e a um sistema patriarcal, zonas em que divergimos com a emersão das questões identitárias, das especificidades como as estruturas de classe, raça e sexualidade, pensando consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos de subordinação.

As produções, que vão se constituindo durante o percurso no entendimento das relações entre a artista e a personagem da trama shakespeariana, se configuram como meus documentos de processo, recursos para tentar compreender os modos de conexão das redes do pensamento em criação. As associações feitas entre a história de Ofélia e as minhas lembranças por meio das narrativas são as principais matérias-primas para a criação artística.

A produção artística é, então, pensada a partir de sua construção, sempre em transformação; e todo percurso criador, que se inicia com o palimpsesto e segue com a escrita de si, desenhos, esboços, anotações, entre outros documentos de processo, acabam por dar forma às obras. Tal percurso criador será analisado no campo da crítica de processos, em que por meio de estabelecimento das relações aqui exibidas, importa compreender os movimentos que conduzem a composição dessas obras, gerando uma compreensão maior do projeto, bem como dos seus possíveis desdobramentos.

CAPÍTULO III

CORPO- AUTOBIOGRÁFICO NO MITO DE OFÉLIA: UMA POÉTICA EM PROCESSO

“Criar é tão difícil ou tão fácil como viver. E é do mesmo modo necessário.”
Fayga Ostrower

Os arquivos selecionados que compõem a minha autobiografia, bem como as narrativas escritas, exibem o pensamento em criação, revelam o processo artístico que resultou nas produções em performance, fotografia, vídeo e instalação que deixaram como rastros, diversos documentos como desenhos, esboços, textos, diagramas e livres experimentações.

Entre tais registros e a obra entregue ao público, encontram-se os movimentos necessários para a concretização dessas produções, que incluem momentos de decisão, acertos, erros, imprevistos, avanços e recuos. A obra não é fruto de um *insight* do artista, de uma grande ideia que ocorre no início do processo de criação, e sim, uma ideia que está espalhada por todo processo, dessa forma, todos os registros ao longo do percurso da criação são importantes, desde as pequenas e desprezíveis anotações, até os esboços elaboradamente detalhados. Pensar a obra sob a perspectiva do processo invalida o pensamento da obra que já nasce pronta, que não tem memória.

Para Salles (2006, p.12) as séries de rascunhos, roteiros, esboços, apresentam diferentes possibilidades de obras, expõem propostas se modificando ao longo do percurso, partes de obras que podem vir reaparecendo em outras, até lembranças ou livros lidos que vão sendo levados para as obras em elaboração. Na criação artística, os documentos de processo são observados como registro dos procedimentos geradores das ações que originam as obras.

O interesse na exibição do processo criativo do corpo autobiográfico no mito de Ofélia sob uma perspectiva de processo, não tem somente a intenção de relatar os passos dados na criação, mas o estabelecimento das relações ao longo do processo, que ligam a minha pessoa à Ofélia e que trazem diversas possibilidades de práticas artísticas.

Assim como a criação não é um processo linear, fixo e com caminhos definidos, aqui, a exibição do seu percurso também não será, trará sim, as obras que dialogam de alguma maneira, seja por sua origem, a materialidade explorada, ou o que tem a intenção

de expressar, mas dificilmente são trazidas à tona de acordo com a ordem cronológica em que foram concebidas.

Narrar uma sucessão de acontecimentos não leva a uma compreensão do movimento da criação. Ao buscar entender como se constrói o objeto artístico, os eventos alineares são como pontos, nós ou picos das redes trazidas por Salles (2006) com a intenção de interconectá-los e “localizá-los em um corpo teórico formado por conceitos organicamente inter-relacionados.” (2006, p. 31)

Tais redes de relações, já anteriormente citadas, são novamente importantes no processo de construção de uma obra, vão ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. As redes são um sistema criado pelo artista, com base “em determinadas características que vão atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes.” (2006, p. 27)

A determinação dessas relações está ligada as vivências do artista, seu meio, história de vida, em suma, as relações culturais que o cercam. Na criação, seu espaço e tempo sociais estão sempre interagindo com a subjetividade do artista. Ostrower (2014, p. 147) aponta que a criação não é somente uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo. Segundo a autora, o trabalho humano se dá dentro do campo do contexto cultural, abrange os meios materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e ainda as valorações.

Para Ostrower, criação e vida estão interligadas. O ato de criar só pode ser visto de maneira geral, como um agir relacionado ao viver humano. As relações necessárias à criação não são estabelecidas ao acaso. Os pontos ou nós das redes, no conceito de Salles (2006) tem, para Ostrower (2014), o indivíduo como ponto focal de referência, pois ao relacionar os fenômenos, eles são ligados entre si e a nós mesmos – os artistas –. Os pontos das redes são, ainda que não intencionalmente, orientados de acordo com uma ordenação interior, de acordo com nossas expectativas, desejos, medos, entre outros aspectos. Constitui uma maneira específica de pôr em foco e de interpretar tais fenômenos em busca de significados. Dessa maneira, é observada a importância da memória, da autobiografia do artista para a sua criação.

Em nosso consciente destaca-se o papel desempenhado pela memória. Ao homem torna-se possível interligar o ontem ao amanhã. [...] pode atravessar o presente, pode compreender o instante atual como extensão mais recente de um passado, que ao tocar no futuro novamente recua e já se torna passado. Dessa sequência viva ele pode reter certas passagens e pode guardá-las,

numa ampla disponibilidade, para algum futuro ignorado e imprevisível. (OSTROWER 2014, p. 18)

Dessa forma, as situações vividas e as interpretações dadas à elas são um local que podem ser revisitados e utilizados no estabelecimento das relações e utilizadas para diversos fins, principalmente no contexto da criação. Assim, as leituras de diferentes versões da obra *Hamlet*, das análises sobre a personagem Ofélia, bem como a pesquisa de variadas produções artísticas que a retratam seja na pintura, fotografia ou no cinema, são fundamentais para construção das redes e evidenciam as características que considero relevantes para pensar a personagem: questões de gênero, identidade, sexualidade, silenciamento, loucura, dissolução do feminino e significações para a morte no elemento aquático.

As ligações adquirem complexidade, quando a partir de tais pontos na saga de Ofélia, é pensada a minha autobiografia. Meus documentos de infância, imagens, fatos que me foram contados na oralidade, foram interpretados na busca pelas associações entre mim e a personagem, e teve como resultado dessas relações, as narrativas de vida escritas. Todos esses fenômenos lidos, vistos, vividos, escritos, fazem parte das redes acessadas para as produções artísticas do corpo autobiográfico no mito de Ofélia, aqui exibidos.

No presente processo de criação, meu corpo é utilizado como produtor de sentido. Por ele transitam as experiências, torna-se contexto e matéria nas obras, que têm se desenvolvido principalmente, tanto com sua presença imediata, com a linguagem da performance, quanto da mediada pela tecnologia, através da fotografia e do vídeo.

Nas artes visuais, a performance está ligada ao uso do corpo como parte da obra, Gonçalves (2004) aponta que, a mesma, se situa formalisticamente entre as artes plásticas e as artes cênicas sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. Sendo uma “arte de fronteira” Cohen (1987, p.4 apud GONÇALVES 2004). Segundo Ribeiro (2012, p.113), “Os procedimentos interdisciplinares, as diversas práticas contidas na performance, dificultam ou mesmo impossibilitam, uma delimitação exata da sua abrangência.”

No século XX, a fotografia, o vídeo e a encenação assumiram juntas um importante papel no processo de significação, pois a imagem passou a ser pensada como parte constitutiva das atuações. Durante as vanguardas da primeira metade do referido século, ocorreram experiências em que o artista se coloca como personagem, dentre as quais algumas obras autorreferentes de Marcel Duchamp e certas performances dadaístas,

transformaram, desde então, o próprio entendimento do corpo e do modo do artista de estar presente no processo criativo.

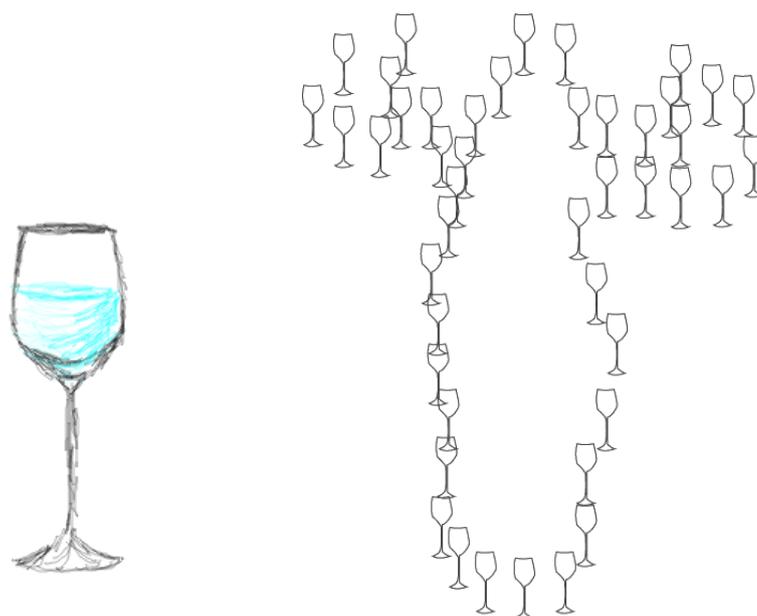
Segundo Gonçalves (2004, p. 92), é a partir, principalmente, dos anos 70, que a concepção de “presença” na performance [inicialmente pensada para ser uma arte realizada ao vivo pelo artista] é alterada, adquirindo outros modos de apresentação, com a introdução de tecnologias de reprodução da imagem.

No processo de criação da performance *Silhueta em fragmentos de mar* (2015)²³, em parceria com a atriz Fernanda Silva, obra que se utilizou também da fotografia e da instalação, foram retomados os significados do elemento aquático que é diretamente relacionado a morte de Ofélia, que seria, na descrição da rainha Gertrudes, como um ente nato e integrado a este elemento, tal qual as criaturas das águas, como as mitológicas sereias. Em Bachelard (1997), já anteriormente citado, a água é o elemento mais feminino, é essencial na composição do corpo e remete também ao leite materno. A mulher que morre por meio dela retornaria ao seu lugar de origem, ao ventre materno.

O processo de construção da obra se deu com a busca de uma maneira de deixar o vestígio da passagem do meu corpo pelo espaço do museu com o uso da água. No início da criação, a ideia que pode ser vista por meio dos esboços da obra, foi a utilização de taças com água do rio ou mar, posteriormente, maturando tal pensamento, concluí que a utilização da taça remetia a noção de servir, ou ser servido, de consumir a água de uma maneira diferente da proposta idealizada, poderia também, ser facilmente derrubada quando instalada no espaço e ainda, contribuir com um problema de saúde pública, pois as taças se tornariam depósitos de água parada, havendo a possibilidade de gerar focos de mosquitos, corroborando com a transmissão de doenças. Assim, o uso da taça, tão logo foi descartado.

²³Exibida na exposição colaborativa *VerAcidade*, organizada por mim e demais Bacharéis em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, no Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira-MAC em Feira de Santana-Ba, em 2015.

Figura 38 e 39- Primeiros esboços da performance *Silhueta em fragmentos de mar*.

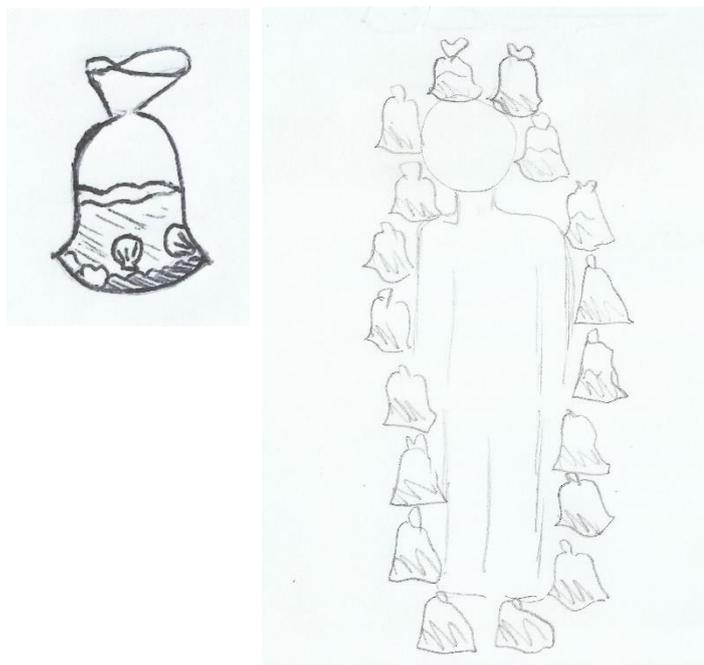


Fonte: Arquivo pessoal

A posição inicialmente pensada para dispor as taças foi também modificada, uma vez que, ainda no esboço, notei a similaridade com um crucifixo, ainda que, tal objeto ser relacionado ao martírio de Ofélia, não tinha uma intenção de estabelecer relações com o cristianismo. Optei então, por fechar os braços no momento da disposição dos objetos, modificando a forma final vista pelo fruidor. O ato de marcar o corpo no espaço, formando uma “silhueta”, rememora também a série *Silhuetas* (1973- 1980) de Ana Mendieta.

Após pensar incessantemente em como trazer a água para o espaço do museu, eis que a ideia do plástico como um local de armazenamento apontou como alternativa. Surgiram assim, os fragmentos de mar, em pequenos sacos transparentes que permitiam ver o conteúdo em seu interior, que evidenciava a origem e os significados da água utilizada, dentro do saco foram incluídas pedras, conchas e areia.

Figuras 40 e 41- Segundo esboço da performance *Silhueta em fragmentos de mar*



Fonte: Arquivo Pessoal

Figuras 42 e 43- Detalhe dos sacos plásticos e suas disposições no espaço.



Fonte: Redes sociais da exposição *VerAcidade*. Imagens: Adriano Machado

Para a elaboração dos fragmentos de mar, foi necessário deslocar-me até ele, então tal ação tornou-se um gesto operatório de recolher e armazenar a água, registrado em fotografia e exibido no mesmo local da realização da performance.

Figuras 44,45 e 46- Tríptico de fotografias exibido no local da performance.



Fonte: Arquivo pessoal. Imagens: Fernanda Silva

Silhueta em fragmentos de mar propôs então, ensacar o mar, torná-lo porção de seu todo. Areia, algas, conchas, pedras, água, foram materiais para inscrever meu corpo no espaço. A água considerada não apenas por suas significações, como utilizada para fazer do corpo uma marca, um vestígio de passagem deixado no espaço.

Figuras 47 e 48- Imagens da performance *Silhueta em fragmentos de mar* (2015)



Fonte: Redes sociais da exposição *VerAcidade*. Imagens: Adriano Machado

Também explorando a materialidade e significados do meio aquático, na performance *Boia* (2016)²⁴ fragmentos autobiográficos foram utilizados como ponto de partida para se pensar a ação performática. Através do acesso à memória, algumas lembranças foram interpretadas e reconstruídas. Mar, medo, zelo e segurança, norteiam a história pessoal da relação com as águas. Tais palavras, compõem a figura da menina franzina, o temor que lhe foi ensinado e a segurança na figura da boia, do objeto que flutua e faz flutuar, da leveza dos corpos, que nela, não mais são tragados pelas águas.

O fato de nunca ter aprendido a nadar, suscitou a materialização de um objeto que pudesse remeter a essa inaptidão, ao tempo que reconfigurou a relação com a morte no meio aquático, uma vez que tendo o corpo ligado a boia, cessa-se o fenecimento do feminino.

Além do uso da água do mar, a utilização do espelho, explorado anteriormente com o palimpsesto, retorna na presente obra por sua similaridade com a superfície da água. O espelho durante a performance, reflete a minha imagem, sujeito da narrativa em que é pautada a ação, que consiste em depositar “boias espelhadas” no mar, pequenos objetos feitos de espelho e isopor.

Inicialmente tais objetos foram idealizados em formato análogo a boia circular, já vista em fotografia nos documentos de infância. O objeto foi pensado contendo aproximadamente 30cm de diâmetro e com recorte interno, ou “furo” de 10cm.

²⁴ Realizada no projeto *Velejar: Arte experiência no mar*, uma parceria do Grupo Ecoarte (IHAC/UFBA) e o Travessias Oceânicas, que proporcionaram uma residência artística de um dia no mar no veleiro Pangeia, cujo tema foram os usos e apropriações dos recursos naturais da zona costeira e marítima, desde as atividades pesqueiras, portuárias, usos de lazer, até os usos culturais/históricos e de paisagem.

Figura 49– Primeiros esboços da performance *Boia*

Fonte: Arquivo pessoal

Durante o processo de produção dos espelhos, foi notada a impossibilidade desse outro recorte circular em seu interior, pois toda a superfície do espelho rachava quando cortada por meio de máquina, e por meio do corte manual, o acabamento da peça deixava à desejar, pois mesmo com o uso de lixa para aparar suas bordas, pequenos cacos de vidro ficavam salientes, bem como descascava a lâmina metalizada da parte posterior do vidro.

Salles (2006) pontua que o percurso de criação se cruza com o acidental, o que pode vir a modificar os rumos do trabalho, que para a autora, podem promover importantes descobertas.

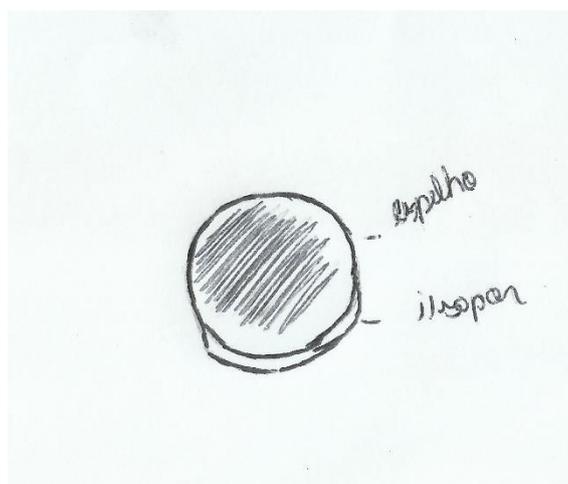
Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Chegamos, desse modo, à possibilidade de que mais de uma obra satisfaça as tendências de um processo. (SALLES 2016, p. 16)

A experiência de tal imprevisto, com uma impossibilidade externa ao processo, foi responsável pela busca de alternativas à proposta inicial. O impedimento da concretização da idealização da obra, ocasionou a elaboração da obra “final”, entendendo

como final, a parte do processo “entregue ao público” e tornou claro que outras configurações seriam possíveis sem uma desestruturação do conceito pensado.

Assim, optei por confeccionar os discos espelhados sem partes vazadas, em tamanhos menores que os imaginados anteriormente, com 15cm de diâmetro em 12 unidades. Para a montagem, foram recortadas lâminas de isopor de 5mm de espessura e igual diâmetro que foram coladas ao vidro do espelho.

Figura 50- Segundo esboço da performance dos objetos da performance *Boia*



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 51 -Registro da performance *Boia*



Fonte: Arquivo pessoal. Imagens: Julia Morais

Na surreal fotografia *Impacto* (2016) do fotógrafo e editor de imagens sueco Erik Johansson (1985 -), o artista utiliza de igual maneira, o espelho como uma superfície da água, ou como uma extensão dessa. Suas fotografias são compostas em edições digitais que envolvem centenas de diferentes imagens, em complexas combinações de fotografias autorais. Afirma que captura com sua câmera, não momentos, mas ideias, pois pensa o ato de fotografar como uma grande coleta de material para a realização de suas obras. Johansson compreende e exhibe em seu site pessoal²⁵, cada etapa de seu processo de criação, em que procura ter o controle de todo o trabalho desde seu esboço, até sua imagem final.

Na obra *Impacto* (2016), esboça em desenho todos os importantes detalhes que vão compor a imagem, desde a disposição dos espelhos situados na margem do lago até a localização do modelo, passando pelos efeitos aplicados no céu, como uma espécie de raio também feito com estilhaços de vidro, assim como o efeito aplicado à água que corre até os grandes estilhaços na superfície da terra.

Figura 52- Rascunho da obra *Impacto* (2016), de Erick Johansson



Fonte: <https://youtu.be/OpMtcze2A3Q>

Segundo Johansson, a ideia de uma imagem com um lago que se quebra como um espelho, já há muito tempo permeava seus pensamentos. Para a realização do trabalho, entendeu que necessitaria de espelhos reais para criar a impressão desejada, assim no ano de 2015 ao encontrar um velho ginásio que estava vendendo seus antigos espelhos,

²⁵ <http://www.erikjohanssonphoto.com/>

decidiu pôr a ideia em prática com a compra de quatro espelhos de 220x160 cm que foram cortados em triângulos e diferentes tamanhos.

A composição final é o resultado de diferentes lugares e momentos fotografados separadamente e unidos em software de manipulação de imagem em que cada aspecto como tonalidade, luz, brilho é minuciosamente construído, de modo que, ao término, se tem uma imagem unificada que impressiona pela aparência de uma imagem da captura de um momento real.

Figura 53- Fotografia *Impacto* (2016)



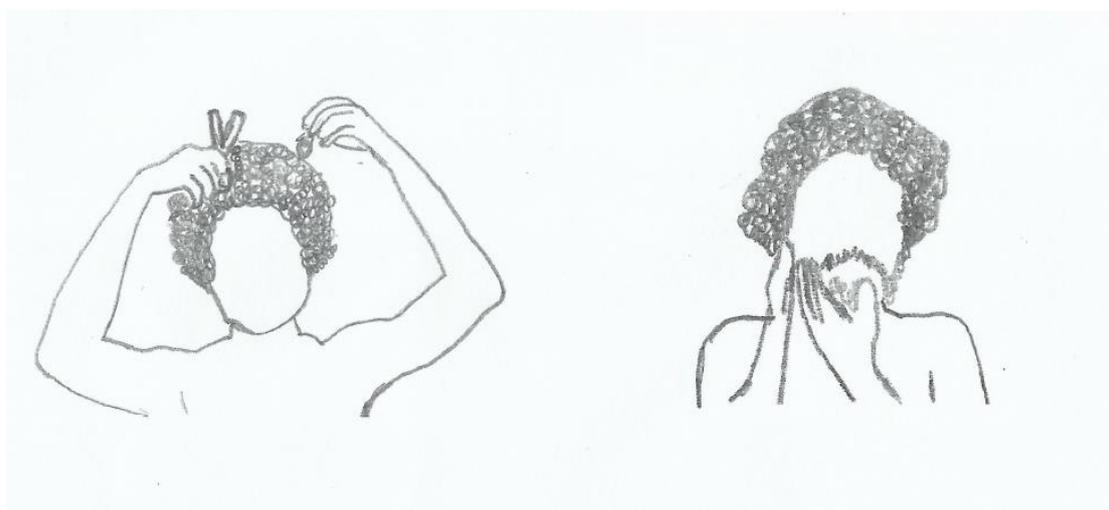
Fonte: <http://www.erikjohanssonphoto.com/#/impact/>

No meu processo de criação, algumas obras já apresentadas, assim como outras somente esboçadas, voltam-se também para as subjetividades evocadas por meio da minha autobiografia com questões para além do gênero, como raça e sexualidade em que meu local de fala é evidenciado na busca por valorização de tais experiências e à procura de representatividade.

A performance *Erigir abjeto*²⁶ (2016) questiona as relações sexo/corpo/gênero/raça tangenciando os estudos da Teoria *Queer*, sob uma perspectiva interseccional. As ações se dão através do meu corpo que carrega as identidades: negra, mulher, lésbica, entre outras afirmações identitárias.

Com uma tesoura, corto aleatoriamente partes do meu cabelo – ação de assumir um cabelo natural que compõe uma identidade racial – cada parte deste corte, vai sendo colada ao meu rosto, formando uma barba, onde ao final, tem-se uma imagem masculinizada, que pode ser vista por meio do esboço em desenho.

Figura 54- Esboço da performance *Erigir Abjeto* (2016)



Fonte: Arquivo pessoal

Atribuir elementos masculinos ao corpo feminino, parodia a repetição das normas, desnaturalizando-as. Uma metáfora capaz de denunciar que o gênero não tem uma essência natural e, portanto, pode ser imitado, parodiado, aprendido. Enquanto sujeito que não me ajusto às categorias da heterossexualidade branca, busco também uma destabilização das normas raciais e sexuais hegemônicas. Segundo Miskolci e Pelúcio (2007) *Queer* procura apontar e compreender os sujeitos que não se enquadram na ordem de gênero vigente, mas seu compromisso político é o de evidenciar a produção de

²⁶ Apresentada na disciplina *Teorias da Cultura II*, ministrada Prof. Dr. Leonardo Boccia no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade e exibida em videoperformance na *VI Mostra de Performance*. Galeria Cañizares, Escola de Belas Artes da UFBA, Salvador-Ba. (2016)

diferentes identidades não categorizáveis, tido como abjetos, e a necessidade de encontrar um mundo habitável para os considerados menos humanos.

Para Butler (2015) o gênero é um ato ou uma sequência de atos que está sempre e inevitavelmente ocorrendo, é a contínua estabilização do corpo, no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma maneira natural de ser. Butler (2015) admite que a heterossexualidade normativa não é o único regime regulatório em funcionamento na produção do corpo. Sua teoria vai além da questão da sexualidade e pode ajudar a pensar o lugar de todos aqueles que não se encaixam no padrão do homem branco europeu.

A construção da masculinidade encenada em “Erigir Abjeto” se relaciona diretamente com as *drag kings*, artistas performáticos que fazem uma repetição paródica das normas desnaturalizando-as e subvertendo-as através da caracterização e personificação do masculino.

Figura 55- Fotografia *Erigir Abjeto* (2016)



Fonte: Arquivo pessoal. Imagem: Adriano Machado

Este corpo que “representa” na performance é também “mediado” pela tecnologia através da fotografia e do vídeo, e não se torna menos autêntico como modo possível de apresentação. “Erigir Abjeto” explora então, tanto da presença imediata quanto da mediada, ou seja, do corpo presente e da “representação” desta presença.

As imagens de “Erigir Abjeto” (fotografia e vídeo) se desenvolvem com o corpo em uma relação direta com a máquina, onde ambos se interpenetram na construção de significados. As ações destinadas à fotografia foram realizadas em estúdio, afim de

explorar como se dava visualmente esse corpo de maneira isolada. Com enquadramento que abrange apenas do busto ao rosto, pude explorar a ação da formação da barba, bem como as expressões deste corpo nesta construção ficcional do masculino. Posteriormente à definição do enquadramento e observação detalhada da ação performática na imagem, partiu-se para explorar o espaço externo. Foi escolhida uma praça movimentada na cidade de Alagoinhas- Ba e feita a ação especificamente para a linguagem do vídeo.

A imagem em movimento, aliada a utilização do espaço público modificou a experiência de construção da obra. Os sons dos carros, músicas nos bares, os estranhamentos e intervenções dos transeuntes, modificaram a cena. Meu corpo, mesmo que involuntariamente interage com o local. Os fatores externos mesmo que não intencionalmente, alteram a construção experimentada anteriormente com a fotografia em ambiente fechado, a própria ação do vento, que retira parte da barba construída, é importante na experiência com este novo ambiente.

Figura 56 e 57- Cenas do vídeo *Erigir Abjeto* (2016).



Fonte: Arquivo pessoal. Imagem: Adriano Machado

Erigir Abjeto rememora a obra da artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), *Facial Hair Transplant* (1972), obra que a artista descrevia como uma continuação da obra de Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.* (1919).

L.H.O.O.Q. (1919) é um dos célebres *ready-mades* de Duchamp, uma reprodução da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci (1452-1519), acrescida de um bigode, um cavanhaque e letras que quando lidas em francês assemelha-se ao som da frase *Elle a chaud au cul*, que, traduzida para o português, significa “Ela tem fogo no rabo”. Os *ready-mades* de Duchamp manifestam características do espírito do dadaísmo. Ao transformar qualquer objeto em obra de arte, o artista realiza uma crítica ao sistema da arte, onde objetos sem valor estético são elevados à condição de obra de arte ao ganhar uma

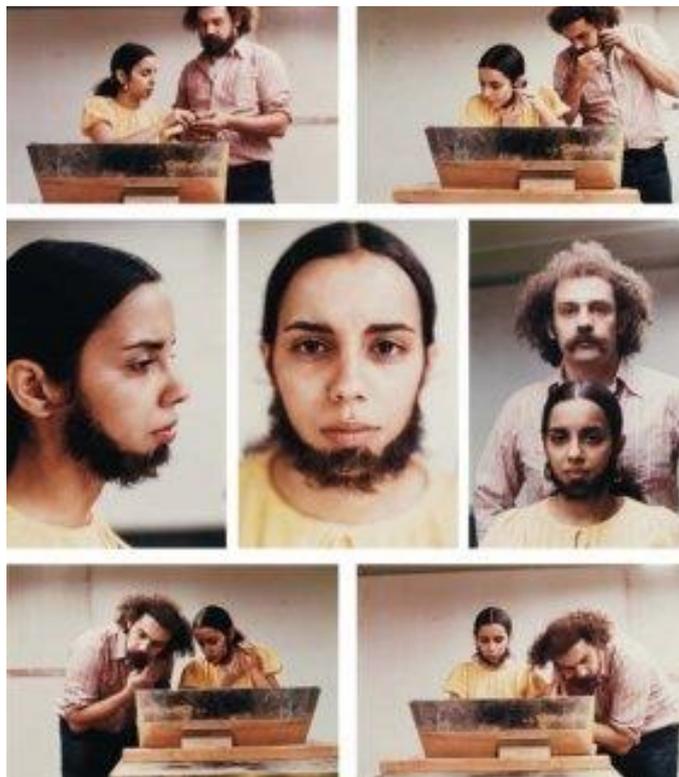
assinatura e um espaço em exposições. Algumas leituras apontam para uma intenção de revelar o homem que se esconde atrás dessa mulher ou a possibilidade de ver um autorretrato de Leonardo da Vinci. Com a obra, Duchamp reflete também sobre a reprodução da obra de arte e sua autenticidade.

Figura 58- Marcel Duchamp L.H.O.O.Q. (1919).
Filadélfia Philadelphia Museum of Art. 19,7 x 12,4 cm



Fonte: <https://notrombone.wordpress.com/2007/07/01/a-influencia-de-marcel-duchamp-na-arte-contemporanea/>

Na série fotográfica *Facial Hair Transplant* (Iowa, 1972), resultado do projeto de dissertação de mestrado do curso Estudos Intermedia do Programa da Escola de Arte da Universidade de Iowa, Mendieta trabalha com a dualidade feminino-masculina, uma ação de transferência simbólica em que manipulou o gênero através do cabelo. Mendieta registou o processo de cortar o bigode e a barba de seu amigo Morty Sklar para pô-los sobre seu próprio rosto e adquirir a “força viril” que o acompanha. Mendieta comenta que ao se olhar no espelho, a barba parecia real. Não se assemelhava a um disfarce. Os pelos haviam se convertido em parte dela mesma e a sua aparência não lhe era estranha.

Figura 59- Ana Mendieta untitled (*Facial Hair Transplant*)

Fonte: <http://www.phillipsdeputy.com/auctions/lot-detail/ANA-MENDIETA/NY000212/7/1/1/12/detail.aspx>

Na realização ao vivo de *Erigir Abjeto*, algumas modificações ocorreram, mudanças cujas relações não deixaram vestígios. Surgiu em conversa informal durante a preparação para ação, a decisão de enfaixar os seios, com ataduras bastante apertadas, causando um intenso desconforto, referindo-se ao drama vivido por homens transexuais em busca por ocultar os seios. Tal mudança trouxe o discurso da performance para as sensações reais do corpo.

Figuras 60 e 61- Apresentação da performance *Erigir Abjeto*. (2016)

Fonte: Arquivo Pessoal.

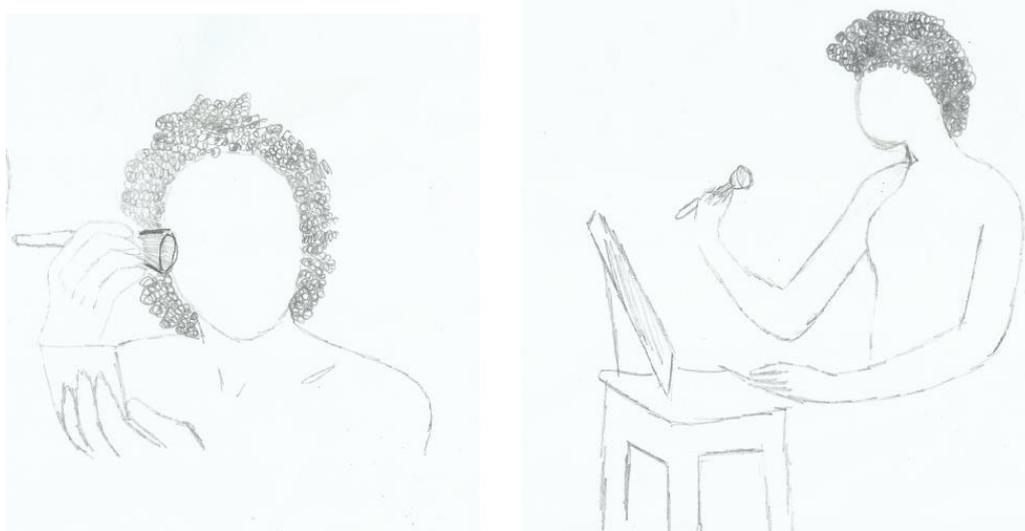
A fotoperformance *Tutorial*²⁷ (2017), toca novamente questões identitárias que se relacionam com as experiências pessoais quanto a gênero e raça. As relações estabelecidas para a concepção da obra, tiveram início quando, ao realizar uma rápida busca na internet sobre maquiagem para pele negra, deparei-me com um tutorial em vídeo. O que parecia uma troca de saberes sobre a promoção da beleza negra cai por terra quando se começa a “ensinar” as melhores maneiras de “disfarçar”, “corrigir”, “diminuir” narizes e bocas largas, grossas.

Logo pensei em utilizar os mesmos materiais aplicados no vídeo sobre a pele negra, afirmando um padrão de beleza eurocêntrico em que traços do fenótipo negro são vistos como defeitos, para ridicularizar a ação levando-a as últimas consequências. A performance consiste em diante de um espelho, realizar uma automaquiagem, com diversos produtos de beleza de tons claros. O que pode parecer um simples processo de “embelezamento” torna-se com o passar do tempo uma construção de uma estanha máscara pálida feito a antiga e já evocada beleza cadavérica que almejavam as moças vitorianas inspiradas em Ofélia. Continuo incessantemente a aplicar produtos sobre o rosto, camadas sobre camadas, de modo que ao final, torno-me uma estranha e horrenda figura.

²⁷ Exposta na VII Mostra de Performance: Arte Negra, Imagem, Empoderamento e Dissonâncias Contemporâneas, na Galeria Cañizares – Escola de Belas Artes em março de 2017.

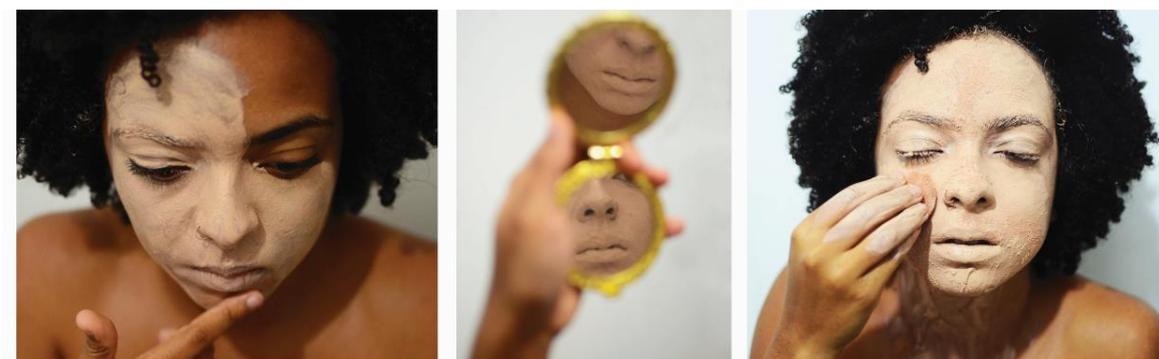
A performance exhibe mais do que o embranquecimento de pele como ação realizada no campo estético, mas o processo de embranquecimento social, que se escancara como sátira quando um corpo de mulher negra, tal qual a moça que é maquiada no vídeo assistido, adquire um terrível aspecto.

Figuras 62 e 63- Esboço da fotoperformance *Tutorial*.



Fonte: Arquivo pessoal

Figuras 64 a 65- Fotoperformance *Tutorial* (2017)

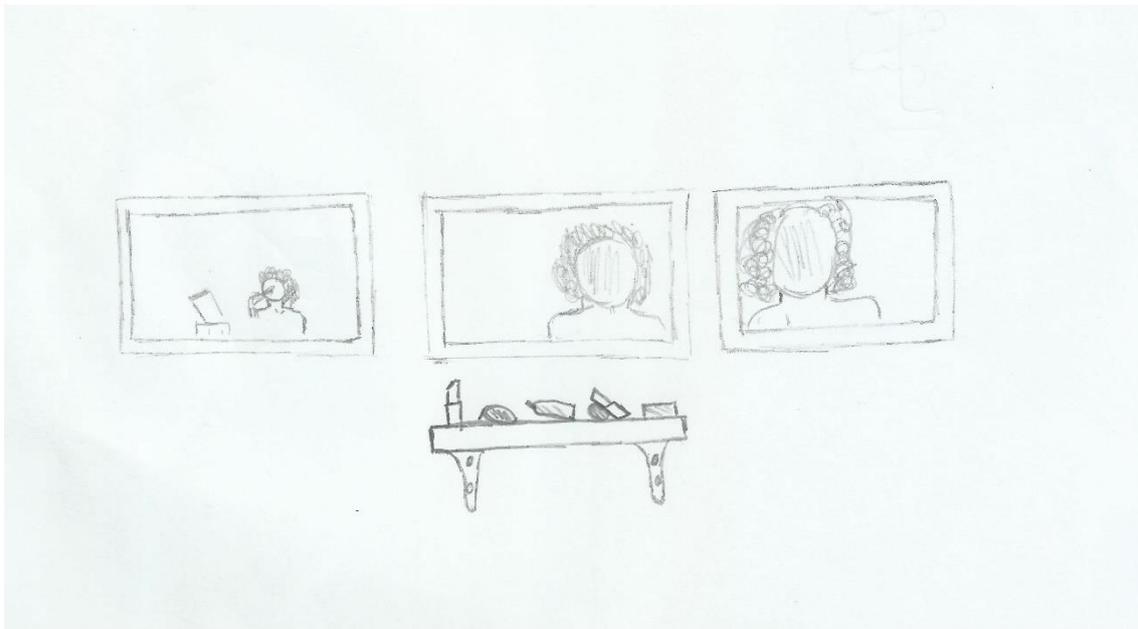


Fonte: Arquivo pessoal. Imagens: Adriano Machado

O processo de embranquecimento social é um mecanismo de dissolução do que somos, da nossa constituição histórica de sermos negros e negras. Nossa descaracterização é um aparato colonial e escravocrata que alimenta o triste cenário que perdura, impede o reconhecimento de nossa história, da manifestação dos nossos locais de fala em busca de processos de fortalecimento.

O processo da performance foi pensado para ser exibido em um tríptico apresentado juntamente com os materiais cosméticos utilizados na ação. Logo abaixo das imagens, uma pequena prateleira fixada para sustenta os produtos já bastante sujos e desgastados.

Figura 66- Esboço de montagem da fotoperformance *Tutorial*.



Fonte: Arquivo pessoal

Obra e processo tem sido abordados conjuntamente, pois é impossível tratá-los em separado. Para Salles(2006), uma obra acabada pertence a um amplo processo inacabado. Os percursos de criação e as obras aqui exibidas, exemplificam a importância desses documentos, permitindo revisitar tais criações para compreender seus movimentos geradores. A relação entre obra e processo expõe também a relevância das minhas subjetividades e das redes de associações estabelecidas no curso de tais criações artísticas.

O ato criador na poética do corpo-autobiográfico no mito de Ofélia, tende para a construção na linguagem da performance e seus desdobramentos, mas seu percurso é, nas palavras de Salles (2006, p.84) intersemiótico, pois nos documentos da criação, os registros se dão em diversas linguagens. É relevante o papel que o desenho adquire, geralmente utilizado como primeiro recurso no registro das associações, ainda que mal elaborados, feitos muitas vezes, na rapidez de um pensamento.

Os documentos de processos funcionam também, como registros de experimentações em que diversas possibilidades surgem, vão sendo testadas, e as obras

vão sofrendo maturação. Sendo o percurso intersemiótico, as experimentações também utilizam uma gama de linguagens, desde os rabiscos à lápis, ao uso das novas tecnologias, que contribuem para o aumento da sua diversidade em variadas possibilidades de obras.

3.2 PERCURSO DE EXPERIMENTAÇÃO

A criatividade é um potencial humano e a realização desse potencial, uma necessidade. Tal precisão, ideia que abre este capítulo ainda na epígrafe, é fundamental para o nosso crescimento como humanos, segundo Ostrower (2014), nos desenvolvemos ordenando, dando forma às coisas, criando. Mais do que inventar, criar para a autora (2014, p. 134), é dar forma a um conhecimento, criação significa um processo vivencial que abrange uma ampliação da consciência, enriquece o indivíduo que cria, bem como quem a recebe e recria para si, nesse ato, ambos se renovam de alguma maneira.

A criação está relacionada à experimentação, faz-se necessário experimentar seja a materialidade a ser trabalhada na obra, técnicas, suportes, entre outros aspectos que levam ao amadurecimento do trabalho e do próprio artista, que passa a melhor compreender seu próprio projeto poético. A experimentação se vincula a espontaneidade, ela acontece sem regras, sem precisões, sem medo de falhas, são momentos de testes, incluem avanços e recuos e reivindicam uma liberdade no criar, que ligada à pesquisa e o trabalho empenhado do artista, é responsável pelas grandes descobertas e aprimoramentos.

Em determinado momento da criação, senti uma quebra em seu fluxo, uma espécie de bloqueio no desenvolvimento das obras, uma angústia por acreditar que as produções se encontravam estagnadas, um estado de tensão. Ostrower (2014, p. 74) aponta que, sustentar uma tensão psíquica e a capacidade de intuir são determinantes para a criação, em qualquer atividade é a tensão que renova o impulso criador. Partilho da ideia de Ostrower, bem como de Salles (2006, p.62) ao afirmar que o artista nesses momentos de entrave, está fora da atmosfera das redes, das interações necessárias para criar.

Após algumas semanas de inquietude, decidi retornar a tudo que já havia sido realizado no presente projeto, então reli o palimpsesto, as narrativas, palavras soltas em bilhetes escritos a mim mesma, revi imagens e decidi experimentar sem grandes pretensões. A partir de tais registros, manipulá-los, refazê-los livremente. Assim, notei o

distanciamento em que me encontrava dessas relações já estabelecidas e revisitá-las trouxe-me um novo ânimo.

Nesse momento, esbocei um primeiro teste com o livro de artista, como uma compilação, ainda escassa, de documentos de criação, bem como por meio da fotografia e do vídeo, experimentei ações pautadas nesses documentos e em outras práticas já realizadas no percurso poético.

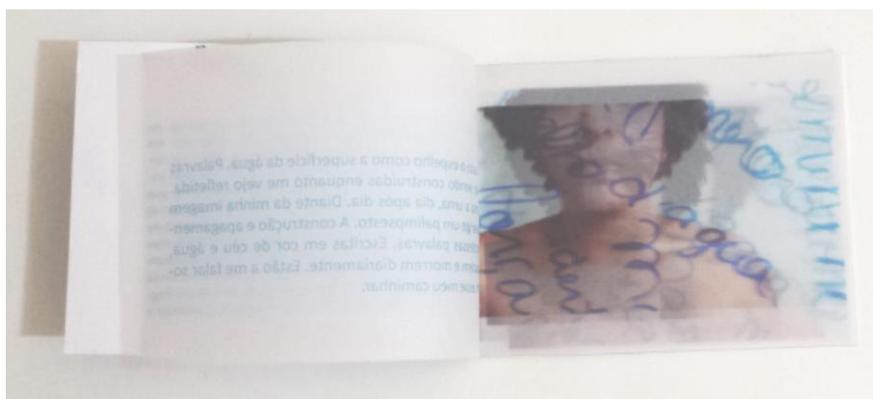
Segundo Plaza(1982), os livros são objetos de linguagem, também matrizes de sensibilidade. A sua criação resulta em estabelecer com outros códigos e faz apelos para uma leitura sinestésica com o leitor. Possui uma natureza híbrida, situado, frequentemente, nas palavras de Veneroso (2012), na interseção entre diferentes mídias. O livro de artista é múltiplo, não lhe cabem definições fechadas, relacionam-se impressão, escrita, fotografia, *design* gráfico, entre outras matérias e meios.

A autora destaca ainda, que a tendência do livro de artista como peça gráfica surge a partir dos anos de 1960/70, quando despontam vários livros de artista impressos, com as possibilidades da impressão rápida e de baixo custo da máquina de *off-set*, assim como a fotografia e os primeiros computadores, que propiciaram mudanças nos livros de artista, quanto ao seu aspecto técnico e sua proposta estética.

Muitas são as terminologias para essas produções, como livro objeto, livro ilustrado, livro de arte, caderno de artista, livro-obra, livro-poema, entre muitas outras. Dentre os diversos nomes e características que podem apresentar um livro de artista, opto por tal terminologia para designar o livro que exhibe os processos de criação e seu conteúdo se vale de inúmeras linguagens.

A abertura do livro à diversas linguagens, torna-o um formato ideal para os processos artísticos, o volume de textos, desenhos, fotografias, que vão tomando corpo ao longo do percurso, ganham igual destaque nas páginas da sua primeira versão.

Figura 67 e 68- Páginas da primeira versão do livro de artista.



Fonte: Arquivo pessoal

Em formato A6 (10.5 X 14.8 cm), o livro foi pensado, principalmente, a partir das relações com as águas presentes tanto no mito de Ofélia, quanto na minha autobiografia. Em seu conteúdo, foram dispostas novamente, as imagens do palimpsesto, as narrativas autobiográficas até então escritas e os esboços em desenhos dos seres aquáticos femininos. Todo o texto do livro, foi escrito no mesmo tom de azul da caneta utilizada no palimpsesto. Para as páginas, foi utilizado papel vegetal por sua transparência similar a limpidez das águas. Dessa forma, o conteúdo das páginas mesclavam-se umas com as outras, ultrapassando seu definido local de impressão, textos e imagens se misturaram, reforçando a busca nas relações entre mim e Ofélia.

Figura 69- Capa da primeira versão do livro de artista.



Fonte: Arquivo pessoal

A imagem escolhida para compor a capa do livro, foi pensada seguindo o conceito de sua construção – a relação com as águas – dessa forma, uma fotografia do mar, não autoral e de domínio público foi utilizada, não por impossibilidade de realizar uma fotografia, mas pelas características de tal imagem, sua atraente plasticidade, que se assemelha a um papel amassado ou a uma pintura em tons azuis similares aos utilizados ao longo do livro.

Feita a impressão do livro, suas páginas foram costuradas manualmente e ao final, coladas na capa. Com esse primeiro esboço pronto, sentia que algo mais lhe faltava. Retornei ao palimpsesto, à escrita das palavras no espelho. Pensei em refazê-lo e torná-lo palpável, tal qual os demais documentos contidos no livro. Eis a ideia de uma caixa, de um local que acondiciona, uma espécie de baú de memórias, feito as caixas e malas que encontrei em viagem à procura dos arquivos pessoais.

O uso de caixas como um local de armazenamento de obras e processos artísticos foi experimentado por Duchamp, ainda em 1914, com a primeira de suas caixas como uma espécie de “museu portátil”. Uma caixa de fotografia da marca Kodak, com dezesseis reproduções fotográficas de manuscritos que tratavam sobre seu trabalho e um desenho.

Em suas outras caixas confeccionadas, a *caixa verde* de 1934, uma caixa revestida em veludo verde, em que Duchamp expõe a documentação da obra *O Grande Vidro*, ou *A Noiva despida por seus celibatários*, reunindo em cópias documentos relativos à construção dessa obra. *Boîte en Valise*, a *Caixa-Valise*, de 1941 é uma pequena mala

contendo boa parte de sua produção artística em miniatura com 69 itens com réplicas e reproduções coloridas de seus trabalhos.

Figuras 70 e 71 - Marcel Duchamp Caixa, 1914 e Caixa-Valise, 1941.

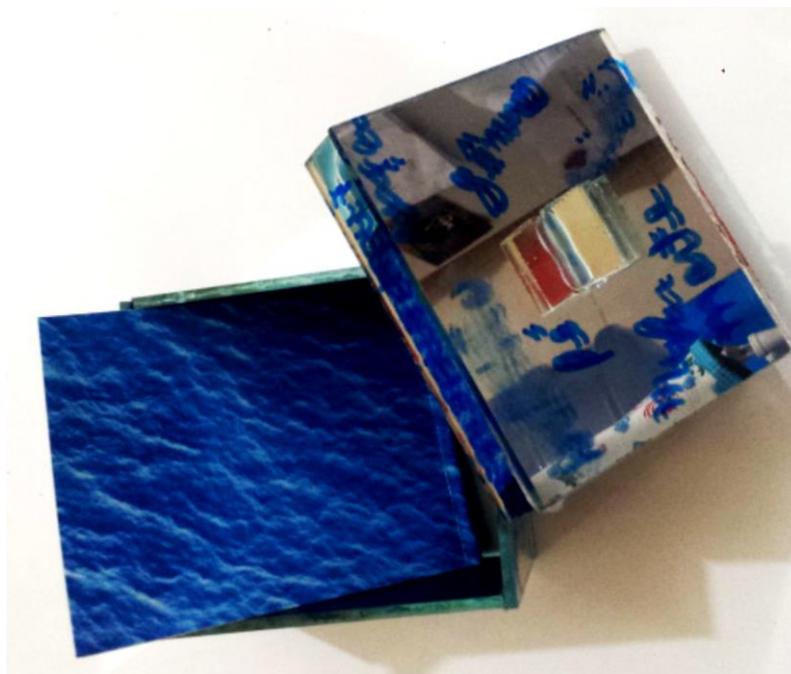


Fontes: <http://multiplosdearte.wordpress.com/2012/09/05/marcel-duchamp-caixa-1914/>
<http://ardotempo.blogs.sapo.pt/56765.html>

Duchamp põe em cheque a questão da originalidade, com o uso da reprodução técnica na arte, assim como o próprio conceito de museu, ao armazenar e exibir suas próprias obras. Nessas produções do artista francês, por meio das anotações, imagens e objetos, suas obras podem ser vistas sob a perspectiva do processo.

A caixa elaborada para acomodar meu livro de artista, foi confeccionada em espelho e sobre sua superfície, reproduzido o palimpsesto com os mesmos materiais e palavras anteriormente utilizados. Escrevendo, borrando algumas das palavras e escrevendo outras.

Figura 72- Caixa e livro de artista



Fonte: Arquivo pessoal

Buscando transformação, o livro atravessou a Baía de todos os Santos chegando à Ilha de Itaparica, no Instituto Sacatar²⁸ para o que venho chamando de *Percurso de um livro navegante*. O deslocamento enquanto possibilidade de estabelecimento de novas redes, era a proposta da travessia²⁹.

Entre a vasta extensão do mar, que finda numa fina e longínqua linha em que se encontra a cidade de Salvador, e o pequeno braço de rio que cortava a areia clara pusemo-nos a metamorfosear, eu e o livro.

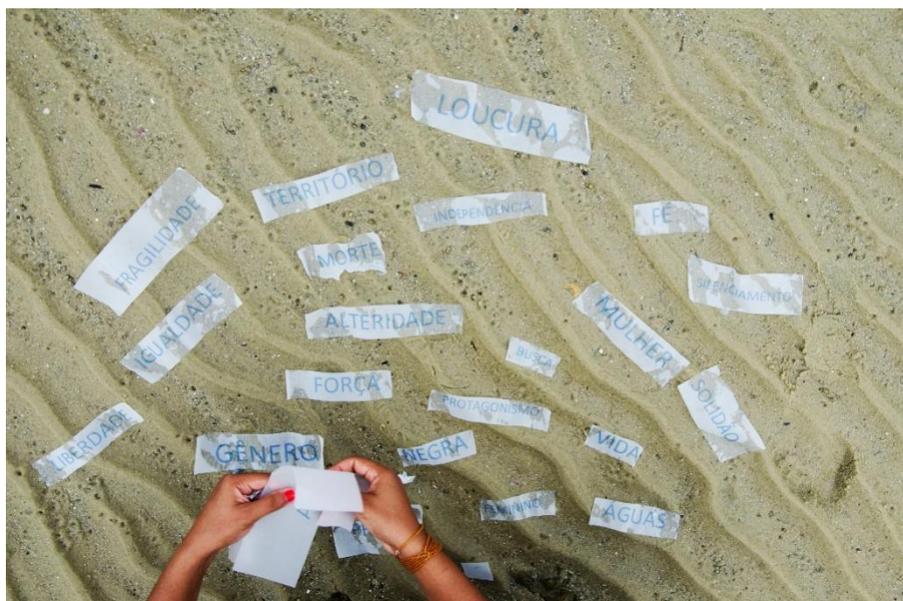
O *palimpsesto* surge mais uma vez, nos experimentos realizados na ilha em que procurava ainda, um retorno aos documentos já gerados, com a finalidade de extinguir a angústia do estado de bloqueio. Em igual papel da impressão do livro de artista, foram impressas as palavras do *palimpsesto*, a tinta da impressão quando aplicada nesse suporte

²⁸ Instituto que dirige um programa internacional de residência para artistas em sua sede na Ilha de Itaparica, que fica na Baía de Todos os Santos na região metropolitana de Salvador, Bahia, Brasil.

²⁹ Proposição da disciplina *Documentos de Percurso: Registros e Reflexões em Processos Criativos* cursada no PPGAV- Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia – UFBA ministrada pela Prof.^a Dr.^a Viga Gordilho.

torna-se frágil, borra facilmente. Essa característica foi explorada para realizar o apagamento das palavras com a água do mar. As mesmas palavras utilizadas anteriormente nos espelhos como suportes foram dispostas na areia da praia e cuidadosamente foram regados os termos que necessitavam ser extintos, esses se dissolveram, tornando-se ilegíveis, permanecendo assim, somente as palavras que dão sentido a minha busca no mito de Ofélia.

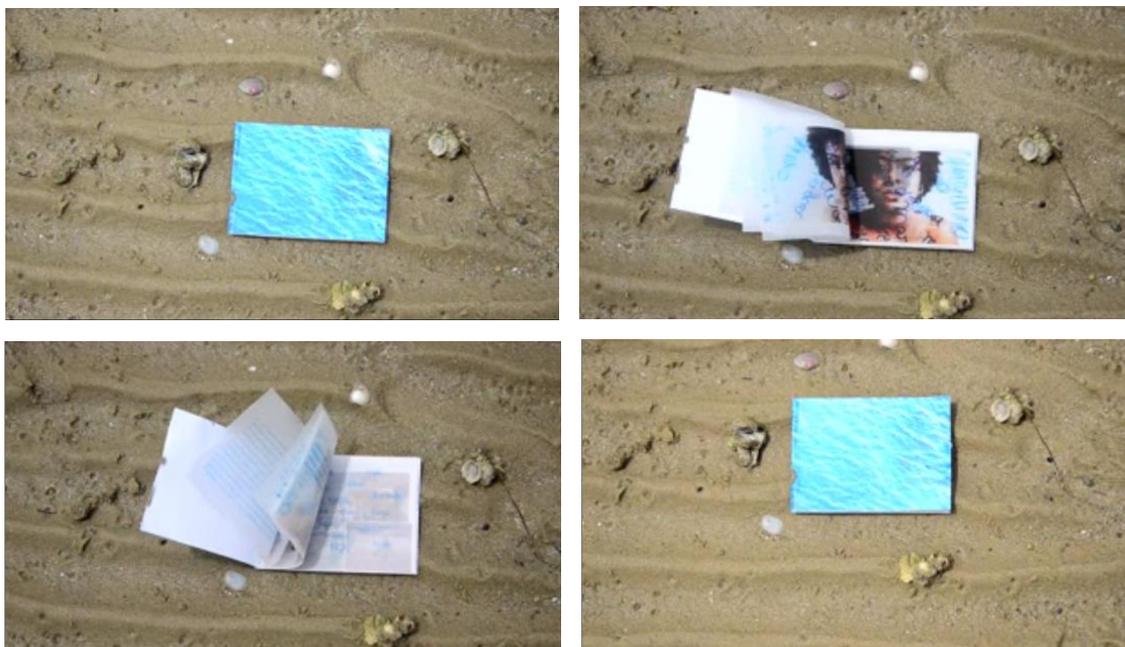
Figura 73- Imagem da experiência do *Palimpsesto* feito na Ilha de Itaparica.



Fonte: Arquivo pessoal. Imagens Adriano Machado

Com o livro em mãos, penso em uma interação com seu entorno, que tanto dialoga com seu conteúdo. Situei-o na areia entre o bater das ondas nas pedras e o pequeno braço de rio que cortava o caminho em direção ao mar. Durante seu repouso nos singelos bancos de areia; a leitura do vento, que folheia suas páginas, ora lenta, ora apressadamente. Página por página é visitada e registrada em vídeo. Sou surpreendida com sua delicadeza, após explorar todo seu conteúdo, o livro é sutilmente fechado novamente. Talvez o estivesse ofertando para a próxima rajada de vento que por ali passasse.

Figuras 74 a 77- Imagens do experimento em vídeo com o livro de artista.



Fonte: Arquivo pessoal. Imagens: Adriano Machado

Minha autobiografia contada em ordenação não linear, por meio de traços, fragmentos, suscitou uma imagem que me desse visualmente “partes de mim”. Recortes retangulares de espelho foram utilizados nesse experimento, também dispostos sobre a areia. Minha imagem aparece refletida nesses recortes espelhados, também de maneira não linear, pois desordenam as partes do meu corpo, cabeça, mãos, pernas espalham-se na cena, tal qual as minhas histórias. Na imagem se reflete também, o céu nublado em tom claro similar ao vestido branco, ambos contrastam com a cor da minha pele, que ganha destaque na fotografia, evidenciando o sujeito centro desses fragmentos.

Figura 78- Imagem de experimento com retalhos de espelhos



Fonte: Arquivo Pessoal. Imagem: Adriano Machado

No desejo de libertar a pobre bailarina da garrafa, enxergo-me nela, ponho-me em seu lugar. Outra vez o reflexo de um recorte de espelho exhibe minha imagem, dessa vez sou a figura que rompeu as barreiras de vidro temperado da ornamentada garrafa para ser solta, busco desencarcerar o feminino, que talvez, ainda que doce, não mais é frágil e tampouco está fadada à prisão e solidão.

Figura 79 e 80- Experimento com espelho e vidro

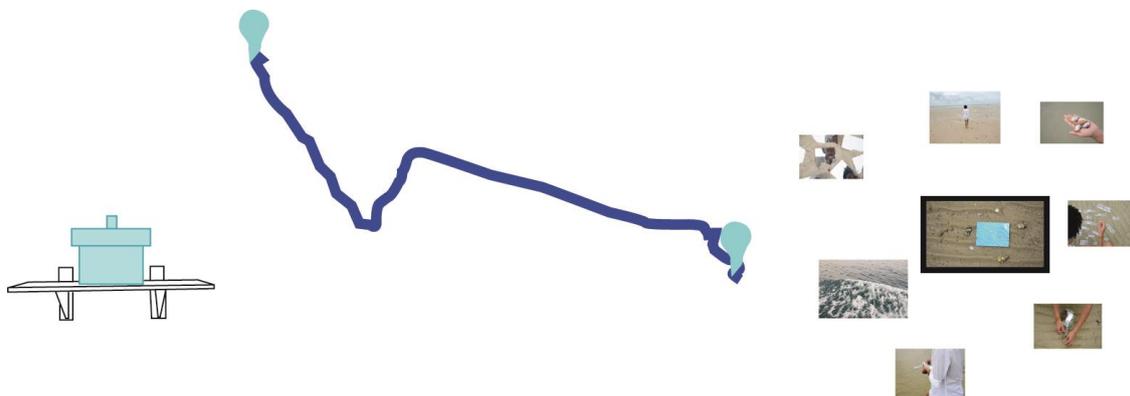


Fonte: Arquivo Pessoal. Imagens: Adriano Machado

A vivência da travessia à Ilha de Itaparica, o contato com os artistas lá residentes, vindos de diversas partes do globo e as experimentações práticas, incentivaram a construção de um pensamento visual reflexivo, com diversas modificações e expansões no projeto poético. As ações realizadas, as quais tem-se os registros em vídeo e fotografia, ilustram as metamorfoses pelas quais passou o livro de artista, como traçam o seu percurso de transformação, que desembocou, posteriormente em uma versão mais ampla e madura de livro de artista como compilação de documento de processo.

Todo o material produzido no Instituto Sacatar foi reunido e exibido na instalação *Processos de um livro navegante (2016)*³⁰, que exibiu visualmente o trajeto percorrido pelo livro, e as experiências visuais da viagem. Em uma prateleira foi exposto o livro de artista dentro da caixa espelhada para que pudesse ser manuseado pelos fruidores. Ao lado do livro foi desenhado o mapa de sua travessia da Bahia de Todos os Santos até a Ilha de Itaparica, marcando os pontos de saída— terminal náutico de Salvador— e o destino final —Instituto Sacatar—, utilizando uma espécie de ponteiro similar aos utilizados na localização geográfica nos mapas na internet. Vizinho ao mapa, foram dispostas fotografias (15 X 20 cm) das ações realizadas na ilha, juntamente com um porta-retrato digital em que foram exibidos os vídeos de maneira ininterrupta (*loop*).

Figura 81 – Esboço da instalação *Processos de um livro navegante(2016)*

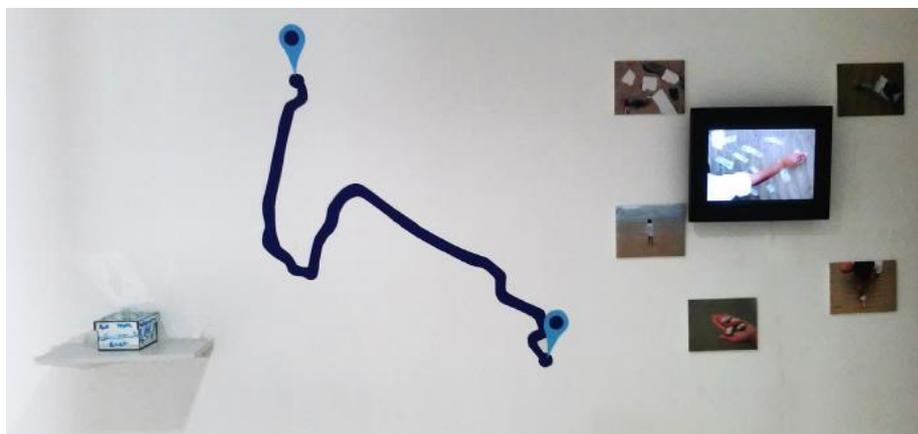


Fonte: Arquivo pessoal

³⁰ Exposto na exposição *Pulsus*, projeto independente de ocupação artística à um edifício residencial em desuso na orla marítima de Salvador-Ba, em que participei juntamente com a turma da disciplina em que realizei Tirocínio Docente, *Ação Artística I- Bacharelado Interdisciplinar em Artes- Universidade Federal da Bahia* ministrada pela Prof.^a Dr.^a Karla Brunet.

A construção da instalação foi esboçada, programando um amplo espaço de apresentação. Durante a montagem, foi escolhida uma parede nas dependências do edifício destinada a exposição, que coubessem os elementos da obra dispostos lado a lado e com relativa distância entre eles. Apesar da largura da parede com iluminação apropriada - que não incidisse luz direta sobre o vídeo, contudo não escurecesse o ambiente - ser estreita, a obra foi apresentada ao público de maneira bastante similar à projetada, alterando entre alguns detalhes, a distância entre os objetos, que foram aproximados.

Figura 82 –Instalação *Processos de um livro navegante*(2016)



Fonte: Arquivo pessoal

Durante o período da sensação de inibição no fluxo da criação, notei que esse tempo foi marcado por uma intensa pesquisa, testes e descobertas, o que resultou nos diversos supracitados registros. A angústia no que acreditava ser um estado de pause, se deu por pensar a prática da criação como algo a ser alcançado no futuro, não algo que já estava acontecendo no presente. Salles (2006, p. 62) durante suas pesquisas, na observação de alguns diários de artistas, notou que muitas vezes o sentimento do bloqueio está relacionado ao não desenvolvimento de alguma obra específica, e embora possa haver a sensação de estagnação, as anotações, nesse mesmo período, são abundantes.

Apesar das leituras teóricas e do acompanhamento da prática de outros artistas, pensei durante um tempo, a minha prática como incompleta, à espera de respostas. Compreendi somente na prática, que todas as ações realizadas naquele momento eram também criações, representavam possibilidades de obras, como tornou-se com a instalação *Processos de um livro navegante*.

O primeiro livro de artista elaborado, se caracterizou como uma versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado, nesses casos a obra é processo, objetos inacabados, em modificação.

3.3 ENTRE MARGENS: LIVRO DE ARTISTA COMO DOCUMENTOS DE PROCESSO

Os livros de artistas, entre as suas diversas possibilidades de configurações, podem também se dar como espécies de cadernos de anotações, como suporte para o processo criativo, assim como uma testemunha capaz de atestar os movimentos da criação. Funcionam também, nesses casos, como um meio de visualização das redes de relações estabelecidas, em que o artista é, além de produtor, pesquisador, arquivador, historiador e garimpeiro em seu próprio projeto poético.

Segundo Gomeiro (2010, p.10) o livro de artista, dentre as formas que o livro adquiriu ao longo da história, é talvez, o que mais vem explorando as potencialidades inscritas nessa ferramenta intermediária de comunicação e expressão.

Fabris (1985, p.03) aponta que o conceito de livro de artista pode se dar a partir de duas vertentes - uma, mais geral, baseada, primeiramente na interação entre arte e literatura, abrangendo livros ilustrados, livros-objetos, cópias únicas, encadernações artísticas, - a outra vertente, mais restritiva, considera apenas como livro de artista aquelas produções de baixo custo, produções simples, próprias da geração minimalista-conceitual, a qual, tem no livro, frequentemente, o único veículo de registro e divulgação de suas obras. Em ambas acepções, o livro de artista é um veículo para ideias de arte, uma forma de arte em si.

No Brasil, os anos 50 foram um marco fundamental na consolidação das práticas com o livro, com os artistas visuais precedidos pelos poetas concretos e neoconcretos, os quais valorizavam o uso da palavra, colocada em um espaço gráfico, que leva a um novo tipo de interação entre forma e conteúdo, extrapolando o suporte livro, tendo como resultado final, não necessariamente uma edição, o que foi chamado por críticos de objetos ou esculturas portáteis, como Casulo (1959) e Bichos (1960), de Lygia Clark ou o Livros-Objetos (1959) e Semente (1960), de Amélia Toledo.

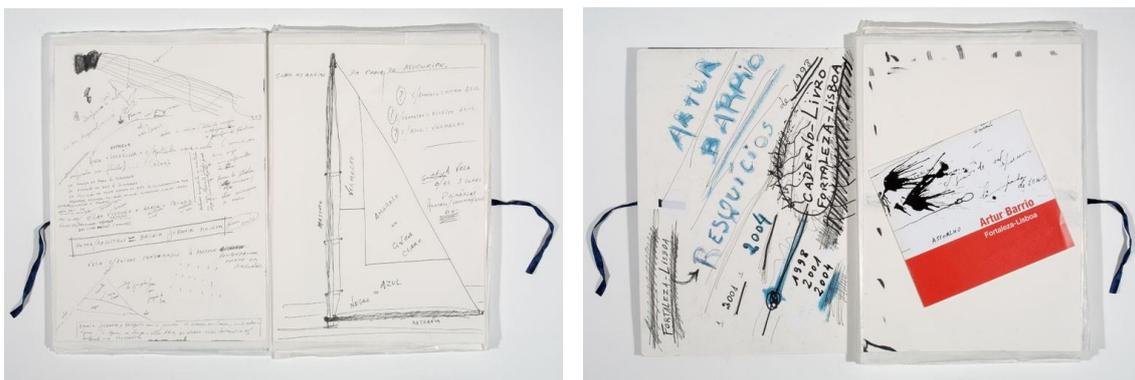
Já nos anos 60, a prática do livro de artista se modifica, designando a obra de arte existente na estrutura do livro. Se dirige a um público maior público, dando ênfase a

leitura, conceito e processo, convertendo-se em uma exibição dos mecanismos do fazer arte.

O artista Luso-brasileiro Artur Barrio(1945-), em sua série *Cadernos Livros* iniciada em 1966, é um exemplo do uso do livro como local de armazenamento de processos, com a sequência de cadernos que incluem registro de ideias, esboços de projetos ou de trabalhos em desenvolvimento. Por meio dos *Cadernos Livros* é possível acompanhar, a elaboração da poética de Barrio, que adquire uma dimensão conceitual. Segundo o próprio artista:

Cadernos Livros têm como conteúdo textos/projetos documentos/trabalhos/reflexões/ensaios/anotações/divagações/ contos/ ideias/ fragmentos de ideias/ desenhos/ colagens/etc. têm em si a quase totalidade da documentação. (BARRIO 2002, p. 138)

Figuras 83 e 84-Caderno-Livro Fortaleza-Lisboa, caderno manuscrito com fotografias, desenhos e textos, 43 x 62 x 4 cm (aberto), 1998 – 2004



Fonte:<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-ccontemporanea/obras/caderno-livro-fortaleza-lisboa/> Imagem: Daniel Mansur

Além dos *Cadernos Livros*, Barrio elabora, numa situação social marcada pela ditadura militar brasileira, seu conhecido *Livro de Carne* (1978-1979), carnes fatiadas em formato similar à páginas de um livro. São evidenciadas pelo artista, as características desse material perecível, que suscita uma experiência sensorial de leitura com suas fibras, nervos, cheiro, textura e diferentes colorações, que são, para o artista, necessários lembrar assim como os problemas sociais.

Assim como Barrio, o artista recifense Paulo Bruscky (1949) realizou documentações de seus processos, experimentos em linguagens diversas como fotografia,

vídeo, xerox arte, fax arte, performance, poesia visual, arte postal, entre outras. Mantém em seu ateliê, em Recife- PE, um acervo com diversos documentos, obras, diários, correspondências e objetos, também possui importante acervo documental acerca das vanguardas artísticas do pós-guerra, que incluem trabalhos originais do Grupo Fluxus e Gutai, os quais Bruscky manteve correspondência regular com alguns membros. Por meio da arte postal, estabeleceu relações com artistas de diversas partes do mundo.

O acervo de Bruscky revela sua memória, integra sua vida e obra, que se relacionam intimamente. Seu conjunto de documentos apresenta a rede de relações firmadas, necessárias ao processo criativo.

Tal qual Barrio e Bruscky que armazenam seus documentos de criação e elementos das relações firmadas no processo, coleciono meus arquivos, memórias, ideias, esboços e experimentações. Os livros de artistas aqui desenvolvidos são um espaço de reunião desses materiais, uma coleção dos rastros deixados pela criação, bem como das minhas redes de relações.

Os livros de artista elaborados na presente pesquisa tem caráter processual, exibem as criações sendo gestadas e construídas, nas palavras de Gordilho (2015), no “tempo gerúndio”. O projeto não é inicialmente conhecido e vai se definindo enquanto as obras vão sendo executadas. Desta forma, os livros foram construídos de maneira gradativa, exibem, conforme são elaborados, diferentes fases da pesquisa e produção artística.

O primeiro livro elaborado metamorfoseou-se, agregou as vivências na ilha de Itaparica, os esboços e pensamentos acerca de novas obras que foram surgindo e originou um segundo, intitulado *Entre margens* (2017).

Esse livro de artista tem um caráter menos manual, artesanal, que seu primeiro esboço, optei por uma construção gráfica, principalmente, pela necessidade de uma tiragem maior. Na primeira experiência com o livro foi construída somente uma cópia, para *Entre Margens* foi feita uma tiragem de 25 exemplares, devido a necessidade de tornar público os processos desenvolvidos na pesquisa, que ultrapassa o desejo de um exemplar íntimo e único.

Britto (2009, p.135) comenta que:

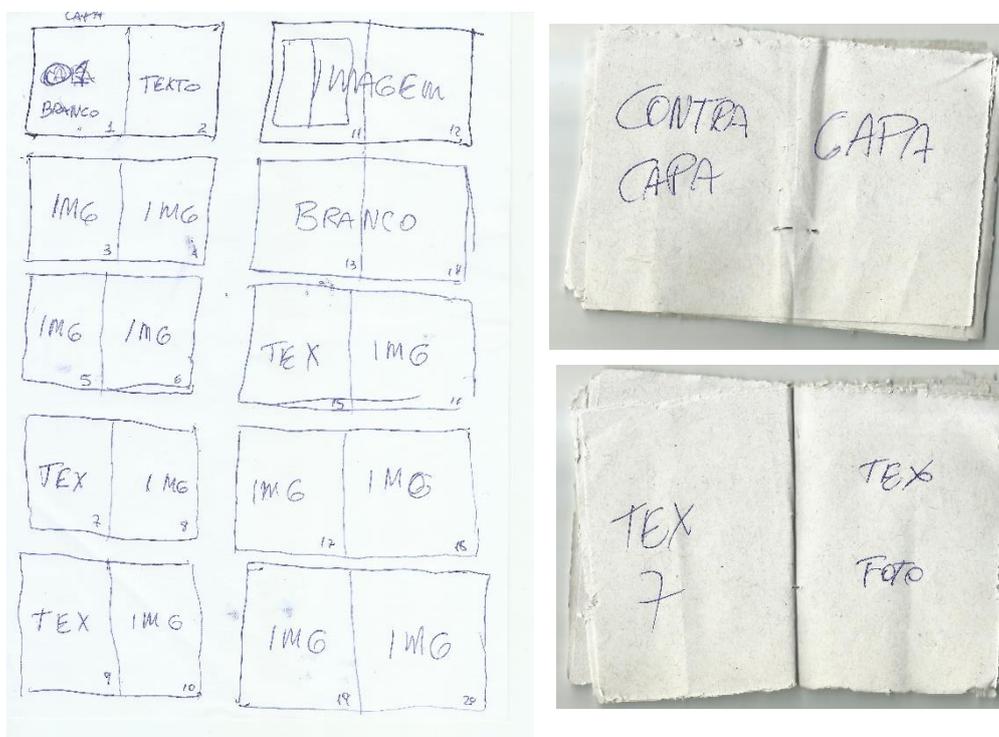
[...] os livros de artista podem apresentar-se em exemplar único ou múltiplos. Algumas edições são ilimitadas, não assinadas e não numeradas, acessíveis não apenas em galerias, mas também em livrarias, quebrando a aura fortemente institucionalizada do objeto precioso. Isso mostra que o artista aparece não apenas como

“artesão” do seu livro, ele pode contar com a ajuda de outros profissionais especializados. O que está em jogo é o acesso dessas obras ao maior número de pessoas possível. O artista pode ser o autor da ideia, e o produto final – amplamente distribuído – é feito com a participação de terceiros. Livros com volumes únicos ou múltiplos se diferenciam pela intenção do seu idealizador, que pode ter uma preocupação matérica, voltada para experimentações estéticas; ou conceitual, cuja ênfase é depositada na difusão de ideias. É claro que ambas as características podem aparecer em um trabalho ao mesmo tempo.

Com o objetivo de ser mais acessível, isto é, alcançar mais leitores, a estratégia da confecção de uma tiragem maior, aliou-se a disponibilização do livro também digital, para tal, foi necessário auxílio profissional, bem como muita pesquisa para sua concepção gráfica.

Para a construção desse livro, diversos esboços foram feitos, para que fossem definidos seu tamanho, a organização de suas páginas, alinhamento dos textos, opções e tamanhos de fontes, como se apresentariam as imagens e quais integrariam a publicação, tipo de papel e sua gramatura, acabamento e encadernação adequados, entre outras características.

Figuras 85, 86 e 87 –Esboços do livro de artista *Entre Margens* (2017)



Fonte: Arquivo pessoal

Para essa versão do livro apresentada ao público, foram mantidas diversas especificidades do rascunho anterior, como a textura dos bilhetes e desenhos de infância, que trazem a memória impressa no papel, um tempo exibido nas marcas, dobras e manchas. Detalhes também mantidos nas imagens de arquivo pessoal, que não foram editadas, para que se mantivessem suas colorações e iluminações originais, incluindo suas datas impressas em muitas das bordas.

Os desenhos e esboços das obras foram também mantidos da maneira que foram concebidos, seja à lápis, caneta esferográfica ou vetorizados em computador, em uma tentativa de revelar aspectos dos momentos de concepção dessas obras, algumas rapidamente riscadas, certamente na pressa de não permitir que alguma associação pensada escapasse, outras mais elaboradamente arquitetadas, em mais de um rascunho.

Ocorreram também algumas modificações entre o primeiro e o segundo livro, como sua dimensão, anteriormente confeccionado no tamanho A6 (10.5 X 14.8 cm), sendo agora utilizado o tamanho A5 (14.8 X 21 cm). O tipo do papel também foi modificado, visto que com uma maior quantidade de páginas, pois novas experiências foram agregadas, o anterior papel transparente ocasionaria uma grande soma de imagens sobrepostas o que poderia dificultar sua visualização. Com a modificação das dimensões, foi também necessário confeccionar novas caixas de espelho, para que sua largura e altura acondicionassem bem o livro.

Durante a pesquisa acadêmica e a elaboração de *Entre Margens* notei a impossibilidade de se adentrar todo processo de criação, nas palavras de Salles (2008, p.26) “não temos o ato criador nas mãos, mas apenas alguns de seus índices.” Torna-se improvável abranger toda a gênese das obras, todas as associações e passos dados na criação, visto que o processo criador é também repleto de decisões que não deixam rastros, e mesmo sendo uma pesquisa acerca de criações autorais, em que investigo meus próprios documentos de processo, não tenho um a compreensão total de todos os movimentos da criação, assumindo uma possibilidade de movimentos inconscientes, assim como afirma por Ostrower (2014, p. 73) “Ocorrem momentos em nossa vida, conscientes, pré-conscientes, inconscientes, de grande intensidade emocional. Eles podem induzir em nós novas forças, estimular todo nosso ser, trazer novas ideias, reorientar-nos na vida.”

Creio ser necessário pontuar as diferenças entre a escrita acadêmica nos capítulos e seções dessa dissertação que tratam do livro de artista e o próprio livro de artista, como

sendo coisas distintas, com tempos e organizações diferentes. O livro de artista apresentado, não traz as fotografias, desenhos, narrativas e esboços na mesma ordem que exibidos no presente texto, pois que necessitam de diferenciadas configurações, uma vez que nos capítulos, é necessário um certo didatismo na aparição dos elementos que compõem o livro, os gestos criadores são, de alguma maneira, explicados. Ao contrário do livro, em que esses conteúdos, seguem uma espécie de sequência visual autoexplicativa, exceto pelas imagens que ilustram narrativas, que permanecem dispostas de maneira similar. Pelo mesmo motivo, optei por não legendar os rascunhos das obras no livro, pela não necessidade de torná-lo elucidativo.

Após a reunião de todo material que compõe o livro, sua função se assemelhou ao que Salles (2008, p.65) chama de dossiê dos documentos de processo, meios visuais de organização dos documentos para viabilização do estabelecimento de relações pelos críticos genéticos - pesquisadores que se dedicam ao estudo da gênese da obra de arte por meio dos vestígios deixados pelos artistas-. Assim, foi possível pensar sobre o processo de criação como um todo.

Cada etapa da pesquisa foi fundamental para o conjunto da produção na poética do corpo-autobiográfico no mito de Ofélia, partindo da leitura e análise da história da personagem, caminhando para importância das palavras nessas criações, por meio do *palimpsesto*, como elementos chave para se chegar aos fragmentos de narrativas, que por sua vez, abriram possibilidades de concretizações de obras e experimentações.

Pensando que sou o sujeito em questão relacionado à Ofélia, emergiu então a metáfora que intitula o livro, *Entre Margens*. Me encontro dentro dos limites estabelecidos pelas margens de um rio, ou do mar; adentro as águas. Dar margem, dar lugar, ou proporcionar, segundo o dicionário Aurélio³¹ online, é também um papel cumprido pelo livro, um local para desnudar o processo de criação. E ainda, situo-me entre as margens devido aos processos de identificação não hegemônicos que carrego em meu corpo, minha história, minha criação, impressos nas páginas do livro.

Para capa do livro, como uma apresentação de seu conteúdo e que traz consigo o título dado, retorna o registro da performance *Boia* (2016). A fotografia da performance foi escolhida como arte da capa, pois reúne diversos aspectos abordados em diferentes momentos nessa poética em desenvolvimento. O uso do meu corpo para a ação, o

³¹ <https://dicionariodoaurelio.com/margem>

elemento aquático e a materialidade do espelho, assim como a ação ter sido determinada a partir de uma das narrativas.

A coloração da fotografia foi modificada em software de edição de imagem, e adquiriu uma tonalidade mais azulada, na tonalidade da escrita do palimpsesto. A edição evidenciou também, as cores das pedras e algas no fundo do mar, configurando uma composição que dialoga com os conceitos e práticas exibidos no livro.

Figura 88- Capa do livro de artista *Entre Margens*



Fonte: Arquivo Pessoal

O livro é um interessante meio de exibição e de comunicação, entre obra artística e espectador. A união de suas potencialidades e diversas possibilidades de configuração, o reforça como espaço de criação, com muito por ser descoberto.

Segundo Fabris (1985, p.05), ao criar um livro, o artista trabalha com uma sequência de espaços que são suas páginas e por mais variadas que possam ser as técnicas e as suas escolhas estéticas, o livro de artista sempre explora as características estruturais do livro. A obra não se dá nas páginas individualmente e sim na soma delas. “O livro de artista configura-se, portanto, como uma sequência espaço-temporal, determinada pela relação cinética entre suas páginas.” Fabris (1985, p.05)

Tal sequência quando dedicada aos percursos da construção artística, mostram o que as obras vão se tornando ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos, em que a poética do artista vai sendo mostrada.

É notável o interesse pela obra de arte para além da sua entrega ao público, por partes dos artistas, para Salles (2008, p.31) isso torna-se evidente com a valorização e

preservação dos documentos de seus próprios processos criadores ou por suas famílias e, ainda, em alguns casos, no acompanhamento dessas pesquisas.

O livro de artista *Entre Margens*, mesmo contendo boa parte das ações necessárias para a elaboração das obras, não pode ser considerado um livro final e acabado, pois como salienta Salles (1998), cada versão de uma obra de arte contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, também, apenas um dos momentos do processo. O livro abrange as produções até aqui desenvolvidas, como resultado de um processo em transformação progressiva, feito de ajustes, rascunhos, escrita de narrativas e investigações autobiográficas, em que esses registros são a concretização desse processo de criação na poética do corpo-autobiográfico no mito de Ofélia, que permanece em contínua mutação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“E o silêncio escapou
ferindo a ordenança
E hoje o inverso
da mudez é a nudez
do nosso gritante verso
que se quer livre.”

Conceição Evaristo. Canto 1

Diante das inquietações já sinalizadas na introdução dessa pesquisa, o dissabor da identificação com a personagem Ofélia e as questões quanto ao gênero, identidade, sexualidade, relações de poder e subalternidade, que a rodeiam, foram pontos de partida para uma busca autobiográfica, não menos opressiva e angustiante que a própria história que nos narra Shakespeare no século XVII.

As afinidades e dessemelhanças entre nossas narrativas, de Ofélia e a minha, foram potentes disparadores para a criação artística. Verdadeiros pontapés para todas as obras desenvolvidas e exibidas nessa pesquisa. Há um elo entre Ofélia, eu e diversas outras mulheres, e a produção artística é um mecanismo para colocar em xeque os supracitados temas e repensar os aspectos que integram a história da personagem.

Por meio da escrita de si, retomei minhas histórias, e pude resignificá-las. As formas autobiográficas têm um caráter singular e coletivo, e constitui uma via para construir história e reescrever cultura. A partir da escrita de si, busco também a escrita de outras como afirmação das falas não autorizadas, como forma de contestar hegemonias.

Em cada passo do percurso da criação artística foi gerado um entendimento do projeto poético, levando-me a um conhecimento de mim mesma. A documentação do processo de construção das obras foi fundamental para a compreensão de sua própria elaboração, bem como exibiu o pensamento criativo. Esse mesmo pensamento foi sendo gestado, conforme estabelecidas redes de conexões das quais fala Salles (2006); estas ganham complexidade à medida que novas relações vão sendo articuladas. É na composição dessas ligações que as lembranças para a escrita das narrativas vêm à tona.

Investigar as histórias pessoais já assentadas na memória, recorrendo também às vozes das “matriarcas”, fez-me enxergar os casos familiares com outros olhos, compreendendo dores, ações, reações, exibindo/denunciando intolerâncias, dados de uma

trajetória que vêm desde os antepassados, que me fizeram ser quem sou, que alimentam inquietações, impulsionam para criar.

No decorrer da investigação, diversos foram os movimentos feitos para a elaboração das obras, cercados de acasos, desvios, avanços, recuos, modificações, que enriqueceram os resultados apresentados, tanto práticos, quanto teóricos, visto que teoria e prática artística relacionam-se de maneira indissociável, são camadas inerentes à pesquisa em arte e acontecem simultaneamente. Tanto os conceitos desenvolvidos no percurso da criação artística quanto na investigação teórica permearam toda a construção desse estudo.

Ao longo do processo de pesquisa dessa dissertação, a saber, de 2015 a 2017, foram criadas e exibidas cinco obras e diversas livres experimentações, que são, também, possibilidades de obras, pois que, segundo Salles (2006), as obras entregues ao público correspondem apenas a um momento da criação, inserido em uma pesquisa mais ampla. Meu corpo, ou a imagem deste, se situa no centro de boa parte das criações, local em que se inscrevem experiências, em que identidades, ainda que móveis e fluidas, podem ser lidas.

Obras como *Silhueta em fragmentos de mar* (2015) e *Boia* (2016) estão poeticamente relacionadas ao elemento aquático, símbolo da morte de Ofélia. Evocam os significados atribuídos ao elemento aquático na trama, como a fusão simbiótica entre a personagem e o meio, fragilidade, loucura, projeção da maternidade e a própria morte. Trazem elementos autobiográficos ligados diretamente à história de Ofélia. O uso do espelho, visto na performance *Boia*, bem como no *palimpsesto*, e sua reprodução na caixa que condiciona o livro de artista e nas demais experiências com o material especular, ligam-se à água rememorando seus significados.

Erigir Abjeto (2016) e *Tutorial* (2017) exibem um corpo político, exprimem as subjetividades que o corpo carrega, marca as diferenças, principalmente, quanto a questões para além do gênero, como raça e sexualidade, universalizadas nas leituras acerca de Ofélia, que negam as diversidades no âmbito da categoria mulher.

Os laços entre obra e processo de criação são também exemplificados na Instalação *Processos de um livro navegante*(2016). Os livros de artistas elaborados, ao reunir todos esses registros, desde as imagens e desenhos de infância até as experimentações no Instituto Sacatar, passando pelas narrativas pessoais, desenhos e rascunhos de obras, dão ao observador/fruidor/leitor assim como a mim mesma uma espécie de panorama da criação poética.

De caráter processual, e construídos de maneira gradativa, os livros exibem, conforme são elaborados, diferentes fases da pesquisa e produção artística. Em função de tal caráter, não são considerados como produtos acabados, assim, o livro *Entre Margens* é entregue ao público contendo os momentos dessa pesquisa enquadrado em dois intensos anos.

Tal qual os livros de artista, toda a criação artística aqui apresentada integra um percurso contínuo em permanente mobilidade, apoiado no conceito de inacabamento que sustenta a reflexão de Salles (2006). Segundo a autora, na arte, a relação entre onde se está e onde se deseja chegar reverte-se em constantes gestos aproximativos, adequações que buscam a sempre inatingível completude. Contudo, tal incompletude traz uma dinâmica, dado que gera uma procura que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica, bem como de todas as outras.

A presente revisitação a Ofélia no século XXI torna-se pertinente, não somente por tratar-se de uma obra prima de Shakespeare, amplamente difundida, mas pelas limitadas expectativas para as mulheres, ainda tão marcantes, mesmo em um tempo e espaço longínquos em relação à escrita Shakespeariana, em que restrições de gênero, raciais, étnicas e de classe determinam, ontem e hoje, como as pessoas devem ser tratadas e o que lhes é permitido fazer.

Ofélia ofertou-me diversas possibilidades de investigações teóricas e produções artísticas e, principalmente, permitiu-me uma compreensão das potencialidades do corpo e de suas identidades, móveis e fluidas.

Durante o processo de pesquisa, ficaram evidenciadas, para mim, orientações para possíveis desdobramentos no processo criativo, em que a utilização do meu corpo como suporte discursivo e performativo para investigação, questionamentos de relações identitárias e de gênero, adentrando subjetividades acerca do sujeito negro feminino ficaram latentes como caminho para investigação. Penso que tais questões, assim como as trazidas por meio de Ofélia, contribuem, principalmente, com o processo de fortalecimento de grupos subalternizados, que anseiam por representação. Penso, igualmente, que a criação artística é uma potente arma para o desbravamento e a circulação desses referidos temas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos Todos Feministas**. Companhia das Letras, 2014.

ALBERTI, Verena. **Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol.4, n. 7, 1991.

ALMEIDA, Laura Paste de. **Sobre contar uma vida: Imagens e fragmentos de histórias de ‘subjeticções em estado de pause’ na contemporaneidade**. Dissertação(mestrado) Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional do Departamento de Psicologia. Vitória-ES, 2011

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, José D’Assunção. **Rebeldia e modernidade em Marcel Duchamp: uma redefinição do objeto e do sujeito artísticos**. ‘Revolta da antena’: Redes, dispositivos móveis, ativismo e mídia livre nas manifestações de 2013 no Brasil. Palíndromo, nº 12, jul./dez. 2014

BARRIO, Artur. **Cadernos Livros**. In. CANONGIA, Ligia. Org. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p.138.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Estação Liberdade, 1975

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERTAUX, Daniel. **Narrativa de vida: a pesquisa e seus métodos**. Natal: EDUFRN, 2010.

BRAH, Avtar. **Diferença, diversidade, diferenciação**. Cad.Pagu n.26 Campinas Jan/Jun 2006 Disponível em: <http://www.scielo.com.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-3332006000100014&lng=pt&nrm=iso&userID=-2> Acesso em 08 de jun 2015.

BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. **A poética multimídia de Paulo Bruscky**. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. 2009

BRIEF ENCOUNTERS. 2012 Ben Shapiro, Gregory Crewdson: Brief Encounters. Nova Iorque: Zeitgeist, 2012 Documentário, HD, 79 min.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CAMATI, Anna Stegh. **Questões de gênero e identidade na época e obra de Shakespeare.** Centro de Estudos Shakespearianos – CESh, Curitiba: UNIANDRADE, v. 16, n. 16, jul. 2008. Disponível em: <http://www.utp.br/eletras/ea/eletras16/texto/artigo_16_2.pdf>. Acesso Mar. 2016.

CANDAU, Vera Maria. **Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença.** Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, v. 13, nº37, Janeiro/Abril, 2008. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPEd. ISSN:1413-2478. Editora Autores Associados.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CASTRO, Thiago Bragança de. Drag King: o lado menos visível da cultura Drag. Disponível em: <<http://xtravaganza.com.br/drag-king-o-lado-menos-visivel-da-cultura-drag/>> Acesso em 03 de Jan de 2017.

CARVALHO, Nadja. **O livro de cabeceira, imediação entre prazer e literatura.** Revista Eletrônica Temática. 2008. Disponível em: <<http://www.insite.pro.br/2008/18.pdf>> Acesso em Jan de 2016

COHEN, Renato. **A Performance como Linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

COSTA, Daniel S.; NAVARRO, Grácia. **Processo criativo, autobiografia e a cena híbrida: um modo de fazer relacional.** VII Reunião científica da ABRACE. A arte da cena: A pesquisa em diálogo com o mundo. UFMG, Belo Horizonte, 2013

COOPER, Suzanne Fagence. **The Victorian woman.** London: V&A Publications, 2001.

COSTA, Daniel S.; NAVARRO, Grácia. **Tessituras de um processo criativo: Autobiografia na cena.** Cad. Ed. Tec. Soc., Inhumas, v. 8, n.1, p. 1-7, 2015

COSTA, Luciano Bedin da. **Biografema como Estratégia Biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller.** Doutorado em Educação – PPGedu. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010

COSTA, Petra. **Elena.** Produção de Julia Bock e Daniela Santos. Direção de Petra Costa. Brasil, 2013. Filme HD, 82 min.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero.** In: Rev. Estudos feministas. Ano 10 (172), 2002. pp. 171-188.

DANTO, Arthur C. **Entrevista com Shirin Neshat.** Revista Performatus. ISSN 2316-8102 Inhumas, ano 3, n. 13, jan. 2015

DOMÉNECH, Julia. Femeninos prerrafaelitas, Ofelia. Nueva Revista de Política, Cultura y Arte, Madrid. Número 55, Fevereiro.1998. Disponível em: <<http://www.nuevarevista.net/articulos/femeninos-prerrafaelitas-ofelia>> Acesso em Jun. de 2016.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa; TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. **Tendências do Livro de Artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?** Interfaces Brasil / Canadá, Rio Grande, n . 7, 2007

FORTES, Hugo. **Água: significado e simbologia na arte contemporânea**. Disponível em : < <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c91a.pdf> > Acesso em 16 de Dez. 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. Editora Perspectiva. São Paulo. 1978.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13.a Edição. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1999.

FREITAS, Carolina Gonçalves. **O mito da fragilidade: O olhar médico sobre o corpo da mulher e seus desdobramentos psíquicos**. 2006. Dissertação (Mestrado em Psicologia) Universidade Católica de Brasília. Brasília -DF. 2006

GATTI, Fábio. **O método autobiográfico como ferramenta para o desenvolvimento da pesquisa em artes visuais contemporâneas**. Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro/Escola de Dança. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. Salvador(Ba):UFBA/PPGAC,2008

GATTI, Fábio. **A fotografia em quatro atos: narrativas improváveis sobre a imagem e sua feitura** /Tese (Doutorado)Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes – Campinas, 2013.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. **Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação**. LOGOS 20: Corpo, arte e comunicação. Ano 11, nº 20, 1º semestre de 2004

GOMIERO, Eric Rahal. **Autenticidades: Um Livro de Artista**. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Artes Visuais/Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo: 2010.

GONÇALVES, Meire Lisboa Santos. **A mulher Ofélia- Um contraste entre o natural e o social**. Disponível em <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/v.%2019%20n.%202/Meire_Lisboa.pdf> Acesso em 30 de Jan. 2014.

GORDILHO, Viga. **O livro de artista caminhante: Compartilhamentos artísticos, processuais e itinerantes**. In: Anais do 24º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 2015.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006. 11ª edição.

HOOKS, Bell. **Alisando o Nosso Cabelo**. Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos. Retirado do blog coletivomarias.blogspot.com/.../alisando-o-nossocabelo.html

JOSSO, Marie-Christine. **O Corpo Biográfico: corpo falado e corpo que fala**. Educ. Real., Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 19-31, jan./abr. 2012. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/edu_realidade> Acesso em 10 de Dez 2016.

JÚNIOR, José Rosa dos Santos; Telles, Lígia Guimarães. **A imaginação é mais importante que o saber: As rasuras de uma poética autobiográfica**. Grau Zero — Revista de Crítica Cultural, v.3, n. 1, 2015

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008

LORDE, Audre. **Não Há Hierarquias de Opressão**. In: I Am Your Sister - Collected and unpublished writings of Audre Lorde”, Oxford University Press, 2009.

MACHADO, Arlindo. **O vídeo e a sua linguagem**. In Revista USP. São Paulo, Ed. 34. 1993.

MALYSSE, Stéphane. **O “coeficiente de arte” de Marcel Duchamp: uma antropologia da arte conceitual**. Disponível em: <http://www.academia.edu/4288978/O_coeficiente_da_arte_de_Marcel_Duchamp_uma_antropologia_da_arte_conceitual> Acesso em 02 de Fev de 2017.

MARIE, Laure Bernadac; HANS, Ulrich Obrist. Louise Bourgeois, **Destruição do Pai, Reconstrução do Pai**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

MARTINEZ, Ana Carina de Blanco Magalhães. **Ofélia como ficção do autorretrato**. 2013 Dissertação (Mestrado em pintura). Universidade de Lisboa. Faculdade De Belas Artes. Portugal. 2013

MELLO, Christine. **Corpo e Vídeo: O Embate em Direto**. UFRGS.2004

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica/PUC São Paulo, 2004.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. **Fora do sujeito e fora do lugar: Reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis**. Niterói, v. 7, n. 2, p. 255-267, 1. sem. 2007

NOGUEIRA, Yasmin de Freitas. **Corpo -autobiográfico como ferramenta discursiva na poética visual de Ana Mendieta**. XII ENECULT. ISSN 2318-4035 Anais v.1, 2016

OLIVEIRA, Elinês de A. V. e “Assim como o teatro é a pintura”: representações de Ofélia no cenário Pré-rafaelita. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC.

Tessituras, Interações, Convergências, 2008 USP – São Paulo, Brasil. Jul. de 2008.
Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/ELINES_OLIVEIRA.pdf> Acesso em Mai.de 2016

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de criação**. 30. Ed.- Petrópolis, Vozes, 2014

PERES, Bruna Bellinazzi. **Desvelando memórias. Afetos e autobiografia na criação cênica**. ISSN: 2358-3703 Rascunhos Uberlândia v. 1 n. 1 p. 76-88 jan.|jun. 2014

PLAZA. Julio. **O livro como forma de arte (I)**. Arte em São Paulo, São Paulo, n.6, abr., 1982.

RAFFAELLI, Rafael. **O livro de cabeceira: O livrocorpo**. Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas. ISSN 1678-7730 Nº 75 – FPOLIS, OUTUBRO 2005.

Ready-made. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/_termo5370/ready-made>. Acesso em 05 de Jan de 2017.

RIBEIRO, Valécia. **Imagens de si: processos poéticos entre o corpo do artista e sua própria imagem na mediação tecnológica**. 238 f. il.Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia-UFBA. 2012

RIVERA, Tânia. **Arte e Psicanálise**. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005

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

ROVINA, Márcia Regina Porto. **A Poética Autobiográfica na Arte Contemporânea**. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2008.

RUIDO, María. **Ana Mendieta. Colección Arte Hoy**. Editorial Nerea, S.A,2002. Disponível em: < http://www.workandwords.net/uploads/files/libro_Ana_Mendieta2001.pdf> Acesso em 28 de Jan 2017

RUSH, M. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES. Cecília Almeida, **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

SALLES. Cecília Almeida, **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: ed. Horizonte, 2006.

SALLES. Cecília Almeida. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Tradução e notas: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte, Autêntica editora, 2012.

SANTOS, Alessandra Lessa dos; COSTA, Grazielle Pissollatto da **Entre a donzela e a ninfa: duas maneiras de perceber a Ofélia de Shakespeare**. Todas as Musas. Ano 1, Número 02, Jan-Jul 2010. <http://www.todasasmusas.org/02Alessandra_Grazielle.pdf> Acesso em 30 de Jan. 2014.

SILVA, Camila Fernandes da. **O corpo feminino: um olhar sobre a produção das artistas e a arte contemporânea**. Universidade do Extremo Sul Catarinense. UNESC Criciúma, 2014.

SILVA, Tomaz Tadeu. **A produção social da identidade e da diferença (org.) Stuart Hall. Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada – Da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre/RS: Editora da UFRGS, 2008. SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca**. Tradução: Lawrence Flores Pereira; ensaio T.S Eliot. 1ª Edição. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015

SMITH, Cristiane Busato. **Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra vitoriana: um estudo interdisciplinar**. 243 f. Tese (Doutorado em Letras)- Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUSA, Douglas Rodrigues De. **A mulher negra no contexto da literatura afro-brasileira: A escrita de si e a reinvenção do sujeito negro feminino**. Grau Zero — Revista de Crítica Cultural, v.3, n. 1, 2015

TAVARES, Enéias Farias. **A Ofélia de Shakespeare nas Pinturas do Pré- rafaélita John Everett Millais e do Simbolista Paul Steck: O Peso e a Leveza da Loucura**. Revista Querubim (Online), v. 01, p. 129-140, 2006.

TERSARIOLLI, Ariovaldo. **O livro como objeto da arte**. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de pós-graduação em História da Arte – Fundação Armando Álvares Penteado. São Paulo, 2008

TIBURI, Márcia. **Complexo de Ofélia**. [Editorial] Revista CULT, v. 128, Set, 2008.

TIBURI, Márcia. **Ofélia morta – do discurso à imagem** Estudos Feministas, Florianópolis, 18(2): 352, maio-agosto/2010. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2010000200002>> Acesso em Jul. de 2016.

VELASCO, Tiago Monteiro. **Escritas de si contemporâneas: Uma discussão conceitual**. ABRALIC. XIV Congresso Internacional Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias. Anais Eletrônicos ISSN 2317-157X, 2015

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **“Perspectivas do Livro de artista: Um relato.** Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 10 - 23, mai. 2012.

VIEIRA, Érika Viviane Costa. **Resistindo à clausura: a iconografia de Ofélia.** Todas as Musas. Ano 01, Número 02, Jan-Jul 2010. <http://www.todasasmusas.org/02Erika_Viviane.pdf > Acesso em 12 de Setembro. 2014.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Artes visuais método autobiográfico: possíveis contaminações.** In: Arte: limites e contaminações: 15º Encontro Nacional da ANPAP Anais. v.02. Salvador: ANPAP, 2006.