

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**  
**MESTRADO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA**

**CARLOS ALBERTO NEGRINI**

**UM CORPO COMO CAMPO DE BATALHA:**  
**Resistências Contemporâneas**

São Paulo  
2017

CARLOS ALBERTO NEGRINI

**UM CORPO COMO CAMPO DE BATALHA:  
Resistências Contemporâneas**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Educação, Arte e História da Cultura. Área de concentração: Linguagens e Tecnologias.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Marcos Rizolli

São Paulo  
2017

N386u Negrini, Carlos Alberto.  
Um corpo como campo de batalha : resistências contemporâneas  
/ Carlos Alberto Negrini.  
83 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) -  
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.  
Orientador: Marcos Rizolli.  
Bibliografia: f. 79-83.

1. Memória. 2. Corpo. 3. Processos criativos. 4. Fotografia. 5.  
Performance. 6 Arte e interdisciplinaridade. I. Rizolli, Marcos,  
*orientador*. II. Título.

CDD 770

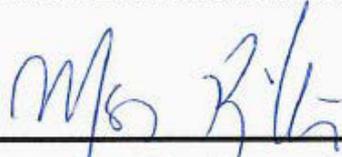
CARLOS ALBERTO NEGRINI

**UM CORPO COMO CAMPO DE BATALHA:  
Resistências Contemporâneas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura. Área de concentração: Linguagens e Tecnologias.

Aprovado em 02 de fevereiro de 2018.

BANCA EXAMINADORA



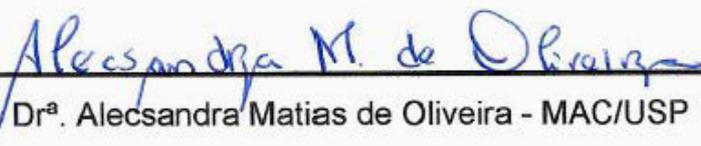
---

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rizolli  
Universidade Presbiteriana Mackenzie



---

Profa. Dr<sup>a</sup>. Keller Regina Viotto Duarte  
Universidade Presbiteriana Mackenzie



---

Profa. Dr<sup>a</sup>. Alecsandra Matias de Oliveira - MAC/USP  
Universidade de São Paulo

Aos meus pais,  
Fino Negrini (*in memoriam*) e Laura Cenni Negrini, pela  
imensurável paciência e ensinamentos para a vida toda.

Ao meu companheiro Marcos Augusto e a nossa filha  
Izabella Manzi Negrini, pela compreensão e cumplicidade  
em todos os momentos de nossa caminhada.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marcos Rizolli, pelos preciosos ensinamentos, paciência e condução tão sensível na orientação desta pesquisa;

À Profa. Dra. Alecsandra Matias de Oliveira e ao Prof. Dr. Norberto Stori pelos apontamentos primordiais e orientações na banca de qualificação;

À Profa. Dra. Keller Regina Viotto Duarte e Profa. Dra. Alecsandra Matias de Oliveira por aceitarem o convite para participarem da banca de defesa em fevereiro/2018;

Aos Professores do Mestrado pela parceria, ensinamentos e dedicação: Dr. Marcos Rizolli, Dra. Mirian Celeste Ferreira Martins, Dra. Mary Pereira de Almeida, Dra. Maria da Graça Nicolletti Mizukami, Dra. Ingrid Hötte Ambrogi e Dra. Regina Célia Faria Amaro Giora.

Aos Professores do DIVERSITAS/USP, Dr. Luis Guilherme Galeão da Silva, Dr. Sérgio Bairon e Dra. Zilda Márcia Grícoli Iokoi pelas trocas de experiências e sabedorias.

Às incríveis Madonnas Amanda Marfree e Brenda Oliver pela cooperação, dedicação e ter aceitado o desafio deste projeto.

A toda equipe do Pessoal do Faroeste e amigos.

Às amigas Debora Rosa, Eliana Monteiro e Bernardete Marcucci (*in memoriam*) por compartilharmos essa caminhada tão linda, sincera e companheira.

A todos os amigos que participaram e contribuíram direta e indiretamente com este projeto.

## RESUMO

Este trabalho analisa a memória pelo conceito dos lugares de memória e homens-memória, termos cunhados pelo historiador francês Pierre Nora, como um dos elementos primordiais nos processos criativos autobiográficos a partir da análise dos trabalhos de performances, fotografias e videoperformances de Carlos Negrini. O estudo descreve a construção dos trabalhos a partir de realidades referenciadas nas memórias do artista e seu cotidiano explorando as fronteiras entre sujeito e sociedade assumindo uma natureza expressiva que transita do íntimo ao universal. Como consequência de memórias da sua infância e do embate relacional com o mundo, emergem questões como pertencimento, rejeição, amor, ódio, identidade e sexualidade - na delicada relação entre mãe e filho. Ao revelar o corpo em suas múltiplas possibilidades, assume um lugar de extrema densidade política, evidenciando questões para refletir a própria existência. Este processo dá continuidade a estudos sobre questões da formação da identidade do autor, tendo como ponto de partida a própria homossexualidade e a forte relação com sua mãe, tendo a família como microcosmo criativo, levantando assuntos ligados à psicanálise e experiências pessoais. Como confrontar o impasse de que o discurso que fundamenta o padrão, o escolhe como certo e padronizado? Consequentemente, tudo o que foge a esse olhar estereotipado deve ser escondido ou invisibilizado? As prováveis respostas não são fáceis, mas indubitavelmente geram novas questões que problematizam nossas formas de pensar, ver e estimular novos olhares a partir dos caminhos da alteridade e da arte. A pesquisa visa fornecer uma visão geral do tema abordado, analisar e identificar possíveis fatores que influenciam e são influenciados na relação direta das lembranças e imagens como deflagradoras de linguagem e expressão artística. O objeto será exposto na investigação direta com a produção analisada, levando em conta a cronologia dos trabalhos, devido as relações, muitas vezes sucessivas, estabelecidas entre os mesmos.

**Palavras-chave:** Memória. Corpo. Processos criativos. Fotografia. Performance. arte e interdisciplinaridade.

## ABSTRACT

This paper analyzes the idea of memory and memory places, terms coined by the French historian Pierre Nora, showing the memory as one of the key elements in the autobiographical creative processes by analyzing Carlos Negrini's work of performances, photos and video performances. The study describes the construction of the works from referenced realities in the artist's memories and his daily lives exploring the boundaries between subject and society assuming an expressive nature that transits from the intima to the universal. As a consequence of childhood memories and relational conflict with the world, issues such as belonging, rejection, love, hate, identity and sexuality emerge - in the delicate relationship between mother and child. By revealing the body in its multiple possibilities, it assumes a place of extreme political density, evidencing questions to reflect its own existence. This process is a continuity of studies on the development of the author's identity, considering the homosexuality itself as a starting point along with his strong relationship with his mother, the family as a creative microcosm, raising psychoanalysis issues connected to personal experiences. In a discussion based on pattern how come across a point to selecting what is correct according to the pattern molded by society? After all, apart from the pattern vision must its concept be hidden? A variety of answers will be possible, also, such points will stimulate new ways of thinking, observing and leading to new vision of relating to others and to art. The research aims to provide an overview of the discussed topic, analyze and identify possible factors that influence and are influenced in direct relation memories and images as deflagrate language and artistic expressions. The object will be exposed in the research with the analyzed production, taking into consideration the timing of the work, due to the relationship, often repeated, established between the artistic production.

**Keywords:** Memory. Body. Creative processes. Photography. Performance. Art and interdisciplinary thinking.

“Eu, que entendo o corpo.  
E suas cruéis exigências.  
Sempre conheci o corpo.  
O seu vórtice estonteante.  
O corpo grave”.

Clarice Lispector.  
(A via crucis do corpo, 1998, p. 7)

## LISTA DE FIGURAS

Figuras 1	<i>Ecclesia Pederastes</i> , 2004 - Joel-Peter Witkin (Série <i>Photographic Works</i> ) ..... 17
Figuras 2 e 3	Foto da Performance <i>Azione Sentimentale</i> , 09/11/1973 - Gina Pane (ação realizada na Galeria Diagramma - Milão) ..... 19
Figura 4	Untitled #263, 1992 - Cindy Sherman (Série <i>Sex Pictures</i> ) ..... 21
Figura 5	Untitled #250, 1992 - Cindy Sherman (Série <i>Sex Pictures</i> ) ..... 21
Figura 6	Untitled #216, 1989 - C. Sherman (Série <i>History Portraits</i> )..... 22
Figura 7	<i>Deuses da Terra e do Céu</i> , 1988 - Joel-Peter Witkin ..... 23
Figura 8	<i>Senhora X</i> , 1981 - Joel-Peter Witkin ..... 24
Figura 9	<i>A Vênus Negra</i> , 1981 - Ana Mendieta ..... 25
Figura 10	Still da Videoperformance <i>Sonhos Fabricados I</i> , 2011 - Carlos Negrini ..... 27
Figura 11	Stills da Videoperformance <i>Sonhos Fabricados II</i> , 2011 - Carlos Negrini ..... 31
Fig.12, 13, 14 e 15	Performance <i>Deus fez o homem a sua imagem e semelhança</i> , 2011 - Carlos Negrini ..... 32, 33, 34
Figura 16	Série fotográfica <i>Inclassificáveis</i> , 2011 - Carlos Negrini ..... 35
Figura 17	Gravura <i>Não Identificado</i> , 2011 (Dimensões: 35,7 x 39,1 cm) - Carlos Negrini ..... 36
Figuras 18 e 19	Estudo fotográfico <i>O Estrangeiro</i> , 2011 - Carlos Negrini ... 37, 38
Fig. 20, 21 e 22	Stills da Videoperformance <i>Sonhos Fabricados I</i> , 2011 - Carlos Negrini ..... 41, 42, 43
Figura 23	Foto da Videoperformance/Instalação <i>Sonhos Fabricados II</i> , 2011 - Carlos Negrini ..... 44

Figuras 24 e 25	Stills da Videoperformance/Instalação <i>Sonhos Fabricados II</i> , 2011 - Carlos Negrini .....	45, 46
Figura 26	Amanda Marfree - <i>Makeup</i> p/ ensaio fotográfico (Negrini) .....	47
Figura 27	Relação entre Pintura e Fotografia - Madonna com Anjos Tocando Música, 1390s - Pere Serra / Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini .....	49
Figura 28	Relação entre Pintura e Fotografia - Madonna e Criança, 1520s - Giampietrino / Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 Carlos Negrini .....	51
Figura 29	Madonna De Granduca, 1505 - Rafael Sanzio .....	53
Figura 30	Madonna e criança, s/d - Antoniazio Romano .....	53
Figura 31	Madonna e Criança, 1460-65 - Alessio Baldovinetti .....	54
Figura 32	Madonna da Humildade, 1470 - Lazzaro Bastiani .....	54
Figura 33	Madonna com a Criança, 1460-64 - Giovanni Belinni .....	55
Figura 34	Virgem do Véu, 1500s - Ambrogio Bergognone .....	55
Figura 35	Madonna e Criança, 1467 - Sandro Botticelli .....	56
Figura 36	Madonna e Criança, s/d - Giampietrino .....	56
Figura 37	Madonna e Criança, 1520s - Giampietrino .....	57
Figura 38	Madonna e Criança, 1450 - Fra Filippo Lippi .....	57
Figura 39	Madonna da Humildade, 1390 - Lippo di Dalmasio .....	58
Figura 40	Master of Flémalle (Madonna by a Grassy Bank), 1425 .....	58
Figura 41	Madonna e Criança, s/d - Giuseppe Nuvolone .....	59
Figura 42	Madonna e Criança, 1515-16 - Palme Vecchio .....	59
Figura 43	Madonna e Criança em um Arbusto de Rosas, 1473 - Martin Schongauer .....	60

Figura 44	Madonna e Criança no Pátio, 1480 - Martin Schongauer .....	60
Figura 45	Madonna com Anjos Tocando Música, 1390s - Pere Serra ....	61
Figura 46	Virgem e Criança, 1440 - Rogier Van Der Weyden .....	61
Figura 47	Madonna da Humildade entre Dois Anjos - Zanino Di Pietro ..	62
Figura 48	Madonna e Criança, 1510s - (Autor Desconhecido) .....	62
Figura 49	Making Off - Série Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	63
Figura 50	Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	64
Figura 51	Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	65
Figura 52	Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	66
Figura 53	Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	67
Figura 54	Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	68
Figura 55	Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	69
Figura 56	Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	70
Figura 57	Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	71
Figura 58	Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	72
Figura 59	Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	73
Figura 60	Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	74
Figura 61	Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Negrini .....	75

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1. O CORPO COMO SINTOMA DA CULTURA .....</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 2. LUGARES DE MEMÓRIA .....</b>	<b>27</b>
<b>CAPÍTULO 3. HOMEM-MEMÓRIA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO .....</b>	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 4. PRODUÇÃO ARTÍSTICA - SÉRIE MADONNAS E BAMBINOS .....</b>	<b>47</b>
Referências Iconográficas de Madonnas e Bambinos .....	53
Série Fotográfica Madonnas e Bambinos .....	63
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>76</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>79</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

### UM CORPO COMO CAMPO DE BATALHA: Resistências Contemporâneas

Este estudo dá continuidade sobre questões da minha própria identidade, tendo como ponto de partida minha produção artística, homossexualidade, memória, a família como microcosmo da sociedade e experiências pessoais. A escolha do tema até a proposta de trabalho, tudo está contido na forma como penso e me expresso, uma consequência da dialética do sujeito com o mundo, é pelo próprio corpo que se compreende o outro e se percebe coisas, segundo o filósofo francês Merleau-Ponty “assim ‘compreendido’, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto” (2011, p. 253).

A realidade pode ser vista e analisada por diferentes perspectivas, a riqueza está na percepção multidimensional e multifacetada dos fatos, independente de se ter, ou não, capacidade para poder depurá-los no exato instante em que se toma contato com eles. A artista e educadora Fayga Ostrower relata que “as noções que vamos ganhando da realidade do mundo e de nós mesmos elaboram-se em nossa mente através de imagens” (1999, p. 51). Permanentemente através de imagens e formas, nos comunicamos, criamos, compreendemos e percebemos o mundo. Estas mesmas imagens transformam-se em significados, que por sua vez, criam imagens, formas sensoriais, para externarem os significados.

Assim, odores, sons, texturas, angústias, lugares, alegrias, imagens, sensações e prazeres vão sendo impressos e arquivados na pele, no corpo, na mente, nos batimentos cardíacos, como um grande arquivo de memórias a ser acessado e/ou esquecido ao longo da vida. E visibilizado pela arte.

Com o tema em questão, evidencio o corpo, como expressão e empoderamento dentro do universo da arte, principalmente através do processo criativo autobiográfico como reação a questões relacionadas ao embate direto com a sociedade e manifestações psicológicas e sexuais autorreferenciais. Conforme Merleau-Ponty (2011, p. 236), “a sexualidade, diz-se, é dramática *porque* engajamos

nela toda a nossa vida pessoal. Mas justamente por que nós o fazemos? Porque nosso corpo é para nós o espelho de nosso ser, senão porque ele é um *'eu natural'*, uma inegável realidade dada, visto que em nenhum momento sabemos se as ações que nos orientam são as suas ou as nossas. Não existe extrapolação da sexualidade, da mesma maneira que, não há sexualidade enclausurada sobre si mesma. Nenhuma pessoa está ileso e nenhuma pessoa está plenamente perdida.

A pesquisa possibilitou dar continuidade à produção de trabalhos artísticos já em desenvolvimento, que estão em processo e serão apresentados no Capítulo 4. “O problema do mundo, e, para começar, o do próprio corpo, consiste no fato de que *tudo reside ali*” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 268).

As relações do sujeito contemporâneo com seu corpo são sempre marcadas por paradoxos e contrastes. O discurso de grupos dominantes e a imposição de padrões pré-estabelecidos formatam pensamentos e atitudes consideradas desviantes. Por interesses diversos, sempre existirá a história totêmica, mas também brechas para a história crítica e as micro-histórias, para reconstituírem micro contextos e tornar evidentes figuras anônimas, que passariam despercebidas na multidão. Quando se observa a vida cotidiana, se desconstrói os discursos, o historiador Michel Vovelle diz que a história é feita de fragmentos, nunca há uma certeza dos fatos. O historiador francês Pierre Nora revela que os *lugares de memória* “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p. 13). Se experienciássemos efetivamente as recordações dos *lugares de memória*, eles seriam desnecessários. Mas em contrapartida, se a história não os confiscasse para adulterar, deformar e petrificá-los eles não passariam a ser *lugares de memória*. É este trânsito e movimento que os concebe: momentos de história arrebatados do movimento de história, que a posteriori lhe são devolvidos.

Como olhar com outras lentes (internas e externas) que possibilitem mostrar questões que não estão relacionadas diretamente ao universo particular. Concordo com o filósofo espanhol Paul Beatriz Preciado quando nos evidencia que “o corpo tem um espaço de extrema densidade política, é o corpo da multiplicidade. É o

universal no particular. Trata-se de resistir à normalização da masculinidade e da feminilidade em nosso corpos” (2016, Revista Cult, nº 6).

Como as barreiras heteronormativas e imposições excludentes da sociedade afetam ou até mesmo reforçam a construção da identidade sexual como uma forma de sobrevivência e protesto, evidenciando a clássica tensão entre sujeito *versus* sociedade, de acordo Merleau-Ponty (2011, p. 252):

Engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo enquanto sujeito encarnado, e essa vida nas coisas não tem nada de comum com a construção dos objetos científicos. Da mesma maneira, não compreendo os gestos do outro por um ato de interpretação intelectual, a comunicação entre as consciências não está fundada no sentido comum de suas experiências, mesmo porque ela o funda: é preciso reconhecer como irreduzível o movimento pelo qual me empresto ao espetáculo, me junto a ele em um tipo de reconhecimento cego que precede a definição e a elaboração intelectual do sentido.

O processo artístico e a produção final trazem o corpo como elemento fundante para refletir a própria existência. Trazer a discussão do corpo para o primeiro plano é fundamental porque "nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas" (CANTON, 2009, p. 24).

## CAPÍTULO 1. O CORPO COMO SINTOMA DA CULTURA

Figuras 1 - *Ecclesia Pederastes*, 2004 - Joel-Peter Witkin (Série *Photographic Works*)



Fonte: Edelman Gallery. (Fotografia 23 x 19" gelatin silver print - Edition of 6 + 3 AP's)  
< <http://www.edelmangallery.com/exhibitions-and-projects/exhibition-pages/2005/joel-peter-witkin-compassionate-beauty.html#?id=3032>>. Acesso em 20/10/2017.

## O CORPO COMO SINTOMA DA CULTURA

“A partir do momento em que o homem se serve da linguagem para estabelecer uma relação viva consigo mesmo ou com seus semelhantes, a linguagem não é mais um instrumento, não é mais um meio, ela é uma manifestação, uma revelação do ser íntimo e do elo psíquico que nos une ao mundo e aos nossos semelhantes”.

Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 266)

O corpo enquanto agente de expressão e de trocas simbólicas nas sociedades contemporâneas é solicitado a deixar sua posição de sujeito pelo de objeto. O corpo que a princípio parece tão evidente chega a ser inapreensível resultante de uma construção social e cultural, tornando-se um *melting pot*<sup>1</sup> aproximando-se das colagens surrealistas, onde cada sujeito “bricola” a representação que elabora de seu próprio corpo de forma específica e autárquica. O corpo deixou de ser somente uma determinação de uma identidade intangível, o *ser-no-mundo*, para tornar-se também uma construção, uma urgência de conexão, e peça principal da afirmação pessoal. “Hoje o corpo constitui um *alter ego*, um duplo, um outro si mesmo, mas disponível a todas as modificações, prova radical e modulável da existência pessoal e exibição de uma identidade” (LE BRETON, 2013, p. 28).

A cirurgia plástica ou estética adulteram o sexo ou as formas corporais, a dietética ou os hormônios aumentam a massa muscular, as escarificações, tatuagens ou *piercings* dispensam os vestígios de identidade sobre a pele ou dentro dela, a *body art* leva ao extremo esse fundamento que altera o corpo abertamente no material de um indivíduo que demanda remanejá-lo à vontade e revelar modos inéditos de criação e até moldar seus comportamentos.

A artista francesa de origem italiana, Gina Pane (Biarritz, 24/05/1939 - Paris, 06/03/1990), ligada ao fenômeno da *Performance Art* e expoente máximo da *Body Art*, em *Carta a um (a) desconhecido (a)*, traz histórias de infância e da vida

---

<sup>1</sup> No sentido figurado, a *melting pot* é qualquer lugar onde existem diversas pessoas, com diferentes estilos de vida, culturas, religiões e raças. A expressão vem do significado original de *melting pot*, que é o cadinho onde são derretidos e fundidos vários metais ou outras substâncias. Em um *melting pot*, as misturas culturais e raciais são fundidas e assimiladas por todos.

cotidiana, sonhos e compromisso político que foram seus estímulos para sua prática artística. Gina sempre utilizava o corpo como material e suporte em suas criações (figuras 2 e 3). Denominando de “ação”, suas performances extremamente radicais no sentido da auto-mutilação e do sofrimento, colocavam uma lente de aumento nos problemas da violência da vida contemporânea na correlação com a vulnerabilidade e a passividade com que os sujeitos lidavam com estes temas. Na obra de Gina o corpo apodera-se de todos os lugares, como linguagem. A fotografia em seu trabalho é um objeto sociológico, um suporte formal, para registro da ação realizada, mas não menos importante, uma vez que, cada ação era estudada minuciosamente em *story boards*, realizada e registrada. Com o objetivo de provocar um enorme desconforto no espectador, através de ações supostamente familiares, introduzia um elemento de terror.

Figuras 2 e 3 - *Azione Sentimentale*, 09/11/1973 - Gina Pane.  
(ação realizada na Galeria Diagramma - Milão)



Fonte: L'Agence Photo de la RMN Grand Palais, 1973. (Fotografia 4 x 31,5 x 22 cm)  
<<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cj7rGr9/rRRKar8>>. Acesso em 12/04/2017.

Em *Azione Sentimentale* (1973) a autoflagelação é mais evidente (figuras 2 e 3). Uma sequência de fotos em que a artista vestida de branco, com um ramo de rosas na mão e novamente utilizando uma lâmina de barbear, realiza diversos pequenos golpes sucessivos no antebraço e levanta um pouco a pele, passando as rosas brancas a serem vermelhas.

Todas essas atitudes segregam o corpo como um elemento à parte que propicia um estado do sujeito. São soluções que compensam as exigências contemporâneas do movimento civilizatório, o que Freud nomeia de *Kulturarbeit*<sup>2</sup>, para conseguir lidar com o conflito pulsional, acarretando uma dependência assombrosa que sensibiliza a visão de nós mesmos e do outro. O corpo é a plataforma de geometria variável de uma identidade predeterminada e sempre passível de ser invalidada, uma exaltação imediata de si. A partir do momento que não se pode mudar as condições de existência, pode-se alterar o corpo de diversas formas. O corpo passou a ser um acessório de um eu que busca ininterruptamente um modelo temporário para assegurar uma evidência significativa de si, necessitando sempre de encenações para ressignificar-se no mundo num constante movimento para aderir a si, a uma identidade provisória, mas fundamental para si e determinado instante do ambiente social. Para engajar-se com vigor à existência, proliferam-se os signos de sua existência de modo explícito sobre o corpo. Hélène Velena, escreve que:

(...) querer modificar-se, querer colocar o próprio corpo em relação com o próprio *self*, não é nem uma doença, nem algo de que se deva ter vergonha. Mas algo a se reivindicar abertamente à luz do dia com orgulho. Um hino à liberdade. Como nos ensina o transexualismo ou o sexo cibernético. (VELENA, 1995, p. 191)

O corpo converte-se em alegoria do *self*. A essência do sujeito é um incessante impulso de exterioridade, reduzindo-se à sua superfície. É preciso pôr-se fora de si para se tornar si mesmo. A fotógrafa e diretora de cinema norte-americana Cindy Sherman em seus auto-retratos conceituais, arquitetados e pensados minuciosamente para escancarar e levar às últimas consequências o esvaziamento da identidade a partir de personagens imaginários construídos de fora para dentro, explora a complexidade da representação em um mundo saturado de imagens, principalmente pela escolha dos temas e pela forma de abordagem para que se possa pensar o lugar que a mulher ainda ocupa nas diversas esferas da cultura e sociedade.

---

<sup>2</sup> A expressão *kulturarbeit*, pode ser traduzido como “trabalho da cultura”. O trabalho da cultura tem ao mesmo tempo um aspecto coletivo e individual, derivado do fato de a constituição psíquica só se dar na relação com outros. O trabalho da cultura é então o enlace entre a singularidade e a herança cultural, em que ambos se influenciam - dependência constitutiva entre indivíduo e espécie. (SILVA, 2012)

Figuras 4 - Untitled #263, 1992 - Cindy Sherman (Série Sex Pictures)



Fonte: moma.org

<<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/6/#/5/untitled-263-1992/>>  
acesso em 30/10/2017.

Figuras 5 - Untitled #250, 1992 - Cindy Sherman (Série Sex Pictures)



Fonte: moma.org

<<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/6/#/0/untitled-250-1992/>>  
acesso em 30/10/2017.

A série *Sex Pictures* de 1992 (Figuras 4 e 5) provoca atração e repulsa, sendo uma das raras fotografias em que a artista desaparece como personagem, surgindo em seu lugar próteses, bonecas e bonecos híbridos e bizarros em cenários

violentos. Neste caso, o sexo não é para satisfazer o espectador, mas levá-lo a refletir sobre a estranheza dos corpos, amor, aparência, o poder da fantasia e o jogo de sedução. O estudo de Sherman sobre narrativas mórbidas seguiu uma trajetória de desintegração do corpo físico outorgando partes protéticas como suporte para o corpo humano.

Na série *History Portraits* (Figura 6), Cindy Sherman produz retratos feitos de forma clássica, muitas vezes teatrais e artificiais. Especula e aprofunda as relações entre pintor e modelo, fazendo um jogo em relação ao ato de ver e fotografar, como se fosse um homem fotografando as mulheres naquelas situações, já que esse é o padrão que se repete em toda a história da arte. Sempre a partir de retratos construídos e referenciados em diversos períodos históricos, como renascimento, barroco, rococó e neoclássico.

Figuras 6 - Untitled #216, 1989 - Cindy Sherman (Série *History Portraits*)

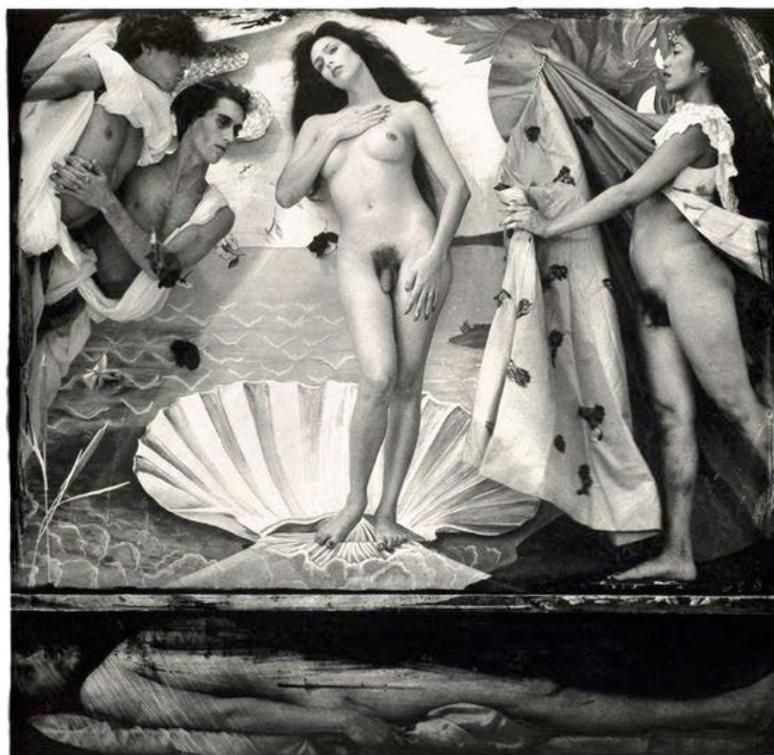


Fonte: moma.org <  
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/7/#/0/untitled-216-1989/z=true>> acesso em 30/10/2017.

A partir do olhar do outro que surge o sentimento abstrato de juízo, numa mistura indiscernível de consciência de si e de uma apreciação social e cultural, “a imagem do corpo não é um dado objetivo, não é um fato, é um valor que resulta essencialmente da influência do ambiente e da história pessoal do sujeito” (LE BRETON, 2016, p. 183). O fotógrafo Joel-Peter Witkin (Brooklyn, Nova York, 13/09/1939), com seu trabalho autoral, escolhe temas e personagens como parte de seu processo de criação das cenas, compondo cenários, iluminação, processo técnico laboral e composição do nome das obras. Witkin trabalhou como fotógrafo de guerra entre 1961 e 1964, durante a Guerra do Vietnã, registrando os horrores da guerra.

Além da recorrência de temas míticos como em "Leda", "Daphine and Apolo", "Sátiro", "Cupid & Centaur in the Museum of Love", nas fotografias "Woman on a Table", "Men Without Legs", "Beauty has Three Nipples" aparecem a beleza em pessoas que normalmente tem algum tipo de desvio de padrão corporal e que, normalmente, por esse motivo, sofrem preconceito por parte da sociedade ocidental considerado hegemonicamente 'perfeito' (Figuras 7 e 8).

Figura 7 - *Deuses da Terra e do Céu*, 1988 - Joel Peter Witkin. (São Francisco)



Fonte: <<https://Witkin,Joel-Peter/venus/>> Acesso em 14/04/2017

Em suas fotografias Witkin traz referências de muitos artistas, como em “Deuses da Terra e do Céu” (Figura 7), nítida referência a pintura “O nascimento da Vênus” de Sandro Botticelli, faz menção a “Vênus de Milo” na composição da Figura 8, dos pintores Pablo Picasso e Diego Velázquez, na fotografia "As Meninas", e influências de artistas como Bosch, Goya, Leonardo da Vinci, entre outros.

O artista nomeia todas as fotografias, tendendo o nome escolhido entre lirismo e descrição da cena, situando o receptor em relação ao tema e ao referente da foto, dando margem a interpretações ao receptor, da fotografia ao nome dado. Por seus temas e composições utilizados nas fotografias, as mesmas revelam-se como imagens simbólicas, por serem imagens que se impõem ao receptor enquanto "objetiva" e "transparente".

Figura 8 - *Senhora X*, 1981 - Joel Peter Witkin.



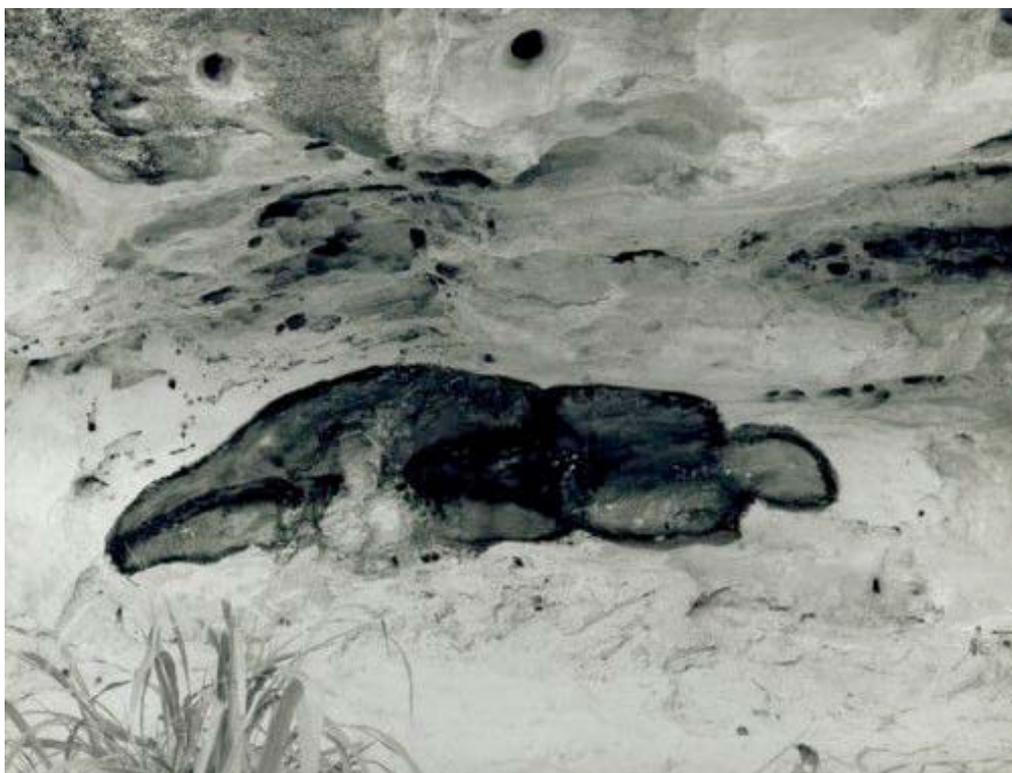
Fonte: <<http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Witkin%2C+Joel-Peter&record=9>>. Acesso em 14/04/2017

Os corpos (cadáveres) que ocupam as cenas trazidos por Witkin refletem as experiências dos corpos mutilados registrados durante seu trabalho como fotógrafo de guerra associado ao pensamento de trazer para dentro da cena os

marginalizados, o grotesco e os excluídos pela sociedade elevando-os ao patamar de protagonistas do corpo social.

Outra artista que inevitavelmente carrega em seu trabalho os reflexos da cultura é a cubana Ana Mendieta (Havana, 18/11/1948 - Nova York, 08/09/1985) com seu trabalho geralmente autobiográfico e foco nos temas como feminismo, violência, identidade, vida, morte, lugar e pertencimento. Em suas obras observa-se sua auto-afirmação como mulher, fazendo uso do próprio corpo, principalmente na série “Silhouetas”. Segundo Lucy Lippard (1985, P. 190) “No momento em que as mulheres usam seu próprio corpo na arte, estão usando na verdade o seu próprio ser, fator psicológico da maior relevância, pois assim convertem o seu rosto e o seu corpo de objeto a sujeito”. Em a “Vênus Negra” (figura 9) com seus contornos imprecisos, a imagem se faz pelo vazio, pela ausência. Do seu corpo de mulher, fazendo surgir pelos rastros e resíduos, o feminino.

Figura 9 - A *Vênus Negra*, 1981 - Ana Mendieta.



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/368098969524926627/>> Acesso em 14/04/2017

O corpo como sintoma da cultura me interessa pelo próprio fato de eu ser o reflexo da cultura e da sociedade e o quanto isso reflete no meu trabalho a partir dessas trocas estabelecidas com a própria sociedade.

Esses quatro artistas me interessam quanto expressões contemporâneas, principalmente pelos processos criativos, pela forma como trabalham o corpo como suporte e a questão política dentro do universo da arte, pela familiaridade que resgatam suas memórias, histórias de vida, de infância e da utilização dos corpos como embate com a sociedade para revelar suas inquietações, seus corpos trágicos e políticos.

Do mesmo modo que, artistas como Gina Pane, Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin e Ana Mendieta trazem em seus trabalhos questões que os influenciaram, revelando suas angústias, incômodos na relação com o mundo e fotografias que nos obrigam a olhar para o que não queremos ver, conseguindo mostrar o que se intencionava esconder, trazem também argumentos que evidenciam o “corpo político” na medida em que representam valores e atitudes sociais e “corpo trágico”, fruto da violência, da exclusão, da morte, da loucura e pobreza. O corpo como forma de expressão, repleto de intencionalidade e poder de significação.

## CAPÍTULO 2. LUGARES DE MEMÓRIA

Figura 10 – Still da Videoperformance *Sonhos Fabricados I*, 2011 - Carlos Negrini.



Fonte: Acervo do autor, 2011

## LUGARES DE MEMÓRIA

“Há sonhos que devem permanecer nas gavetas,  
nos cofres, trancados até o nosso fim.  
E por isso passíveis de serem  
sonhados a vida inteira”.

Hilda Hilst (Estar sendo. Ter sido)

Para o historiador Pierre Nora no texto “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, os lugares de memória são em todos os sentidos do termo da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente e em graus diversos, devendo esses fatores coexistirem sempre. Um lugar de aspecto unicamente material, como por exemplo um depósito de arquivos, apenas é um lugar de memória quando a imaginação deposita uma aura simbólica. Inclusive um lugar exclusivamente funcional, como um testamento ou uma associação de antigos combatentes, só pertence a essa categoria a partir do momento que for um objeto de um ritual. Mesmo sendo o extremo de uma significação simbólica, um minuto de silêncio, é também o recorte material de uma unidade temporal para uma determinada lembrança.

Os três aspectos coexistem sempre (...). É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p. 21 e 22).

Os lugares de memória tem um significado pessoal que deve ser um conjunto de pessoas que atribuem sentido aquele lugar. A história ajuda a confiscar novamente a memória, mas é uma memória vivida, construída, ainda que pelos relatos, são relatos de alguém, para alguma finalidade. Os lugares de memória, por vezes não são os lugares onde se viveu, mas se identifica com a própria força do lugar, ele gera o discurso. Freud com o processo de análise, utiliza a memória exatamente do ponto de vista do sujeito. Freud foi impactante para a história, por revelar a história do sujeito, que é impactada pelos hábitos que vem de fora do sujeito. O impacto do que é esperado de fora, afeta tanto o sujeito internamente, gerando uma angústia. Os *lugares de memória*, para Pierre Nora são espaços

concebidos pelo indivíduo contemporâneo diante da crise dos paradigmas modernos, que se identificam com esses espaços, se agregam e se sentem agentes de seu tempo, ou seja, a tão esperada volta dos sujeitos. A desintegração de uma memória geral em memória privada propicia à lei da lembrança um forte poder de coerção interior, obrigando qualquer indivíduo a se recordar e a recuperar o pertencimento, origem e segredo da identidade. Em contrapartida, esse pertencimento o engaja por completo. No momento em que a memória não está em todo lugar, ela não existiria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa atitude solitária, não resolvesse dela se incumbir. “Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória” (1993, p. 18).

A relação entre história e memória, ocasionalmente, podem estar juntas, porque os lugares, os objetos e os hábitos asseguram a memória e em outros casos, não dialogam, estão separadas. Porque a história traz uma marcação que opera como um registro, uma narrativa e a memória nem sempre, sendo transitória, dependendo de traços e resquícios que o sujeito gera a partir de objetos ou não. Sua narrativa é sempre fragmentada e localizada no tempo e espaço de acordo com as coisas que o sujeito julga ser importante, ou seja, suas marcações pessoais. Nora enfatiza o quanto a memória é adulterada pela história, quando almeja-se que uma coisa seja contada de uma determinada maneira, ela é demarcada numa narrativa para ser eternizada, produzindo vestígios que alicerçam o discurso, por lugar ou por imagem.

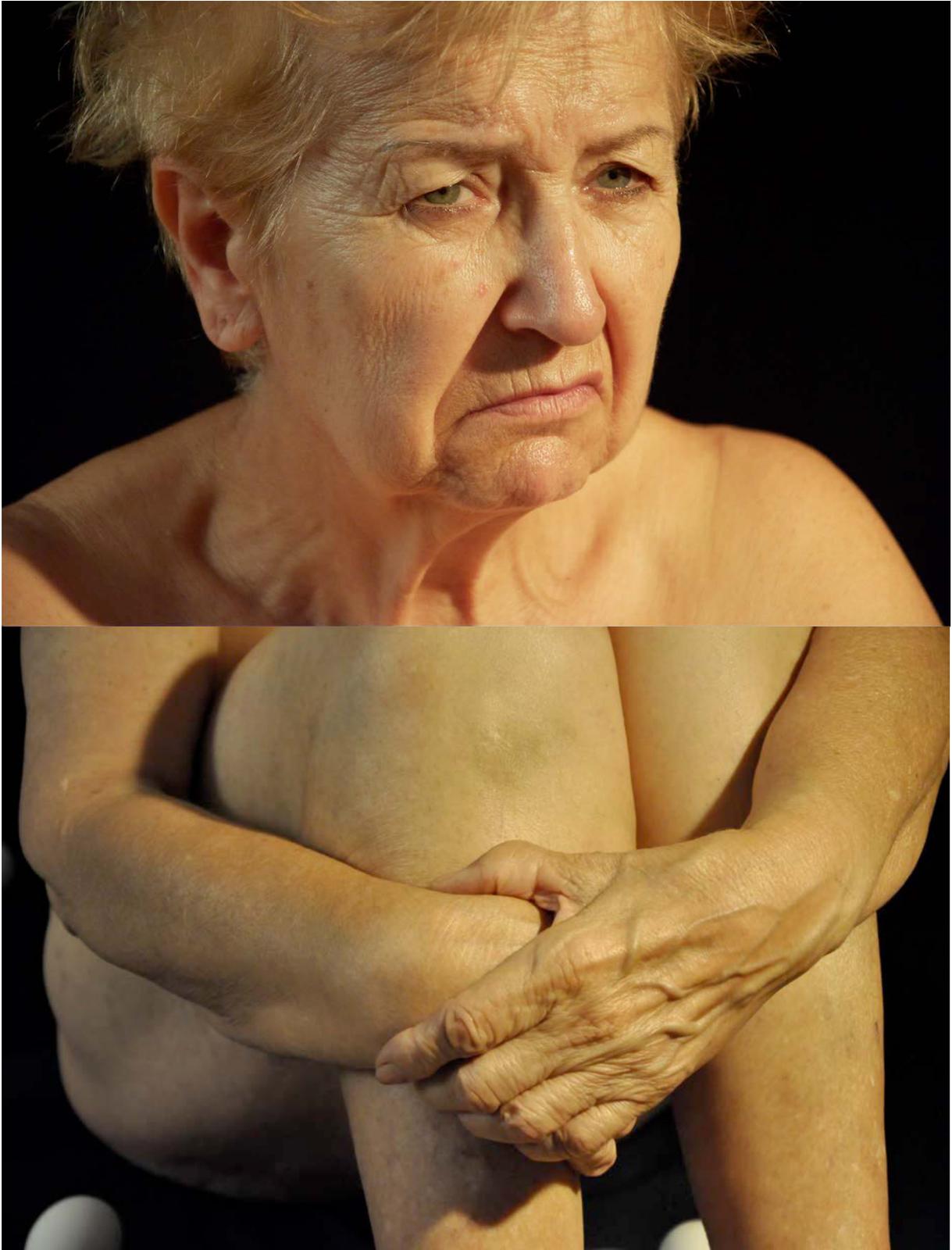
Para Nora, a divisão entre história e memória na sociedade contemporânea gera interpretações precisas. A memória é vista como tradição definidora, que traz uma herança que confere sentido e forma, ao mesmo tempo que é dinâmica e viva. Nora (1993, p. 8) chega a admitir que ela é ditatorial e inconsciente de si mesma, “organizadora e toda-poderosa, espontaneamente atualizadora, uma memória sem passado que reconduz eternamente a herança, conduzindo o antigamente dos ancestrais ao tempo indiferenciado dos heróis, das origens e dos mitos”, como se a memória, enquanto narrativa, propendesse a realizar o papel que o mito possui nas sociedades tradicionais, ou melhor, fundamentar e organizar.

A partir da coerção da memória sobre o artista, pressupõe-se, em maior ou menor grau, a recriação da experiência histórica original. A memória aplicada às artes a partir da perspectiva do depoimento pessoal possibilita mapear diferentes processos de criação que serão expostos nos capítulos 3 e 4.

A investigação da memória criadora, juntamente com os argumentos do indivíduo em estados diferenciados, possibilitam experiências singulares, a criação de símbolos e formas de reprocessar suas experiências. Esses símbolos, que são consequência da memória criadora, são imagens potentes para a estruturação do depoimento pessoal, operando como um vocabulário pessoal que sobreviveram ao fluxo criativo da memória e, se revivem com veemência, é porque provocaram impactos intensos na formação do artista.

### CAPÍTULO 3. HOMEM-MEMÓRIA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Figura 11 – Stills da Videoperformance *Sonhos Fabricados II*, 2011 - Carlos Negrini.



Fonte: Acervo do autor, 2011

## HOMEM-MEMÓRIA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO

“O objeto percebido tem um status ambíguo: ele é o objeto que percebo porque está presente diante de mim, mas, ao mesmo tempo, é outra coisa; é esta realidade diferente que a percepção não esgota.”

Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953, p. 285)

A partir da visão de Mikel Dufrenne e tomando como base o pensamento de Pierre Nora, eu como artista me apercebo como *homem-memória* no sentido de uma produção autobiográfica calcada nas lembranças de experiências pessoais e de vida, trazendo como agentes, no processo de criação artística, além da percepção e imaginação, as memórias. Na fenomenologia de Merleau-Ponty (1969), o mundo se configura a partir da experiência primária, onde o corpo é a matriz do diálogo entre o mundo e o sujeito. A forma não é algo extrínseco ao ser, a forma é expressão de algo percebido e concebido. A experiência pessoal se mistura com a observação do mundo e a autobiografia, história coexistente dos outros e da sociedade.

Figura 12 e 13: Performance *Deus fez o homem a sua imagem e semelhança*, 2011. Carlos Negrini.



Fonte: Acervo do autor, 2011.

Figura 14: Performance *Deus fez o homem a sua imagem e semelhança*, 2011. Carlos Negrini.



Fonte: Acervo do autor, 2011.

Na performance solo autobiográfica *Deus fez o homem a sua imagem e semelhança* (figura 12, 13 e 14), da cintura pra cima, terno e gravata e da cintura para baixo meia-calça e salto alto - o mesmo corpo traz a discussão de gênero e identidade. Após circular por áreas comuns em meio ao público, apercebendo-se da não possibilidade de enquadramento nos padrões impostos pela sociedade, sentindo-me sufocado. Como consequência dessa sensação, fazendo uma analogia ao sufocamento, utilizo uma fita adesiva que passo em torno do próprio rosto, deformando-o e iniciando um processo de quase asfixia, simbolicamente provocado pela coerção dos padrões estabelecidos pela heteronormatividade imposta pela sociedade (figura 15). A proposta sugere uma discussão do tormento de um sujeito que se sente dividido entre o feminino e o masculino na formação da identidade sexual, memórias de *bullying* e as consequentes pressões de impor-se na sociedade. Segundo a autora Ana Bernstein (2001, p. 92):

A performance solo autobiográfica tem, de fato, desempenhado uma função crítica na criação de um espaço discursivo para minorias que não se enquadram na normatividade do discurso ideológico dominante. Para aqueles relegados ao silêncio dentro do discurso dominante, a performance solo autobiográfica tem sido instrumental

para a reivindicação por diversas minorias do papel de agentes sociais e na criação de uma "contra-esfera pública".

Figura 15: Performance *Deus fez o homem a sua imagem e semelhança*, 2011 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2011.

Na série fotográfica *Inclassificáveis* (Figura 16), realizado para um concurso no MIS - Museu da Imagem e do Som de São Paulo, com a proposta: *Quem são as pessoas de SP para você, através de retratos?* Escrevi um projeto sobre os Invisíveis de São Paulo, os que não tem vez, os *Inclassificáveis*. Os moradores de rua são retratados, na tentativa de trazer para o primeiro plano a identidade sempre negada dos mesmos, que praticamente são invisíveis à sociedade, mas estão lá,

exatamente como os homossexuais, que a sociedade tenta torná-los invisíveis como qualquer outra classe de minorias.

Figura 16 – Série fotográfica *Inclassificáveis*, 2011 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2011.

A grande maioria das pessoas, quando não conseguem dialogar com algo que lhes pareça estranho à primeira vista, tenta de uma forma ou de outra classificar, catalogar, enquadrar e, não conseguindo nenhuma das alternativas, acaba por excluir, apagar, para não correr o risco de ter qualquer tipo de contato ou relacionamento.

Na necessidade da busca identitária dos outros, através de diversos trabalhos com desconhecidos, descobri que estava em busca da minha própria identidade, e o quanto a minha e a dos outros estão fundidas, percebendo-me na memória e invisibilidade dos outros. De acordo com Clarice Lispector: “eu antes queria ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros

e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu” (LISPECTOR, 1979, p. 23).

A fusão dos retratos do trabalho Inclassificáveis fez surgir um novo trabalho de colagem e Litogravura, com o título de *Não Identificado* (Figura 17).

Figura 17 – Litogravura *Não Identificado*, 2011 (Dimensões: 35,7 x 39,1 cm) - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2011.

No ano de 2011 inicia-se uma nova fase do processo criativo, minha mãe começa a integrar os trabalhos no estudo fotográfico *O Estrangeiro* (figuras 18 e 19). Mãe e filho aparecem nus em diferentes poses, o filho (eu) oculta o rosto com uma máscara de animal, a máscara de um porco<sup>3</sup>. A urgência em ostentar a máscara, não era para esconder a identidade, e sim para torná-la latente, trazê-la à tona e potencializá-la em todas as suas camadas de consciência e inconsciência, afirmando o equívoco do estranho/familiar, a homossexualidade.

Figuras 18 - Estudo fotográfico *O Estrangeiro*, 2011 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2011.

As cenas precisavam ser montadas, como a reconstituição de um crime e acessar outras camadas, revelando muito mais do que elas atestavam. Nessa fertilidade nasce um híbrido de homem-animal, de forma a revelar a singularidade, e nesse caso,

---

<sup>3</sup> O porco geralmente representa as tendências obscuras do ser, a ignorância, a gula, a luxúria, o egoísmo, etc. Na mitologia grega, Circe transformava os homens em porcos. No cristianismo observamos a parábola das pérolas lançadas aos porcos, representando o desperdício de ensinar verdades espirituais a quem não teria capacidade de entendê-las. Para os quirguizes, simboliza a maldade, a sujeira e a perversidade. É considerado também um símbolo de voracidade, aquele que devora e engole tudo que tem pela frente.

o fato desses sujeitos desviantes estarem impedidos de gerar outros semelhantes a si próprios entende-se na medida em que aceitar a semelhança seria negar a sua própria essência - dar origem à criação de uma nova espécie significaria criar um espaço onde a singularidade do monstro se dissolveria na norma (MENESES, 2006, p. 76).

Figuras 19 - Estudo fotográfico *O Estrangeiro*, 2011 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2011.

O *Estrangeiro* como processo vivificou memórias da relação entre eu e minha mãe, nossas diferenças, desejos e como nos apercebíamos, ficando mais evidente a relação da família de tradição italiana impositiva, que em relação a minha homossexualidade, me fez sentir um estrangeiro dentro do meu próprio território (a família). Essas impressões pessoais corporificaram as imagens do estudo como um todo. Os corpos nus e as posições sugerem um grau de intimidade muito grande, mas por outro lado não há cumplicidade, ela nunca olha o estrangeiro, num ato de negação.

Os processos de execução das videoinstalações *Sonhos Fabricados I e II* fizeram com que eu tivesse ainda mais proximidade com minha mãe e com isso tornou-se mais latente a questão da inquietante estranheza e da familiaridade. Sigmund Freud (2010, p. 331), a partir do artigo *O Inquietante*<sup>4</sup> (*Das Unheimliche*), revela que "o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar. Como isso é possível, sob que condições o familiar pode tornar-se inquietante, assustador".

O termo *heimlich* tem o significado direcionado para a ambiguidade, até coincidir com seu oposto *unheimlich*, "o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto" (FREUD, 2010, p. 338).

Freud discorre sobre a questão linguística da palavra alemã e a forma como a ambiguidade se constrói. Enquanto a palavra *heimlich* significa familiar, doméstico, o termo *unheimlich* significaria o seu oposto, aquilo que é estranho, inquieto. Porém, há um paradoxo identificado pelo autor, pois nem tudo o que é novo e não familiar é assustador.

---

<sup>4</sup> Devo destacar que o artigo de Freud editado pela Imago traduz do inglês para o português *Das Unheimliche* por *O Estranho*, enquanto a edição da Companhia das Letras traduz do alemão o título como *O Inquietante*; o próprio tradutor Paulo César de Souza atenta o leitor para a insuficiência da tradução desse termo; no artigo surge a expressão *inquietante estranheza* que, no meu entendimento, evidencia que a palavra inquietante não basta para traduzir o que é relatado como sensação.

Para Freud, o uso da linguagem faz o *heimlich* converter-se no seu oposto, o *unheimlich*, pois esse estranhamento não é algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique.

Entendo que eu, enquanto o filho homossexual, assumo o papel do inquietante, do estranho familiar, como uma peça de um quebra-cabeça que nunca vai se encaixar para concluir a imagem, justamente por não fazer parte da família nos moldes tradicionais, mas ao mesmo tempo, sem nunca deixar de ser uma peça do mesmo quebra-cabeça. A mãe, por outro lado, acolhe e ao mesmo tempo rejeita o que lhe é estranho, “como se tivesse algo a esconder; (...), pecado (...), que a decência manda esconder” (2010, p. 336). Citando Shelling, Freud afirma que “*unheimlich* chama-se a tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu” (2010, p. 337). Durante muito tempo a homossexualidade ocupou um lugar de rejeição na sociedade, onde sempre "providenciou-se para que o indivíduo implicado nela fosse mantido em silêncio" (SOUZA, 1997, p.19).

Tanto no ambiente familiar como na sociedade, por uma questão de sobrevivência, às vezes é necessário ceder a padrões de comportamento e atitudes pré-estabelecidas para ser aceito no convívio social, e esta pressão faz com que se perca ou desestabilize a própria identidade diante da opressão cotidiana.

Talvez esse sentimento de estranhamento, tenha sido a mola propulsora para que alguns indivíduos homossexuais, buscassem através dos movimentos sociais a criação de novas formas de referirem-se a si e às suas identidades, resultando assim, na necessidade de se redescrever conceitos que deem conta dessa nova configuração social (BERRY, 1991 apud PAULA, 2000, p. 4).

É difícil relatar o quanto me incomodam e me seduzem as cenas filmadas de minha mãe, talvez porque exteriorizo em sensações que tenho em relação a ela e à sociedade de um modo geral, que de certa forma não estão completamente resolvidas psicologicamente para mim.

As imagens estruturam minhas crenças e desestabilizam antigas certezas impostas pela família e pela sociedade, como um desabafo, uma fresta para

respirar; não é por acaso que o trabalho é autobiográfico e rompe com a esfera do que é público e privado.

Para mim, a família surge como microcosmo da sociedade, porque percebo nas relações do dia a dia e em algumas atitudes de desaprovação da sociedade a mesma intensidade que percebo na família; na verdade, eu sou aquilo que não gostariam que eu fosse.

As imagens e cenas foram surgindo no processo, junto com memórias que me fizeram pensar sobre a condição de ser um estrangeiro dentro da família e ao mesmo tempo parte dela.

Figura 20 – Stills da Videoperformance *Sonhos Fabricados I*, 2011 - Carlos Negrini.



Fonte: Acervo do autor, 2011.

Mapeando esses laços e dissecando alguns conflitos, surgiram outros questionamentos e a partir do *Estrangeiro* nasce o projeto *Sonhos Fabricados I* (Figuras 20, 21 e 22), que corporifica memórias de infância, dos meus pais italianos e suas tradições, que misturavam ovos com farinha e depois amassavam a massa (Figura 20), preparando diariamente macarrão e pães. A relação dessas memórias com questões psicológicas, irromperam imagens, percepções e novas maneiras de pensar a minha relação com a própria família. Conforme Pierre Nora (1993, p. 20):

Da explosão da história-memória emerge um novo personagem, pronto a confessar, diferentemente de seus predecessores, a ligação estreita, íntima e pessoal que ele mantém com o sujeito. Ou melhor, a proclamá-lo, a aprofundá-lo e a fazer, não o obstáculo, mas a alavanca de sua compreensão. Porque esse sujeito deve tudo a sua subjetividade, sua criação, sua recriação.

Figura 21 – Still da Videoperformance *Sonhos Fabricados I*, 2011 - Carlos Negrini.



Fonte: Acervo do autor, 2011.

Figura 22 – Stills da Videoperformance *Sonhos Fabricados I*, 2011 - Carlos Negrini.



Fonte: Acervo do autor, 2011.

A vídeoperformance *Sonhos Fabricados I* faz um paralelo entre o ato de fazer as massas caseiras por uma matriarca, minha mãe (misturando, amassando e modelando), com o intuito de atingir o ponto ideal da massa. Eu associo este ato de atingir o ponto ideal da massa ao de projetar e modelar uma identidade ideal pretendida pela mãe, um sonho fabricado. Quando a mãe entende que a massa "está no ponto", cobre, abafa e esconde o rosto do filho, o meu rosto (Fig. 21). Quanto mais a mãe tenta chegar a uma modelagem ideal com a massa sobre o rosto do filho, tentando criar uma nova identidade, mais a superfície da massa torna-se deformada (Fig. 22), com fissuras e ressecamentos, afastando-se cada vez mais do idealismo da forma almejada.

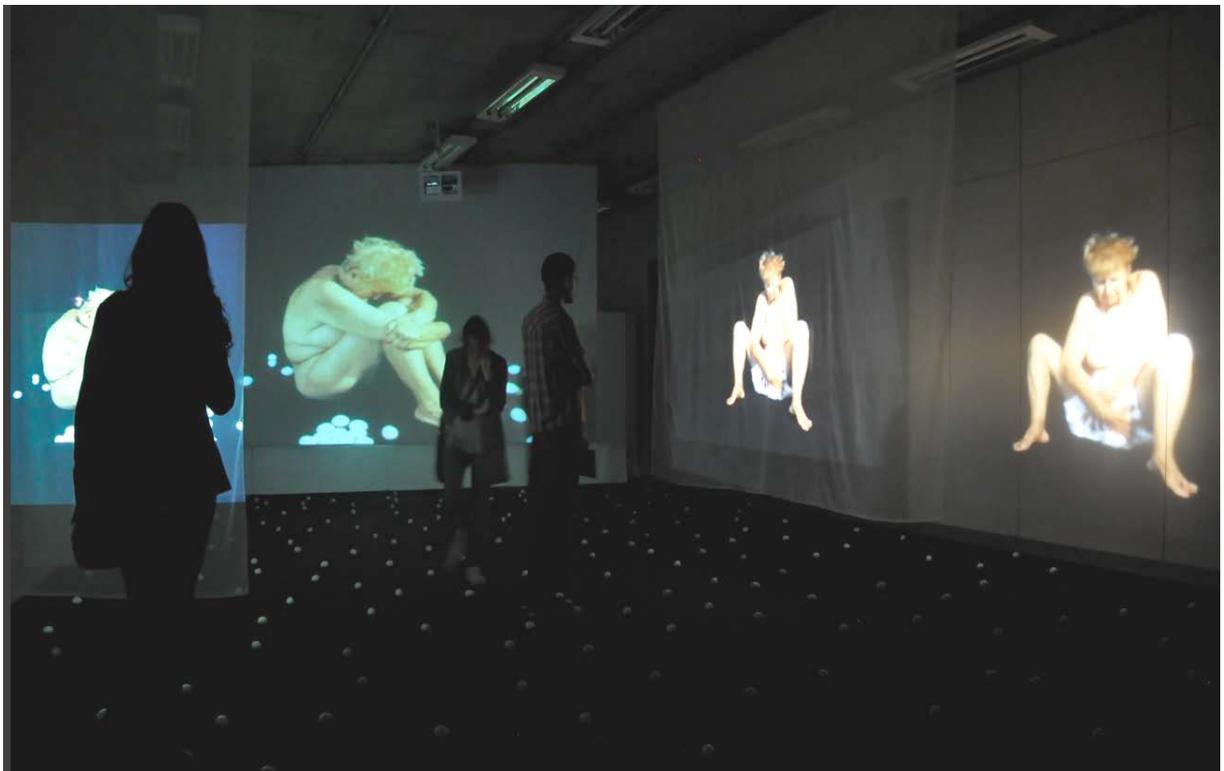
Por vezes, uma identidade sexual não é aceita por padrões pré-estabelecidos, pela continuação e ao prolongamento dos pensamentos das famílias tradicionais, neste caso de origem italiana. O que pode parecer novo e ameaçador e supostamente escape aos moldes tradicionais, deve ser omitido, silenciado e se possível alterado. O processo de criação autobiográfico possibilita evidenciar essa trajetória e de acordo com António Nóvoa:

A abordagem biográfica reforça o princípio segundo o qual é sempre a própria pessoa que se forma e forma-se na medida em que elabora uma compreensão sobre o seu percurso de vida: a implicação do

sujeito no seu próprio processo de formação torna-se assim inevitável. Deste modo, a abordagem biográfica deve ser entendida como uma tentativa de encontrar uma estratégia que permita ao indivíduo-sujeito tornar-se actor do seu processo de formação, através da apropriação retrospectiva do seu percurso de vida. (NÓVOA, 1988, p.117).

Na continuidade desse processo, foi realizado a vídeo-performance/instalação *Sonhos Fabricados II* (Figuras 23, 24 e 25), que segue a mesma linha de pensamento de *Sonhos Fabricados I*, mas com a diferença de que eu, como filho surjo na cena representado por ovos<sup>5</sup> dentro de um novo contexto.

Figura 23 – Foto da Videoperformance/Instalação *Sonhos Fabricados II*, 2011 - Carlos Negrini.



Fonte: Acervo do autor, 2011.

Os ovos que antes eram ingredientes para a massa, agora representam toda expectativa do nascimento do filho ideal. Estes estão presentes tanto nas imagens do vídeo quanto no piso da Instalação de *Sonhos Fabricados II*. Os ovos não estão vulneráveis somente ao juízo da mãe no vídeo, mas também para o público que, ao

---

<sup>5</sup> O ovo é um símbolo universal de nascimento e criação, sendo um repositório de uma nova vida. Representa uma forma primitiva embrionária, a nova vida, que está latente no ovo, sendo associado à energia vital e à renovação periódica da natureza. O ovo é associado também ao símbolo de fertilidade e de eternidade; é considerado um dos primeiros símbolos religiosos de modo que no Cristianismo representa a ressurreição.

adentrar a instalação, irá literalmente "pisar em ovos"<sup>6</sup>, optando ou não em pisar/esmagar aproximadamente um dos trezentos ovos que estão espalhados aleatoriamente pelo piso da instalação (Figura 23).

Os dois vídeos trazem duas condições temporais diferentes: o primeiro vídeo (Figura 24) traz o sonho da mãe projetado antes do nascimento do filho e, hipoteticamente, ao perceber quais ovos não irão corresponder a seus sonhos idealizados, elimina-os.

O segundo vídeo (Figura 25) faz alusão ao tempo atual, a imagem da mãe que desaprovou o filho e, uma vez que, não correspondeu às suas expectativas, num gesto simbólico, traz lentamente em direção à vagina, um lençol branco, num ato de retorno do filho para o interior do ventre.

Figura 24 - Still da Videoperformance/Instalação *Sonhos Fabricados II*, 2011 - Carlos Negrini.



Fonte: Acervo do autor, 2011.

<sup>6</sup> A expressão "pisar em ovos" tem o significado de agir cautelosamente, com muito cuidado.

Figura 25 - Still da Videoperformance/Instalação *Sonhos Fabricados II*, 2011 - Carlos Negrini.



Fonte: Acervo do autor, 2011.

Em ambos os trabalhos, *Sonhos Fabricados I* e *Sonhos Fabricados II*, os ovos se transformaram em um dos principais signos expressivos do vocabulário plástico das composições. Desta forma, eu me desloco da minha história pessoal para elaborar novos significados a partir de elementos que possibilitam o discurso dentro dos meus trabalhos. A potência não está na história original, mas sobretudo na eficácia de atualizar questões entorno dessa experiência original em outras circunstâncias de criação, que oportunizam outros sentidos diferentemente da tal experiência.

## CAPÍTULO 4. PRODUÇÃO ARTÍSTICA - SÉRIE *MADONNAS E BAMBINOS*

Figura 26 - Amanda Marfree - Madonna I - *Makeup* para ensaio fotográfico (Foto Negrini)



Fonte: Acervo do autor, 2017.

## PRODUÇÃO ARTÍSTICA - SÉRIE *MADONNAS E BAMBINOS*

“A fotografia fala ao mesmo tempo do fotografado e do modo como é fotografado. [...] O que me interessa é quando a forma e o conteúdo estão em equilíbrio.”

Garry Winogrand (1985, p. 14-15)

A série fotográfica *Madonnas e Bambinos* é uma proposta de *work in progress* que integra a concepção da pesquisa. Por ser um processo em constante desenvolvimento, torna-se um território repleto de indagações e investigações em progresso no caminho da instigação e do conhecimento. A partir do estudo de aproximadamente mil obras de Madonnas de diversos pintores, pesquisadas em sites de museus do mundo todo e principalmente da Itália, foram selecionadas dezenove pinturas e uma gravura (da figura 29 a 48), sendo os fatores de seleção: a composição, gestualidade, iluminação da cena, vestimentas e o diálogo direto e indireto com a proposta do trabalho. As fotografias foram produzidas pensando nos aspectos semiológicos e análise dos signos das pinturas, levando em consideração Peirce, que divide em três os aspectos essenciais a serem analisados: o ícone, o índice e o símbolo. Um dos fatores que foram a base da série fotográfica deu-se pela consciência reagindo em relação ao mundo. Para existir é preciso estar em relação, resistir e reagir, apoderar-se de um tempo e espaço particulares, enfim confrontar-se com outros corpos. É a *secundidade* determinada por Pierce, a “ação de um sentimento sobre nós e nossa reação específica, comoção do eu para com o estímulo” (SANTAELLA, 2012, p. 73).

A *terceiridade*, camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido aparecem através dos signos e representações nas fotografias da série *Madonnas e Bambinos*, na qualidade de ser simbólico que sou e na forma de como me posiciono no mundo. O *objeto imediato* evidenciado pelo *hipoícone* das Madonnas, traz no lugar da Virgem Maria uma Transexual e no lugar do menino Jesus um boneco negro (da figura 50 a 61), possibilitando ao interpretante dinâmico, ou seja, aquilo que o signo *efetivamente* produz em cada mente, múltiplas interpretações e leituras.

Ao elaborar a série fotográfica, as pessoas retratadas, não são os sujeitos que fingirão ser outros em pose para a foto, mas eu como fotógrafo que agirei no cenário e corpo do referente dessimulando-o. As pessoas registradas são o objeto da foto, em analogia aos objetos técnicos, que querem significar, serem registrados, tendendo a imagem técnica. O sujeito da foto será o fotógrafo, através do olhar,

fotografar é uma viagem que nos conduz ainda mais longe porque permanecemos em nosso ponto de partida, pois nosso ponto de partida já está totalmente marcado pela diferença, pelo outro que é diferente de nós: que maior estranhamento do que aquele que consiste em descobrir o outro naquilo que nos parecia ser o mesmo? (SOULAGES, 2010, p. 211)

Figura 27 - Relação entre Pintura e Fotografia



Madonna com Anjos Tocando Música, 1390s -  
Pere Serra Painel, 196 x 130 cm  
(Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona)



Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017  
Carlos Negrini  
Fonte: Acervo do autor

O conceito condutor é o de referência, a partir do momento que estabelece-se a relação entre fotografia e pintura, como linguagem articulada a foto. Podemos perceber como referência direta para a série fotográfica a *Madonna com Anjos tocando Música* do pintor Pere Serra (Figura 27) e a *Madonna e Criança* do pintor Giampietrino (Figura 28). A fotografia não é somente recebida pelos olhos, pela consciência e pela razão, mas inevitavelmente pelo inconsciente e pela imaginação, possibilitando a interpretação, a recepção e consumo da foto. Neste caso a pintura passa a ser um desencadeador para a criação, passando a fotografia a alimentar-se de outras artes e referências.

A fotografia tem a especificidade de cortar a fisionomia do mundo em minúsculos pedaços de imagens, sendo cada parte fragmentação do fenômeno visto, com instantes distintos e conseqüentemente com espaço-tempo e fenômenos diferentes. “Toda foto é foto de um ponto de vista particular ao mesmo tempo no tempo, no espaço e na maneira de envolver o objeto a ser fotografado” (SOULAGES, 2010, p. 302). Sendo assim, uma foto nos revela tanto sobre o ponto de vista de quem fotografa quanto acerca do objeto a ser fotografado. Concebendo o sujeito fotografante como sujeito único, assim sendo, como sujeito potencialmente criador e original. Leibniz em *La monadologie* (A monadologia) elucida a questão do ponto de vista:

assim como uma mesma cidade parece outra e se multiplica perspectivamente sendo olhada de diversos lados, o mesmo sucede quando, pela infinita quantidade de substâncias simples, parece haver outros tantos universos diferentes que, no entanto, são apenas as perspectivas de um só, segundo os diferentes pontos de vista de cada Mônada, (LEIBNIZ, 1983, p. 111)

desse modo, a cidade apresenta-se diferenciada por conta do ponto de vista que podemos ter dela, possibilitando vislumbrar muitos universos diferentes, portanto, cada ponto de vista específico, traz sua visão do mundo particular e inteiramente diferentes dos outros, como que multiplicado.

Na série *Madonnas e Bambinos*, a fotografia não se limita apenas à tomada de imagem no instante do ato fotográfico, o que antecede esse instante e o que vem após dele, é tão importante quanto, se não mais. A produção da cena, montagem do

fundo, das indumentárias, da luz, os adereços, a postura do modelo e seu corpo que não deve ser apenas um corpo anatômico, mas um corpo principalmente histórico e psicologicamente fundamentado por seu pertencimento a um tempo, local e grupo.

Na pós-produção digital não houve manipulação fotográfica, mas foram feitas manipulações na pré-produção, na construção da própria foto como cenários, maquiagem, escolha dos tecidos, luz, enfim, tudo que foi essencial para construir uma realidade e criar o momento único e ilusório da captação da imagem. No momento da produção um dos momentos mais desafiadores foi o de desenhar a melhor luz para alcançar a fotografia construída e encenada para externar a idéia elaborada para a criação das imagens.

Figura 28 - Relação entre Pintura e Fotografia



Madonna e Criança, 1520s - Giampietrino  
Óleo sobre tela, 58 x 49 cm  
(The Hermitage, São Petersburgo)



Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017  
Carlos Negrini  
Fonte: Acervo do autor

Quando trago para dentro da cena, uma Travesti ou uma Transexual feminina a elevo para o patamar de Madonna (Figura 28), com sua atmosfera religiosa,

mantendo toda a iconografia e esse lugar da sacralidade da arte cristã, idealizando através de um imaginário utópico, a ascensão desse corpo e sujeito da completa repulsa e marginalidade imposta pela sociedade, para o status de respeito e mérito, por sua luta pela existência e visibilidade, liberdade de expressão e de estar no mundo a sua maneira e necessidade. Em conformidade com o curador e escritor de fotografia William Ewing “todas as fotografias do corpo são potencialmente políticas, na medida em que são usadas para controlar opiniões ou influenciar ações” (EWING, 1996, p. 324). Um corpo como território de batalha, aparenta ser uma potente ferramenta para investigar a labiríntica situação do indivíduo na sociedade contemporânea, porque possibilitam infinitas leituras para analisar a mesma imagem e conseqüentemente múltiplas relações e interpretações.

O artista fotógrafo concebe um mundo com seu trabalho, sempre nas fronteiras entre o mundo criado e o mundo vivido,

só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as porventura existentes na Lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito. (PROUST, 1960, p. 172)

Um fotógrafo sempre se fotografa a si mesmo quando fotografa o outro. Fotografar é tentar agir contra o tempo, é transformar um mundo em imagem. Permitir que nos questionemos sobre a sociedade, nos possibilita refletir sobre nós mesmos.

## Referências Iconográficas

Figura 29 - Madonna De Granduca, 1504 - Rafael Sanzio  
Óleo sobre madeira, 84 x 55 cm (Palatine Gallery - Florença)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 30 - Madonna e criança, s/d - Antoniazio Romano  
Tempera sobre painel, base em ouro, 103 x 63 cm (Coleção Particular)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 31 - Madonna e Criança, 1460-65 - Alessio Baldovinetti  
Madeira, 106 x 75 cm (Museu do Louvre, Paris)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 32 - Madonna da Humildade, 1470 - Lazzaro Bastiani  
Tempera sobre painel, 80 x 55 cm (Museu Poldi Pezzoli, Milão)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 33 - Madonna com a Criança (Madonna Grega), 1460-64 - Giovanni Bellini  
Tempera sobre painel, 82 x 62 cm (Pinacoteca di Brera, Milão)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 34 - Virgem do Véu (Madonna del Velo), 1500s - Ambrogio Bergognone  
Óleo sobre painel, 60 x 40 cm (Pinacoteca di Brera, Milão)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 35 - Madonna e Criança (Madonna Della Loggia), 1467 - Sandro Botticelli  
Tempera sobre painel, 72 x 50 cm (Galleria degli Uffizi, Florença)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 36 - Madonna e Criança, s/d - Giampietrino  
Tempera sobre painel, 66 x 51 cm (Coleção Particular)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 37 - Madonna e Criança, 1520s - Giampietrino  
Óleo sobre tela, 58 x 49 cm (The Hermitage, São Petersburgo)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 38 - Madonna e Criança, 1450 - Fra Filippo Lippi  
Tempera e ouro sobre madeira, 80 x 53 cm (Fundação Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 39 - Madonna da Humildade, 1390 - Lippo di Dalmasio  
Tempera ovo sobre tela, 110 x 88 cm (National Gallery, Londres)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 40 - Master of Flémalle (Madonna by a Grassy Bank), 1425  
Carvalho, 39 x 27 cm (Staatliche Museen, Berlim)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 41 - Madonna e Criança, s/d - Giuseppe Nuvolone  
Óleo sobre tela, 80 x 66 cm (Coleção Particular)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 42 - Madonna e Criança, 1515-16 - Palme Vecchio  
Óleo sobre tela, 59 x 72 cm (The Hermitage, São Petersburgo)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 43 - Madonna e Criança em um Arbusto de Rosas, 1473 - Martin Schongauer  
Tempera sobre madeira, 201 x 112 cm (Saint-Martin, Colmar)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 44 - Madonna e Criança no Pátio, 1480 - Martin Schongauer  
Gravura, 166 x 119 mm (Staatliche Museen, Berlin)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 45 - Madonna com Anjos Tocando Música, 1390s - Pere Serra  
Painel, 196 x 130 cm (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 46 - Virgem e Criança, 1440 - Rogier Van Der Weyden  
Óleo sobre Painel, 100 x 52 cm (Museo del Prado, Madri)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

Figura 47 - Madonna da Humildade entre Dois Anjos , s/d - Zanino Di Pietro  
Tempera sobre Painel, arredondado, base em ouro, 63 x 44 cm (Coleção Particular)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

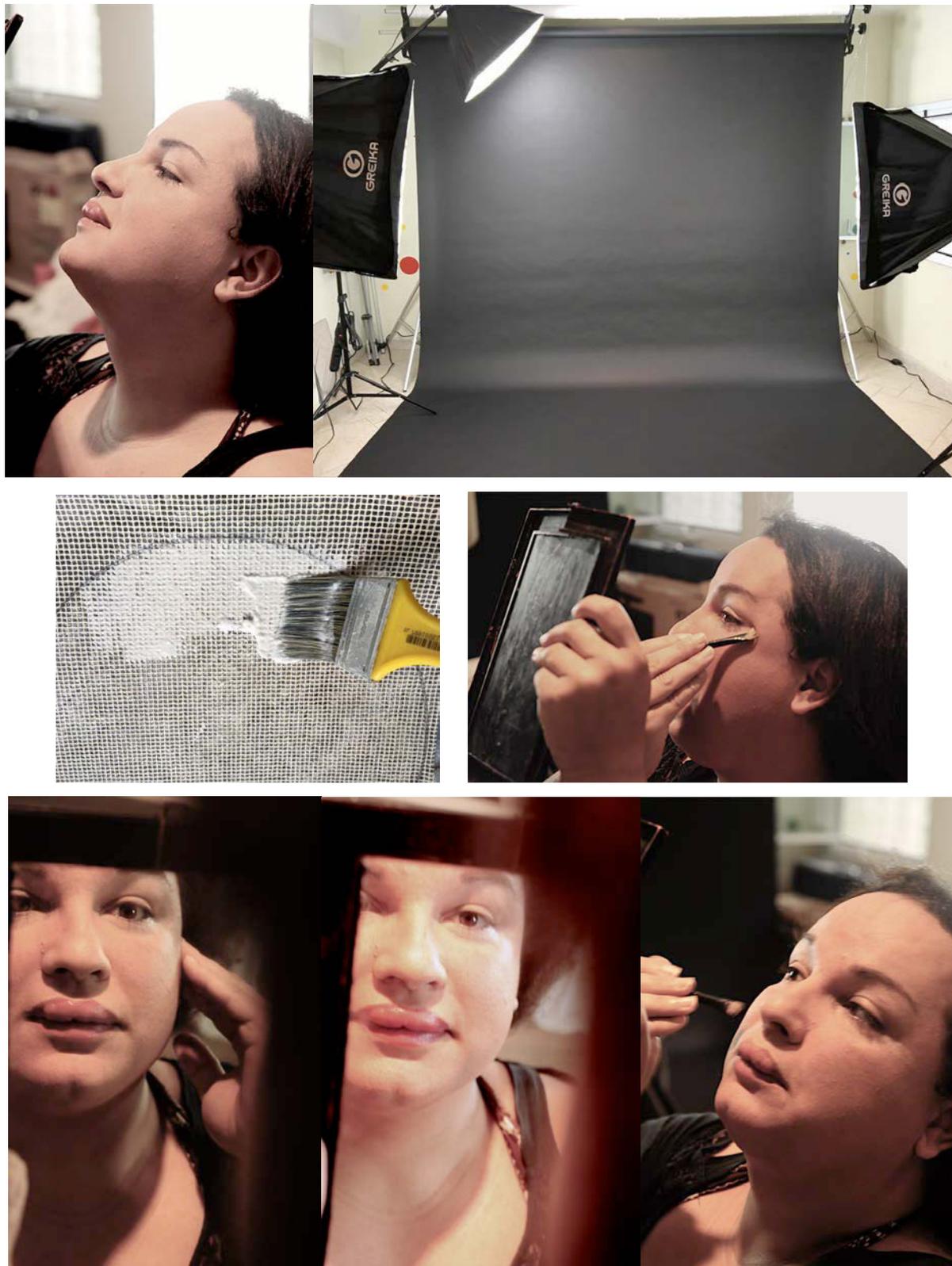
Figura 48 - Madonna e Criança, 1510s - (Autor Desconhecido)  
Tempera goma sobre madeira, 92 x 77 cm (Akademie der bildenden Künste, Viena)



Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 09 de out. de 2017.

## SÉRIE FOTOGRÁFICA *MADONNAS E BAMBINOS*

Figura 49 - *Making Off* - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Figura 50 - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Figura 51 - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Figura 52 - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Figura 53 - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Figura 54 - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Figura 55 - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Figura 56 - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Figura 57 - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Figura 58 - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Figura 59 - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Figura 60 - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Figura 61 - Série Fotográfica Madonnas e Bambinos, 2017 - Carlos Negrini



Fonte: Acervo do autor, 2017.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando penso no que já vivi  
me parece que fui deixando  
meus corpos pelos caminhos.

(LISPECTOR, 1973, p. 78)

Realizar esta pesquisa sobre processos criativos, no qual a reflexão e análise dos trabalhos realizados são de minha autoria, foi extremamente complexo, por exigir um distanciamento e autocrítica cuidadosos, investigando os trabalhos por outros ângulos e leituras que possibilitassem novas análises e experimentações.

A memória nos processos criativos autobiográficos é deflagradora de espaços de subjetividade que permitem diálogos constantes e simultâneos entre passado e presente, oportunizando o surgimento de narrativas dessas memórias de forma simbólica e metafórica em favor da arte. Assim sendo, revela o corpo em suas múltiplas possibilidades, assumindo um lugar político para refletir a própria existência.

Na produção artística, o *homem-memória* expressão de Pierre Nora, surge na relação direta da minha mãe comigo, através das próprias lembranças e memórias, principalmente nos trabalhos *O Estrangeiro*, *Sonhos Fabricados I e II*, e na série fotográfica *Madonnas e Bambinos*, reforçando os fatos marcantes dessa delicada relação e atestando as interações entre arte/vida.

O depoimento autobiográfico é uma das formas específicas encontradas para fruir a memória e construir subjetividades, entendendo-se não como parte do processo, mas como o próprio processo, produzindo marcas de identificação, reconhecendo-se e reinventando-se na arte. Dessa maneira, rompendo as fronteiras entre sujeito e sociedade e assumindo uma natureza expressiva que transita do íntimo para o universal.

A investigação da memória criadora, juntamente com os meus argumentos em estados diferenciados, possibilitam experiências singulares, a criação de

símbolos e formas de reprocessar minhas experiências. Esses símbolos, que são consequência da memória criadora, são imagens potentes para a estruturação do depoimento pessoal, operando como um vocabulário pessoal que sobreviveram ao fluxo criativo da memória e, se revivem com veemência, é porque provocaram impactos intensos na minha formação.

Todo processo criativo se baseia em anotações de experiências, memórias, referências imagéticas e no embate direto com o cotidiano. Esses registros visuais revelam vestígios de trabalhos e suas camadas construtivas que ao longo do processo tornaram-se matéria prima para a idealização dos projetos.

Às práticas processuais de criação não são uma sequência de vestígios ou fragmentos. O trabalho surge na dialética destes vestígios e fragmentos, de forma aleatória, rizomática, formando o todo. As reflexões visuais fomentam imagens diversas que aparecem nas fotografias ou performances em outro contexto e em novas relações com o todo.

O tempo é um fator determinante do processo, porque não é o tempo cronológico do conceito de *Chronos*, mas o tempo da criação, da intuição, do conceito de *Kairós*. Como esta pesquisa teve como proposta o *work in progress*, esta não é nem o começo e nem o fim de uma fase, mas o desenvolvimento constante do próprio processo de trabalho e de investigação. A expectativa para novas reflexões é sempre incessante, uma vez que, a partir desta série fotográfica surgem novas brechas e inquietações que levam a novos trabalhos, outros caminhos a serem desvendados.

As artes visuais, como iminência social de construção de conhecimentos, concebe também um meio de descortinar e conceber a sexualidade, nas suas exceções ou inserções, nos silêncios e nas tênues fisionomias que rompem as fronteiras de corpos femininos e masculinos. Deste modo, associar sexualidade, arte e poder, através da iconografia de *Madonnas* e o status que as mesmas possuem dentro da religião é ousar entender os processos que abrangem tanto a produção das imagens artísticas (e os discursos produzidos a partir delas) como a visibilidade

de identidades sexuais e de gênero que escapam a normatização, transpondo a invisibilidade social.

Como confrontar o impasse de que o discurso que fundamenta o padrão, o escolhe como certo e padronizado? Conseqüentemente, tudo o que foge a esse olhar estereotipado deve ser escondido ou invisibilizado? As prováveis respostas não são fáceis, mas indubitavelmente geram novas questões que problematizam nossas formas de pensar, ver e estimular novos olhares a partir dos caminhos da alteridade e da arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). **Corpos Informáticos: performance, corpo, política**. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Arte, UnB, 2011.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

BENTO, Berenice. **A Reinvenção do Corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BENSE, Max. **Pequena estética**. Tradução J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

BERNSTEIN, Ana. **A Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico**. Revista Sala Preta. Departamento de Artes Cênicas da USP, São Paulo, n.1, 2001.

BOGDAN, Robert e Biklen, Sari K. **Investigação qualitativa em educação**. Porto Pt): Porto Editora, 1994.

BRAUNSTEIN, Florence e PÉPIN, Jean-François. **O lugar do corpo na cultura ocidental**. Tradução João Duarte Silva. Lisboa: Artes Gráficas, s./d. [1a. ed. 1999].

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira: guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Corpo, Identidade e Erotismo**. São Paulo: Martins Editora, 2009.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. Tradução Waltensir Dutra. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COUTO, Edvaldo S. GOELLNER, Silvana Vilodre, (orgs.). **O Triunfo do Corpo: polêmicas contemporâneas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CORBIN, Alain. **História do Corpo: da revolução à grande guerra (Vol. 2)**. Tradução João Batista Kreuch (Partes I e II), Jaime Clasen (Parte III). Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o Corpo**: Pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. **História do Corpo**: as mutações do olhar. O século XX (Vol. III). Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

DEBORAH, Aaronson. **Body of Art**. Londres: Phaidon, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUFRENNE, Mikel. **Phénoménologie de l'expérience esthétique**. 2 vols. Paris: PUF, 1953.

ECO, Umberto (org.). **O Inquietante**. In: História da Feiúra. Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 311-332.

EWING, William A. **The body**: photoworks of the human body. London: Thames & Hudson, 1996.

FONSECA, Weber. **Igntfobia**: Casos de violência por discriminação de gêneros, identidades e orientações sexuais na grande São Paulo. São Bernardo do Campo: Lamparina Luminosa, 2015.

FREUD, Sigmund; FREUD, Anna; STRACHEY, James; SALOMÃO, Jaime. **O estranho**. In: História de uma neurose infantil: e outros trabalhos. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. XVII, p. 275-314.

FREUD, Sigmund. **O inquietante**. In: História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro. Editora Vozes, 2009.

HARMUCH, Rosana Apolonia; SALEH, Pascoalina Bailon de Oliveira (org.). **Identidade e Subjetividade**: configurações contemporâneas. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2012.

HILST, Hilda. **Estar sendo. Ter sido**. São Paulo: Editora Nankin, 1997.

JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LE-BRETON, David. **Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade**. Tradução de Marina Appenzeller. 6. ed. - Campinas, SP: Papirus, 2013.

\_\_\_\_\_. **Antropologia do Corpo**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. 4. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LEIBNIZ, G. W. **La monadologie**. Paris: Delagrave, 1956. Ed. bras. A monadologia. Trad. Marilena de Souza Chauí. 2ª ed. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LIPPARD, Lucy. **Art in America**. Nova York: 1985.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 7.

\_\_\_\_\_. **Água Viva**. São Paulo: Rocco, 1973.

\_\_\_\_\_. **Para não esquecer**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1979.

LUCIE-SMITH, Edward. **Art Today**. Londres: Phaidon, 1995.

LUDKE, Menga & ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisas em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Tradução: Bertha Halpern Gurovitz. 4. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MELLO, Christine. **Corpo e vídeo em tempo real: a vídeoperformance**. Extremidades do Vídeo. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MENESES, Ana. **Processos de construção da figura monstruosa**. in Revista Textos pretextos: Os Monstros, nº 8, Primavera/Verão, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

NORA, Pierre. “**Entre Memória e História**: a problemática dos lugares”, In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

NÓVOA, António. **A formação tem de passar por aqui**: as histórias de vida no projecto Prosalus, In: Nóvoa, António & Finger, Matthias, O método (auto)biográfico e a formação, Lisboa, Ministério da Saúde, Cadernos de Formação, n.1, março de 1988, p.117.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

OYAMA, Tahís. **A arte de entrevistar bem**. São Paulo, Contexto, 2008.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. **Os Pensadores**. Escritos Coligidos. Tradução Armando Mora D’Oliveira e Sergio Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PRECIADO, Paul Beatriz. “A política do desejo.” São Paulo: 2016. Revista **Cult**, São Paulo, edição especial, nº 6, ano 19, p. 32-34, Janeiro, 2016. Matéria realizada por Carla Rodrigues.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**, Vol. VII. Tradução Lúcia Miguel Pereira. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1960.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. São Paulo: Editora Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. **Políticas do Corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. Tradução de Mariluce Moura. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SILVA, Magali Milene. Freud e a atualidade de O mal-estar na cultura. **Analytica**, São João del Rei , v. 1, n. 1, p. 45-72, dez. 2012 . Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-51972012000100004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-51972012000100004&lng=pt&nrm=iso)>. acesso em 21 out. 2017.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOU-MAËLLA, Bolmey. “**Gina Pane , Lettre à un(e) inconnu(e)**”, Critique d'art [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 18 avril 2017. URL : <http://critiquedart.revues.org/8039>.

SOUZA, Pedro de. **Confidências da Carne**: o público e o privado na enunciação da sexualidade. Campinas: Unicamp, 1997.

VELENA, Helèna. **Dal cybersex al transgender. Tecnologie, identità e politiche di liberazione**. Roma: Castelvecchi, 1995.

VIGARELLO, Georges. **História do Corpo**: da renascença às luzes (Vol. 1). Tradução Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. Barueri, SP: Estação das Letras Editora, 2007.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

WINOGRAND, Garry. *Dossier Winogrand*, em **Camera Internacional**, nº 4, Paris, 1985.