

**Antonio Manuel e Artur Barrio:**

**um estudo sobre o auto-retrato fotográfico e a arte contemporânea no Brasil**

Profa. Dra. Virgínia Gil Araujo

UNIFESP- Brasil

As duas grandes figuras mitológicas do retrato, Narciso e Medusa, compõem igualmente as narrativas de “origem” da fotografia. Se reportam à questão das origens da representação, a presença marcada, no retrato e numa das versões, o auto-retrato, com suas impossibilidades e seus paradoxos enunciativos no campo do índice. O retrato fotográfico, como o discurso do índice e da referência, é uma indicação fundamental do discurso do homem sobre si próprio; e, à medida que encontramos modificações históricas e culturais nesse discurso, o retrato é reconfigurado e posto ao serviço das novas formas de relacionamento do homem com o mundo, como aquelas da identidade. Estas modificações foram constatadas na pesquisa sobre a profusão da fotografia como uma micro-narrativa, construída a partir dos auto-retratos dos artistas, para contestar os mitos de origem como fundadores da identidade. Os auto-retratos podem ser compreendidos por dois dispositivos para a análise, ou seja, o dispositivo-Narciso e o dispositivo-Medusa, em que o ato fotográfico surge como reivindicação de espaço para a arte informacional.

O auto-retrato é uma manifestação artística que consiste em aprofundar a reflexão sobre si mesmo. Segundo o ponto de vista tradicional, realizar um auto-retrato é olhar-se refletido, tomar consciência de si como um todo unificado. No que se refere à concepção do auto-retrato existem duas escolas acadêmicas: uma que considera qualquer obra que inclui o artista e, outra, só aquelas obras expressamente concebidas como auto-retratos, o personagem em primeiro plano e o rosto como o centro da atenção. Desde o Modernismo, o retrato e o auto-retrato passaram por importantes metamorfoses que manifestaram a crise do sujeito, sua conseqüente fragmentação diante da impossibilidade de percebê-lo unificado.

No Cubismo a figura se transforma em objeto e se funde com os demais elementos da composição; no Futurismo, na Bauhaus e no Construtivismo o retrato torna-se seqüencial. Para Mogholy-Nagy e Rodchenko, o retrato jamais poderia ser uma imagem única, para mostrar a multiplicidade do ser, deveria ser seqüencial. Já no Surrealismo, o retrato se elabora mediante recursos retóricos e indiciais. Nas Vanguardas a subjetividade na execução é uma das características marcantes do retrato,

os personagens representados existem segundo sua relação com a experiência do criador como criatura. Para Barbara Rose: “o auto-retrato está dentre a primeira crucial manifestação do pensamento moderno(...) como tema modernista sua causa pode marcar o início da redefinição do nosso conceito de modernismo”.(Rose: 1975, 73)

A fragmentação do sujeito, já motivo de preocupação do artista moderno, é ainda percebida na expansão da subjetividade na arte contemporânea, tema que exerce magnetismo na filosofia e na literatura, áreas que tem como base de investigação a noção de sujeito e personagem, respectivamente. A investigadora Carla Gottlieb destaca as características mais importantes do auto-retrato do século XX: ‘a cabeça fragmentada’, ‘auto-retrato em série’, ‘o objeto como áter ego’, ‘o disfarce’, ‘o Narciso’, ‘a auto-biografia visual’ e ‘o par, a família e o grupo’. (cf.Gauli:2000,108)

O diálogo com os mitos nos auto-retratos de Antonio Manuel e Artur Barrio aparece como pretexto para questões eminentemente plásticas e torna os trabalhos paradoxais,- como Narciso parecem não reconhecer a fronteira entre o próprio eu e os outros e como Medusa enfrentam a imobilidade para afirmarem-se como imagem-tempo, ou seja, como imagem seqüencial. Neste sentido, fica evidente a princípio a situação ambígua da fotografia como transformação do real, pois ao desconstruir o princípio de realidade expõe as contradições do ato que a produz. Quando ambos se apropriam do código normativo da pose, dependente da fabricação de um duplo exterior fixo (a imagem), promovem a partir dele a ruptura justamente com a idéia de coesão, unidade e imobilidade.

Em face dos acontecimentos durante a última ditadura militar no Brasil dos anos 60 e 70, é extremamente significativo que certos artistas tenham enfrentado alguns problemas fundamentais para a História da Arte dentro de uma perspectiva agudamente crítica. Segundo Tadeu Chiarelli: “Ilhados pelo clima claustrofóbico criado pela censura oficial e pela auto-censura, esses artistas iriam buscar mecanismos para continuar produzindo obras contundentes. É neste momento, que surgirão as primeiras grandes alegorias sobre a situação do artista e das artes visuais no Brasil, no último quartel do século passado”.(Chiarelli: 2001,p.6)

Neste estudo, começo por apresentar um dos problemas do campo cultural visual específico à fotografia, ou seja, a criação artística expressada na apropriação do meio consagrado tardiamente na tradição plástica preexistente, que se pretende espaço de domínio discutido pelo texto, numa abordagem ampliada da arte política como imagem fotográfica do corpo. Esta irá se adequar ao meio *out-sider* de divulgação, os

artefatos intermídia dos anos 70, no qual a fotografia toma a forma pragmática do discurso do referente para, posteriormente, tornar-se instrumento de transposição, de interpretação, ao interrogar a ontologia da imagem fotográfica. Segundo Philippe Dubois, a lógica do índice, por oposição a ícone e a símbolo, pode contar uma história numa narrativa conduzida pelo referente e, por sua vez, sua trama conduz à atmosfera dramática da ficção.(cf.Dubois:1993, 112)

Aparentemente, como salientei, algumas contradições atormentam os artistas, o que parece colocar-se nos seus trabalhos como dúvidas conceituais. Assim, duas hipóteses se impõem. Os processos alegóricos de apropriação e montagem determinam a forma e o significado das imagens de si mesmo. E além disso, a opção pelo dispositivo fotográfico pode ser um dos modos delimitadores da caracterização de uma categoria divergente de auto-retrato. Quando a palavra divergência designa o significado central do auto-retrato em que o artista é, por assim dizer, criador e criatura, aparentemente a negatividade do termo coloca uma situação de infração às regras, contestação. Isto demonstra a possibilidade de transferência para o auto-retrato, percebido na História da Arte como busca de consciência, de uma dimensão comportamental, na qual os trabalhos se configuram. Este é o motivo das indagações que os artistas se colocam diante do grau de complexidade da exposição da imagem particular, adversa ao teatro das aparências, como código cultural.

Roland Barthes, na Câmara Clara, refere-se à identidade imprecisa e imaginária. A afirmação considera o questionamento do sujeito no retrato, pois ele se assemelha à cópia da cópia, eixo fundamental de Câmara Clara como ponto de encontro e confronto de quatro personagens que se cruzam.(cf.Barthes:1984,27) Isso coloca em crise a noção profunda de subjetividade, - pois para Barthes o sujeito enquanto ele mesmo, condicionado pela sociedade, subtrai o sujeito tal qual em si mesmo, marcando com isto uma mudança profunda da subjetividade, no surgimento do eu como o outro, - e passou a ser importante no decorrer do estudo, porque parte-se da constatação de que existem alguns conflitos próprios ao meio tecnológico, já que a pose é um artifício técnico e permite a construção de inúmeras máscaras para escamotear o caráter biológico. Para Barthes, a pose abranda o efeito de realidade dado pela fotografia. Isso responde aos anseios do fotógrafo e o desejo do cliente de oferecer a melhor imagem de si. A razão para ele é o fato da fotografia ser um atestado preciso de presença. A pose, segundo a norma imposta, assume o caráter de simulacro, o sujeito torna-se o modelo no puro jogo teatral das aparências.

De outro modo, o auto-retrato como uma encenação do Eu como um outro evidencia o desconforto conceitual inerente ao ato fotográfico, aquele de semelhança e realismo do séc. XIX, persistindo na atualidade, pela forte recepção do meio e seu aparente comprometimento democrático. O ato fotográfico artístico, todo alinhado com a situação de estranheza da recepção, entretanto, fornece outros significados à fotografia no âmbito cultural ao desconstruir nela uma visão de mundo - a muito estabelecida como veredito de realidade, percebida pelo olhar ingênuo como um *analogon* objetivo do real.

Barthes, bem como Dubois, compreendem a fotografia como “signo do sujeito ausente”, como uma encenação complexa que obriga a câmara a levar ao extremo a ficcionalização da realidade, ele desconfia da fotografia realista pela sua evidência radical. O despojamento do modelo é o artifício retórico de caráter teatral, porque a objetiva da câmara capta a idéia, a máscara, a alteridade secreta que todo ser é portador. A ele não interessa a identidade por trás das aparências.

Giorgio Agamben esclarece que o manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente um faltar. A fratura original da presença, o fundamento dessa ambigüidade do significar, deve-se ao ocultamento dos significados. Para Agamben: “é este co-pertencimento originário da presença e da ausência, do aparecer e do esconder, que os gregos expressavam na intuição da verdade como desvelamento, e é sobre a experiência dessa fratura que se baseia o discurso que nós ainda chamamos com o nome grego de ‘amor à sabedoria’”.(Agamben: 2007, 219)

Sob este ponto de vista, ao questionarmos a presença e sua contradição essencial, pois só em aparência consegue significar, podemos entender que o efeito do real, que estabelece a ligação entre o mito e a imagem especular dos artistas, constitui o elo que os compele para a destruição de suas identidades no acúmulo de identidades construídas. Ao optar pela montagem, como recurso gráfico, os artistas conseguem aproximar os contrários sem excluí-los, sinalizando para seu ponto de contato invisível. Assim, a fotografia nos processos artísticos contemporâneos produz a *homologação do Eu* em Antonio Manuel e a *construção fisionômica como arbitrariedade* em Artur Barrio.

“**Censurado – uma parada**”(1977), de Antonio Manuel, evidencia como um artista, partindo do processo alegórico na arte contemporânea, de apropriação e montagem, constrói um auto-retrato divergente ao propor a inversão das estruturas

ortogonais (plástico-lingüísticas) através da repetição para contestar à imobilidade exterior imposta pelas circunstâncias políticas. Este trabalho passa a expressar a sua “semelhança” e a sua “dessemelhança” com o espaço sócio-cultural, que levou este artista muitas vezes a uma crise de identidade. Mais uma vez impedido de mostrar seu trabalho, - seu filme “Uma Parada” foi premiado, mas não pôde ser exibido e, dez anos antes desse impasse, suas obras passaram por censura prévia, por mandato de busca e apreensão, algumas foram inclusive destruídas, outras desapareceram, e ele proibido de mostrá-las em instituições durante dois anos,- Antonio Manuel se percebe censurado.

Ao tomar de empréstimo a própria imagem, o retrato de identidade, o artista trabalhou com a fotografia e o filme dentro da grade ortogonal, o papel jornal milimetrado, onde articula verticalmente estes objetos. Assim, Antonio Manuel montou um auto-retrato, em cuja face externa encontram-se suas duas fotos 3x4, acima dos dois filmes velados, sobrepostos ao jornal que servia como suporte para um retângulo negro e outros dois retângulos contendo as palavras “censurado” e “uma parada”, respectivamente. A sistematização da composição geométrica apresentada remete às condições de produção do artista naquele momento e, por isso mesmo, o emprego da fotografia de identidade é sintomático.

O paradigma do retrato de identificação é o motivo da reflexão do artista sobre si mesmo, podendo ser visto o seu próprio rosto na parte superior do trabalho se impondo como “última trincheira” (Benjamin: 1994, 174), ou ainda, como uma forma de superar a angústia ao colocar-se em superioridade ao inimigo – pode vê-lo de cima e combatê-lo. à configuração de outros elementos repletos de significação. A opção de Antonio Manuel pela apropriação de uma imagem construída, já que dela não pode ser identificado o sujeito, é fruto de uma postura crítica à pretensão da fotografia advinda do século XIX. Considerada fidedigna ao ponto de consagrar uma verdade objetiva, a fotografia deveria formar uma idéia de identificação “irrefutável”, aqui problematizada pelo artista. Neste auto-retrato divergente sua apropriação da fotografia afirma o uso social do retrato de identificação. Apresentando, portanto, a fotografia que procede de uma espécie de estética do desaparecimento e do apagamento que explicita a crise do sujeito diante de uma imagem em que não consegue perceber a si mesmo, uma imagem esvaziada que coloca em dúvida sua existência fora do âmbito legal e da criminologia.

O artista reconhecendo-se como mais uma pessoa recenseada e, portanto, passível à conseqüente perda de direitos,- eixo da problemática de afirmação da fotografia como tecnologia política (cf.Phéline:1985, 158), no último quartel do século

XIX,- elabora sua “auto-biografia” partindo de uma imagem da sua presença virtual, ou seja, definida de antemão pela rede sociocoercitiva. Nela está representado o respeito pela norma através da pose fotográfica, em que a frontalidade é um meio que por si mesmo define sua própria objetivação. Dando de si uma imagem a partir de regras, é uma maneira de impor as normas da percepção de si como alguém censurado. A lógica absoluta da tipologização e seus efeitos de ausência do Eu, são revelados com insistência por Antonio Manuel, que transformando ao mesmo tempo o sujeito, o objeto e a relação que os une (percepção, descrição e interpretação) abre-se para uma espécie de ficção policial regida por uma “lógica do fantasma”. Esta, segundo Philippe Dubois, pode ser identificada dentro de “uma rede administrativo-policial jogada no mundo e nos seres e que sempre trará alguma caça”.(Dubois: 1993, 242)

Diante dos acontecimentos produzidos pelo AI-5 que resultaram no extravio de suas obras - o fechamento da II Bienal Nacional da Bahia pelo exército em 68 e o cancelamento pelo Exército à Pré-Bienal de Paris em 69, bem como o Salão da Bússula, cuja pressão levou o crítico Jayme Maurício a pedir demissão do júri, a suspensão de expor por dois anos pelo MEC em 70 e, ainda, a censura a sua exposição a ser realizada em julho de 73 no MAM-RJ, produzindo a publicação de “Exposição de 0 às 24 horas”, em que o programa da mostra chega ao espaço público como jornal-exposição,- a censura instalaria-se determinantemente na sua auto-biografia. Em continuidade a esse pensamento, o artista ainda propõe uma reflexão sobre a “lógica do fantasma”, apropriando-se da fotografia jornalística, que evidencia uma pessoa dando declarações à imprensa com o rosto encoberto para que não fosse identificada. Antonio Manuel voltaria a discutir a permanente crise do mundo, do homem e do sujeito na ambientação “vulcânica” de clima cinematográfico, intitulada “*Fantasma*”(Museu de Arte Moderna de Brasília,1993), um work in progress, cujo primeiro lay-out seria para a exposição “Um olhar sobre Joseph Beuys”. Revela a perda de identidade de alguém que testemunhou um crime num ambiente explosivo,- espaço ativado pelo percurso do público participador entre carvões suspensos e lanternas, que produziriam uma intensa imersão nos sentidos pela atenção às sombras formadas pela projeção da luz, bem próximas à fotografia desta testemunha na sala de exposição.

A duplicação dos códigos manifesta o dispositivo-Narciso, a preocupação com o “duplo” na arte interpretada de dois modos: o duplo-sombra ou espelho e o fantasma da morte. Antonio Manuel a anuncia porque essa imagem, que contém o retrato forçado às normas de percepção, é dramática, ou mesmo drástica: deixa entrever

a condição humana na fotografia de presença obscura, que o coloca em permanente descontinuidade com o mundo. A opção por esta imagem fragmentada do corpo admite sua perda de totalidade, na operação metonímica. Parece-me ser a principal razão pela qual o artista inclui ao artefato fotográfico os enunciados “censurado” e “uma parada”, junto à construção de sua imagem. A dúvida do artista sobre si mesmo aparece nas duas fotografias. Não se reconhece perante a sua imagem espelhada nesta fotografia artificial, em que pesam os aspectos fisionômicos e vestinômicos – contido dentro de terno, como homem comum, dentro de uma aparecência imprecisa, que gera representações de si como uma abstração com características de “realidade”.

Existe, ainda, um outro elemento a ser desvendado, que surge na sua linguagem poética em 1968. O retângulo negro que ocupa o intervalo dos elementos pares, permanece incógnito. A associação iconográfica remete-nos a sua presença na História da Arte através da caixa e/ou quadrado presentes como símbolo da morte desde a pintura proto-renascentista de Fra Angélico, ao quadrado mágico na obra “Melancolia I” de Dürer, ao “Quadrado Negro” de Malevich e, ainda, as caixas pretas do artista Tony Smith. Faz-se importante salientar a presença que adquire esta forma nos trabalhos de Antonio Manuel, já que o mesmo esteve em contato com as vertentes construtivas da arte brasileira contemporânea através da convivência com Ferreira Gullar e Ivan Serpa, bem como a atuação junto a Hélio Oiticica e Lygia Pape.

Esta forma redundou em um trabalho especial. As caixas denominadas por ele como “Urnas Quentes” foram criadas para uma ação urbana que ocorreu em 1968 na mostra “Apocalipopótese” no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, onde apresentou, em praça pública, cerca de vinte caixas de madeira, hermeticamente fechadas, que continham objetos variados como: fotografias, poemas, textos e imagens colecionadas, extraídas de jornais. As pessoas recebiam martelos para abri-las e, neste ato, descobrirem o código de cada uma delas. O artista constantemente recorre à estruturação tridimensional da fotografia, nos artefatos realizados no início da década de 70, como: “Corpobra”(1973), “The Cock of the Golden Eggs”(1972-3), e “Caixa-Poema”(1973). Entendo que os vários aspectos da significação comportam, no conjunto, um aumento do componente sublimador que caracteriza o objeto manipulável. Aparentemente indica uma dupla realidade, se reconhecermos a “Urna Quente”(1975) única urna inviolável da série, que permanece fechada até os nossos dias, como seu grande mistério numa obra histórica e auto-biográfica, ou seja, sua inserção no campo

da arte que não abdica do silêncio. Neste processo dialético, aponta para o documento como arte, ou para o ponto de contato invisível entre os opostos, a significar a história.

A posição do retângulo, portanto, torna-se indicial. O retângulo ali é o local deste mistério, da sensibilidade suprematista do deserto, o grau zero da arte, que se impõe como ruído a ser decodificado despertando o sentido de morte e o desejo de vida, a descontinuidade no tempo. Aquilo que está implícito e que só pode ser revelado pela sensibilidade. Talvez, ainda, ocupe o mesmo significado que as entre-imagens ocupam no cinema, delegando ao público a dedução daquilo não dito e/ou não explicitado, secretamente ocultado.

A hipótese pode ser confirmada se considerarmos seu envolvimento com experiências cinematográficas nos anos 70, produzindo um total de cinco filmes, como veremos mais adiante. Em 1977, realiza um filme ambivalente cujo título “Uma parada” remete a este artefato fotográfico. Premiado no V Festival de Cinema do Jornal do Brasil, o filme foi proibido de ser exibido pela censura. Realizado antes do seu auto-retrato fotográfico, revela e comprova a necessidade de Antonio Manuel de expressar sua crise profunda diante do sentimento de perda, quando a censura elimina a possibilidade do trabalho cumprir sua função pública. Este filme se tornaria sua última experiência com o cinema.

Alguns anos antes, em 1973, o mesmo tipo de estrutura gráfica de montagem ocorre no filme “*Loucura e Cultura*”, por ele dirigido e roteirizado, em que aborda o debate sobre este tema realizado no MAM-RJ durante o cerco da polícia militar, logo após a decretação do AI-5, em dezembro de 1968. Neste filme, surgem na tela retratos que significam a opressão política da intelectualidade brasileira naquele momento diante da opressão policial, manifestada pelo enquadramento típico da fotografia judiciária. Os participantes,- Rogério Duarte, Lygia Clark, Caetano Veloso, Luís Saldanha e Hélio Oiticica - estão filmados como se tratasse de uma identificação policial: apresentados sucessivamente, retratados de frente, de costas e de perfil, imobilizados diante da câmera. Assim como no auto-retrato “Censurado – uma parada”, de 1977, o filme é de uma dureza geométrica que consegue expressar a repressão a que estão submetidos os artistas. Os retratos são a soma de imagens isoladas, de cortes que se ligam pelo ponto de contato invisível do tempo a significar a intenção crítica do artista.

Quando indagado sobre a crise do sujeito diante da censura, Antonio Manuel responde: “Tive medo em alguns momentos, mas não deixei de produzir trabalho algum por auto-censura. Mesmo porque nós desempenhávamos quase que uma ação



guerrilheira contra ela. Estava num processo de luta e de afirmação pessoal e existencial. Os confrontos com os espaços institucionais eram grandes e sérios, mas serviam de material de trabalho. Já tínhamos passado pela experiência do Apocalipopótese. Então, a arte poderia continuar a caminhar por aquele processo. Se naquele momento passasse por alguma auto-censura não teria tido condições de realizar “o corpo é a obra”, pois ele é precisamente um ato de liberdade”. (Bernardet: 1984, 48)

A opção pelo “duplo” parece carregada de ambigüidade, pois a consciência da subjetividade é melancólica quando colocada como uma espécie de alma-sombra, imaterial, que assegura a continuidade do Eu para além do corpo. Porém, está ainda associada à repetição dos códigos pela noção de par, que favorece a idéia de alma dupla, essencial à afirmação de eternidade. A auto-afirmação, pode ser verificada, como uma homologação do Eu do artista, como um princípio auto-criador, que pode causar uma inversão do modo de olhar. Apesar de imposta, a frontalidade da pose pode ser vista como um índice do eterno, como a necessidade de uma continuidade numa nova vida. Segundo Antonio Manuel, “os filmes são como duas torres que se erguem para elevar os retratos no tempo”<sup>1</sup>. Há, portanto, uma necessidade de organização subjetiva, de superação; ao afirmar-se inalcançável, excede os limites e ultrapassa as normas para representação de si.

O auto-retrato fotográfico de Artur Barrio, “*Des compressão (8 expressões)*”, realizado em 1973, encontra-se em um de seus CADERNOS LIVROS, ou “diário de bordo” como livro-objeto, por assim dizer, ocupando duas páginas em que pode-se ler a seguinte frase entre as fotografias: “Este trabalho compreende um vidro transparente no qual apoio o rosto com pressão crescente; até o momento da descompressão”.

Podemos, ao observá-lo, lembrar as “Cabeças de expressão” de Charles Le Brun, bem como as imagens em “Della Fisionomia dell’Huomo” de Giovanni Batista della Porta e, dentro de uma análise iconográfica, especular sobre os primeiros registros que remontam ao paradigma da identificação desde Diderot, passando por Lombroso com as imagens do desvio estampadas no rosto, Gratiolet, sobre a fisionomia e os movimentos da expressão, até Darwin, a expressão das emoções no homem e no animal. Apesar da fisionomia ser uma preocupação que remonta pelo menos a Aristóteles, é a

---

<sup>1</sup> Depoimento do artista na entrevista à autora em 29 de novembro de 2005.

partir do século XVI que ela se prolifera como objeto de investigação ligado à ciência. Os primeiros tratados são sobretudo a expressão de uma grande preocupação em decifrar a “alma” através do corpo. Por essa razão, o rosto, primeiro alvo do olhar ganha o sentido de um mapa da alma, objeto de codificações pormenorizadas de várias ordens. Essas codificações, que vão surgindo, ao longo dos séculos XVI e XVII, sofrem as influências dos paradigmas filosóficos, ideológicos e científicos da sua época. Assim, se os tratados fisionômicos do séc. XVI são essencialmente influenciados pela magia e astrologia, o século XVII vê surgir modelos mais racionais, preocupados em “domesticar” a expressão pela submissão a um sem-número de categorias. O rosto como imagem arquetípica entra no imaginário popular para inserir o indivíduo, e compõe uma História Social do Rosto. (COURTINE; HAROCHE:1994, 199)

Encontramos em Barrio e seus contemporâneos, a preocupação com a liberdade de expressão. O enfoque indica uma operação complexa, em que o sujeito quer se libertar da pessoa, recusando a identidade social. Poderíamos agrupar alguns auto-retratos sob o código da distorção dos traços fisionômicos, como: “Photo-Transformation”(1973) de Lucas Samaras, “Hologram (Making Faces)” (1968) de Bruce Nauman, “Autoportrait” (1976) de Urs Lüthi, e “Portrait” (1999) de Damien Hirst. Todos eles têm em comum a “a construção fisionômica como arbitrariedade”, mesmo enquanto ser “com-um-limite”. O corpo em movimento é levado a encenar os fantasmas decorrentes dessa percepção. Nesta encenação arbitrária do rosto e, subsequentemente, do ato implícito da respiração, os artistas parecem estar conscientes do que a expressão facial pode significar. Alguns fotógrafos descobriram que a expiração do ar no momento da foto, mostraria a interioridade do modelo e a inspiração como o ato que manifestava aquilo que desejavam ser.

O caráter auto-encenatório da possessão com atributos angelicais ou diabólicos aparece na História da Arte como metáfora do martírio. A visualização de mártirios, de castigos corporais, de feitos sangrentos, ilustrava o conhecimento e assentava a moral e o medo na Antiguidade. Hoje, seguramente um desses sentidos seja sair da regra cotidiana, enfrentar nossas obsessões como primeiro passo para saber de nossa existência.

Contudo, a deformação do rosto é considerada uma imagem desagradável pelo senso-comum. Para Bourdieu: “(...)se a deformação sistemática, particularmente do rosto humano, suscita o sentimento de escândalo, é porque se vê na representação

abstrata uma técnica de exclusão e uma tentativa de mistificação, mas também e sobretudo, um atentado gratuito contra a coisa representada”.(Bourdieu: 1979, 122)

Para visualizar essas aparições do sujeito na arte, precisamos ter consciência de quem somos e onde estamos. A desidealização do relacionamento dos homens com o mundo coloca a possessão na ordem dos acontecimentos cotidianos. Talvez as razões do horror na arte atual, sejam as mesmas do desejo: fazer explícita a inconformação de si mesmo, da sociedade em que vivemos e que temos construído.

As fotografias de Barrio irão possibilitar o acentuar da expressão destrutiva na compressão do ar, ao permitir, por meios mecânicos, a rápida encenação do ato mesmo da fragmentação do rosto deformado em imagens sucessivas. Uma das características que acentuam o caráter performático da fotografia é a construção de narrativas a partir de seqüências de imagens, encontramos aquilo a que se poderá chamar uma narrativa fotográfica, construída como uma série de imagens. A fotografia serve-lhe para ultrapassar esse “limite vital”. O auto-retrato fotográfico comporta, assim, uma dimensão mágica: o artista pode agir o seu desejo da mesma maneira que o ritual mágico permite ao fiel a ilusão de, com esse ato, transformar sua existência. Porém, a seqüência narrativa, também pode remeter a outros significados, já que a fotografia está na experiência dos limites entre fotografia e cinema. A lógica do índice, advinda do Surrealismo, ocorre frequentemente na arte informacional, e nos anos 70 os artistas no Brasil iniciam suas pesquisas em trabalhos que tem como meio o filme Super-8 e o 16mm (curta e média metragem).

Neste sentido, estraga, afasta, passa e retorna àquela expressão onde tudo se liga ao vaivém instantâneo, numa foto-síntese, onde a respiração marca o retorno para o estado inicial e aquela expressão de inspiração que o levou ao “limite vital” atinge a circulariedade tragicômica de suas ações, deixando entrever sua melancolia. Parece concordar com o que escreve Antonin Artaud, sobre o rosto: “O rosto humano é uma força vazia, um espaço de morte. A antiga reivindicação revolucionária de uma forma que nunca correspondeu com seu corpo, e que estava destinada a cumprir outra função distinta daquela do corpo”.(Artaud: 1983, 67) Esta idéia de Artaud entra de cheio no pensamento Surrealista e no Existencialismo podendo remeter ao “Surrealismo e o informacional” em Barrio, salientado na linguagem do corpo. O artista irá optar pela ação performática inclusive em outros trabalhos, como “A orelha e o gogó demonstrados”.

Para Barrio a dicotomia entre trabalho e idéia criadora parece criar problemas de identidade que o colocam entre a inteligência e o sentido, a mente e o corpo, a metafísica idéia de encarnação, aparentemente causa-lhe um terrível conflito. Como a crença e a moral pessoal, o artista talvez venha a considerar esta idéia de “limite vital” um problema ético, mas com uma sensualidade incutida e com especial senso mordaz desafiou o dispositivo-Narciso pelo poder de expressão enfrentado como um bem natural. Assim, sua transgressão natural contém uma função de enunciação e denúncia. Podemos observar, na quarta fotografia da seqüência, a explosão do limite na expressão do seu rosto de olhos fechados. Nele, emerge um grito com violência, sem obediência aos outros sentidos. Essa possessão provoca a dessemelhança ao destacar o desvio do pertencimento ao social, da “normalidade”, porém rompe radicalmente com o dispositivo-Narciso quando reage ao “limite” e se coloca mais ofensivo do que defensivo, - sem olhar o inimigo nos olhos pode combatê-lo. O outro em Barrio é paradoxal, não é apenas um desejo de totalidade do narcisismo polissêmico desejante, construído numa circularidade, mas uma série de retratos conexos que vêm contestar o efeito Medusa do ato fotográfico imobilizador, ou seja, como a máscara que penetrou no território proibido do mundo dos mortos do qual nenhum ser vivo pode se aproximar e emerge do golpe do corte para manter sua alteridade radical.

Entendo que neste caso, a encenação pode ser considerada auto-biográfica, como representação paradoxal obsessiva de si. Encontra-se nela a aparente destrutividade do sujeito, a sua desorganização subjetiva, quando este perde o fôlego<sup>2</sup>. Barrio não vence a tentação em não se reconhecer e atacar a sua própria imagem (observa-se este ataque impulsivo na quinta e na sexta fotografias, no meio da seqüência; estão completamente riscadas a caneta). Porém, em oposição ao efeito Medusa, ao fixar o retrato anterior na imagem do rosto cego e aterrorizante, acaba suspendendo a decaptação ao acionar seu princípio auto-criador.

Sob esse ponto de vista, surge uma dúvida: sendo o auto-retrato fotográfico visto como objeto específico do campo artístico, na compreensão de seus desafios quanto a tomada de realidade - dado pela apropriação de códigos e inversão de seus mecanismos de produção,- ele manifestaria ainda a busca da consciência de si? Parte-se da hipótese que o auto-retrato fotográfico pode ser compreendido pela lógica do índice

---

<sup>2</sup> Cabe aqui, talvez, uma analogia com a obra “*O fôlego do artista*” de Piero Manzoni e a iconografia expressiva que remonta o tema da melancolia na escultura de 1770 do vienense F.X. Messerschmidt, “*A Dismal Gloomy Man*”.

na atividade artística, ao constatarmos a dificuldade do retrato como fundador da identidade do sujeito na sociedade. Verificamos, nesta pesquisa, que os auto-retratos fotográficos tornam-se dramáticos como micro-narrativas ficcionais ao emergirem do ponto de contato invisível entre a presença e a ausência.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

- AGAMBEM, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AUMONT, Jacques. *El Rostro en el Cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros*. Barcelona: Ensaïos Tuquets Editores, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. *A Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahara Editor, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.1)
- BERNARDET, Jean-Claude; AVELAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronaldo P. *Anos 70 – Cinema*. RJ: Europa, 1979.
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita – A Experiência Limite*. São Paulo: Escuta, 2007.
- BUCHLOH, Benjamim H. D. *Procedimientos Alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo*. In: Icazo Glória; Ribalta, Jorge. (eds.) *Indiferencia y Singularidad*. Bracelona: Gustavo Gili, 2003, pp.97-132.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CAMPANY, David. *Art and photography*. New York: Phaidon, 2003.
- CANONGIA, Ligia. *Quase cinema – Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*. RJ: Edição FUNARTE, 1981.
- COCCHIARALE, Fernando; PARENTE, André. *Filme de Artista – Brasil 1965-80*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.
- COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema, 1995.
- DELEUZE, Gille. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- ENWEZOR, Okwui. *Archive fever: uses of the documents in contemporary art*. New York: Göttinger: Internacional Center of Photography, 2008.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais – Uma Leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FRIZOT, Michel; VEIGY, Cédric. *Photo trouvée*. London: Phaidon, 2006.
- GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo: Editora UNESP, 1990.
- GOTTLIEB, Carla. *La iconografía en el arte contemporáneo*. México, Coloquio Internacional de Xalapa, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. In: GAULI, Juan Carlos Pérez. *El Cuerpo en Venta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, p.114-117.
- KOZLOFF, Max. *The Theatre of the Face- Portrait Photographic Since 1900*. London: Phaidon, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *Notas sobre el Índice*. In: \_\_\_\_\_. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996, 209-236.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* / Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: o Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2000.

- PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- PHÉLINE, Christian. *L'image accusatrice*. Paris: Laplume, AAPC, 1985.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- POMMER, Édouard. *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.
- POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.
- PULTZ, John / MONDENARD, Anne de. *Le Corps Photographié*. Paris: Flammarion, 1995.
- RIBALTA, Jorge.(ed.) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- ROSE, Barbara. "Self-portraiture: theme with a thousand faces". *Art in America*, v. 63, n. 1, jan-fev. 1975, p.73.
- ROSSET, Clément. *Le Réel et son Double*. Paris: Editions Gallimard, 1976.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um Corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- SOUTTER, Lucy. *The photographic idea: reconsidering conceptual photography. Afterimage*, Rochester, NY, v. 26, n. 5, Mar.-Apr. 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.