

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES**

CHRISTINE RIBEIRO MIRANDA

**O ESTRANHAMENTE FAMILIAR NA OBRA DE
ATTILIO COLNAGO**

VITÓRIA
2014

CHRISTINE RIBEIRO MIRANDA

O ESTRANHAMENTE FAMILIAR NA OBRA DE ATTILIO COLNAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Estudos em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Clara Luiza Miranda.

VITÓRIA
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Miranda, Christine Ribeiro, 1964-
M672e O estranhamente familiar na obra de Attilio Colnago /
Christine Ribeiro Miranda. – 2014.
136 f. : il.

Orientador: Clara Luiza Miranda.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Freud, Sigmund, 1856-1939. 2. Colnago, Attilio. 3. Figura humana na arte. 4. Arte moderna - Séc. XXI. 5. Estranhamente familiar. I. Miranda, Clara Luiza. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

CHRISTINE RIBEIRO MIRANDA

**O ESTRANHAMENTE FAMILIAR NA OBRA DE
ATTILIO COLNAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes na área de concentração Estudos em História, Teoria e Crítica de Arte.

Aprovada em 04 de agosto de 2014.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Clara Luíza Miranda
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Universidade de São Paulo

Ao meu marido, Renato, pelas orientações, paciência e pitadas de ânimo nas horas difíceis.

Ao meu filho, Renato, incansável revisor, pela atenção e carinho.

À minha filha, Camila, pelos momentos de carinho, afeto e aconchego.

À minha mãe, leve, pelo amor e dedicação de sempre.

Ao meu pai, Eduardo, que sempre esteve ao meu lado.

"A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis".

Gilles Deleuze

RESUMO

Esta dissertação investiga o *unheimlich* – em português, 'estranhamente familiar' -, conceito psicanalítico desenvolvido por Sigmund Freud, em obras que fazem parte de 4 (quatro) séries do trabalho do artista plástico Attilio Colnago: "Do Retorno às Meias Verdades", "10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar", "Minas das Liberdades Gerais" e "Diálogos com a Paixão". Aproxima as obras do artista – já tão conhecidas por seus aspectos principais tais como a presença da figura humana, os espaços interiores, o sagrado em um contraponto com o profano, e as memórias – do estranhamente familiar. Para tanto, pesquisou-se a bibliografia ligada ao tema, que teve como ponto de partida o ensaio de Freud de 1919, "*Das Unheimliche*", – traduzido para o português como "O Estranho" – e prosseguiu-se através de escritos de outros autores que se interessam pelo conceito de estranhamente familiar, trazendo-o para a contemporaneidade e associando-o a outras áreas do conhecimento, entre eles Nicholas Royle, Anneleen Masschelein e Anthony Vidler. Com base na teoria estudada foram selecionadas, dentre as séries escolhidas, as obras mais significativas em relação ao tema para serem analisadas. Busca-se desvendar e analisar um lado ainda não investigado da obra do artista e ao mesmo tempo mostrar a importância de se estudar o conceito de estranhamente familiar no campo das artes plásticas.

Palavras-chave: *unheimlich*. estranhamente familiar. Freud. Attilio Colnago. figura humana.

ABSTRACT

This thesis investigates the *unheimlich* (uncanny), a concept on psychoanalysis developed by Freud, in works belonging to 4 (four) of the painter Attilio Colnago's series: "Dialogues with Passion" ("*Diálogos com a Paixão*"), "10+1 Dangerous Ways to Love" ("*10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar*"), "Minas of General Liberties" ("*Minas das Liberdades Gerais*"), "On Return to Half Truths" ("*Do Retorno às Meias Verdades*"). It relates the author's works – which are widely know for their main characteristics such as the presence of the human figure, the interiors, the cross between the religious and the profane, and the memories – to the uncanny. Such goal was made possible by research on Freud's 1919 essay "*Das Unheimliche*" (The Uncanny) and associated literature by other authors who have studied the uncanny, such as Nicholas Royle, Anneleen Masschelein and Anthony Vidler, who brought the concept up to date and related it to other fields of study. After said research and documental analysis, pictures of Attilio Colnago's work that showed traces of uncanny were assembled for further studying. By analysing the painter's work and unveiling a new angle from which to do so, one hopes to prove the uncanny a subject worthy of being studied in the field of fine arts.

Keywords: *unheimlich*. uncanny. Freud. Attilio Colnago. human figure.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Gradiva (Detalhe do Relevo das Aglaurides)	26
Figura 2 - A Virgem com o Menino e Santa Ana	28
Figura 3 - Moisés	29
Figura 4 - L'evidence Éternelle	46
Figura 5 - Le Cabinet Antropomorphique	47
Figura 6 - Les Amants	48
Figura 7 - La Reproduction Interdite (Portrait de Edward James)	50
Figura 8 - Le Mois des Vendanges	51
Figura 9 - La Philosophie dans de Boudoir	53
Figura 10 - Le Sorcier (Autoportrait aux Quatre Bras)	54
Figura 11 - Salvador Dali com uma de suas manequins	56
Figura 12 - The Slumbering	57
Figura 13 - Untitled (Disasters)	59
Figura 14 - Untitled 333 (from the Broken Dolls Series)	60
Figura 15 - Girl with a Kitten	62
Figura 16 - And the Bridegroom	63

Figura 17- Benefits Supervisor Sleeping	63
Figura 18 - Triptych, 1970.....	66
Figura 19 - Triptych, 1991.....	66
Figura 20 - Seated Figure	67
Figura 21 - Três Estudos para um Autorretrato	69
Figura 22 - Estudo para São Sebastião	75
Figura 23 - Anunciação	78
Figura 24 - Série: A Casa de Madame Antonieta - Obra Nº 341	79
Figura 25 - Série: Do Retorno às Meias Verdades - Obra Nº 281	84
Figura 26 - Série: Do Retorno às Meias Verdades - Obra Nº 286	85
Figura 27 - Série: Do Retorno às Meias Verdades - Obra Nº 284	86
Figura 28 - Série: Do Retorno às Meias Verdades - Obra Nº 282	87
Figura 29 - Série: Do Retorno às Meias Verdades - Obra Nº 285	88
Figura 30 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº 127	91
Figura 31 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº 128	92
Figura 32 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº 129	94
Figura 33 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº130.....	95

Figura 34 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº 131	97
Figura 35 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº 132	98
Figura 36 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº 133	99
Figura 37 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº 136	101
Figura 38 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº 135	102
Figura 39 - Esboço para obra Nº137	103
Figura 40 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº 137	103
Figura 41 - Diálogos com a Ausência	106
Figura 42 - Vespéral de Sábado	109
Figura 43 - Cenas de Um Casamento	110
Figura 44 - O Namorado do Mágico - Detalhe 1 (Aberta)	111
Figura 45 - O Namorado do Mágico - Detalhe 2 (Fechada)	112
Figura 46 - Ausência por Um Fio	113
Figura 47 - Sexta-Feira da Paixão de Todos os Dias	114
Figura 48 - O Ensaio	116
Figura 49 - Siamesas Para Sempre	117
Figura 50 - Outros Diálogos - Maria com o Menino	119

Figura 51 - Outros Diálogos - Sta.Luzia	120
Figura 52 - Mater Dolorosa II	121
Figura 53 - Objeto II - Parte Interna 2	122
Figura 54 - Sedução ou Conversando sobre Romãs	124

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 UNHEIMLICH - ESTRANHAMENTE FAMILIAR	20
2.1 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES	22
2.1.1 Freud, a psicanálise e a arte.....	24
2.2 <i>UNHEIMLICH</i> : DAS CONSIDERAÇÕES AO CONCEITO.....	33
2.3 O ESTRANHAMENTE FAMILIAR NA CONTEMPORANEIDADE	35
3 ATRAENTE OU REPULSIVO? O ESTRANHAMENTE FAMILIAR NA ARTE	42
3.1 SURREALISTAS.....	43
3.2 CINDY SHERMAN	58
3.3 LUCIAN FREUD	61
3.4 FRANCIS BACON	64
4 ATTILIO COLNAGO	70
4.1 INDÍCIOS, SINAIS.....	73
4.1.1 Profanação do sagrado / sacralização do profano	74
4.1.2 A figura humana e seus conflitos.....	76
4.1.3 As relíquias, as memórias... o interior	80
5 ENTRE O ESTRANHO E O FAMILIAR	82
5.1 DO RETORNO ÀS MEIAS VERDADES	83
5.2 10 + 1 PERIGOSAS MANEIRAS DE AMAR	90
5.3 MINAS DAS LIBERDADES GERAIS	105
5.4 DIÁLOGOS COM A PAIXÃO	118
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
7 REFERÊNCIAS	132

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo se propõe a investigar o *unheimlich* – em português 'estranhamente familiar' - conceito psicanalítico desenvolvido por Sigmund Freud, em obras que fazem parte de 4 (quatro) séries do trabalho do artista plástico Attilio Colnago: "Do Retorno às Meias Verdades" de 1994, "10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar" de 1988, "Minas das Liberdades Gerais" de 1989 e "Diálogos com a Paixão" de 1987.

A partir do conceito do estranhamente familiar e de seus desdobramentos na contemporaneidade, o que se procura são tangências entre o conceito e as obras objeto desta pesquisa; busca-se o estranhamente familiar na obra do artista.

A obra de Colnago é extensa e mesmo com as intervenções motivadas pelos diversos ciclos de pesquisa do artista se mantém centrada na figura humana. São corpos que ora aparecem inteiros, ora fragmentados; nus, seminus ou vestidos; muitas vezes em desequilíbrio, contorcidos, distorcidos, com a cabeça coberta. As composições, dispostas em ambientes internos, apresentam utensílios domésticos e objetos pessoais do artista, manifestando assim imagens familiares típicas e memórias do artista. Outra marca são as referências ao sagrado num contraponto com o profano. O desenho perfeito e a rica superfície pictórica construída graças às veladuras são também características de sua obra. José Cirillo assim o define: "um artista como poucos na clareza de sua poética. Na destreza do domínio dos procedimentos, da forma, do espaço. Um artista que sabe e vive o que faz" ¹.

Embora já tenham escrito e falado sobre a obra do artista, o que se pretende nesta dissertação é aprofundar os estudos sobre ela, ir além do que já foi estudado, explorar o lado não tácito e ainda não formalmente expresso, o lado estranhamente familiar.

¹ CIRILLO, José. Confidências para uma terceira pessoa: uma proposição autobiográfica na obra de Attilio Colnago. In: BARROS, Paulo de. (Org.). "**O ENCANTADO**": desenhos, pinturas e objetos de Attilio Colnago. Espírito Santo: Funcultura, 2013. Catálogo de Exposição. p. 37.

Estudar a obra de Attilio Colnago sob o foco do estranhamente familiar ou *unheimlich*, além de aproximá-la duma dimensão estética diversa, oferece a oportunidade de promover e divulgar as pesquisas em relação a esse rico conceito da psicanálise que, ligado à estética, se torna importante ferramenta de estudo para e das artes plásticas contemporâneas, uma vez que oportuniza o desenvolvimento de novos métodos e meios de criação artística e apresenta-se como um novo viés na compreensão dos fenômenos artísticos que surgem a cada dia.

Diante disso, apresenta-se a seguinte problematização: é válido aproximar as obras de Attilio Colnago ao estranhamente familiar? É plausível partir do trabalho do artista, já tão conhecido nos meios acadêmicos por apresentar uma vertente tão familiar, ou seja, tão focada na figura humana, entre objetos e utensílios domésticos, e na atmosfera do interior dos ambientes, e relacioná-lo ao estranhamente familiar? É possível uma aproximação de sua obra com o estranhamente familiar ou *unheimlich*?

Como metodologia para desenvolvimento do trabalho, partiu-se inicialmente para uma pesquisa bibliográfica em busca de uma base teórica que permitisse um maior aprofundamento no tema e uma maior consistência dos estudos realizados até aquele momento. Severino (2007, p. 122) nos diz que "pesquisa bibliográfica é aquela que se realiza a partir do registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores, em documentos impressos, como livros, artigos e teses". Como principais referências foram inicialmente utilizados o ensaio de Sigmund Freud "*Das Unheimliche*" – traduzido para o português como "O Estranho" – e a partir daí escritos de outros autores que tratam do tema e avançaram através de seu olhar crítico, trazendo-o para a contemporaneidade. Entre os autores pesquisados destacam-se Nicholas Royle, Anneleen Masschelein e Anthony Vidler. "Os textos tornam-se fontes dos temas a serem pesquisados. O pesquisador trabalha a partir das contribuições dos autores dos estudos analíticos constantes dos textos" (SEVERINO, 2007, p. 122).

Após a pesquisa bibliográfica, procedeu-se a uma pesquisa documental, que de acordo com Severino (2007, p. 122-123), trata-se de um tipo de investigação onde "[...] tem-se como fonte documentos no sentido amplo, ou seja, não só de

documentos impressos, mas sobretudo de outros tipos de documentos, tais como jornais, fotos, filmes, gravações, documentos legais". Durante a pesquisa documental foram observadas, dentro do acervo de obras e fotos de obras do artista, aquelas que serviriam como base para as futuras análises quanto ao tema do estranhamente familiar, pois, ainda segundo Severino (2007, p. 123), "nestes casos, os conteúdos dos textos ainda não tiveram nenhum tratamento analítico, são ainda matéria-prima, a partir da qual o pesquisador vai desenvolver sua investigação e análise".

Com base nos fundamentos da teoria estudada, partiu-se então para a análise dos documentos, 30 (trinta) fotografias coloridas referentes a obras selecionadas do artista dentre as 4 (quatro) séries de trabalho escolhidas como as mais representativas do estranhamente familiar em sua obra: "Do Retorno às Meias Verdades" de 1994, "10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar" de 1988, "Minas das Liberdades Gerais" de 1989, "Diálogos com a Paixão" de 1987. Todas as fotos fazem parte do acervo do artista que muito solícitamente o disponibilizou para que fossem feitas as consultas necessárias.

O presente trabalho se encontra organizado em seis capítulos, sendo o primeiro a própria introdução. No segundo capítulo é apresentado o conceito do *unheimlich*, estranhamente familiar (tradução em português), desde a origem do termo, com os estudos de Jentsch e Freud, ao desenvolvimento da pesquisa freudiana em torno do conceito, abordando as aproximações entre o *unheimlich* e a estética. Esta abordagem estética do estranhamente familiar prossegue com os estudos de Anneleen Masschelein abordadas em *"The Unconcept: the Freudian Uncanny in Late-twentieth-century Theory"*, de Nicholas Royle com seu *"The Uncanny"* e as de Anthony Vidler, abordadas em *"Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica"*, que trouxeram o conceito para a contemporaneidade. As análises desses pesquisadores procuram estender o tema do estranhamente familiar para além das fronteiras da psicanálise no discurso contemporâneo. Todo o aporte teórico do capítulo visa a lançar as bases para a problematização.

Para tanto, procura-se inicialmente esclarecer o conceito de '*unheimlich*', ou 'estranhamente familiar', definido por Freud (1996, p. 238) como "aquela categoria

do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. Assim, trabalha-se o significado das palavras '*heimlich*' e '*unheimlich*' com seus desdobramentos e as análises de Freud (1996, v. 17 p. 258), que tomando como base a teoria psicanalítica tece duas importantes considerações. A primeira de que “o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna” e a segunda de que, se essa for, na verdade, a verdadeira natureza do estranho, pode-se entender que “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou através do processo de repressão”. Além das pesquisas de Freud, investiga-se o conceito sob o ponto de vista de outros estudiosos, como Royle (2003, p. vii, tradução nossa) para quem o estranhamente familiar é “um momento vacilante de envolvimento na experiência de alguma coisa que é ao mesmo tempo estranha e familiar”².

Para Freud a experiência diante do estranhamente familiar pode se dar ainda diante de situações extremas, sendo algumas delas: não saber se um ser aparentemente animado está realmente vivo ou mesmo se um objeto conhecido por não ter vida pode ser na verdade animado; o medo de ficar cego, que segundo Freud aparece muitas vezes como um substituto do medo de ser castrado e que Vidler, expandindo essa premissa, relaciona ao medo do ser humano de ver seu corpo fragmentado, em pedaços; ou ainda, medo do duplo e até mesmo da substituição do seu próprio “eu”, sendo que nessa situação o sujeito não consegue nem mesmo se reconhecer, tamanha a identificação com a outra pessoa.

Ainda no segundo capítulo, o conceito do estranhamente familiar é trazido para a contemporaneidade quando Masschelein enfatiza que hoje é um conceito que se expandiu além das fronteiras da psicanálise, sendo aceito e popular em várias disciplinas de diversas áreas do conhecimento, desde a literatura, artes, filosofia, cinema, arquitetura, sociologia a até mesmo o campo da robótica e da inteligência artificial, mostrando a importância de se conhecer e de trabalhar o tema não só no campo das artes plásticas mas em outros ramos do conhecimento.

2 “[...] *a flickering moment of embroilment in the experience of something at once strange and familiar*”. ROYLE, Nicholas. **The uncanny**. Manchester: Manchester University Press, 2003, p. vii.

No terceiro capítulo, trata-se do estranhamente familiar no campo das artes plásticas, já trazendo discussões sobre o tema em sua relação com obras de artistas consagrados pela história da arte como Magritte e Dali, expoentes do surrealismo, e nesse ponto as observações de Renato de Fusco contribuem para uma leitura dessa corrente artística em aproximação com a psicanálise. Também são trazidas para a discussão obras de artistas que trabalham de maneira significativa o figurativo, cada um com sua própria visão e forma de trabalhá-lo. Entre eles destacam-se Lucian Freud (citado por Masschelein) e Francis Bacon porque, além de apresentarem trabalhos que despertam no espectador sensações do estranhamente familiar, são algumas das referências de Colnago em seu processo criativo.

Através dessa discussão, busca-se mostrar a relevância do tema estudado em virtude de sua abrangência e até mesmo uma possível tendência na arte contemporânea, posta a relação intrínseca com os conflitos pessoais e sociais suscitados nos nossos dias. É nesse momento que alguns dos conceitos levantados no segundo capítulo começam a ser utilizados como forma de se identificar e reconhecer o estranhamente familiar nas diferentes obras apresentadas.

No capítulo seguinte é apresentada a obra de Attilio Colnago, traçando-se inicialmente um panorama geral de como ela é normalmente sentida e analisada. Esse discurso é enriquecido por observações e análises de outros artistas, curadores, pesquisadores, articuladores e formadores de opinião que se envolvem e sentem a poética do artista posicionando sua obra dentro das artes plásticas.

Através da análise de alguns trabalhos do artista, observam-se os sinais e sintomas que levaram esta dissertação a investigar o estranhamente familiar em relação à sua obra, pontos que chamaram a atenção para possíveis tangências entre a obra e conceito, mostrando que mesmo dentro das características mais conhecidas de sua poética (o sagrado ao lado do profano, a figura humana localizada em seus interiores, e as memórias) existem elementos indicativos do estranhamente familiar.

No quinto capítulo encontram-se as séries escolhidas para se trabalhar os conceitos apresentados: "Do Retorno às Meias Verdades", "10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar", "Minas das Liberdades Gerais" e "Diálogos com a Paixão", algumas delas

acompanhadas de fragmentos de escritos sobre suas obras e sobre a poética de Colnago, sendo alguns desses fragmentos simples comentários, utilizados para ilustrar a leitura que era feita das obras do artista à época em que foram apresentadas ao público.

Cada série corresponde a um subcapítulo no intuito de facilitar a observação de prováveis similaridades existentes no universo das obras que a compõem e de possíveis diferenças entre as séries. A cada série, os trabalhos são analisados à luz da teoria estudada, em busca de elementos que comprovem a hipótese inicial de que existem tangências entre a obra de Colnago e o estranhamente familiar ou *unheimlich*, de que o estranhamente familiar está presente em suas obras. Cabe lembrar que as séries escolhidas são apresentadas e analisadas não cronologicamente ou por ordem de importância mas segundo a ordem em que foram sendo incorporadas à pesquisa.

Na primeira série apresentada, "Do Retorno às Meias Verdades", são as distorções e a situação de total desequilíbrio a que estão submetidos os personagens que se destacam. A terceira mão, recorrente na obra do artista, também aparece nas composições. O que poderiam ser cenas familiares ao espectador, por parecer tratarem-se de casais em encontros amorosos, tornam-se cenas estranhamente familiares, uma vez que não são reconhecidas como cenas passíveis de serem reais.

Na série "10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar", as perturbadoras cenas com as figuras muitas vezes ambíguas quanto ao sexo, cabeças cobertas tirando-lhes o sentido da visão, mãos que aparecem a mais na composição, figuras que descem pelas paredes de ponta-cabeça, sombras que rastejam no chão, uma panela de pressão recorrente e o coração dentro de um vidro de compota impressionam o espectador diante de cenas estranhamente familiares.

A terceira série, "Minas das Liberdades Gerais", traz talvez como maior característica as figuras com ambiguidade de gênero. Outra característica marcante é a confusão colocada entre os corpos ou partes deles a ponto do espectador não conseguir reconhecer figuras humanas inteiras em cena. Os paletós vazios cujas mangas se

cruzam como se pessoas os vestissem, talvez trazendo memórias de alguém que não está ali, também são destaque na série que em muitos momentos parece mostrar aspectos de uma sexualidade reprimida que quer vir à tona. São muitas as características que trazem o estranhamente familiar para a série: a ambiguidade de gênero, os corpos em pedaços, o passado que parece querer retornar, o desejo reprimido que vem à tona além dos “diálogos com a ausência”, tema do primeiro quadro da série.

A série "Diálogos com a Paixão" mostra figuras e elementos ligados à religiosidade, tais como Maria e o Menino Jesus, que, desfigurados, encontram-se totalmente deslocados de sua representação usual. O espectador não consegue reconhecer ali as figuras de sua devoção, sentido-as como estranhamente familiares. No sexto capítulo, encontram-se as considerações finais.

O presente estudo se justifica não só pela relevância da obra de Attilio Colnago dentro do campo das artes plásticas, em especial para o Estado do Espírito Santo, mas sobretudo por possibilitar uma nova leitura de algumas de suas obras, dando a conhecer uma nova característica de sua poética. O estudo se justifica não só pelo ineditismo do tema, mas também especificamente pela própria relevância do estranhamente familiar, que voltou a ser estudado com maior intensidade a partir do final do século XX, muitas décadas depois dos estudos de Freud. Estudar o estranhamente familiar ou *unheimlich* e suas tangências com as artes plásticas possibilita novas discussões em torno do tema e um enriquecimento para os possíveis debates que surjam em torno dele, uma vez que são poucos os estudos sobre o assunto, mesmo em nível nacional.

2 UNHEIMLICH – ESTRANHAMENTE FAMILIAR

O *Unheimlich*, em tradução para o português “estranhamente familiar”, foi analisado e desenvolvido por Freud num ensaio de 1919, denominado '*Das Unheimliche*', traduzido para o inglês como '*The Uncanny*'. O termo, mesmo instaurado no campo da psicanálise, tem já em sua origem uma abordagem estética, que será tratada mais adiante neste capítulo³.

Freud analisou e discutiu o tema do estranho aproximando-se do campo da estética, interessado no efeito que obras de arte causam nos observadores, na sua compreensão emocional dos objetos artísticos. Freud interessava-se, ainda, na 'intenção' do artista.

O tema foi então discutido sob a perspectiva do 'estranhamente familiar', que seria "aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar"⁴. A partir daí, Freud chega ao que, segundo ele, seria a essência de sua análise: "o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna"⁵ e depois, se essa for, na verdade, a verdadeira natureza do estranho, pode-se entender que “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou através do processo de repressão”⁶.

3 "A palavra alemã *unheimlich*, por sua grande polissemia, é considerada intraduzível: a palavra inglesa adotada como sua tradução na psicanálise é, em si mesma, de difícilíssima tradução: pode significar estranho, misterioso, assustador, insólito, sobrenatural, inquietante; na verdade, é a soma disso tudo. O termo alemão (que é oposto de *heimlich*, também com vários sentidos: íntimo, familiar etc.) pode significar o não-familiar, assustador, misterioso, inquietante etc. Essa dificuldade se manifesta nas diferentes traduções do conceito no ensaio de Freud, que em espanhol é *el siniestro* e em francês *l'inquiétante étrangeté*, forma que os psicanalistas brasileiros consideram mais precisa. De um modo geral, traduzo por "o estranhamente familiar" (N.R.T) In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). Tradução Vera Pereira. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 618. No presente estudo, será adotada a mesma tradução: estranhamente familiar. Cabe lembrar que a palavra inglesa mencionada no início da nota da tradutora é '*uncanny*'.

4 FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17, p. 238.

5 *Ibid.*, p. 258.

6 *Ibid.*, p. 258.

O estranhamente familiar pode ser percebido como “um momento vacilante de envolvimento na experiência de alguma coisa que é ao mesmo tempo estranha e familiar”⁷, de acordo com Royle (2003, pvii, tradução nossa) ou mesmo como algo que tira do conforto, do familiar, do seguro, conforme aproximações que Heidegger faz ao abordar o tema em relação à ansiedade (MASSCHELEIN, 2011).

As discussões em torno do conceito desenvolvido por Freud no ano de 1919, foram aprofundadas a partir do final do século XX:

Hoje em dia, o tema do estranhamente familiar não mais carece de uma apologia. Ao contrário, é um conceito aceito e popular em várias disciplinas da área de humanas, desde a literatura e artes, à filosofia, estudos de filmes, teoria da arquitetura e sociologia, e recentemente até cruzando o 'rígido' campo da robótica e da inteligência artificial (MASSCHELEIN, 2011, p. 1, tradução nossa).⁸

O conceito, que conforme o pensamento de Masschelein já é parte integrante de diversos estudos, vem ao encontro das necessidades de pesquisadores e críticos determinados a explorar e a entender uma arte contemporânea cada vez mais diversificada e complexa e que em sua dimensão ultrapassa fronteiras adentrando cada vez mais em outros ramos.

É sob a perspectiva do estranhamente familiar que serão analisados alguns trabalhos do artista plástico Attilio Colnago. Antes, porém, convém lembrar a origem do termo e sua evolução como conceito.

7 “[...] a flickering moment of embroilment in the experience of something at once strange and familiar”. ROYLE, 2003, p. vii.

8 “Nowadays, the topic of uncanny no longer begs for an apology. On the contrary, it is an accepted and popular concept in various disciplines of the humanities, ranging from literature and the arts, to philosophy, film studies, theory of architecture and sociology, and recently even crossing over to the “hard” field of robotics and artificial intelligence”. MASSCHELEIN, Anneleen. **The unconcept: the freudian uncanny in late-twentieth-century theory**. Albany, NY: State University of New York Press, 2011. p. 01.

2.1 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Em seu trabalho como psicanalista, Freud costumava se deparar com problemas que se relacionavam ao “estranho”, aquilo que é assustador, o que provoca medo e terror. Segundo Freud (1996, v. 17, p. 237), permite-se “distinguir como 'estranhas' determinadas coisas que estão dentro do contexto do que é amedrontador”.

Embora muitos possam divergir sobre o que possa ser qualificado como estranho, uma vez que depende do sentimento de cada um em relação ao objeto em análise, as considerações pessoais, na maioria das vezes, não serão muito divergentes das freudianas pois o estranho pode chocar, causar sensações de mal-estar, levando por vezes a um sentimento de indignação e repulsa, muitas vezes apenas por não ser “conhecido”, não pertencer ao repertório de experiências e de memórias do interlocutor, não lhe ser ou parecer familiar.

Normalmente esse sentimento se dá em virtude do temor natural que é suscitado diante daquilo que é desconhecido ou mesmo do que não se sabe como abordar: por ser inquietante, perturbador, por embarçar e abalar emocionalmente. Ora, se não se conhece uma coisa, seria até natural temê-la, uma vez que não se consegue dimensioná-la e portanto se “proteger” contra ela. Mas, o que dizer do estranho que é familiar? Ou mesmo de algo que é familiar mas que causa um certo sentimento de estranheza? Aquilo que não era para causar espanto, por já ser conhecido, mas que causa uma sensação de fragilidade e inquietude diante dele? O conhecido que amedronta? É sob esse novo prisma que Freud passa a analisar o que seja estranho: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, v. 17, p. 238).

Foi através do artigo '*Das Unheimliche*'⁹, traduzido para o inglês como '*The Uncanny*'¹⁰, publicado no outono de 1919, que Freud analisou e discutiu o tema do estranho sob o aspecto de "estranhamente familiar".

9 O artigo, traduzido para o português como “O Estranho”, faz parte da Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. 17, p. 233-273.

10 [A palavra alemã, traduzida em todo o artigo pelo inglês '*uncanny*', é '*unheimlich*' literalmente 'unhomely' ('o que não é doméstico, caseiro, o que não é simples, rude'). O termo inglês não é decerto, um equivalente exato do alemão.] Nota do tradutor. FREUD, 1996. v17, p.238, nota 2.

Seu antecessor, o psiquiatra alemão Ernst Jentsch, citado pelo próprio Freud em seu artigo, já havia escrito um ensaio sobre o tema: “*Zur Psychologie des Umheimlichen*”,¹¹ traduzido para o inglês como “*On the Psychology of the Uncanny*”.

Jentsch em seu ensaio publicado no ano de 1906, já chamava a atenção para o caráter subjetivo do termo, intimamente ligado às sensações, e sugeria que:

[...] Se pretende-se chegar próximo à essência do *uncanny*¹², é melhor não perguntar o que é, mas sim investigar como a excitação do *uncanny* chega em termos psicológicos, como as condições psíquicas devem estar para que a sensação de 'uncanny' aconteça (JENTSCH, 1906, p. 08, tradução nossa).¹³

O termo, embora tenha sido analisado anteriormente por Jentsch, terminou por ficar vinculado a Freud porque as maiores discussões surgiram após seu ensaio de 1919. Segundo Masschelein (2011), recentemente alguns estudiosos tentaram demonstrar que o ensaio de Freud não é a origem real da conceitualização do termo, chamando a atenção para os estudos iniciais de Ernst Jentsch e do filósofo Friedrich Schelling, também citado em seu ensaio “mas, a despeito disso, o ensaio de Freud 'The uncanny' permanece como o principal foco de atração na contínua fascinação com o uncanny na cultura e também na teoria” (MASSCHELEIN, 2011, p. 03, tradução nossa)¹⁴.

Royle entende que Freud talvez tenha sido “o primeiro a trazer à tona a natureza distinta do *uncanny* como um sentimento não simplesmente esquisito ou misterioso mas, mais especificamente, como algo estranhamente familiar” (ROYLE, 2003, p.vii, tradução nossa, grifo nosso)¹⁵.

11 JENTSCH, Ernst. **On the psychology of the uncanny**. 1906 (first English translation), trad. Roy Sellars, Oxford (England): Angelaki, 1993. v. 2, no I (1996).

12 Deste ponto em diante, para uma melhor compreensão do texto, nas traduções da língua inglesa, será mantido em seu idioma original o termo 'uncanny', que, conforme explicado na nota nº10, seria o equivalente para o termo 'unheimlich' – estranhamente familiar.

13 “If one wants to come closer to the essence of the uncanny, it is better not to ask what it is, but rather to investigate how the affective excitement of the uncanny arises in psychological terms, how the psychical conditions must be constituted só that the 'uncanny' sensation emerges”. JENTSCH, 1906, p.08.

14 “Yet, despite this, Freud's essay “the Uncanny” remains the primary focus of attraction in the continuing fascination with the uncanny in culture and theory alike. MASSCHELEIN, 2011, p.03.

15 “Freud was perhaps the first to foreground the distinctive nature of uncanny as a feeling of something not simply weird or mysterious but, more specifically, as something strangely familiar.” ROYLE, 2003, p. vii.

2.1.1 Freud, a psicanálise e a arte

Freud começou a analisar o 'estranhamente familiar' ao avaliar o tema da estética, que normalmente é esquecido pela psicanálise, apesar de, segundo sua visão, possuir uma abrangência que supera as teorias relacionadas apenas à beleza, abarcando também as qualidades do sentir. Segundo Freud (1996), os tratados de estética estariam mais preocupados em estudar o belo, o atraente e o sublime, negligenciando aspectos opostos como a repulsa e a aflição, sentimentos normalmente suscitados ao se deparar com algo estranho.

Freud (1996, v. 17, p. 238), fazendo uma referência ao pensamento de Jentsch, observa que essa negligência poderia se dar em razão do “[...] obstáculo apresentado pelo fato de que as pessoas variam muito na sua sensibilidade a essa categoria de sentimento” enquanto que o belo se faz reconhecido quase que imediatamente, pois há muito já se estabeleceu em nossas mentes seu conceito como o que é bom e agradável, sendo assim facilmente observado, quase como um 'senso comum'.

Kant (2012, p. 47), em sua "Crítica da Faculdade do Juízo", inferia que: “o belo é o que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência universal” e Tomás de Aquino (apud DUARTE, 2012, p. 64), no século XIII, aproximava o belo do bom:

Belo é a mesma coisa que o bom: ele não se difere a não ser racionalmente. [...] O belo acresce ao bom a ideia de relação com a virtude cognitiva, de um modo que se chama bom o que apraz por si mesmo, e que se diz belo daquilo que apraz à percepção.¹⁶

Não é de se admirar a preocupação de Freud com a estética uma vez que sempre foi um admirador da arte, se tornando com o tempo um grande colecionador de obras de arte¹⁷.

16 AQUINO, Tomás de. **Somme théologique**. Paris: Louis Vivés, 1863. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo Autônomo: textos clássicos de estética**. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012. p. 64.

17 As obras de arte ficavam no consultório de Freud. Hoje se encontram no Freud Museum of London. BURKE, Janine. **Deuses de Freud: a coleção de arte do pai da psicanálise**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

O próprio Freud (1996, v. 13, p. 217) assim se definia: “Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo[...] não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência a pintura”.

Segundo Janine Burke (2010, p. 63), “o aspecto das coisas, o mundo das aparências, dos gostos e dos estilos estava se tornando cada vez mais importante para Freud. Ele era elegante, mas não um dândi, e muito minucioso em seus trajes, exigindo sempre o melhor, até o mínimo detalhe.”

Esse interesse do psicanalista pela arte resultou em alguns artigos e ensaios que versaram sobre o tema: “O Moisés de Michelangelo,” no qual Freud analisa a famosa escultura de Michelangelo, “Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância”, no qual estuda a vida de Leonardo aplicando métodos clínicos da psicanálise e “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen”, no qual ele analisa a obra 'Gradiva', uma pequena narrativa de Wilhelm Jensen, descrita por seu próprio autor como sendo uma “fantasia pompeana” (FREUD, 1996, v. 9, p. 21).

O Romance de Jensen narra a história de um arqueólogo alemão, Norbert Hanold, que após visitar um museu de antiguidades em Roma não conseguia esquecer um relevo que muito o atraía. Tão grande foi sua fixação na obra e tamanho o desejo de tê-la sempre consigo que adquiriu uma cópia em gesso e colocou-a em seu gabinete de trabalho na Alemanha.

A escultura em relevo (Figura 1) mostrava uma jovem a caminhar trajando vestes esvoaçantes e sandálias leves. Passado um tempo, o jovem começou a ter pesadelos com a moça representada no relevo e, ao acordar, tinha a impressão de vê-la caminhar na rua. Mais tarde o arqueólogo começou a tecer uma relação entre a moça retratada e um antigo amor de infância, chamada Zoe Bertgang.

Freud analisa então a obra literária sob a luz da psicanálise, utilizando suas teorias de interpretação de sonhos, entre outras.¹⁸

¹⁸ Em seu sentimento, “o escritor criativo não pode esquivar-se do psiquiatra, nem o psiquiatra esquivar-se do escritor criativo, e o tratamento poético de um tema psiquiátrico pode revelar-se correto, sem qualquer sacrifício de sua beleza”. FREUD, 1996, v. 9, p. 21.



Figura 1 - Gradiva (detalhe do relevo das Aglaurides) - 1ª metade do séc.II d.C.

Relevo em Mármore Romano

Museo Chiaramonti , Cidade do Vaticano

Fonte: www.exporevue.com

Para analisar e estudar o Moisés de Michelangelo (Figura 3), e o quadro A Virgem, com o Menino e Santa Ana (Figura 2), sendo esse último no ensaio sobre Leonardo da Vinci, Burke J. (2010, p. 135) conta que Freud comprou reproduções de alta qualidade durante uma viagem a Florença.¹⁹

¹⁹ As análises de Freud a respeito das obras de Leonardo da Vinci e Michelângelo mostradas a seguir têm o objetivo de demonstrar os métodos de análise de Freud que se baseavam em seus métodos da psicanálise e não o de discutir as referidas análises quanto à sua assertividade e rigor científico ou não. As mesmas somente são citadas para exemplificar seu interesse pela estética e pela possibilidade de análise de uma obra de arte e da intenção do artista através dos métodos e teorias da psicanálise e a partir daí sua preocupação com o estranho e seu desdobramento para o estranhamente familiar, que é o propósito desta dissertação.

Sendo um admirador de obras de arte, Freud não deixou de observar também "A Mona Lisa", célebre quadro de Da Vinci. Através dos anos, muitas foram as pesquisas e análises de estudiosos e críticos, tanto a respeito do quadro propriamente dito, que sempre foi envolto em mistério, quanto a apenas o sorriso da dama. Tais discussões em torno da obra e sobretudo a respeito do sorriso enigmático não passaram despercebidas pelo psicanalista, que abordou o assunto em seu trabalho sobre Leonardo Da Vinci. Entre outros pontos, ele chama a atenção para o seguinte detalhe:

Deixando sem solução a enigmática expressão no rosto de Mona Lisa, vamos anotar o fato inegável de que seu sorriso, que tanto fascina todos os que têm contemplado durante esses quatro séculos, exerceu também poderoso fascínio sobre Leonardo. Dessa data em diante, o sorriso cativante reaparece em todos os seus quadros assim como nos dos seus alunos (FREUD, 1996, v. 11, p. 115).

Ao se observar a extensa obra de Da Vinci, pode-se realmente observar semelhanças entre o sorriso de alguns personagens nelas representados e o 'sorriso da Mona Lisa'. Dentre essas, Freud (1996) destaca a já citada "A Virgem, com o Menino e Santa Ana" (Figura 2) como a obra em que a expressão facial da Mona Lisa com seu enigmático sorriso é mais claramente reconhecida.

Freud então analisa o quadro comparando as figuras ali representadas com os personagens da infância de Leonardo. Para Freud (1996), o quadro conteria a síntese da história da infância de Leonardo, que na casa de seu pai convivia com sua avó, mãe de seu pai, e com sua madrasta, que teriam sido boas e carinhosas com ele, o que o teria influenciado para que no quadro representasse tanto a mãe quanto a avó com atitudes carinhosas para com o menino.

A aparência ainda jovem de Santa Ana levaria a crer que Leonardo, naquela cena, teria dado ao menino duas mães, o que poderia ser uma referência às "duas mães" que o artista italiano teve: a mãe verdadeira e a madrasta. Neste caso, segundo a análise freudiana, sua mãe biológica estaria representada por Santa Ana, daí sua face lembrar tanto a Mona Lisa. Freud complementava com sua linha de raciocínio as diversas análises de críticos e historiadores que apontavam o marcante sorriso

da Mona Lisa como uma possível referência ao sorriso da mãe de Leonardo, que ele trazia na memória desde a infância.



Figura 2 - A Virgem com o Menino e Santa Ana, ca. 1510
Leonardo Da Vinci

Óleo sobre madeira, 168 x 112 cm
Museu do Louvre, Paris (França)

Fonte: Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura - Leonardo Da Vinci V. 3

No artigo sobre o Moisés de Michelangelo, Freud deixa ainda mais explícito seu interesse nas artes, chegando a discutir outras interpretações para a obra e sobre métodos de análise.

Na visão de Strachey²⁰, o interesse de Freud pela estátua de Michelangelo (Figura 3) era antigo, pois além de visitá-la já em sua primeira viagem a Roma, em setembro de 1901, revisitou-a em muitas ocasiões posteriores.

Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas [...] isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito (FREUD, 1996. v. 13, p. 217).



Figura 3 - Moisés (Figura Central do Túmulo do Papa Júlio II) - 1515
Michelangelo Buonarroti
Escultura em Mármore, 235 cm
Igreja de San Pietro in Vincoli, Roma (Itália)
Fonte: www.settemuse.it

20 STRACHEY, James. Comentários e Notas. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 13, p. 215.

Conforme suas próprias palavras, Freud queria entender o efeito que as obras de arte exerciam sobre ele e sobre o apreciador de arte em geral, evidenciando sua preocupação com a interpretação da obra de arte e seu efeito sobre o espectador.

A meu ver, o que nos prende tão poderosamente só pode ser a 'intenção' do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la. Entendo que isso não pode ser simplesmente uma questão de compreensão 'intelectual'; o que ele visa é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar. [...] Para descobrir sua intenção, contudo, tenho primeiro de descobrir o significado e o conteúdo do que se acha representado em sua obra; devo em outras palavras, ser capaz de 'interpretá-la' (FREUD, 1996, v. 13. p. 217- 218).

No caso do Moisés de Michelangelo, Freud observou as interpretações e análises de vários autores confrontando-as algumas vezes com sua própria interpretação. Na visão de Freud Michelangelo moldou um Moisés diferente, até superior ao histórico e tradicional, não permitindo que ele quebrasse as doze tábuas em sua ira. A maioria das interpretações sugeria que Moisés iria se levantar de sua posição para quebrar as doze tábuas em razão da adoração ao bezerro de ouro, mas, ao contrário, para Freud (1996, v. 13, p. 237), o artista

[...] faz com que ele seja influenciado pelo perigo de se quebrarem e o faz acalmar essa ira, ou pelo menos, impedi-la de transformar-se em ato. Dessa maneira, acrescentou algo de novo e mais humano à figura de Moisés; de modo que a estrutura gigantesca, com a sua tremenda força física, torna-se apenas uma expressão concreta da mais alta realização mental que é possível a um homem, ou seja, combater com êxito uma paixão interior pelo amor a uma causa a que se devotou.

Em seu artigo "O Moisés de Michelangelo", escrito em 1914, Freud cita o método de análise de obras utilizado por um conhecedor de arte russo de nome Ivan Lermolieff, que possibilitava não só distinguir as cópias dos originais, como também criar artistas hipotéticos para obras cuja suposição anterior de autoria fora desacreditada. Seu interesse no método foi aumentado após descobrir a verdadeira identidade do conhecedor de arte, um médico italiano chamado Morelli.

Assim Freud (1996, v. 13, p. 228) analisou o método de Morelli:

[...] seu método de investigação tem estreita relação com a técnica da psicanálise que também está acostumada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de aspectos menosprezados ou inobservados, do monte de lixo, por assim dizer, de nossas observações.

Segundo Ginzburg (1989), na opinião de Giovanni Morelli os museus estavam cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta mas, em contrapartida, devolver cada quadro ao seu verdadeiro autor não era tarefa fácil pois muitas vezes as obras estavam sem assinatura, outras vezes repintadas ou ainda em mau estado de conservação, o que levava a uma maior necessidade de se distinguir os originais das cópias. Ginzburg (1989, p. 144) continua:

Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés.

No entendimento de Ginzburg (1989), Castelnovo aproximou o método indiciário de Morelli ao método de Sherlock Holmes, o célebre detetive criado por Arthur Conan Doyle, da seguinte maneira: o conhecedor de arte seria comparável ao detetive que descobre o autor do crime baseado em indícios imperceptíveis para a maioria, como por exemplo pegadas na lama, cinzas de cigarro etc, só que no caso da arte o que se procuraria descobrir seria o autor do quadro e os indícios a serem verificados seriam outros.

O historiador de arte, Edgar Wind, que, conforme apontado por Ginzburg (1989, p. 145), viu nos trabalhos de Morelli “um exemplo típico da atitude moderna em relação à obra de arte – atitude que leva a apreciar os pormenores, de preferência à obra em seu conjunto”, declarou que:

A alguns dos críticos de Morelli parecia estranho o ditame de que 'a personalidade deve ser procurada onde o esforço pessoal é menos intenso'. Mas sobre este ponto a psicologia moderna estaria certamente do lado de Morelli: os nossos pequenos gestos inconscientes revelam o nosso carácter mais do que qualquer atitude formal, cuidadosamente preparada por nós (WIND apud GINZBURG, 1989, p. 146).²¹

Para Ginzburg (1989), a expressão 'psicologia moderna' poderia ser perfeitamente substituída pelo nome de Freud, que já havia feito essa aproximação, conforme mostrado anteriormente, em seu artigo sobre o Moisés de Michelangelo. Tais observações demonstram que outros estudiosos compartilhavam a opinião de Freud em relação a psicanálise como uma ajuda na interpretação dos indícios deixados pelos artistas quando da elaboração de sua obra.

A leitura dos ensaios de Morelli, na visão de Ginzburg, teve um importante significado para Freud:

A proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores. Desse modo, pormenores normalmente considerados sem importância, ou até triviais, 'baixos', forneciam a chave para aceder aos produtos mais elevados do espírito humano (GINZBURG, 1989, p. 149-150).

Ginzburg (1989) acredita que, ao analisar o método de Morelli, Freud tenha reconhecido ali uma ferramenta aplicável aos estudos da mente humana, voltando-se assim para a psicanálise, o que garantiria a Morelli um lugar especial na história da formação da psicanálise²².

²¹ WIND apud GINZBURG, 1989, p. 146.

²² Tal conclusão é citada apenas para mostrar a interpretação de Freud a respeito do método de Morelli, não cabendo aqui discutir o pensamento de Ginzburg em relação ao papel de Morelli para a criação da psicanálise.

2.2 UNHEIMLICH: DAS CONSIDERAÇÕES AO CONCEITO

Após pesquisas em diversos dicionários em diferentes idiomas em busca de fundamentação para suas análises, Freud apresenta as palavras alemãs '*heimlich*' (doméstica) e '*heimisch*' (nativo). A partir de '*unheimlich*' (estranho), tomando-se a própria construção da palavra, que seria '*heimlich*' antecedita pelo prefixo de negação *un*, tem-se o seguinte significado: 'o oposto do que é doméstico ou nativo', concluindo-se daí que o estranho é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar (o significado mais comum para estranho).

Freud então procura por outros significados para a palavra '*heimlich*', encontrando o que ele separou em um primeiro grupo - pertencente a casa ou à família; domesticado; íntimo, amigavelmente confortável; alegre, disposto - e em um segundo grupo - escondido, oculto da vista; de modo que os outros não consigam saber, sonegado dos outros.

Normalmente *unheimlich* é tomado como o contrário de *heimlich* quando este significa familiar e agradável, nos dando então 'estranho, aterrorizante, o que causa medo'. Mas tomando-se o segundo grupo de significados, percebe-se que *heimlich* pode também significar 'o que está oculto e se mantém fora da vista'. Freud então complementa seu raciocínio dizendo que, "segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz" (FREUD, 1996, v. 17, p. 243).

Partindo dessa premissa, Freud observa que ao se repassar fatos do passado, ou seja, que já aconteceram, sendo portanto familiares, pode-se ter sensações de estranheza.

Tais sentimentos podem ser dar diante de situações extremas, tais como: não saber realmente se um ser aparentemente animado está vivo, ou, do contrário, se um objeto sem vida pode ser na verdade animado; o medo de ficar cego, que segundo Freud aparece muitas vezes como um substituto do medo de ser castrado; o medo do duplo, e até mesmo da substituição do seu próprio eu ('*self*'), sendo esta última

uma situação em que o sujeito não consegue nem mesmo se reconhecer devido a uma forte identificação com outra pessoa.

As superstições que advêm de determinados acontecimentos também podem causar medo. Exemplo disso são as repetições involuntárias que, segundo a crença de muitos, acabam por trazer uma ideia de que algo fatídico virá em decorrência das mesmas. A partir disso, a repetição é percebida como estranha, mesmo que seja relacionada a coisas positivas.

Quando não se consegue fazer distinção entre imaginação e realidade, ou mesmo quando um símbolo parece assumir a própria coisa que simboliza, aumentam-se as causas do terror ao que já era conhecido.

Freud (1996, v. 17, p. 258) então, tomando como base a teoria psicanalítica, tece duas importantes considerações. A primeira é que “o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna” e a segunda é que, se essa for, na verdade, a verdadeira natureza do estranho, pode-se entender que “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou através do processo de repressão”.

Royle destaca a visão de Freud ao perceber o estranho não só como misterioso ou assustador mas especificamente como estranhamente familiar e conclui:

Esta é a singularidade do *uncanny*, um momento vacilante de envolvimento na experiência de alguma coisa que é ao mesmo tempo estranha e familiar. O sentimento do estranhamente familiar engloba um senso de incerteza e suspense, apesar de momentâneo e instável “ (ROYLE, 2003, p.vii, tradução nossa). ²³

²³ “*This is the strangeness of the uncanny, a flickering moment of embroilment in the experience of something at once strange and familiar. Uncanniness entails a sense of uncertainty and suspense, how ever momentary and unstable*”. ROYLE, 2003, p. vii.

2.3 O ESTRANHAMENTE FAMILIAR NA CONTEMPORANEIDADE

Talvez o grande mérito do ensaio de Freud tenha sido o de servir como referência para a abertura de possibilidades e discussões em torno do conceito em diversas áreas do conhecimento, principalmente na esfera cultural, apresentando-se na vanguarda das discussões de temas no universo da arte, da literatura e da filosofia.

Pesquisadores, críticos, artistas e literatos, dentre outros, se debruçam sobre o conceito que a cada dia apresenta novos caminhos e tangencia outras matérias. As rápidas transformações culturais e tecnológicas, somadas à globalização, trazem mudanças radicais e abruptas numa sociedade que não para de se transformar cada vez mais rapidamente e anseia por novos conceitos que melhor a definam e a traduzam.

Masschelein observa que no discurso contemporâneo o conceito estendeu suas fronteiras, ultrapassando as margens da psicanálise: “mesmo que o *uncanny* seja o *uncanny* de Freud, ele não pode mais ser considerado um conceito psicanalítico, podendo-se inclusive questionar se algum dia este foi mesmo o caso” (MASSCHELEIN, 2011, p. 04, tradução nossa) ²⁴. Em seu ponto de vista, a fenomenologia, o estruturalismo, o pós-estruturalismo e a hermenêutica, só para citar algumas das teorias, clamavam por novos conceitos. A teoria do estranhamente familiar viria ao encontro dessa necessidade.

Arquiteto, crítico de arquitetura e historiador, Vidler, em suas pesquisas sobre a arquitetura contemporânea, traz o conceito para o ambiente da arquitetura. Para tanto, o arquiteto baseia suas observações focando, em meio às análises de Freud, num dos maiores medos ligados ao estranhamente familiar: o medo de se perder a visão ou mesmo ser castrado, ou seja, a ideia do corpo humano em fragmentos.

²⁴ “Even if the *Uncanny* is the Freudian *uncanny*, it can no longer be considered psychoanalytic concept and one may even wonder whether it was ever the case”. MASSCHELEIN, 2011, p. 04.

Segundo Nesbitt (2008, p. 617), para Vidler,

a arquitetura (principalmente a arquitetura residencial) tem a capacidade de suscitar 'angustiantes problemas de identidade do eu, do outro, do corpo e sua ausência'²⁵. O estranhamente familiar provoca sensações assustadoras, a ideia do duplo, o medo da mutilação e outros horrores.

Nesbitt (2008, p. 617) observa que a característica da categoria estética e freudiana de colocar “em primeiro plano o corpo e o sujeito em relação à experiência vivida da arquitetura e da cidade” é que permite ao pesquisador uma análise das origens, do significado e do impacto da fragmentação para o indivíduo.

Para Vidler, na arquitetura de hoje, o que era íntimo e confinado se abre ao estranho, às incursões espaciais da era moderna e assim aquilo que pretendia proporcionar segurança termina por permitir o que ele chama de invasão secreta do terror. Isso sem falar no medo de perder seu teto (*unhomely*), fobia que se verifica com o aumento dos sem-teto nas grandes cidades. Vidler relaciona a habitação a dados levantados pela psicanálise e a partir daí o corpo com a casa e, conseqüentemente, o indivíduo com a metrópole, levando-se em conta a instabilidade da vida doméstica na modernidade quando se torna comum a angústia, originada com os problemas da fragilidade do ser humano, de sua própria identidade, de seu relacionamento com o outro, com seu corpo e com as ausências.

Ainda pensando no termo '*unhomely*', ao se trazer o estranhamente familiar para o que seria, segundo Royle (2003) a vida real, a simplicidade, o cotidiano; os opostos suscitados pelo estranhamente familiar parecem mais claros, como posse e perda, abrigado e desabrigado, propriedade e alienação.

Heidegger também atentou-se à rica semântica da palavra *unheimlich* mas, diferentemente de Freud que partiu do próprio substantivo, se concentrou na palavra '*unheimlichkeit*'.

²⁵ VIDLER, Anthony. Uma teoria sobre o estranhamente familiar. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 617.

As diferenças linguísticas entre os termos, segundo Masschelein (2011), baseiam-se apenas no fato de um ser um substantivo e o outro, um adjetivo substantivado.

Heidegger pensou o problema partindo do sentido do 'não-estar-em-casa' e do sentimento de angústia e ansiedade muitas vezes advindos dessa situação. O não-estar-em-casa levando a uma sensação de estranhamente familiar.

Na ansiedade, nos sentimos '*uncanny*'. Aqui a particular indefinição daquilo que acompanha *Dasein* (a existência, tradução nossa) na ansiedade se aproxima da expressão: o 'nada e lugar nenhum'. Mas a sensação do 'estranhamente familiar' aqui significa também 'não-estar-em-casa' ['*das Nicht-zuhause-sein*']. [...] Por outro lado, à medida que *Dasein* (a existência, tradução nossa) entra em declínio, a ansiedade a recupera de sua absorção no 'mundo'. A familiaridade cotidiana com o mundo entra em colapso. *Dasein* (a existência, tradução nossa) foi individualizada, mas individualizada enquanto 'estando-no-mundo'. 'Estar-em' adentra o 'modo' existencial do 'não-em-casa'. Nada queremos dizer além disso quando falamos da sensação do 'estranhamente familiar'. (HEIDEGGER apud MASSCHELEIN, 2011, p. 140, tradução nossa).²⁶

Citado por Masschelein (2011) como um dos arquitetos do '*unhomely*', Peter Eisenman, que segundo Nesbitt (2008) discute a complexidade e a irracionalidade da ocupação do espaço, entende que a impossibilidade de posse também pode gerar a ansiedade:

A interioridade não tem nada a ver com o espaço interno ou habitável de uma edificação, mas com uma condição de "estar dentro". [...] o objeto não exige mais a experiência do usuário para ser compreendido. O objeto não mais precisa parecer feio ou aterrorizante para provocar incerteza; agora é a distância entre objeto e sujeito – a impossibilidade da posse, que provoca esta ansiedade.²⁷

26 "In anxiety, one feels 'uncanny'. Here the particular indefiniteness of that which *Dasein* finds itself alongside in anxiety, comes proximally to expression: the 'nothing and nowhere'. But here the 'uncanniness' also means 'not-being-at-home' ['*das Nicht-zuhause-sein*']. [...] On the other hand, as *Dasein* falls, anxiety brings it back from its absorption in the 'world.' Everyday familiarity with the world collapses. *Dasein* has been individualized, but individualized as Being-in-the-world. Being-in enters into existential 'mode' of the 'not-at-home.' Nothing else is meant by our talk about 'uncanniness'. HEIDEGGER, Martin. Being and time. London: Wiley-Blackwell, 2000a, p.233. In: MASSCHELEIN, Anneleen. **The unconcept: the freudian uncanny in late-twentieth-century theory.** State University of New York. 2011, p. 140.

27 EISENMAN, Peter. En terror firma: na trilha dos grotexos. In: Nesbitt, 2008, p.616-617.

A impossibilidade de posse do espaço vem, provavelmente, acompanhada da angústia do não-estar-em-casa, a sensação de não pertencimento a lugar-nenhum, a possibilidade de estar-se num não-lugar²⁸. O ser humano perde seu vínculo com o lugar, com o próprio lar que seria, a priori, seu 'esconderijo' seguro. “Se um lugar não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar”²⁹. São lugares que não permitem uma maior identidade com os mesmos, pois só se está neles enquanto há um deslocamento do seu verdadeiro lugar.

O não-estar-em-casa, o estar num não-lugar ou mesmo a impossibilidade de posse citada por Eisenman estabelecem fatores de insegurança que tiram o indivíduo de seu conforto, do que lhe é familiar.

Entendemos o '*un-canny*' como aquilo que nos tira do '*canny*', que é o confortável, o costumeiro, o familiar, o seguro. O desconfortável nos nega o conforto de nossos lares. E aí está seu poder de impressão sobre nós. Mas os seres humanos são os mais estranhamente familiares, não somente porque passam a maior parte de suas vidas essencialmente em meio a uma retirada '*un-canny*' além dos limites que inicialmente e na maior parte do tempo lhes são costumeiros e confortáveis, mas porque enquanto seres violentos, ultrapassam os limites do confortável, precisamente em direção ao estranhamente familiar como força impressionante (HEIDEGGER apud MASSCHELEIN, 2011, p. 141, tradução nossa).³⁰

Fora de seu conforto, de seu espaço seguro, de sua privacidade, o indivíduo se sente ansioso, incomodado, invadido em sua intimidade. Sua intimidade fica exposta.

28 Segundo Marc Augé (2012) os não lugares seriam aqueles que se opõem a uma noção sociológica de lugar, de uma cultura localizada no tempo e no espaço. "Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta. AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 36.

29 Ibid., p. 73.

30 "We understand the *un-canny* as that which throws one out of the '*canny*', that is the homely, the accustomed, the usual, the unendangered. The *unhomely* does not allow us to be at home. Therein lies the over-whelming. But human beings are the *uncanniest*, not only because they spend their lives essentially in the midst of the *un-canny* move out the limits that at first and for the most part are accustomed and homely, because as those who do violence, they overstep the limits of the homely, precisely in the direction of the *uncanny* in the sence of overwhelming". MASSCHELEIN, 2011, p. 141.

No estranhamente familiar, Rivera observa que o íntimo pode ser *éxtimo*³¹ uma vez que o estranho (*unheimlich*), é familiar (*heimlich*) ocorrendo assim uma desestabilização do indivíduo, "uma subversão da ideia de reconhecimento de si em si mesmo e no mundo das representações" (RIVERA, 2014, p. 112-113). Depreende-se que o íntimo, o que está interno, se dá a conhecer. O que se tinha escondido é revelado, até mesmo para o próprio indivíduo que não se conhecia em sua essência.

Ainda fazendo uma análise da importância do estranhamente familiar na contemporaneidade, Bloom, descrito por Royle como um dos mais importantes teóricos contemporâneos do *uncanny*, ressalta a importância do conceito para século XX e traz o sublime para discussão:

[...] muito além de seu lugar fundamental nos escritos de Freud, o ensaio é de enorme importância para a crítica literária, porque é a o única grande contribuição que o século XX fez à estética do Sublime. [...] (BLOOM apud ROYLE, 2003 p.14).³²

O sublime, ou a estética do sublime, citado por Bloom, também é lembrado por Vidler (2008, p. 618) quando diz que "uma reflexão sobre a teoria do estranhamente familiar permite reescrever a teoria estética, tradicional e modernista, conforme aplicada a categorias como imitação, repetição, o simbólico e o sublime"³³.

O sublime, conceito abordado nas artes plásticas desde o século XVII, já presente nos estudos de Edmund Burke, na contemporaneidade voltou a ser foco de novas análises e estudos, devido principalmente à já mencionada diversificação das técnicas e modalidades artísticas. Os conceitos de Burke e Kant em relação ao sublime são muito conhecidos.

31 Intimidade exterior

32 "[...] quite aside from its crucial place in Freud's writings, the essay is of enormous importance to literary criticism because it is the only major contribution that the twentieth century has made to the aesthetics of the Sublime. [...] ". BLOOM, Harold. Freud and the sublime: a catastrophe theory of creativity, in Maud Ellmann, ed., Psychoanalytic Literary Criticism. London: Logman, 1994. p.182. In: ROYLE, Nicholas. **The uncanny**. Manchester: Manchester University Press, 2003, p. 14.

33 VIDLER, Anthony. Uma teoria sobre o estranhamente familiar. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 618.

Em sua obra “Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo”, Burke (1993, p. 65) ressalta a característica arrebatadora do sublime, a de uma espécie de assombro, que leva a alma a tal estado “[...] no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror”. O assombro seria o efeito do sublime em seu mais alto grau, e para Burke (1993, p. 65) “nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e raciocinar quanto o medo”.

Segundo Burke (1993), o poder, as privações - tais como o vazio, as trevas, a solidão e o silêncio -, a vastidão (como grandiosidade de dimensões) e a infinitude, a magnificência e a intermitência podem ser elementos geradores do sublime, assim como a manipulação da luz, das cores, dos sons e dos espaços.

Para Kant (2012), o sentimento do sublime é um prazer que surge indiretamente, produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais, como se essas entrassem em suspensão e logo após, no instante imediato, houvesse uma intensa e forte manifestação das mesmas. Ou seja, é como se houvesse uma cessação dos sentidos diante de uma situação desconhecida, como um perigo iminente, e a sensação de prazer imediato após a passagem dessa situação de perigo. Essa sensação intensa seria o sublime.

Ainda segundo Kant (2012, p. 96), sublime é o que é absolutamente grande, “é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno”. Pode-se apreender que algo que é tão grande a ponto de tudo o mais ser pequeno diante dele estabelece em si um poder. Teme-se aquilo que tem poder, muitas vezes por não se saber dimensioná-lo e, portanto, como lhe oferecer resistência. Daí tem-se que, “[...] aquilo ao qual nos esforçamos por resistir é um mal e, se não consideramos nossa faculdade a altura dele, é um objeto de medo” (KANT, 2012, p. 108).

Mike Kelley, assim como Vidler e Bloom, observa tangências entre o estranhamente familiar e o sublime. Em seu ensaio “From the Sublime to the Uncanny: Mike Kelley in Conversation with Thomas McEvilley”, Kelley, defende o *uncanny* como uma espécie de categoria do sublime.

Eu tenho um grande problema com essa interpretação do sublime. A minha interpretação é mais Freudiana, envolvendo noções de sublimação. Eu vejo o sublime como vindo das limitações naturais do nosso conhecimento; quando nos confrontamos com algo que está além dos nossos limites de aceitabilidade, ou que ameaça expor alguma coisa reprimida, temos então essa sensação de 'uncanny'. Então não se trata de entrarmos em contato com algo maior do que nós mesmos. Trata-se de entrarmos em contato com algo que conhecemos e não conseguimos aceitar - algo além dos limites do que estamos dispostos a aceitar sobre nós mesmos (KELLEY, 2003, p. 67- tradução nossa) ³⁴.

As análises em torno do estranhamente familiar mostram que o conceito realmente ultrapassou as fronteiras da psicanálise, como observou Masschelein (2011), estando presente por exemplo na arquitetura com os arquitetos do 'unhomely'. O aumento das discussões em torno do conceito leva inclusive a uma reflexão a respeito de sua inserção como uma das categorias do sublime, conforme as análises de Kelley, Vidler e Bloom.

Sabe-se que a arte é cada vez mais influenciada pela vida real. Baudelaire (1996, p.25) já defendia que o artista devia ser um artista moderno, um artista do seu tempo, "tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório". O artista absorve, enquanto ser antropofágico, o que observa e sente a respeito do mundo em que vive e devolve em forma de arte. O observador, enquanto elemento receptor, por seu lado também reconhece na arte seus medos e aflições, reconhece ali muitas vezes o que já é conhecido mas causa medo, algumas vezes reconhecendo a si em si mesmo (RIVERA, 2014) - o que lhe é estranhamente familiar. São manifestações dessa arte estranhamente familiar que serão analisadas a seguir.

34 "I have a big problem with that reading of sublime. My reading is more Freudian, involved with notions of sublimation. I see the sublime as coming from the natural limitations of our knowledge; when we are confronted with something that's beyond our limits of acceptability, or that threatens to expose some repressed thing, then we have this feeling of the uncanny. So it's not about getting in touch with something greater than ourselves. It's about getting in touch with something we know and can't accept - something outside the boundaries of what we are willing to accept about ourselves." KELLEY, Mike. **Foul perfection: essays and criticism**. Massachusetts, USA. Edited by John C. Welchman. 2003. p.67

3 ATRAENTE OU REPULSIVO? O ESTRANHAMENTE FAMILIAR NA ARTE

O Estranhamente Familiar, já a partir de sua significação semântica, estranho ao mesmo tempo em que é familiar, cria uma dissonância cognitiva diante da experiência com o objeto, que pode ser atraente enquanto repulsivo. É essa dicotomia que se encontra presente nas obras identificadas com o conceito que adquire crescente interesse por parte da arte contemporânea, tomado como uma personificação da realidade e, portanto, das sensações suscitadas por um mundo cuja instabilidade emerge de todos os lados.

O corpo humano fragmentado, a dúvida quanto à própria personalidade, o duplo, o não discernimento entre o que seja real ou imaginário, o passado ou mesmo algo que ficou alienado ou reprimido que retorna, entre outras sensações suscitadas por Freud em seu ensaio, são admitidos como problemas relevantes para a arte contemporânea. Possivelmente já presente em várias obras do Surrealismo, o estranhamente familiar hoje constitui parte das temáticas de vários artistas em diferentes áreas, conforme cita Masschelein:

[...] não importa o quanto esteja enraizado em teoria, um conceito não pode ser desligado da prática, de fenômenos artísticos e culturais. Como um conceito estético, portanto, o estranhamente familiar captura o clima expressado em manifestações culturais do final do século XX. Na literatura pode-se pensar em autores como Haruki Murakami, W. G. Sebaldi, e Paul Auster. Nas artes visuais, o estranhamente familiar foi ligado a artistas como Cindy Sherman, Sophie Calle, ou Lucian Freud, ao cinema de David Lynch e David Cronenberg, e ao cinema de terror em geral. Libeskind, Tschumi, e Eisenman são arquitetos do "unhomely" (MASSCHELEIN, 2011, 147-148, tradução nossa) ³⁵.

35 [...] no matter how much it is rooted in theory, . As an aesthetic concept, then, the uncanny captures the mood that is expressed in late twentieth-century cultural manifestations. In literature one can think of authors like Haruki Murakami, W.G. Sebaldi, and Paul Auster. In the visul arts, the uncanny han been linked to artistis like Cindy Sherman, Sophie Calle, or Lucian Freud, to cinema of David Lynch and David Cronenberg, and to horror film in general. Libeskind, Tschumi, and Eisenman are "unhomely" architects. MASSCHELEIN, 2011, 147-148.

Aprofundando-se os estudos na área, descobrem-se ainda outros artistas cuja temática do estranhamente familiar parece ser flagrante, como Francis Bacon nas artes plásticas e ainda Peter Greenaway e Lars von Trier na cinema.

Neste capítulo, o que se procura é, através de trabalhos de artistas já consagrados pela história da arte, fazer aproximações com o conceito e, a partir de então, com o trabalho de Colnago, objeto do presente estudo, que será analisado a partir do próximo capítulo. Cabe lembrar que são apenas aproximações conceituais que tangenciam os diferentes projetos poéticos dos artistas. Assim, serão analisadas algumas obras dos surrealistas, com destaque para René Magritte e Salvador Dali, além de trabalhos de Cindy Sherman, Lucian Freud e Francis Bacon.

3.1 SURREALISTAS

O surrealismo ou “o que está acima do realismo”, conforme Apollinaire, foi terreno fértil para as manifestações artísticas em que se tratava do inconsciente, uma vez que se libertou das imposições da lógica que inibiam a imaginação. Ao buscarem-se referências na história da arte, verifica-se que muitas obras do movimento surrealista terminam por suscitar sensações ligadas ao sentimento de perda. O que se pretende apontar aqui é que as análises de Freud que os influenciaram, principalmente em razão das diferenças entre real e imaginário, entre consciente e inconsciente, muito provavelmente estavam ali presentes.

Na verdade, o movimento surrealista não só revelou uma dimensão do sentir e do agir humanos que não podia deixar de ser tida em consideração num estádio da cultura tão agitado como o nosso – revelação de uma dimensão para além da consciência que tem, aliás, antecedentes na arte visionária de todos os tempos –, como teve sobretudo o mérito de racionalizando, por assim dizer o irracional, dar o justo lugar e o relevo adequado à componente de loucura que, também desde sempre, acompanhou a vida humana (DE FUSCO, 1988, p. 188).

Segundo De Fusco (1988), a pesquisa surrealista reporta-se fundamentalmente à psicanálise de Freud e assim à noção do inconsciente e todas as possibilidades criadas a partir do sistema nervoso onde o lapso e o sonho surgem como campo fértil de investigação. O entrelaçamento entre o real e o imaginário com uma recorrente transmutação entre os objetos, seres e situações caracterizados nas obras desses artistas cria no espectador certa dificuldade de diferenciar entre a realidade e o território da imaginação, dificultando assim o reconhecimento do que ali se acha representado.

Essa representação, que originariamente seria considerada de fácil identificação por ser, até certo ponto, conhecida ao espectador, agora causa estranheza diante da transfiguração sofrida dentro da obra. O que antes lhe era familiar a partir desse momento é objeto de estranhamento.

Quando o artista surrealista libera sua imaginação, um mundo novo é criado a partir de um mundo anteriormente conhecido. Isso coaduna com o pensamento de Sartre (2012, p. 41) de que “toda realidade tem um 'parentesco', uma 'analogia', uma certa relação com a consciência; e é por isso que todas as coisas que nos cercam são chamadas imagens”.

[...] Enquanto Hume reserva o nome de imagem à coisa na medida em que é percebida, Bergson o estende a toda espécie de realidade: não é apenas o objeto do conhecimento atual que é imagem, é todo objeto possível de uma representação.³⁶ 'Uma imagem pode *ser* sem *ser percebida*; pode estar presente sem estar representada'.³⁷

Segundo De Fusco (1988), os surrealistas buscavam inquietar o espectador através de uma sensação de desambientação e de efeito do choque; uma nítida intenção de provocar-lhes mal-estar. Magritte, que segundo Meuris (2007, p. 16) manifestava pouco interesse pela psicanálise, buscava por paradoxos lógicos e jogos mentais que podem prescindir dos sonhos enquanto que Dalí, ao contrário, buscava mostrar o sonho, atingir a dimensão onírica.

³⁶ SARTRE, 2012, p. 41.

³⁷ Matière e Mémoire, p. 22. (N.A.) In: SARTRE, 2012, p. 41.

Magritte, que juntamente com Dali foi um dos expoentes do movimento, procurava, segundo sua visão, domar o subconsciente com a realidade e, segundo Meuris (2007, p. 45), “esta originalidade manifesta-se, em primeiro lugar, na união fundamental que o pintor belga estabelece com o mundo tal como ele é e, nesta base, ele age de determinada maneira e é a partir das evidências que se afirma todo o resto.”

Seja por meio das vieses da psicanálise e das possibilidades criadas em relação ao sistema nervoso, ou dos jogos de lógica e paradoxos mentais, muitos dos trabalhos dos surrealistas parecem apresentar conexões com a psicanálise de Freud, e dentre essas determinadas obras se destacam ao apresentar elementos que remetem às sensações ligadas ao conceito de estranhamente familiar.

Primeiro chama-se a atenção àquela que, dentre as sensações suscitadas pelo estranhamente familiar, talvez seja a causa de maior repulsa e medo: o corpo em fragmentos. Embora Freud tenha relacionado o medo de ser castrado com o medo de perder a visão, há de se convir que o medo de se ver sem um de seus membros ou órgãos ou outras partes do corpo pode causar igual ou maior temor.

Encontram-se entre os trabalhos de Magritte algumas obras em que a cabeça da personagem representado é substituída por algum outro elemento tal como uma maçã ou mesmo apenas por uma luz, como é o caso da obra “O Princípio do Prazer (Retrato de Edward James, 1937)”. Em outros só algumas partes do corpo são mostradas, como os pés ou o tronco.

No caso da obra da figura 4, são 5 (cinco) quadros distintos que ao se olhar podem sugerir ao espectador que juntos formariam um nu mas não se pode afirmar que as partes pertençam ao mesmo corpo, uma vez que a perspectiva, a cor e a própria configuração, levam a crer que não seriam de uma mesma personagem. É possível perceber ainda que nem todas as partes de um corpo humano se acham ali representadas, destacando-se a falta dos membros superiores. Pode se ter a sensação de que as partes estão misturadas, assim como um quebra-cabeça, e que o espectador poderia procurar as outras peças para encaixar e formar conjuntos inteiros. Mas onde estariam essas peças, as partes faltantes dos corpos?

Além do incômodo de se observar o corpo fragmentado, ainda surge a impossibilidade de saber-se de qual corpo seriam os fragmentos. Pode surgir uma sensação de fragilidade e de impotência diante da tela.

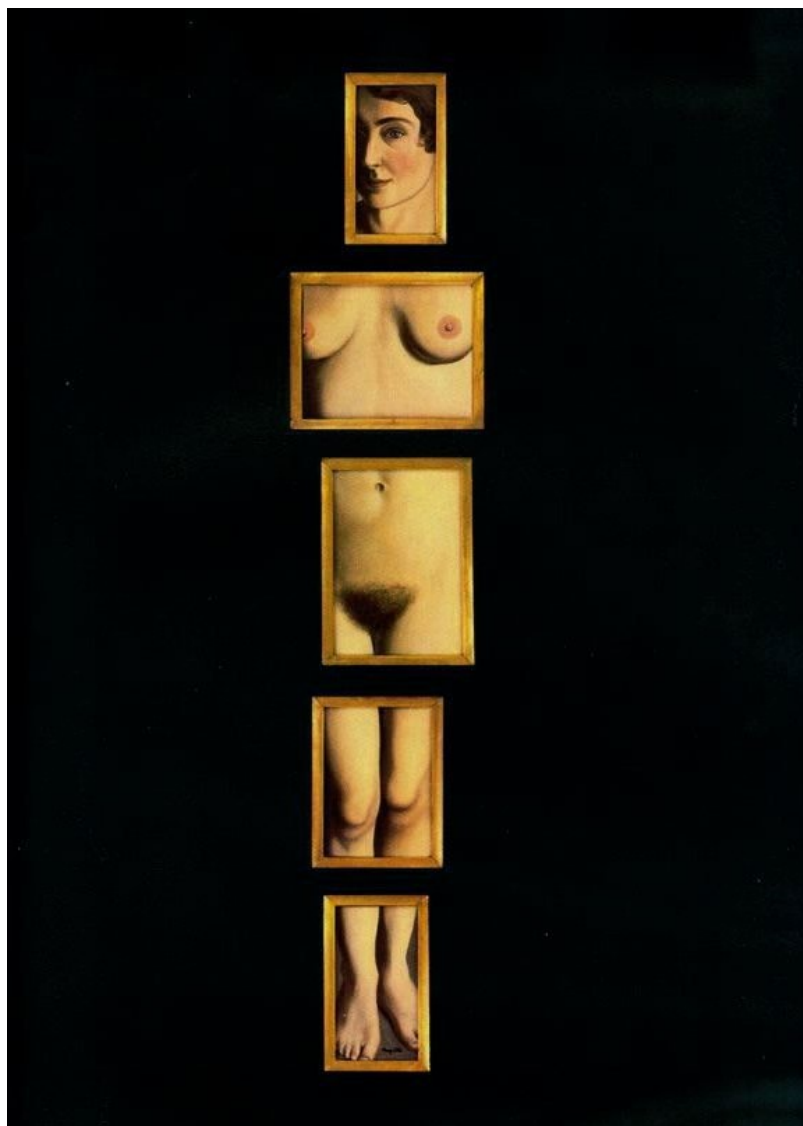


Figura 4 - A Evidência Eterna (L'évidence éternelle), 1930
René Magritte
Óleo sobre 5 telas distintas, 26x16, 22 x28, 30x22, 26x20, 26x16cm
Houston, Courtesy The Menil Collection
Fonte: MEURIS, Jacques (2007)

Segundo o pensamento de Dali,

A única diferença entre a Grécia imortal e a época contemporânea é Sigmund Freud, aquele que descobriu que os corpos humanos, que eram puramente neoplatônicos à época dos gregos, são hoje cheios de gavetas secretas que só a psicanálise é capaz de abrir" (DALI apud NÉRET 2011, p. 44, tradução nossa).³⁸

Na figura 5, referente a obra de Dali "O Gabinete Antropomórfico", destacam-se as gavetas que se abrem no corpo, fragmentando-o. Levando-se em consideração o próprio pensamento do artista, as gavetas em questão poderiam representar os segredos, a parte secreta dos corpos humanos que a psicanálise é capaz de abrir. Ao se observar a obra, as gavetas abertas podem querer mostrar que os segredos foram desvendados deixando a figura prostrada talvez pelo próprio alívio do suposto peso que guardava.

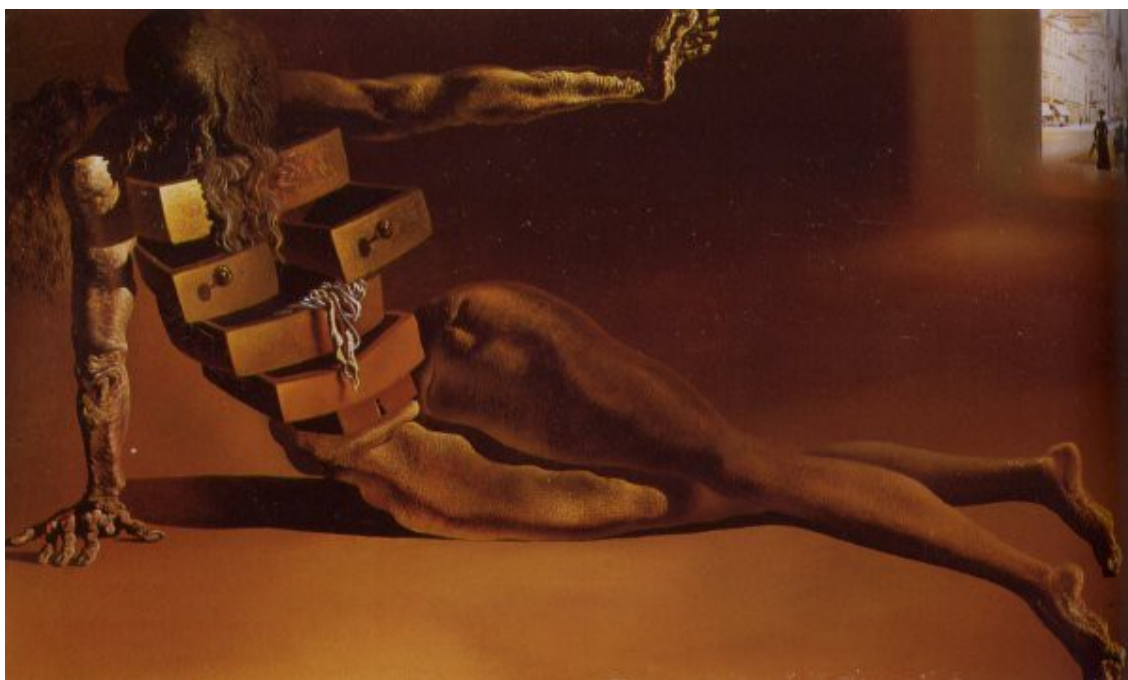


Figura 5 - Le Cabinet Antropomorphe, (O Gabinete antropomórfico), 1936
Salvador Dalí

Óleo sobre madeira, 25,4 x 44,2 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Fonte: NÉRET, Gilles (2011)

³⁸ "L'unique différence entre la Grèce immortelle et l'époque contemporaine c'est Sigmund Freud, lequel a découvert que le corps humain, qui était purement néo-platonicien à l'époque des Grecs, est Aujourd'hui plein de tiroirs secrets que seule la psychanalyse est capable d'ouvrir". NÉRET, Gilles. **Salvador Dalí** (1904-1989): La conquête de l'irrationnel. China: Taschen, 2011. p. 44.

Pode-se pensar as gavetas como partes do corpo que se abrem e se fecham, como feridas que não cicatrizam e que, ao mesmo tempo, podem esconder segredos ou memórias referentes a um passado que retorna a cada abertura.

Para Bachelard (1993, p.91),

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses 'objetos' e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade.

Esses objetos-sujeitos podem se transformar em “pedaços” de indivíduos, seres humanos, uma vez que podem guardar o que muitas vezes se tem de mais valioso, como as ideias, sonhos, e planos. Se abrir esses objetos-sujeitos já é invadir o próprio ser, o que dizer de os privar dos mesmos? Seria fragmentar o corpo em sua intimidade, em seu ser.



Figura 6 - Les Amants (Os Amantes), 1928
René Magritte
Óleo sobre tela, 54,2 x 73 cm
Coleção Particular - Bruxelas (Bélgica)
Fonte: MEURIS, Jacques (2007)

A figura 6 traz a obra de Magritte "Os Amantes" que apresenta em destaque, no primeiro plano, as personagens com as cabeças cobertas que remetem ao camuflado, ao escondido, ao que não pode ou não quer ser mostrado. Com a fisionomia que não se deixa ou que não é deixada ou não pode ser vista, não se reconhece as personagens ali representadas.

Por que "os amantes" de Magritte (Figura 6) estariam com as cabeças cobertas? Anônimos, sem rostos, mas ainda assim amantes. Amantes escondidos, encobertos pelo tecido que lhes cobre as cabeças.

O ato de cobrir as cabeças, se esconder do outro, remete ao uso de máscaras que escondem e vedam a personalidade. Para Seneth (apud BAUMAN, 2001, p. 112),

"Usar uma máscara é a essência da civilidade. As máscaras permitem a sociabilidade pura, distante das circunstâncias do poder, do mal-estar e dos sentimentos privados das pessoas que as usam. A civilidade tem como objetivo proteger os outros de serem sobrecarregados com nosso peso".

Para que serve a máscara afinal? Proteger os outros de nós mesmos, ou criar uma espécie de armadura que afaste os outros de nós? Em nome da 'civilidade' apregoada por Seneth, o indivíduo pode se perder de si mesmo.

Na figura 7, referente à obra "A reprodução Interdita", pode ser observado o problema com relação ao 'self', quando não se consegue reconhecer a si mesmo. O homem ali representado não consegue se ver no espelho, não vê a face que deveria ser vista, vê outra face que não deveria ver. Vê um lado interdito, vedado aos olhos do observador. Mais do que isso, ao procurar por seu reflexo só o que consegue ver é sua imagem como se estivesse se afastando de si mesmo. "[...] O espelho não é apenas reflexo, mas reflexo invertido; é o avesso que revela"³⁹. Pior do que perder uma parte do corpo, seria se perder totalmente, se perder de si, e a partir daí não ter mais controle sobre seu próprio "eu" ("self"), sobre suas emoções.

39 FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos I - problematização do sujeito**; psicologia, psiquiatria e psicanálise. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002b.



Figura 7 - La Reproduction Interdite (Portrait de Edward James) -
(A Reprodução Interdita (Retrato de Edward James), 1937
René Magritte
Óleo sobre tela, 79 x 65,5 cm
Museum Boymans-van Beuningen - Roterdã (Holanda)
Fonte: MEURIS, Jacques (2007)

Ainda como um questionamento sobre não se ter o controle sobre sua própria individualidade, não saber discernir entre o real e o imaginário, não se reconhecer a si mesmo, na obra da figura 8 existe uma proliferação do mesmo indivíduo, não se é mais indivíduo e sim multidão. São infinitos duplos de si mesmo. Suas individualidades e suas alteridades são perdidas. Não se é permitido ter sua individualidade reconhecida na multidão de indivíduos em série.

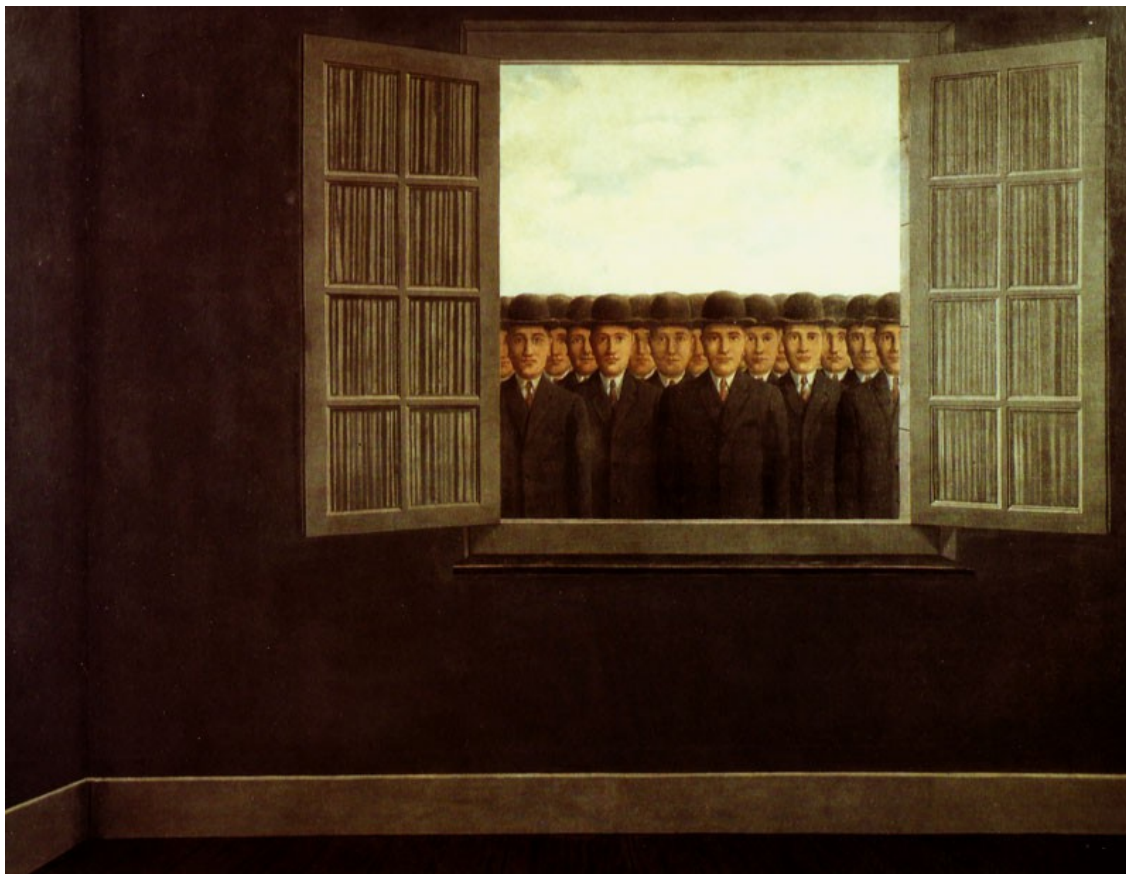


Figura 8 - Le mois des Vendanges (O Mês das Vindimas), 1959

René Magritte

Óleo sobre tela, 130x 160 cm

Coleção Particular - Paris (França)

Fonte: MEURIS, Jacques (2007)

O título da obra, “O mês das Vindimas”, e o fato da janela não estar no centro, e sim toda a parede, deveriam deslocar a atenção do homem. Se fosse apenas um homem, ele poderia ser visto como fazendo parte do cenário externo, assim como o seria se fossem várias pessoas, cada uma com sua história. Poderia não haver nada demais também se no lugar do homem houvesse um pasto, ou árvores, ou gado, ou até uma plantação, que se encaixaria com o título da pintura. Mas aquele homem é repetido ao infinito, as diferenças entre cada iteração sendo tão grandes como entre grãos de arroz. A plantação de um homem retira toda a sua identidade. Ele está ali perto, e parece humano como você, como o espectador, mas não pode ser humano. É essa proximidade e ao mesmo tempo gritante distância que gera o desconforto causado pelo exército de um homem à espreita na janela.

Um vestido ou camisola pendurado no armário (Figura 9), a princípio não causaria medo nem estranheza em ninguém. Mas e uma camisola que parece mostrar os seios de alguém que não está ali? Isso porque parecem não existir outros elementos que mostrem alguém vestindo a camisola. Somente os seios estão ali representados como parecendo indicar estarem presente sensações que se foram, trazendo uma parte da pessoa que não está mais ali, alguém que ficou no passado e que assim retorna⁴⁰.

A representação sugere que Magritte estaria buscando lembranças de sua mãe que cometera suicídio, mergulhando no rio com uma camisola cobrindo sua cabeça. Segundo Milosz (apud, Bachelard, 2003, p.92), “O armário (está) cheio do tumulto mudo das lembranças”.

O suicídio de Adeline Magritte, mãe do pintor, afogada no Sambra aos 41 anos é, segundo Meuris (2007), envolto em mistério, a começar pela descoberta do corpo por Magritte e seus irmãos. O cadáver estaria praticamente nu, apenas com uma camisa úmida colada ao corpo, puxada para cima (embora sem confirmação).

O suicídio de Adeline Magritte, evidentemente, leva-nos a colocar inúmeras questões, tratando-se do jovem René, do futuro artista. Quer René tenha ou não assistido à descoberta do corpo da mãe, quer ele tenha ou não sentido, então, a sua importância de irmão mais velho, quer o acontecimento tenha ou não alimentado nele um 'sentimento do mistério', que será sempre a base da sua doutrina, é evidente que não se pode diminuir a sua importância, quando se tenta compreender os dados psicológicos que condicionaram as reações profundas do pintor, quando refletiu sobre 'o que é preciso pintar' (MEURIS, 2007, p.12-13).

40 "(...) a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos". In: STALLYBRASS, Peter, **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 3. ed. ampl. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2008.



Figura 9 - La Philosophie dans le Boudoir (A Filosofia no Quarto de Dormir), 1966

René Magritte

Guache, 74 x 65 cm

Coleção Particular

Fonte: MEURIS, Jacques (2007)

Meuris (2007, p. 13 e 16) continua sua análise em busca de possíveis interferências no trabalho no pintor:

O principal aspecto deste problema é o seguinte: René Magritte, através de uma explicação freudiana, viu no suicídio materno um abandono total que o teria lançado numa dúvida interminável sobre o mistério complexo das coisas, vivas ou mortas, que povoam a existência de todos nós? [...] Terá o traumatismo, certamente sentido pelo jovem René estado na origem da maior parte da obra magrittiana que joga com o reconhecível e com o escondido, com o visível e com o secreto, com a razão e com o absurdo?

Um só homem e quatro braços (Figura 10). Se no início do capítulo foram mostradas figuras em que faltavam partes do corpo, aqui acontece exatamente o contrário: um excesso de membros. Mas qual seria o significado dos dois braços que estariam sobrando na figura? Poderiam ser referências a lembranças de um passado que insiste em voltar e cuja intensidade parece torná-lo presente, como a assombrar.



Figura 10 - Le Sorcier (Autoportrait aux quatre bras) - O Bruxo (Autorretrato com quatro braços), 1952
René Magritte
Óleo sobre tela, 324 x 45cm
Courtney Galeria Isy Brachot, Bruxelas-Paris
Fonte: MEURIS, Jacques (2007)

Se a morte de sua mãe interferiu no trabalho de Magritte, conforme o pensamento de Meuris, a obra da figura 10 pode sugerir uma nova referência a esse trauma. Nota-se que uma das mãos dá comida na boca, enquanto a outra coloca bebida no copo.

A composição parece indicar que o homem ali representado (no caso o próprio Magritte pois se trata de um autorretrato) come normalmente, com suas duas mãos, enquanto outra pessoa, e que no caso poderia ser uma referência à figura materna, estivesse lhe dando comida, cuidando dele. Alguém que não estaria presente material ou fisicamente, ou mesmo totalmente representada mas que, pela representação dos dois braços a mais, se faria presente na composição.

Através dessas análises, observa-se que em algumas das obras dos surrealistas podem-se observar elementos que remetem à teoria freudiana do estranhamente familiar. Essa discussão se expande com o ensaio de Nadine Beck que também busca discutir o conceito em relação ao surrealismo.

Na visão de Beck,

O movimento surrealista viu a exploração freudiana do inconsciente como uma legitimação de sua visão do mundo, já que para eles, a realidade não era nada além de uma ideia enquanto os sonhos e o estado inconsciente da mente habitam no mundo (BECK, 2005, p. 01 – tradução nossa).⁴¹

A partir de sua análise, Beck discute como alguns dos surrealistas (cabe aqui lembrar que nem todos têm o mesmo ponto de vista, a mesma poética) se utilizaram do conceito do estranhamente familiar em suas propostas. Beck discute o conceito como se a mulher fosse sua própria personificação. Tal análise se baseia na ideia de que a mulher seria o 'primeiro lar', '*homely*' uma vez que é dela que todos nascem.

A partir desse ponto, ela passa a observar as diferenças de tratamento do tema entre artistas do sexo masculino e do feminino. Artistas como Man Ray e Salvador Dali, por exemplo, segundo ela, se utilizavam de manequins, muitas vezes fragmentados, como a que aparece na foto (Figura 11) com o próprio Dali.

41 *"The surrealist movement saw Freud's exploration of the "unconscious" as their legitimating of the view of the world, as for them, the reality was nothing but a fake idea whereas dreams and the unconscious state of mind inhabited the true world". BECK, Nadine. **Discussing the 'uncanny' from sigmund freud's essay 'uncanny' in relation to surrealism**. Norderstedt Germany: Grin Verlag. 2005, p.01.*

Para Beck, essa escolha acontece porque “as bonecas atuam como figura do desejo, memórias reprimidas e sonhos; a figura da mulher se transforma num objeto, como Olympia⁴² (BECK, 2005, p. 05, tradução nossa) ”⁴³.



Figura 11 - Salvador Dalí with one of his mannequins (Salvador Dalí com uma de suas manequins), 1938

Fonte: BECK (2005, p. 05)

42 Olympia é uma referência a uma boneca de madeira com um mecanismo e que, no conto de E.T.A. Hoffmann, 'Homem da Areia', quando observada pela janela do jovem Nataniel, personagem do conto, é confundida com um moça de verdade, bela mas estranhamente silenciosa e imóvel. Freud faz muitas referências a essa história em seu ensaio sobre o estranhamente familiar. In: Freud, 1996. v. 17, p.247.

43 “The dolls serve as a figure for desire, repressed memories and dreams; the woman figure has become an object, like Olympia”. BECK, 2005, p.05.

Quanto às mulheres, segundo Beck, embora a perspectiva seja na maioria das vezes diferente, procurando focar mais o etéreo, o mundo dos sonhos, deixando um pouco de lado a misoginia, deve ser lembrado que os elementos presentes na mente que suscitam o estranhamente familiar são comuns a homens e mulheres porque se baseiam em medos primários e primitivos.

No trabalho da figura 12, pode ser verificado que embora os elementos pictóricos utilizados pela artista à primeira vista parecerem mostrar uma atmosfera de sonho, o que se vê em primeiro plano é a representação de uma figura cujo vestido se encontra aberto na parte de trás, proporcionando ao espectador a visão através dele, percebendo assim que a figura ali representada não possui corpo. A presença da figura acaba sendo lembrada apenas pelos cabelos e pelo vestido. A ausência do corpo, e mais do que isso, a presença da ausência do corpo (visto que o vestido e os cabelos parecem representar uma figura feminina), remetem ao estranhamente familiar.



Figura 12 - The Slumbering (O Adormecido), 1937
Toyen⁴⁴

Fonte: BECK (2005, p. 09)

⁴⁴ Toyen é o nome artístico de Marie Germinova, pintora nascida na atual República Tcheca, contemporânea dos surrealistas, que se mudou para Paris nos anos de 1930.

3.2 CINDY SHERMAN

Cindy Sherman é apontada por Masschelein como uma das artistas que apresenta em suas obras, trabalhos com características do estranhamente familiar. Em algumas de suas séries, a artista questiona estereótipos como artistas de cinema e de televisão, estrelas de filmes e personagens de obras de antigos mestres. Ela desconstrói sua própria identidade, transfigurando-se nesses personagens para questionar esses mesmos estereótipos que adota.

Na série “*Untitled Film Stills*”, ela toma o lugar de mulheres comuns, com roupas comuns, em situações do cotidiano. No caso a artista se despe de todas as suas características próprias, aquelas que a tornariam única, com a intenção de tomar o lugar de outra pessoa. “São retratos personificados de emoções, inteiramente próprios, de inconfundível presença. Estou tentando fazer com que as pessoas reconheçam algo de si mesmas e não a minha pessoa” (SHERMAN apud DEMPSEY, 2002, p. 271).

Conforme as palavras da artista, por meio de sua transformação, Sherman procura fazer com que as pessoas se reconheçam nos personagens, reconheçam algo de si mesmas, e para tanto se transforma em pessoas comuns. Através dessa transformação de si mesmo em outro, a artista provoca o espectador possibilitando que ele se reconheça no outro.

Na série “*Fairy Tales and Disasters*”, nos anos de 1980, Sherman acentua sua transfiguração e impõe um caráter mais dramático às cenas em que é fotografada. Para Mike Nelson, nessa série, a artista “está cada vez mais difícil de se reconhecer. Os espaços são opressivos e escuros com pedaços de corpos desmembrados, bonecas, detritos e traços de vômitos” ⁴⁵. Tudo parece indicar que a cena é montada pela artista com o intuito de causar estranhamento ao espectador.

45 “[...] increasingly hard to recognise. The spaces are oppressive and dark with bits of dismembered bodies, dolls, detritus, traces of vomit”. In: Anxiety. Disponível em: “<http://cultura.gencat.net/casm/butlleti/hemeroteca/n24/en/article_02.htm>”. Acesso em 20 fev. 2014.



Figura 13 - Untitled (Disasters), (Sem Título - Série Desastres), 1988
Cindy Sherman
Fotografia

Fonte: www.cultura.gencat.net

Na figura 13, uma das fotografias da série, o estranhamento pode aparecer ao não se conseguir perceber se a pessoa ali representada está viva ou não. A cena do desastre já é chocante por si mesma e tem o seu lado inquietante mais elevado quando não se tem certeza se a pessoa foi fotografada morta ou viva. Ao espectador mais desavisado pode parecer inclusive que a própria artista esteja morta.



Figura 14 - Untitled 333 (from the Broken Dolls Series) - Sem Título 333 (da Série Bonecas Quebradas) , 1999
Cindy Sherman
Fotografia P/B, 91 x 61 cm
Fonte: www.thesyzcollection.com

Em outro de seus trabalhos, uma série também do final dos anos de 1980, Sherman fotografa bonecas ou partes de bonecas desmembradas. O corpo em pedaços, fragmentado, remete também ao estranhamente familiar.

A cena, figura 14, impressiona. Desde a posição das pernas à cabeça decepada caída no chão, toda a composição parece ter sido pensada para causar um sentimento e sensação de impotência a quem vê, sentimentos que remetem ao

estranhamente familiar. A imagem, apesar da fragmentação do corpo, pode remeter ao momento do parto. Conforme visto anteriormente, Nadine Beck faz menção à ideia da mulher ser o 'primeiro lar', '*homely*', sendo assim a própria personificação do estranhamente familiar. Talvez a artista esteja utilizando as próprias bonecas, tantas vezes utilizadas pelos homens como figuras do desejo, para questionar esse comportamento, possibilitando uma leitura totalmente nova a partir de um mesmo objeto. Tal viés poderia confirmar as observações de Beck quanto a uma possível diferença em relação à utilização do conceito do estranhamente familiar por homens e mulheres.

3.3 LUCIAN FREUD

Os trabalhos desse artista contemporâneo, que é neto do psicanalista, também foram lembrados por Masschelein (2011, 147-148) por apresentar elementos do estranhamente familiar.

Na figura 15 está o retrato de Kitty, que viria a ser uma das mulheres de Lucian. Aqui já se observa o fascínio do pintor pela expressão de seus modelos. Nessa época, em que Freud ainda pintava seus modelos vestidos, a expressão ficava por conta do olhar dos personagens.

A figura representada na obra parece olhar fixamente para um lugar além. Ela parece estar totalmente desconcentrada da cena com seu olhar se fixando em um ponto que não pertence à composição. Esse olhar distante, e ao mesmo tempo compenetrado, é tão carregado de expressão que parece querer atrair o espectador. A mão que parece segurar displicentemente o gatinho também parece querer apertar seu pescoço, como a atender uma ordem de alguém que ali não aparece. Alguém que talvez estivesse apenas em seu subconsciente ou na sua memória. Enquanto isso, o olhar do gato parece procurar diretamente o espectador, como a inquietá-lo.



Figura 15 - Girl with a Kitten (Garota com um gatinho), 1947
Lucian Freud
Óleo sobre tela
© The Lucian Freud Archive - The Bridgeman Art Library
Fonte: GREIG, Geordie (2013)

As pinturas de Freud, a partir dos anos de 1950, parecem fazer recortes da realidade de uma maneira bastante direta e crua. São corpos expostos junto a trapos ou animais, como se tivessem sido largados. É como se a verdade de cada um estivesse ali exposta, sem retoques ou meandros para escondê-la. “Há quadros da década de 1970 que estão tão carregados de sexo que praticamente dá pra saber qual era o cheiro das pessoas” (GREIG, 2013, p. 200).



Figura 16 - And the Bridegroom (E o Noivo), 1993
 Lucian Freud
 Óleo sobre tela
 © The Lucian Freud Archive - The Bridgeman Art Library
 Fonte: GREIG, Geordie (2013)



Figura 17 - Benefits Supervisor Sleeping (Supervisora de Benefícios Dormindo), 1995
 Lucian Freud
 Óleo sobre tela, 151.3 x 219 cm
 Private Collection
 Fonte: www.artquotes.net

Algumas cenas podem causar uma espécie de choque de realidade. O artista parece querer mostrar aquilo que muitos parecem querer esconder. Aquilo que geralmente é confinado, como a intimidade de um casal ao fazer amor, é mostrado por Freud sem pudores (Figura 16). A mulher obesa que descansa no sofá, também é mostrada "sem retoques".

Tudo parece estar ali para ser revelado. Como no estranhamente familiar, em que há o reprimido que retorna e no qual, o que deveria ter permanecido escondido vem à tona. A realidade que causa inquietação. O que é revelado pode suscitar também o sentimento de estranhamente familiar no espectador.

3.4 FRANCIS BACON

Assim como Lucian Freud, Francis Bacon é considerado um pintor existencialista.

A teatralidade, a violência e a atmosfera claustrofóbica da pintura de Bacon, sua recusa em oferecer consolos fáveis ou até mesmo qualquer espécie de consolo levaram muita gente a considerar que sua obra é a mais implacável e angustiada de toda arte existencialista (DEMPSEY, 2003, 178).

Assim Mike Nelson analisa a pintura de Bacon:

Exceto por algumas séries voltadas para a reinterpretação de algumas paisagens de Van Gogh, todas as pinturas de Bacon são caracterizadas pelo fato de, primeiramente, se tratarem de interiores de espaços fechados, salas vazias nas quais alguém, no máximo, distingue uma cadeira, um lavatório, um abajur, e em sequencia, porque o centro da pintura consiste numa mancha oval, o espaço no qual uma figura é mostrada. (NELSON - tradução nossa)⁴⁶

46 *"Except for a series devoted to a reinterpretation of some of Van Gogh's landscapes, all of Francis Bacon's paintings are characterised by the fact that, firstly, they depict enclosed interior spaces, empty rooms in which one can, at most, distinguish a chair, a lavatory, a hanging light-bulb, and secondly, because the centre of the picture consists of an oval framing the space in which a figure is shown".* Entrevista de Mike Nelson. In: Anxiety. Disponível em: "<http://cultura.gencat.net/casm/butlleti/hemeroteca/n24/en/article_02.htm>". Acesso em 20/02/2014.

Essa área, denominada por Deleuze (2007, p. 11) como 'Área Redonda', “delimita frequentemente o lugar onde está sentada a personagem, quer dizer, a Figura. Sentado, deitado, inclinado ou em outra posição”.

Essa área, ainda segundo Deleuze (2007), pode ser aumentada, diminuída, estar no centro da composição ou nas laterais, pode ser substituída por um cubo ou paralelepípedo de vidro, que também podem estar combinados à própria área redonda numa mesma composição. Ou seja, o que o artista parece buscar é o isolamento da figura.

A figura fica totalmente isolada como numa pista de dança, ou uma espécie de arena de circo. Segundo Deleuze (2007), Bacon não quer uma narração da imagem, nem mesmo com seus dípticos e trípticos; ele quer isolar a figura para se ater aos fatos. O interesse maior é a figura. Nelson concorda com Deleuze e acrescenta que a intenção de Bacon “é intensificar o aspecto opressivo do espaço, destacando a solidão do indivíduo e transformá-lo em um objeto, alguém sem história para contar” (NELSON - tradução nossa).⁴⁷

Nas 3 (três) figuras seguintes, figuras 18, 19 e 20, observam-se a roda, o isolamento da personagem e a falta de história, sendo essa devida à ausência de objetos, de referências pessoais. Não se consegue fazer uma narrativa porque não existem elementos presentes na composição que a permitam.

Na primeira obra (Figura 18), a personagem está suspensa por cordas que parecem segurar o círculo no ar. A figura parece querer se movimentar, sair daquela situação, assim como na segunda obra (Figura 19), em que o artista ao compor o trabalho parece querer passar a impressão de que a personagem busca “descer” dos quadros em que se encontra. Na terceira (Figura 20) ele parece compor a cena para mostrar a imobilidade da personagem que, sentado sobre um pedestal, como um objeto de escultura, já não parece querer mudar aquela situação, não procura mais sair da posição.

47 “*is thus to increase the oppressive aspect of the space, underline the loneliness of the individual and turn them into an object, someone with no story to tell*”. Entrevista de Mike Nelson. In: Anxiety. Disponível em: “<http://cultura.gencat.net/casm/butlleti/hemeroteca/n24/en/article_02.htm>” > Acesso em 20/02/2014.

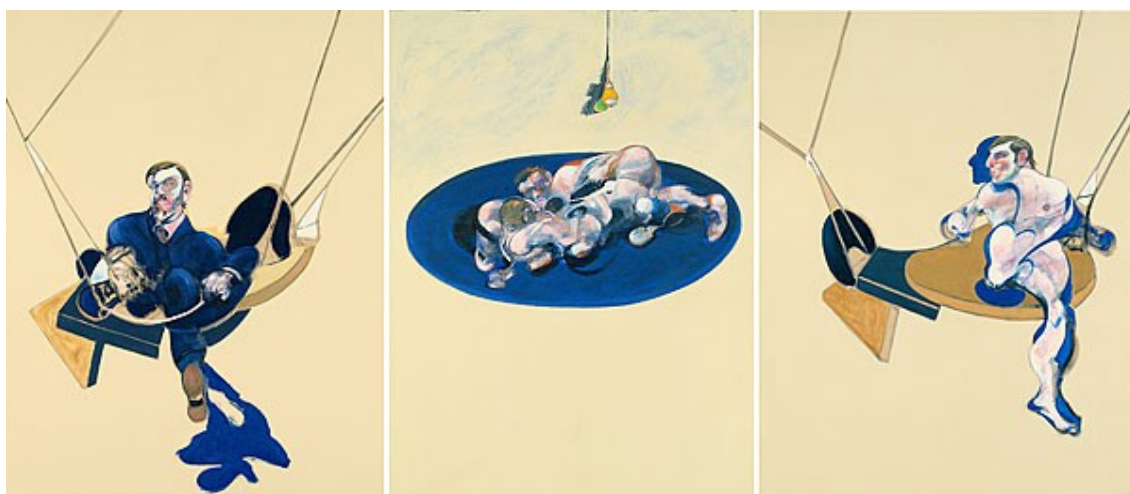


Figura 18 - Triptych , 1970
 Francis Bacon
 Óleo sobre tela, três painéis - dimensão total 218.2 x 551.6 cm
 National Gallery of Australia, Canberra
 Fonte: www.theredlist.com



Figura 19 - Triptych , 1991
 Francis Bacon
 Óleo sobre Linho, três painéis - cada painel 6' 6" x 58 1/8" (198.1 x 147.6 cm)
 MOMA Collection
 Fonte: www.moma.org



Figura 20 - Seated Figure (Figura Sentada), 1979
Francis Bacon
Óleo sobre tela, 77 3/4 by 58 1/8 inches
Fonte: www.thecityreview.com

Além do estado de imobilidade da personagem da figura 20, outro importante detalhe a ser observado é a descaracterização de sua face. Bacon produz torções e deformações transformando totalmente a face das personagens, não deixando-as serem reconhecidas.

Segundo Deleuze (2007, p. 28),

O corpo é a figura, ou melhor, o material da Figura. Não se deve, sobretudo, confundir o material da Figura com a estrutura material espacializante, situada do outro lado. O corpo é Figura, não estrutura. Inversamente, a Figura, sendo corpo, não é rosto e nem mesmo tem um rosto. Tem uma cabeça, porque a cabeça é parte integrante do corpo. Retrata, Bacon é pintor de cabeças, e não de rostos. [...] Trata-se, portanto, de um projeto todo especial que Bacon desenvolve como retratista: desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir a cabeça sob o rosto.

Continuando sua análise sobre o trabalho de Bacon, Deleuze (2007, p. 30) entende que “o corpo só se revela quando deixa de ser sustentado pelos ossos, quando a carne deixa de recobrir os ossos, quando ambos existem um para o outro, mas cada um em seu lugar, os ossos como estrutura material do corpo, e a carne como material corpóreo da figura”.

À medida em que Bacon desfaz o rosto, patrocinada por essa separação entre carne e osso, a desfiguração acontece naturalmente. As correspondências que surgem entre a aparência das personagens e animais, por exemplo, terminam por ocorrer naturalmente com a pintura de Bacon, que segundo Deleuze (2007) acaba se tornando uma zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade entre o homem e o animal.

Na figura 21, observam-se as deformações apresentadas. Como o importante para Bacon é a figura, ele vai além, e para sentir sua essência procura separar o osso da carne. À medida que a carne se esvai, vai ocorrendo a transmutação, como que um afloramento daquilo que anteriormente estava confinando à carne.⁴⁸

48 O Diretor de cinema David Lynch, também citado por Masschelein (2011, 147-148), aborda em sua filmografia aspectos do estranho e parece tangenciar nessa abordagem, o tema do estranhamente familiar no filme *The Elephant Man*, cuja história gira em torno da personagem título do filme; um homem que possuía deformidades tais que o tiravam do convívio normal das outras pessoas. A caracterização da personagem tema do filme, lembrando um elefante, remete às deformações impetradas às cabeças de Francis Bacon. David Lynch é conhecido por dirigir filmes com temáticas surrealistas. Peter Greenaway, cineasta galês, tem na filmografia trabalhos que trazem a lembrança referências de Lucian Freud e Francis Bacon, como por exemplo: *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*.

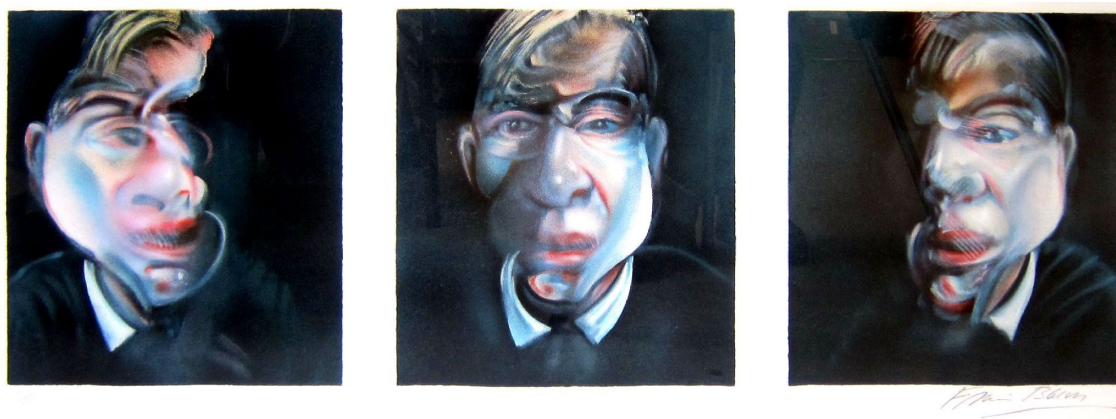


Figura 21 - Três Estudos para um Autorretrato, 1979
Francis Bacon
Coleção Particular - Connaught Brown, Londres - The Bridgeman Art Library
Fonte: DELEUZE, Gilles (2007)

Tanto as composições, com seus questionamentos em relação ao isolamento do indivíduo, quanto as distorções manipuladas por Bacon terminam por remeter ao estranhamente familiar, assim como as obras dos outros artistas que foram analisadas neste capítulo.

Pode ser observado que, independentemente do processo poético inerente a cada artista, suas obras podem conter elementos que apresentem aspectos referentes ao conceito do estranhamente familiar e com isso surpreender o espectador. Assim também é a obra de Attilio Colnago.

4 ATTILIO COLNAGO

Instigante, provocadora, desafiadora. A obra do artista plástico Attilio Colnago há muito desperta especial interesse e atenção de curadores, galeristas, críticos, pesquisadores e estudantes de arte. A extensa e diversificada obra de Attilio atrai. Sua temática, abordando sempre espaços interiores, é intensa de emoções e, em muitos aspectos, transbordante de paixões. Além disso, a maestria com que trata cada detalhe, desde uma pequena flor depositada em um vaso ao rico panejamento com suas ondulações, rendas e brocados, deve ser ressaltada.

Entre pinturas e objetos, identificam-se facilmente seus temas de interesse: a figura humana, as paixões, as memórias e uma constante comunhão entre o sacro e o profano. Entre figuras referentes a São Sebastião e personagens às vezes sedutoras e em outros momentos seduzidas, encontram-se objetos de afeição ou que trazem seus significados e significantes para a obra, como é o caso dos corações moldados em cera, dos retratos de família (de famílias quaisquer), jarras, bules e xícaras que integram o conjunto de objetos existentes em seu ateliê.

O ateliê de Colnago possui um clima único. A atmosfera revela, até mesmo para o mais fortuito visitante, pouco a pouco a alma do artista. A cada dia uma nova descoberta aguarda quem frequenta o convidativo ateliê, seja um bule que ainda não foi reparado, ou um relicário que posicionado atrás de alguma coluna não se deixava ver anteriormente, uma nova obra em construção, obras antigas e que fazem parte de seu acervo particular. Enfim, tudo ali se relaciona à arte, à arte de Attilio Colnago.

“O ateliê-casa em que vive e trabalha – Colnago não separa vida e obra – é sempre um dado presente, materializado em pequenos detalhes ou em grandes partes de seu trabalho”.⁴⁹

49 CIRILLO, José. Confidências para uma terceira pessoa: uma proposição autobiográfica na obra de Attilio Colnago. In: BARROS, Paulo de. (Org.). “**O ENCANTADO**”: desenhos, pinturas e objetos de Attilio Colnago. Espírito Santo: Funcultura, 2013. Catálogo de Exposição. p. 43.

Artista capixaba, Attilio é professor da UFES, Universidade Federal do Espírito Santo, onde ministra disciplinas ligadas ao desenho da figura humana, às técnicas da fabricação de tintas e à restauração. Suas técnicas de restauro foram aprendidas através de uma especialização de dois anos em Minas gerais. Com seu retorno ao Estado, Attilio ajudou a organizar e implantar o Núcleo de Restauração da UFES, onde também trabalha intensamente no restauro, principalmente de imagens barrocas.

O artista, professor e restaurador costuma dizer que usufrui intensamente de cada momento dessas atividades, e que assim ocorre uma troca boa e proveitosa. Leva aspectos da restauração para suas obras, e materiais descobertos nas aulas para a restauração, e troca experiências com os alunos que são sempre fonte de aprendizado para novas pesquisas.

Nas palavras de Almerinda Lopes (1992, p.01), uma síntese do trabalho do artista:

Desde que começou a produzir e a expor sistematicamente, o artista vem reafirmando a sua opção por procedimentos onde a fatura manual, a técnica e a pesquisa de materiais ganham importância na tradução construtiva de seu processo reflexivo-crítico. Opta por integrar referências antropológicas e da história da pintura, sobrepondo e revitalizando uma pluralidade de estilos, formas, materiais, pensamentos, recordações espaço-temporais, ao empreender, verdadeira viagem entre o passado e o presente: maneirismo, barroco, expressionismo. Analisa situações peculiares de sua relação com o mundo, adotando uma linguagem direta, para celebrar as coisas e as atitudes da vida: misticismo, religiosidade, erotismo, comportamento social, perpetuando a questão do estado da representação da figura humana, especialmente a mulher.

Em virtude de sua grande e variada produção artística, muitos aspectos de sua obra já foram abordados em vários escritos sobre o artista, a exemplo: os ensaios que integram os catálogos de suas exposições regionais, nacionais ou internacionais; trabalhos de graduação, tais como “O Panejamento na Obra de Attilio Colnago”⁵⁰, onde é abordada toda a concepção adotada pelo artista na escolha dos panejamentos representados em seus quadros e os desdobramentos nas obras

50 MIRANDA, Christine R. **O panejamento na obra de Attilio Colnago**. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Teoria da Arte e Música do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, 2007.

escolhidas; o recente livro lançado em 2010 pela EDUFES com o título de “SEBASTIANUS: Pinturas de Attilio Colnago”, escrito por Alda Luzia Pessotti, que traça um perfil de sua trajetória e obra focando nos trabalhos que tiveram como referência São Sebastião. Nas palavras de Maria Cristina Pereira:

Comparações e paralelos dão, enfim, a tônica deste livro: entre São Sebastião e *Sebastianus*, entre o mito e o homem, entre o santo e o mártir, entre artistas renascentistas e barrocos, entre a paixão santa e a erótica, entre a tradição e a releitura, entre o zen e o cristianismo... E também entre a arte sacra e a arte de temática cristã, que Attilio soube explorar em todas suas ambiguidades e ambivalências, transitando de uma à outra.⁵¹

Os trabalhos de Attilio podem ser vistos nas diversas exposições das quais participa, sejam individuais ou coletivas. Atualmente algumas de suas obras fazem parte da exposição itinerante “O Encantado”, que procura fazer um retrospecto mostrando as diversas fases e vertentes de seu trabalho. Segundo Paulo de Barros (2013, p. 04), organizador da mostra:

Essa mostra itinerante, a primeira do artista a ser exibida de forma sistemática no interior do Estado, é uma oportunidade de nos aproximarmos das técnicas, símbolos e ícones que permeiam o universo das imagens de Attilio, resultado da liberação de paixões e sentimento.

A importância da obra de Attilio Colnago também é destacada por Paulo de Barros (2013, p. 04).

A presença de Attilio Colnago no cenário do desenho e da pintura local é marcante dadas as características pessoais que este imprime ao seu trabalho: intemporalidade, referências renascentistas e barrocas, alusão aos mestres da pintura, estudos da figura humana, referências autobiográficas, a imaginária sacra e as paixões, sejam elas vividas, imaginadas ou desejadas. É uma arte essencialmente biográfica-profana-religiosa, que se impregna nos personagens que povoam seus desenhos, pinturas e objetos. Fundem-se o espiritual e o carnal.

Como pode-se observar, fala-se sobre o artista, seu processo criativo, sua inspiração e sua obra mas destacando-se sempre as mesmas vertentes de seu

51 PEREIRA, Maria Cristina C. L. In: PESSOTTI Alda Luzia. **Sebastianus**: Pinturas de Attilio Colnago. Vitória: EDUFES, 2010, p. 04.

trabalho: as referências que utiliza, mostrando muitas vezes o caráter citacionista de sua obra, o destaque da figura humana, as paixões, o lado profano e ao mesmo tempo sagrado, as pesquisas sobre São Sebastião.

Mas o que a presente dissertação se propõe a fazer é reconhecer presentes em seus trabalhos características do “*umheimlich*” de Freud, do estranhamente familiar. A proposta é ir além do que já foi estudado e dito a respeito da obra de Colnago, ir além dessas características que despontam mais claramente e estudar características latentes que possam suscitar no espectador as sensações do estranhamente familiar conforme analisado nos capítulos anteriores. Explorar o lado não tácito, não explorado, e tampouco formalmente expresso da obra de Attilio Colnago; o lado silencioso, recôndito, secreto; em outras palavras, o lado estranhamente familiar.

4.1 INDÍCIOS, SINAIS

Conforme ressaltou Ginzburg a respeito do método indiciário de Morelli, não se deve seguir apenas pelas características mais vistosas e sim examinar os pormenores. O parecer de Freud (1996, v.13, p,228) sobre o método de Morelli é que este “tem estreita relação com a técnica da psicanálise que também está acostumada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de aspectos menosprezados ou inobservados”. Com base nesses pressupostos, procurou-se observar mais atentamente a obra de Attilio detendo-se em novos indícios e sinais apresentados.

Ao observar-se algumas de suas séries em que prevalece a intimidade dos interiores, nota-se que existe alguma coisa além de uma atmosfera tipicamente familiar. Attilio deixa em seus trabalhos uma atmosfera que transcende essa pacata aura de ambientes simples, de simples narrativas do cotidiano. São situações, ambientes, objetos, atitudes ou olhares; detalhes que instigam pois embora alguns deles estejam presentes em cenas do cotidiano, nota-se em muitas das cenas uma sensação de desequilíbrio, de desconforto, de inquietante, tanto dentro da própria

cena quanto para o espectador que a tudo observa.

Ali, entre objetos e lembranças presentes no cotidiano das pessoas, conhecidos há muito por todos, algo parece estar escondido ou camuflado, esperando o momento de ser revelado. Observam-se estranhamentos entre figura e ambiente, figura e objetos ou ainda entre objetos e ambiente. Apesar de toda a intimidade das cenas apresentadas, que ajudadas pelos jogos de luz e sombra e pelas cores utilizadas são carregadas de um caráter introspectivo, percebe-se a existência de elementos que persistem além daquela atmosfera tipicamente familiar.

Isso se nota no caráter etéreo de algumas de suas personagens, que normalmente mostram mãos longilíneas que parecem até mesmo desproporcionais ao resto do corpo. Também no posicionamento dado pelo pintor às pessoas e objetos, que parecem levar o observador para fora da cena. Há ainda o que não se encontra presente mas cuja existência aspectos da pintura parecem indicar e o que, pelo contrário, apesar de presente à cena parece zombar do espectador que num primeiro momento não percebe a real necessidade de sua representação e seu valor na cena.

Descobre-se então, quando se analisa alguns trabalhos do artista, sobretudo as séries estudadas neste trabalho, que o familiar pode ser inquietante, desconcertante, estranho.

4.1.1 Profanação do sagrado / sacralização do profano

Um dos primeiros indícios a despontar na obra de Attilio que a relacionam ao estranhamente familiar é a ambiguidade quase sempre presente, seja na representação de mulheres com corpos masculinizados⁵² e mãos sempre alongadas ou na mistura entre o sagrado e o profano.

⁵² As figuras ambíguas, híbridas, muitas vezes representadas nas obras do artista serão analisadas mais adiante.

Em suas obras observam-se diversas referências à imaginária cristã⁵³ especialmente em relação a São Sebastião. O artista também se utiliza do latim para escrever pequenos trechos em alguns trabalhos ou mesmo para titular alguns deles.

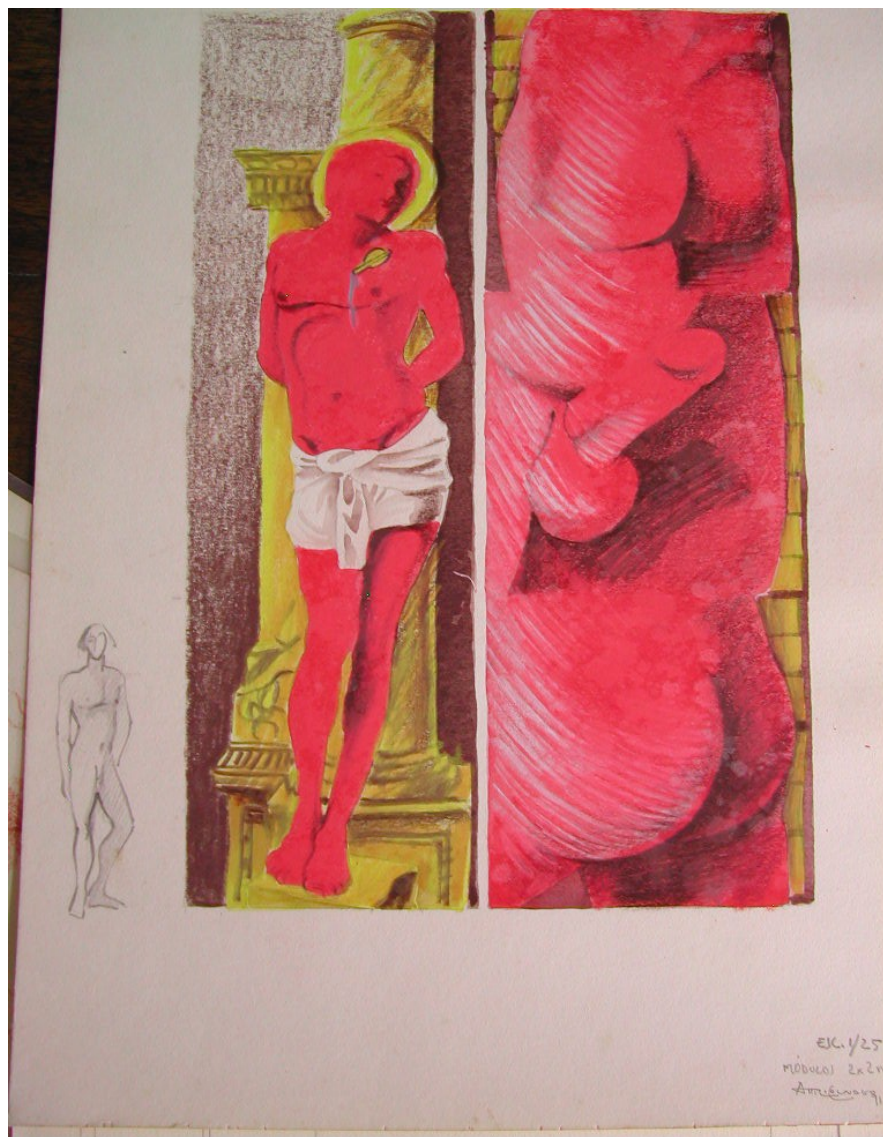


Figura 22 - Estudo para São Sebastião
Attilio Colnago
Acervo do Artista
Fonte: Acervo do Artista

⁵³ As referências a imaginária cristã, sempre presentes na obra do artista podem ser reminiscências dos estudos de Attilio na cidade mineira de Ouro Preto, que é conhecida pelo grande número de igrejas e imaginária barroca, além de seu trabalho como restaurador no Núcleo de Restauração da UFES.

Uma espécie de embate parece ser travado entre o sagrado e o profano quando situações de apelo carnal são colocadas lado a lado com figuras tratadas sob a perspectiva do sagrado e outras vezes temas relacionados ao sagrado parecem tratados de modo profano.

Pode-se observar essa característica do artista na obra da figura 22. Dois pontos importantes se destacam: a expressão de aparente tranquilidade do santo mesmo em um momento que seria de intensa dor e o croqui posicionado ao lado, que apresenta fortes toques de apelo carnal. A santidade do mártir ao lado do homem. Parecem opostos colocados lado a lado. O sofrimento carnal com a alegria do espírito, como uma espécie de êxtase atingido no momento do martírio, as tentações da carne escondidas sob o perizônio que recobre as partes íntimas do santo mártir.

Existe a relação de angústia que é colocada pela Igreja quando trabalha a relação do Cristo morto, do Cristo crucificado, do Cristo jacente. Existe ali toda uma questão de se estar trabalhando a salvação do homem através da dor, através daquele que morreu para salvá-lo, vindo daí a necessidade de que esse homem sofra também (COLNAGO, apud MIRANDA, 2007, p. 37).

4.1.2 A figura humana e seus conflitos

Na imensa maioria das obras de Attilio reconhece-se a figura humana, ora travestidas de madonas, ora de mulheres ditas fatais, ora como simples damas sentadas em suas poltronas. O artista as transforma e as faz assumir o papel para elas reservado na obra, mas independentemente de como estejam representadas as personagens estão sempre retratadas em interiores, espaços que lembram quartos, salas de estar, ambientes relacionados à intimidade. O íntimo, o doméstico, o privado, mas que também pode ser relacionado àquilo que não pode vir a público, àquilo que não quer ou não pode ser mostrado.

Em relação à figura humana, “Attilio se define como um pintor da linha figurativa, onde a figura humana quase que em sua totalidade são as figuras femininas que entram como cânones principais nas representações, além de serem sempre figuras colocadas em interiores” (MIRANDA, 2007, p. 38-39).

Em suas construções, o pintor recorre quase sempre aos seus cadernos de artista, nos quais encontra seus desenhos, colagens e esboços, e também aos trabalhos de grandes mestres que o inspiram, alguns próximos ao Renascimento e outros contemporâneos, mas todos que normalmente trabalham com a figura humana, como Francis Bacon, Lucian Freud e João Câmara.

Ao se observar mais atentamente as personagens da obra de Colnago, verifica-se que possuem um olhar introspectivo, como se analisassem suas próprias vidas ou mesmo enfrentassem seus próprios “fantasmas”, pois em muitas das obras essas personagens estão solitárias, outras vezes parecem figuras etéreas, envoltas em seus próprios sonhos.

A cena da figura 23 à primeira vista parece mostrar apenas uma mulher sentada ao lado de uma mesa com um bule. A ideia que pode se ter de início é a de uma representação em que a personagem estaria apenas a espera de um café ou chá. Mas ao se observar melhor a cena, nota-se que não existe uma xícara na mesa, o pires contém apenas uma romã. O vaso que se encontra representado em cima da mesa (cujo lado externo apresenta desenhos de romãs), está em evidente desequilíbrio, assim como o objeto que parece ser uma janela ou porta que se encontra no fundo da cena. A representação da personagem com as mãos crispadas remete a uma tensão aparente apesar de seu olhar perdido.

Existem referências a romãs, fruto da paixão e da fertilidade⁵⁴ num contrassenso com a aparente solidão da personagem na cena. Schiller (2011, p. 45) observa que na solidão “já há um fundamento objetivo para o temor, pois a ideia de uma grande solidão traz consigo também a ideia do desamparo”.

54 Romã - “É antes de mais nada, um símbolo de fecundidade, de posteridade numerosa. [...] Na ásia, a imagem da romã aberta serve à expressão dos desejos - quando não designa expressamente a vulva”. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 787.



Figura 23- Anunciação, 1997
Atílio Colnago
Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm
Coleção Particular
Fonte: Acervo do Artista

Na figura 24, representada junto à uma penteadeira, a personagem parece absorva em seus pensamentos e devaneios uma vez que seu olhar procura um ponto fora da tela. Em sua aparente introspecção passa a sensação de que o corpo está ali mas seus pensamentos não estão; deslocamento entre corpo e mente. Embora no ambiente tudo pareça estar bem, uma vez que os objetos e os móveis estão colocados na cena de acordo com o esperado, sendo a única exceção uma xícara que está prestes a escorregar e cair, o espelho parece não refletir corretamente a imagem que se encontra à sua frente.

A imagem da personagem que se encontra sentada em frente ao espelho não está refletida como ela realmente se encontra no momento. Ela não olha o espelho e no espelho, seu reflexo não lhe corresponde.

No espelho, mãos tapam seus olhos como na brincadeira que se faz para que se adivinhe quem chega. Como num jogo de não ver e não ser visto, a personagem não olha para o espelho, e a imagem, na representação do artista, por se encontrar com os olhos tapados, também não consegue vê-la.



Figura 24 - Série: A Casa de Madame Antonieta - Obra N°341
Attilio Colnago
Acrílica sobre tela, 120 x 100 cm
Coleção particular
Fonte: Acervo do Artista

Se na composição do artista não se encontra ninguém além da própria moça, quem estaria tapando seus olhos? A representação seria de uma autocensura, negar-se a ver, ou uma censura executada por outrem? Ela parece olhar para o vazio, como pensando em seus problemas, mas parece ser incapaz de olhar para si mesma, e daí para dentro de si.

Attilio, através desse jogo de cena, faz pensar. "É preciso, pois, fingir não saber quem se refletirá no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao nível de sua existência" (FOUCAULT, 1999, p. 12).

Com a representação de determinados elementos nas cenas, tais como o vaso caindo, o pires sem xícara, ou ainda a imagem não refletida fielmente no espelho, o artista parece trazer elementos do estranhamente familiar para suas obras.

4.1.3 As relíquias, as memórias... o interior

Cabe lembrar ainda que a obra do artista trata com o que chama de elementos mais introspectivos, relacionados às relíquias, às memórias, às lembranças ou mesmo aos itens que a pessoa armazenou durante os anos e aos quais retorna, como um mergulho em seus arquivos para, a partir daí, se reconstruir. Os móveis, os objetos de família, os retratos, sempre remetendo às lembranças, aos sentimentos guardados.

O que o corpo guarda? Quais são os arquivos que você abre? Quais são as gavetas que, a cada dia ou a cada existência sua, a cada amor, a cada desamor, a cada descoberta, a cada partida, são abertas? Onde esse corpo abre gavetas? Como é que essas coisas são guardadas, essas gavetas enquanto memória, enquanto arquivo? (COLNAGO apud MIRANDA, 2007, p. 40)

Esses objetos aparecem na quase totalidade de suas obras, seja nos ambientes dos quartos e salas em que aparecem as figuras humanas mostradas em sua quase

permanente introspecção, seja nas releituras e representações religiosas ou ainda nos autorretratos do artista.

O próprio pintor já se expressou sobre a tônica de seu trabalho. “Não me interessa pintura de paisagens, não me interessa o exterior; me interessa o elemento interior e o interior de quem está nestes espaços” (COLNAGO apud MIRANDA, 2007 p 39).

A casa, os espaços fechados, o corpo; o próprio e simples fato da pintura de Attilio se concentrar basicamente em interiores, espaços internos, já nos remete à palavra *heimlich*, que num primeiro momento significa pertencente à casa ou à família. *Unheimlich*, conforme analisado, tem sua origem nessa palavra.

A partir desses indícios, iniciou-se uma busca por mais obras que reafirmassem a inquietação inicial e que possivelmente possuíssem e dessem a ver características do estranhamente familiar, obras que suscitassem no espectador o sentimento de estranhamente familiar, afinal, o clima “familiar” de seus interiores não parece mais assim tão “familiar”.

5 ENTRE O ESTRANHO E O FAMILIAR

Referências autobiográficas, rica utilização da figura humana, pesquisa sobre os mestres da pintura, utilização de temas da imaginária sacra e as paixões, obras com características citacionistas, sintetizadas nas palavras de Paulo de Barros (2013, p. 04) “uma arte essencialmente biográfica-profana-religiosa”. Esses são aspectos que se destacam na obra de Attilio Colnago, mas neste trabalho o que se busca é verificar possíveis tangências entre sua obra e o *unheimlich*, ou estranhamente familiar, e a partir daí a presença do conceito em algumas de suas obras e na recepção do espectador.

Para tanto, dentre os trabalhos do artista, serão analisadas 4 (quatro) séries escolhidas como mais representativas para o presente estudo: "Do Retorno às Meias Verdades", de 1994, "10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar" de 1988 , "Minas das Liberdades Gerais" de 1989 e "Diálogos com a Paixão" de 1987.

Escolheu-se trabalhar com séries por ser uma das características do artista. Dentro de uma série temática, "a composição dos quadros do artista plástico Attilio Colnago segue um ritual que lembra o de uma montagem teatral. Cada quadro é uma cena, onde o fundo assume o papel de cenário para que a representação aconteça" (FRIZZERA, 1994).

As séries escolhidas serão analisadas não cronologicamente ou por ordem de importância mas segundo a ordem em que foram sendo incorporadas à pesquisa. Cabe lembrar que os métodos de análise do objeto estético ou mesmo de seu processo construtivo são lacunares, não abrangendo portanto a totalidade de aspectos dos fenômenos estudados. Também não se pretende aqui esgotar as possibilidades de análise e leitura das obras do artista que são objeto de estudo dessa dissertação.

5.1 DO RETORNO ÀS MEIAS VERDADES

Dentre as séries analisadas essa é a mais recente. Desenvolvida pelo artista durante o ano de 1994, é composta por 12 trabalhos que apresentam em sua maioria casais. Os pontos que mais chamam a atenção na série, em relação ao conceito do estranhamente familiar, são a instabilidade dos corpos no espaço, as personagens que aparecem como figuras híbridas (nem masculinas, nem femininas) e a presença de mãos que interagem com as cenas.

A presença das figuras híbridas é marcante em todas as séries que serão objeto de análise neste trabalho. São figuras que parecem apresentar ambiguidade de gênero, que em alguns momentos estão como a representar o papel feminino mas em outros o masculino, mas nunca integralmente, quase sempre duos.

Almerinda Lopes (1992, p. 02-03), em um texto crítico sobre o artista, destaca essa questão:

Suas figuras são à primeira vista femininas, pois exibem seios nus, ou que podem ser entrevistados nas delicadas rendas dos sutiãs, bem como, meias e ligas que lhes modelam as pernas. Entretanto, ao nos determos mais atentamente nos corpos, logo se salienta o seu caráter dúbio ou híbrido, pois biomorficamente são um misto de homem/mulher: músculos salientes, braços grossos, peitos e ombros muito largos.

Já na primeira obra analisada, figura 25, podem ser identificadas essas características nas personagens de Colnago⁵⁵. A personagem que aparece vestida com sutiã e saltos altos é representada com ombros largos e mãos tão grandes que chegam a ser desproporcionais⁵⁶.

55 A partir desse ponto do trabalho adotaremos o tratamento de figura híbrida para as figuras humanas que serão analisadas nas obras de Attilio Colnago. Por figuras híbridas, no presente trabalho, entende-se que são figuras nem masculinas nem femininas, com características dos dois gêneros que ora podem representar o papel feminino ora o masculino.

56 Michelangelo, nas figuras da Biblioteca Laurenziana (Florença - Itália), também apresenta esta ambiguidade: corpos fortes, masculinizados e seios.

Os trabalhos da série “Do Retorno às Meias Verdades” possuem uma temática que remete ao universo das relações entre amantes. A figura 25 mostra em primeiro plano um casal. A cor vermelha, cor da paixão, bastante utilizada na cena, relaciona o casal a um encontro sensual. Os trajes da personagem à direita - *lingerie* preto, rendado e transparente, meias sete oitavos, sapatos de salto alto - todos códigos visuais que remetem à sensualidade, ao erotismo; até mesmo as cadeiras contribuem com o clima erótico da cena por fazerem parte do fetichismo masculino.



Figura 25 - Série: Do Retorno das Meias Verdades - Nº 281 - 1994
Attilio Colnago
Acrílica sobre tela
Fonte: Acervo do Artista

Observa-se que o casal se encontra em total desequilíbrio, numa posição praticamente impossível. A cadeira da figura sentada à direita está praticamente caindo mas mesmo assim ela segue sustentando a personagem que, enrolada na cortina, que se apoia em suas pernas.

A figura da esquerda, sem prestar atenção na outra personagem da cena, como a pensar em outra coisa e não em sua acompanhante, parece gesticular como se posasse para o observador. Já a acompanhante possui um olhar de resignação ou mesmo de cansaço. Nota-se ainda uma terceira mão que parece sair da figura à esquerda em direção à figura da direita.



Figura 26 - Série: Do Retorno das Meias Verdades - Nº 286 - 1994

Attilio Colnago

Acrílica sobre tela

Fonte: Acervo do Artista

A obra da figura 26 apresenta basicamente as mesmas características da obra anterior. A ideia de instabilidade e de desequilíbrio e as distorções criadas pelo artista. Novamente o caráter híbrido das personagens pode ser observado, inclusive no detalhe das unhas da figura da esquerda que aparecem pintadas de vermelho.

As cortinas, também vermelhas, têm padronagem composta por romãs (fruto da paixão e da fertilidade). Outro símbolo que se refere ao amor e também ao pecado, a maçã, se encontra presente na composição, talvez como uma referência a encontros furtivos, amores de alcova.



Figura 27 - Série: Do Retorno das Meias Verdades - Nº 284 - 1994

Atílio Colnago

Acrílica sobre tela

Fonte: Acervo do Artista

Na obra representada na figura 27, a distorção do braço da figura que está mais à direita chama a atenção. A figura da esquerda novamente apresenta as unhas pintadas de vermelho e também está envolta pelas cortinas. A maçã, talvez como uma referência ao pecado da carne, também aparece na composição, assim como na obra da figura 28.



Figura 28 - Série: Do Retorno das Meias Verdades - Nº 282 - 1994

Atílio Colnago

Acrílica sobre tela

Fonte: Acervo do Artista

No cenário representado na obra da figura 28, prevalece a cor vermelha (cor da paixão) que também pode ser encontrada nas unhas pintadas das duas personagens da cena e na maçã que novamente aparece. Diferentemente das obras anteriores, aqui a figura que está deitada é que parece apresentar um olhar mais etéreo, sonhador. Desta feita não é mais na cortina que a personagem se enrola e sim no que parece ser um lençol. O rosto da personagem a esquerda não aparece completo na composição.



Figura 29 - Série: Do Retorno das Meias Verdades - Nº 285 - 1994
 Atílio Colnago
 Acrílica sobre tela
 Fonte: Acervo do Artista

Na obra da figura 29, a personagem com características mais notadamente masculinas aparece deitado mas não está mais envolto por cortinas ou lençóis. O corpo aparece tão alongado que parece ser feito de borracha. Suas mãos agora vestem luvas. A mão que se introduzia na obra da figura 25 também aparece aqui como uma terceira mão da personagem na parte superior da obra.

Pode-se observar nas cinco obras analisadas que, numa temática aparentemente sexual, o artista cria distorções, algumas vezes até mesmo aberrantes, ao mesmo tempo em que se utiliza de objetos de uso corriqueiro numa casa, como jarros com flores, frutas e as cortinas estampadas. Ao lado das deformações, objetos simples.

Pode-se observar que os objetos escolhidos servem como referências simbólicas, trazendo à cena um toque do cotidiano das casas, um clima familiar. Mas, em detrimento disso, eles aparecem sempre nas beiradas das mesas, das cadeiras, como se a qualquer momento pudessem cair, como se o artista quisesse mostrar que não se consegue mascarar o desequilíbrio das relações que se desenvolvem naquele ambiente, as meias verdades. Como a confirmar esse desequilíbrio, observa-se ainda que, em todas as cenas, os casais não se olham.

Pela primeira vez, o espaço em que vive o homem privado se contrapõe ao local de trabalho. Organiza-se no interior da moradia. O escritório é o seu complemento. O homem privado, realista no escritório, quer que o *interieur* sustente as suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais aguda quanto menos ele cogita estender os seus cálculos comerciais às suas reflexões sociais. Reprime ambas ao confirmar o seu pequeno mundo privado. Disso se originam as fantasmagorias do “interior”, da interioridade. Para o homem privado, o interior da residência representa o universo. (BENJAMIM, 1991, p. 37).

A ordem é desestabilizada pelo desequilíbrio, pelas distorções das personagens, enquanto a colocação dos objetos em cena parece querer levar a ordem ao ambiente, dar uma sensação de familiaridade. As composições, lembrando Frizzera, parecem ser montadas como cenas de uma peça teatral. Cada objeto ali colocado parece ter seu lugar e valor definido na cena. A característica de dualidade e hibridismo das personagens complementa a representação. Toda a teatralidade e ambiguidade presentes às cenas trazem o conceito de estranhamente familiar para as obras analisadas.

Analisada essa primeira série de obras, a investigação do conceito do estranhamente familiar na obra de Attilio Colnago continuou e nesse caminho foram selecionadas mais três séries que além de elementos comuns à poética do artista apresentam características do estranhamente familiar.

5.2 10 + 1 PERIGOSAS MANEIRAS DE AMAR

A Série intitulada “10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar” é composta por 11 trabalhos do artista executados no ano de 1988. Os trabalhos foram expostos pela primeira vez na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES – Capela Santa Luzia – Cidade Alta – Vitória -ES, como parte do projeto “Pinturas Brasil/Tendências” (1987-1988).

Sodré (1988, p. 1), em um ensaio sobre a série para a exposição homônima assim a analisa:

Nas telas, não há epifanias, que amanhecem dos olhos, pois todos os rostos não se abrem, mascarados e cortados, presos como o prazer ou pressionados (as painéis de pressão e os vidros, num transporte do cotidiano familiar para a simbologia essencial dessa série de paixões, de perigosas maneiras de entregar, guardar, doer, apertar, recuperar ou perder o coração, a síntese da busca humana nesta passagem de túnel com ratos famintos e pólen de açucenas), escondidos, caricatos às vezes.

Em “10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar”, a fidelidade a um tema fica muito bem caracterizada pelo artista. A panela de pressão que parece colocada nas cenas para dar o toque de aprisionamento e pressão às personagens aparece na maioria das obras e parece sintetizar o conceito de estranhamente familiar; ao mesmo tempo em que é doméstico (*heimlich*), é elemento de pressão; familiar enquanto repressor. A presença da figura híbrida e de elementos que remetem ao desconhecido e às memórias também são recorrentes.

“Perigosas maneiras de entregar, guardar, doer, apertar, recuperar ou perder o coração” (SODRÉ, 1998, p. 1) - O coração transpassado por um punhal e guardado num vidro, fechado, enclausurado, sem opção de sair. Na obra em questão (Figura 30), a parte do corpo que se parece perder é o coração e com o coração talvez se perca a própria alma. A mão enluvada por uma cor preta parece uma sombra a tocar o corpo da figura híbrida que com uma máscara está deitada na cama. O seio esquerdo parece estar comprimido por uma força invisível.



Figura 30 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº127, 1988

Attilio Colnago

Acrílica sobre tela, 80 x 60 cm

Fonte: Acervo do Artista

Ao fundo pode-se observar um vulto tal como uma sombra a se esgueirar pelo aposento. Uma fotografia com cena de álbum de família cai ao lado da personagem central da cena. A panela de pressão, ao mesmo tempo em que remete a uma atmosfera familiar, pode mostrar a pressão sentida por um possível aprisionamento de sentimentos. Attilio se utiliza do vermelho para realçar as paixões e as cores escuras do fundo para mostrar a penumbra que se abate sobre elas. Com a penumbra e a escuridão, vem o sentimento de medo; medo do desconhecido, do que não se vê com clareza. O que poderia ser uma cena de amor consumado remete o espectador a um sentimento de angústia e incerteza.

Na figura 31, a figura em destaque na obra parece se esconder embaixo ou atrás de algo que lembra uma cortina. A cabeça coberta a impede de encarar o entorno deixando exposta parte do corpo nu, numa posição completamente desfavorável, de total vulnerabilidade. A presença da cortina não permite ao observador reconhecer a personagem principal da obra. A cabeça coberta, conforme dito anteriormente a respeito da obra de Magritte, remete ao camuflado, ao escondido, ao que não pode ou não quer ser revelado.



Figura 31 – Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº128, 1988

Atílio Colnago

Acrílica sobre tela, 80 x 60 cm

Fonte: Acervo do Artista

Completando a composição, vê-se novamente o coração transpassado pelo punhal, enclausurado, contido num vidro. Também presentes, um retrato de família, talvez como uma referência ao passado ou a uma religiosidade esquecida e a panela de pressão, que aqui aparece em primeiro plano, próxima à fotografia.

Ao que tudo indica, embora a panela de pressão em cima da cantoneira esteja equilibrada, este estado de equilíbrio pode mudar porque a cantoneira está amarrada a uma parte da cortina. Observa-se que o artista representou a parte da cortina que está por baixo da panela de pressão como se estivesse desaparecendo. O tecido aparenta estar muito mais fino nessa região e devido ao esforço, a cortina começa a se esgarçar dando sinais de que logo não aguentará mais o peso e quando isso acontecer a cantoneira sairá de sua estabilidade fazendo a panela cair. Com a queda da panela de pressão, o corpo, antes escondido, reprimido, se mostrará, se deixará ver.

A presença da panela de pressão na composição, além de ser um elemento que traz o aspecto familiar à cena, pode estar ali representando a pressão a que estão submetidas as pessoas, que são obrigadas a se esconder, a pressão dos sentimentos guardados, aprisionados. Esse elemento que pressiona e vindo à tona amedronta e deixa incapaz de uma reação remete ao estranhamente familiar. Freud (1996) complementando Schelling: *unheimlich* – é tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.

No trabalho da figura 32, verifica-se que o tratamento dado pelo artista à cena provoca o espectador que a observa, sendo até mesmo perturbador em certos pontos, tamanha a vulnerabilidade apresentada pela personagem, que parece esboçar apenas uma pequena reação de defesa diante do que a oprime - uma das mãos parece estar em posição defensiva. Nota-se uma terceira mão presente na cena, indo em direção ao seu rosto e que parece levantar a alça de seu sutiã. Sem poder interferir, o observador é obrigado a ser conivente com o que acontece na tela.

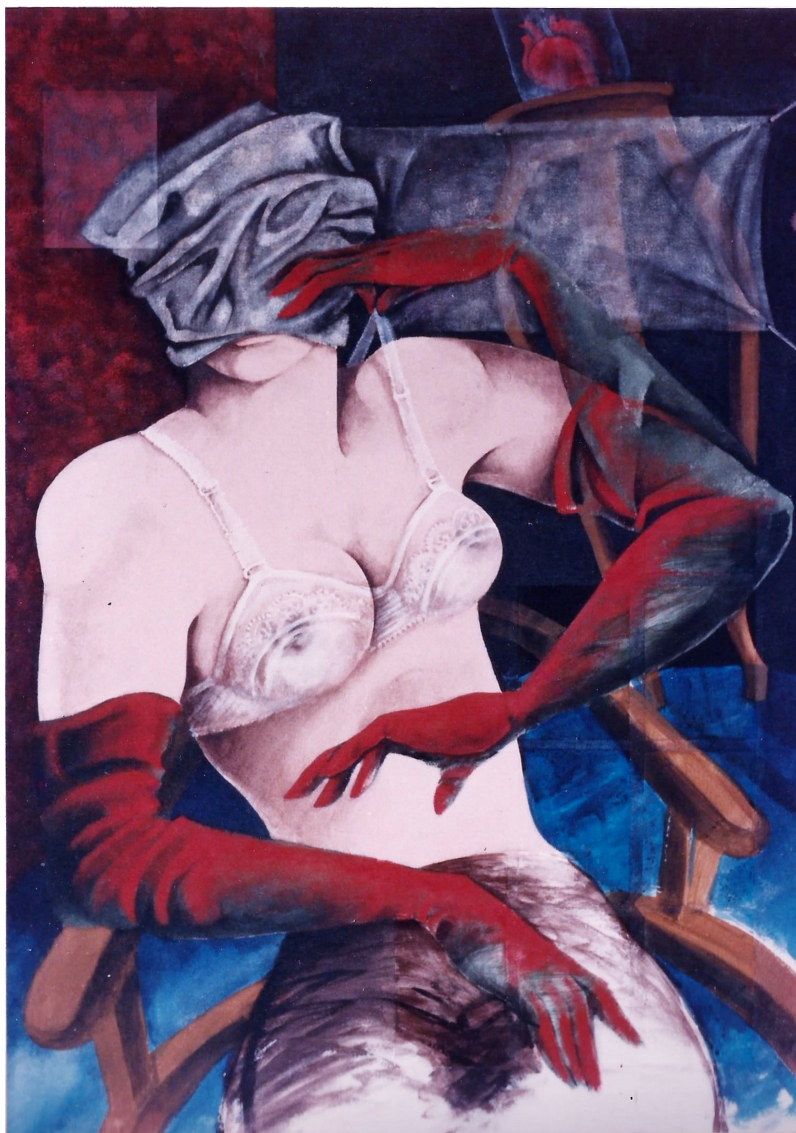


Figura 32 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº129, 1988
Atílio Colnago
Acrílica sobre tela, 80 x 60 cm
Fonte: Acervo do Artista

Um pano recobre a cabeça da personagem impedindo-a de ver o que acontece. A cantoneira, utilizada pelo artista em outras obras, se encontra em total desequilíbrio, o que sugere que o vidro que contém o coração está na iminência de cair.

Vale ressaltar que a composição tem um apelo sexual muito forte; o sutiã deixa transparecer os mamilos, e o órgão genital está também delineado sob a roupa. É como se a sexualidade da personagem quisesse escapar daquela roupa, e isso por alguma razão lhe fosse impedido. Algo reprimido que retorna e que assim amedronta.



Figura 33 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº130, 1988
 Attilio Colnago
 Acrílica e colagem sobre tela, 80 x 60 cm
 Fonte: Acervo do Artista

Na figura 33, dois corpos parecem se amar ao mesmo tempo em que parecem lutar contra eles mesmos. As figuras se encontram praticamente em suspensão, sem apoio. A panela de pressão, que nas cenas anteriores parece dar o tom de equilíbrio e familiaridade as cenas, aqui se encontra em desequilíbrio, tal como o casal. Uma sombra surge no chão mas só quem a vê é o espectador. A sombra pode representar um elemento repressor.

É interessante notar que nessa composição quem está coberta é a cadeira, como se ela é que estivesse reprimida, impossibilitada de participar da cena. Como se a visão da cadeira lembrasse algo que não pudesse ser lembrado, a cadeira poderia ter um efeito inibidor ao casal. A fotografia novamente parece estar ali para trazer um ponto de familiaridade à cena.

A personagem central da figura 34 usa uma máscara e parece estar enrolada em lençóis. Além disso, está praticamente abraçada à recorrente panela de pressão. Na visão de SODRÉ (1998, p. 01) existe ali uma renúncia latente quando a

mulher abraça uma panela de pressão, transformando-se, corpo em pressão de vontades negadas e amarradas, sentada, esperando, grávida de uma ideia do mundo como ilusão, uma cáustica ilusão, ideia que Colnago satiriza com a brincadeira de luz e sombra na porta.

O salto alto que calça a personagem e o sutiã por cima das vestes são os únicos detalhes que lembram que ali pode existir uma figura feminina. A veste, espécie de mortalha, as cordas que a prendem à cadeira, a máscara que cobre seu rosto, tudo isso retira sua identidade pessoal. Com a perda do "self", não se consegue reconhecer a si mesmo. Novamente o retrato aparece talvez como um ponto de ligação à família, ao passado, uma espécie de lembrança que mantém a personagem presa às questões familiares.

Amarrada à personagem, a panela de pressão, tal qual uma âncora que segura o navio, parece impedir a personagem de prosseguir. Na cena, é a própria personagem que segura a panela de pressão como numa tentativa de controlar a situação. Ao mesmo tempo o objeto tão próximo ao seu corpo parece tornar a pressão mais próxima e assim mais forte.

Dentro da série, a personagem tal como está representada na figura 34, parece ter sido idealizada para ser mostrada como a mais reprimida de todas. O pano a cobre por inteiro, a máscara tapa todo o seu rosto, e as cordas não só a prendem à segurança da cadeira; elas dão a impressão de amarrar mais ainda a máscara ao rosto e pressionarem o pano ao corpo.



Figura 34 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº131, 1988
Atílio Colnago
Acrílica sobre tela, 100 x 70 cm
Fonte: Acervo do Artista

Até mesmo as memórias, representadas pela foto, estão cobertas pela tinta como se a figura se esforçasse ao máximo para reprimir algo muito forte. Os sentimentos e os demônios que existem dentro de cada um. Para não explodir, ela segura a panela de pressão e cuidadosamente gira a válvula. A pressão começa a sair, os demônios interiores começam a escapar, representados pelas sombras de mãos na porta, animais selvagens feitos por mãos humanas.

Nas figuras 35 e 36, novamente os rostos das personagens em primeiro plano estão escondidos, na primeira pelo chapéu, na segunda pelo corte abrupto da composição na parte superior da tela. As mesmas figuras híbridas, que não se deixam ver nem como totalmente femininas nem tampouco totalmente masculinas estão representadas com mãos que parecem inquietas.



Figura 35 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº132, 1988
Atílio Colnago
Acrílico e colagem sobre tela, 100 x 70 cm
Fonte: Acervo do Artista

Na primeira cena (Figura 35), atrás de um dos planos criados pelo artista para introduzir uma separação de espaços, a personagem principal se esconde. Na parede ao fundo um vulto desliza como a se esgueirar para dentro da cena e, ao mesmo tempo, em total desordem, a panela de pressão parece cair. O elemento repressor enquanto familiar se desestabiliza e, enquanto isso, uma das mãos da personagem em primeiro plano (são três mãos) crava um pequeno punhal em seu coração. Com a queda da panela de pressão o que está ali reprimido pode voltar.



Figura 36 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº133, 1988

Atílio Colnago

Acrílica sobre tela, 100 x 70 cm

Fonte: Acervo do Artista

Na figura 36, ainda tomando-se a panela de pressão como representando a pressão que sofre o que está reprimido e quer se libertar, ao que tudo indica, a tensão parece ser tão forte que a panela precisa ser coberta por um pano, amarrada, apertada, para que não deixe nada escapar. A panela de pressão começa a ser içada da cena. A cantoneira que a sustentava não está mais sob a panela. Parte da cantoneira agora está escondida e tem sua sombra projetada.

Os braços repetidos parecem reforçar a ideia de que essa sempre foi a atitude da figura: eles se cruzam, esfregam os dedos, alheios, protegem seu coração, como que ignorando a tensão que ela carrega dentro de si. Assim como a personagem da figura 24, “A Casa de Madame Antonieta”, no capítulo quatro, que não consegue se olhar no espelho.

Sodré (1988, p. 03) ainda faz alguns destaques sobre a série:

A colagem também realça a destruição da homogeneidade da textura da tela. Homogeneidade que inexiste nessas maneiras de amar sem fundo ou garantia. A composição articula falsos planos sobre os quais as pessoas flutuam ou arquejam perdidas, onde as cantoneiras, sustentando o coração, são de uma vulnerabilidade agônica. As paredes confusas, os planos deslocados e as pinceladas febris asseveram a delicadeza de limites entre paixão e loucura.

Toda a vulnerabilidade que o artista quer mostrar pode ser sentida ainda no trabalho da figura 37. Na sensação de instabilidade criada pelo artista, a panela de pressão, quando for içada, deixará a cantoneira mais leve, o que a levará à queda, levando consigo o coração. Os corpos entrelaçados na cama se apresentam tal como Almerinda Lopes (1992, p. 03) observou em uma de suas análises: “esses rostos majestosamente silenciosos e resignados mesmo diante do flagelo e da dor, tornam-se incongruentes diante das posturas instáveis ou inusitadas dos corpos, dos braços e das pernas sobressalentes que esboçam gestos tensos ou suplicantes”.



Figura 37 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº136 (Díptico I), 1988
 Atílio Colnago
 Acrílica e colagem sobre tela, 100 x 120 cm (100x 70 cm + 100 x 50 cm)
 Fonte: Acervo do Artista

Na obra da figura 38, as mãos que aparecem em duplicata na cena parecem estar ali com o objetivo de ajudar a figura central. O vulto, semelhante ao que parecia se desprender da parede na figura 35, aparece aqui amarrado e costurado querendo talvez levar embora o coração. Um outro vulto, como uma sombra, envolve a figura principal da cena e ao mesmo tempo parece tentar impedir que o vulto que desce pela parede consiga seu intento. A cena é bastante conflituosa. Aqui o elemento repressor parece ser a sombra que envolve a figura impedindo-a de "entregar seu coração" a quem escolheu, uma vez que a figura parece segurar o braço do vulto que chega enquanto a sombra o repele.



Figura 38 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra N°135, 1988
Attilio Colnago
Acrílica e colagem sobre tela, 70 x 100 cm
Fonte: Acervo do Artista

O próximo trabalho a ser analisado (Figura 39) apresenta também a oportunidade de se mostrar um dos recursos do artista no desenvolvimento de sua obra, o croqui. Na figura 39 pode ser observado que Attilio desenhou esquematicamente os principais elementos do trabalho a ser produzido, a obra da figura 40. Isso lhe permite, ao iniciar os trabalhos com a tela, ir diretamente ao que foi planejado, evitando problemas de última hora, principalmente com relação à proporção, enquadramento e disposição dos elementos na composição.

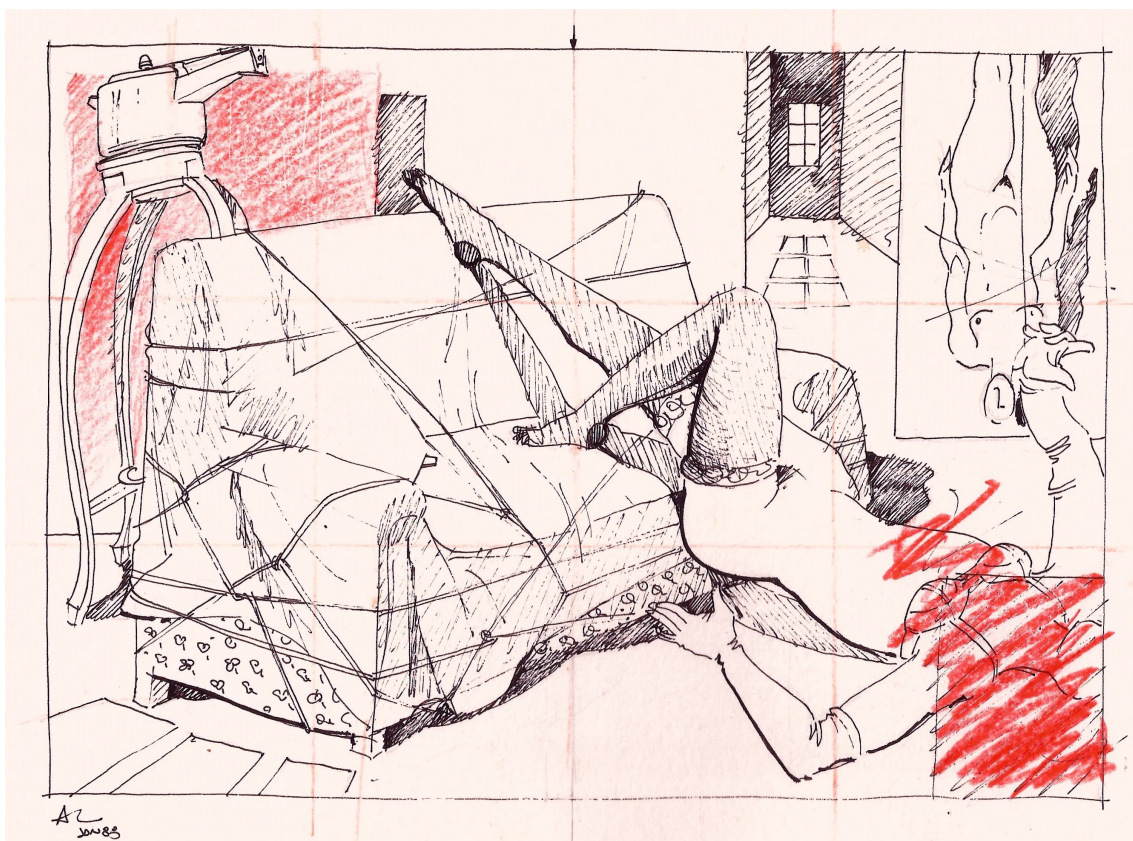


Figura 39 - Esboço para a obra N°137, 1988
Attilio Colnago
Fonte: Acervo do Artista



Figura 40 - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra N°137 (Díptico II), 1988
Attilio Colnago
Acrílica e colagem sobre tela, 100 x 170 cm (100 x 70 cm + 100 x 100 cm)
Fonte: Acervo do Artista

A composição da figura 40 parece integralizar todos os elementos que, analisados nos demais trabalhos da série, trazem o conceito de estranhamente familiar. A figura caída no chão parece se contorcer enquanto segura o coração apunhalado em sua mão direita. Há languidez e voluptuosidade na cena. Ao fundo uma figura parece descer pela parede. Um vulto sem rosto passa ao lado da panela de pressão de tal maneira que parece derrubar a cantoneira que a suporta.

As figuras em desequilíbrio, a inversão da gravidade com as figuras de ponta-cabeça, outras penduradas em suspensão ou apoiadas parcialmente indicam incerteza, incerteza da vida, incerteza da vida sob o *domus* (teto) ou da vida doméstica, da vida entre quatro paredes. O teto, que lembra o abrigo, a proteção, não se deixa ser visto nos trabalhos dessa série.

A falta do teto, *unhomely*, é lembrada por Vidler como uma das causas do medo e da fragilidade do ser humano nas grandes cidades de hoje, segundo ele, a invasão secreta do terror. A panela de pressão, objeto recorrente nas obras, parece mostrar que o elemento conhecido é o que amedronta, é o que desestabiliza. Outro elemento sempre presente, a cadeira, em algumas cenas, remete à tortura. Uma tortura silenciosa e secreta, vivida na intimidade, entre quatro paredes.

A paleta de cores utilizada nas diferentes cenas da série, com poucas exceções, como o vermelho, é composta de cores frias e escuras que associadas aos cenários trazem a noite como tema recorrente. Com a noite vêm as trevas, que ficam acentuadas pelas cabeças cobertas das figuras. Diante da escuridão aumenta-se a fragilidade.

As trevas são terríveis [...]: não terríveis em si mesmas, mas antes porque escondem de nós os objetos e nos abandonam assim a todo o poder da faculdade da imaginação.” [...] Tudo o que está *velado*, tudo o que é *misterioso* contribui para o terrível [...] (SCHILLER, 2011, p. 45).

5.3 MINAS DAS LIBERDADES GERAIS

Minas das Liberdades Gerais é o nome da série que o artista preparou no ano de 1989. Composta por 15 trabalhos, todos executados em acrílica sobre tela, fez parte de uma exposição no Atelier Galeria de Arte – Vitória – ES. No ano de 1991, algumas das obras participaram de uma exposição na Itaú Galeria – Vitória – ES. Os trabalhos são fruto de suas experiências no tempo que passou em Belo Horizonte fazendo um curso de especialização em Restauração.

Maria H. Lopes (1991, p. 02) deixa sua impressão sobre as obras em seu texto crítico para a exposição da Itaú Galeria, chamando a atenção para o caráter misterioso e as angústias do inconsciente:

A atmosfera de 'Minas' é densa com seus seres humanos também torturados, retorcidos mas insinuantes, ambientes tensos e opressivos, povoados de cadeiras e roupas sobre fundos escuros e misteriosos como imagens geradas pelas angústias do inconsciente.

Almerinda Lopes (1990, p. 04-05), que em um ensaio para o catálogo da exposição disserta sobre as obras e a poética do pintor, também ressalta a atitude introspectiva e o interesse do artista pelo psicológico e pela subjetividade humana:

A obra pictórica de Attilio Colnago, parte de elementos retirados do mundo objetivo, uma vez que lhe interessa a busca da concretude humanista. Mas, a atitude introspectiva das figuras, as posturas tensas e pouco confortáveis, as incongruências e paradoxos entre os corpos e situações, o caráter instigante ou desafiador das imagens, acentuadas por articulações ou cortes de planos, não escondem um interesse pelo psicológico e pela subjetividade humana. Procura uma comunhão efetiva entre o “eu” e o mundo, na representação dos mistérios da própria história pessoal, vivida, conhecida ou sentida. [...] Attilio procura e encontra na sociedade contemporânea seus estereótipos sociais, tratados, não raramente, com sentido crítico ou irônico.

O que se observa e se destaca nas obras da série “Minas das Liberdades Gerais”, entre os corpos ou partes de corpos que, entrelaçados, ora se completam, ora se misturam aos outros corpos ou a outros pedaços de corpos, são as ausências, como

nas obras das figuras 46 (Ausência por Um Fio) e 47 (Sexta-Feira da Paixão de Todos os Dias), que apresentam casacos vazios, e as “presenças”, como na obra “Cenas de um Casamento” (Figura 43), onde uma mão semelhante a apenas uma ossatura parece confortar a personagem central. Casamento ou Velório? Existem ainda os trabalhos que apresentam dois rostos para um mesmo corpo ou ainda dois corpos para o mesmo rosto.

Observa-se que as torções e conseqüentes deformações aplicadas aos corpos pelo artista são mais intensas do que as aplicadas aos das séries analisadas anteriormente. A presença da figura híbrida também permeia toda a série. Tudo nessa série instiga e, como na análise de Almerinda, a atitude introspectiva das figuras parece demonstrar todo o interesse do artista pelo psicológico e pela subjetividade humana.



Figura 41 - Diálogos com a Ausência, 1989
Atílio Colnago
Acrílica sobre tela, 120 x 150 cm
Fonte: Acervo do Artista

Para o presente estudo destacam-se algumas obras da série, a começar com “Diálogos com a Ausência” (Figura 41). Bastante sugestivo, o título parece remeter a um diálogo que poderia ser mantido com alguém que não se vê, alguém que não está com o interlocutor uma vez que ausência se dá pelo afastamento. Apesar da ausência não garantir uma presença anterior, percebe-se que a falta é notada, e daí a percepção da possibilidade de uma presença. A presença de algo ou alguém que poderia ou deveria estar ali mas não está ou que estava anteriormente mas não está mais. O diálogo então poderia ocorrer com um passado que retorna ou com algo reprimido que se cala.

Na obra, a sombra no chão, típica das marcas feitas pela polícia investigativa mostrando onde o corpo estava antes de ser retirado, se torna uma referência a alguém que esteve ali e não está mais, que agora se encontra ausente. Está presente somente sua marca, sua sombra. Corpos entrelaçados se encontram sobre numa cadeira que se localiza sobre a marca deixada. Ao fundo outros corpos, representados por cores frias e esmaecidas, parecem desaparecer da cena. Não se consegue reconhecer nem ao menos um rosto nas figuras da cena. Todos estão como que diluídos no espaço pictural. A figura retorcida e contorcida sentada na cadeira remete aos trabalhos de Francis Bacon relacionados ao homem colocado no círculo (capítulo 3), em especial ao da figura 20, “Figura Sentada”, cuja falta de história não permite ao espectador entender a origem.

As peras, que nessa série estão muito presentes, podem estar colocadas em cena como uma referência à imortalidade⁵⁷, Uma lembrança sempre presente, uma ausência sempre sentida.

No catálogo da Exposição Coletiva Código 7, que teve lugar na Galeria Álvaro Conde – Vitória – ES, no ano de 1989, o trabalho da figura 41 representou a participação de Attilio na exposição.

57 Peras: entre os persas, acreditava-se que o seu sabor perdurava até depois da morte. Por isso a pêra também está ligada à imortalidade e à boa saúde, além, é claro, da prosperidade, pelo tom amarelo da fruta. Associada ao útero; Ativa a criatividade; Também relacionada à energia sexual. In: <http://ciganossemfronteiras.no.comunidades.net/index.php?pagina=1730737638>. Acesso em: 05/03/2014.

Em ensaio para o catálogo da exposição, Milliet (1989, p. 07-08) discorre sobre a poética de Attilio:

A obra de Attilio é paixão controlada na dialética entre temática e técnica num magma derramado a que pertencem sonho e realidade expostos à devoração do olhar. Extrai da fidelidade a si mesmo a constância da figuração em seu trabalho. Não pode atenuar sua pintura com amenidades como fazem muitos por modismo ou para facilitar a aceitação. Segue no registro obstinado de sua fantasmática em transfigurações inquietantes apresentadas como se apresenta o desejo, como desejos são. A emergência do figural – disto trata sua arte – é sempre transgressora porque ruptura do tempo e espaço. O corpo assume na tela várias posturas concomitantes em torções e hibridações impossíveis, em ambiguidades e ações simultâneas para existir na condensação momentânea não apenas fantasia, mas em poética, em quadros, na vida das pessoas. O oculto e o revelado participam desta dança sob o fino tecido das meias, luvas e sutiãs, no rosto encoberto, nos objetos enclausurados ou embrulhados. Insinua-se a adivinhação. Este mundo oscilante aprisiona o espectador num encantamento que chega à sufocação. Costumam surgir brechas no espaço até então saturado. Áreas onde o desenho se dilui permitindo o surgimento de vazio luminoso: o preciosismo técnico cedendo à imprecisão numa permissividade diversa da exercida até então. Attilio ousa deixar lacunas para abrigar o desconhecido.

Na figura 41 podem ser observadas as torções e hibridações impossíveis que Attilio costuma fazer com os corpos das figuras em suas composições. É quase como subverter a fisiologia do corpo humano. São posições inimagináveis. A impressão que se tem é que um corpo humano normal não suportaria sem se romper. A figura, que nas palavras de Milliet chega a sufocar, nos permite estranhar.

Assim prossegue na obra “Vespéral de Sábado” (Figura 42). O oculto e o revelado surgem em meio a esse caos entre os corpos. O espaço encontra-se saturado. A cabeça coberta, queixo erguido, a figura meio homem, meio mulher (figura híbrida), o vermelho das paixões, a pera equilibrada colocada por sobre o braço da cadeira que se encontra em total desequilíbrio. O espectador não consegue distinguir as figuras que numa cena produzida de maneira normal, dentro dos “padrões”, seria de fácil visualização. Uma cena erótica, talvez de um quarto de motel, que na feitura de Attilio não se deixa ver completamente. Ela precisa ser explorada, e assim o espectador precisa penetrar no universo contido na obra – no estranhamente familiar.



Figura 42 - Vespéral de Sábado (Díptico), 1989
 Attilio Colnago
 Acrílica sobre tela, 80x 130 cm
 Fonte: Acervo do Artista

A diferença de altura entre os quadros que compõem o díptico contribui para a inquietação gerada pela obra. A retirada deliberada de um espaço faz com que a personagem pareça aprisionada, como se o quadro fosse uma caixa da qual ele não pode sair.

Em “Cenas de Um Casamento” (Figura 43), a personagem central da cena não parece ser a noiva, que a julgar pela roupa infere-se ser uma das figuras ao fundo. A cena que a princípio seria a principal por se tratar de um casamento (de acordo com o título da obra), está ao fundo, como uma cena secundária.

A personagem, que não se dá a conhecer em virtude do véu preto que lhe cai sobre o rosto, escondendo-o, parece se tornar o foco daquele momento. Os outros personagens, inclusive a que supostamente seria a noiva, parecem olhar para ela. Qual seria seu real papel na composição não se pode saber ao certo, daí o mistério e interesse despertado pelo trabalho. Poderia ser a noiva já envelhecida, enviuvada, envolta das mãos de antepassados mortos, configurando a cena como um espaço de retorno no tempo, um deslocamento espaço-tempo.



Figura 43 - Cenas de Um Casamento, 1989
Attilio Colnago
Acrílica e colagem sobre tela, 120 x 150 cm
Acervo: Júlia Dalmazo Colnago
Fonte: Acervo do Artista

Também são destaque as mãos, duas delas representadas por uma fina camada de tinta, como véus bem finos, e a outra mais visível, como uma simples ossada, um possível esqueleto. A sombra no fundo, na lateral esquerda da cena, lembra um caixão encostado na parede. As personagens ao fundo estão enquadradas como num retrato, como lembrança da família.

A cena apresentada pelo artista pode sugerir ao espectador que a personagem principal poderia na realidade estar num enterro recordando-se de cenas de seu casamento. A obra, que a princípio seria vista como uma cena normal de casamento, até mesmo por referência do título, acaba parecendo uma cena de velório, se tornando algo estranhamente familiar.

Na pintura-objeto das figuras 44 e 45, destacam-se a separação de partes do corpo (Figura 44). Ao se falar em mágico, diante da cena o espectador pode ser levado a lembrar da pessoa cortada em pedaços, num velho truque de mágica executado em espetáculos de circo e shows. O artista também parece querer remeter a isso, uma vez que a pintura objeto apresenta na lateral uma espécie de caixa seccionada em quatro partes abertas por respectivas quatro paletas. Ao se abrir as portinhas (Figura 44), visualizam-se partes do corpo humano, inclusive o coração, recorrente na obra de Attilio.



Figura 44 - O Namorado do Mágico, 1990 - Detalhe 1 (Aberta)
 Attilio Colnago
 Pintura-Objeto - Técnica mista, 70 x 30 cm + 70 x 100 cm
 Acervo: Nahor
 Fonte: Acervo do Artista

A visão do corpo em pedaços (Figura 44) remete ao estranhamente familiar e à obra “A Evidência Eterna” de Magritte (Figura 4), capítulo 3 (três). No caso da pintura de Attilio, conforme já abordado, a figura não se dá totalmente a ser reconhecida como homem ou mulher. As partes percebidas na cena mostram a mesma figura híbrida de trabalhos analisados até aqui.

O corpo partido pode representar uma ameaça de exclusão, estar separado, ser colocado à parte, estar de fora. O corpo perde seu caráter sagrado e torna-se incompatível. Em relação ao fato das partes do corpo serem trabalhadas em fragmentos separados, Coli (2010, p. 300) nos diz que “o todo perdeu seu caráter sagrado, e que as partes surgem, em sua isenção de significados religiosos ou humanistas, como coisas misteriosas, com leis próprias”. Tudo isso envolve a obra de características ligadas ao estranhamente familiar.



Figura 45 - O Namorado do Mágico, 1990 - Detalhe 2 (Fechada)
Attilio Colnago
Pintura-Objeto - Técnica mista, 70 x 30 cm + 70 x 100 cm
Acervo: Nahor
Fonte: Acervo do Artista

Em "Ausência por um Fio" (Figura 46), a figura híbrida está retorcida, com mãos e partes do corpo em um posicionamento inimaginável, e com rostos não configurados plenamente. Do paletó vazio saem duas mãos que o artista dispôs segurando alguns fios que podem sugerir ao espectador estar manipulando a personagem que está a sua frente, feito marionete, apesar dos braços estarem colocados lembrando

mortos. Dessa forma, ao que parece, a “ausência por um fio” poderia ser a de um morto, que não estaria totalmente ausente, se fazendo 'presente por um fio'. Com o ausente ligado ao presente, ocorreria outro deslocamento de espaço-tempo nesta série. A roupa que evoca memórias, questão já tratada em Magritte quando da análise da obra “A Filosofia no Quarto de Dormir” (Figura 9), no capítulo 3 (três), se encontra presente neste quadro. As roupas que sustentam os gestos dos que já se foram. Gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. As pernas também contribuem com a ideia de imortalidade presente na obra.



Figura 46 - Ausência por um Fio, 1989
Attilio Colnago
Acrílica sobre Tela, 100 x 70 cm
Acervo: Nahor
Fonte: Acervo do Artista

A presença do estranhamente familiar também repercute na obra da figura 47, que além de apresentar o paletó sem corpo também mostra duas mãos que parecem sair naturalmente de suas mangas, como se as vestissem com naturalidade. Ao fundo, uma mão totalmente crispada, como a querer agarrar-se a alguma coisa, aparece ao lado do que lembra o dorso de alguém que, na cena, mantém suas mãos enluvadas. Percebe-se que, apesar de se saber tratarem-se de elementos que remetem à figura humana, não se encontra nenhuma personagem por inteiro na cena. Tudo está fragmentado.



Figura 47 - Sexta-feira da Paixão de Todos os Dias, 1990
Attilio Colnago
Acrílico sobre tela, 150 x 120 cm
Acervo: Ivanilde Brunow
Fonte: Acervo do Artista

O espaço nessa cena traz uma linha diagonal que corta o ambiente em espaços claro e escuro. O teto continua ausente. O terno lembra formalidade, autoridade, segurança ou confiança, em contraste com a mão crispada que passa agonia, aflição.

Há uma figura de braços cruzados, recolhida. Parece um jogo de forças entre figuras que estão sob controle ou com o controle da situação e outras fora de controle ou reagindo ao controle. As narrativas parecem não se encaixar (o seu quebra-cabeça), apresentam-se dispersas na mesma cena. Esse é um ótimo exemplar nesta série. Tudo fica por conta do espectador que precisa montar como um quebra-cabeça a história dessa composição estranhamente familiar.

Nas obras das figuras 48 e 49, a entrega e a junção dos corpos é tão grande que eles parecem estar colados ou pertencerem a um mesmo ser, tornando-se um ser híbrido, irreconhecível.

Na obra intitulada “O Ensaio” (Figura 48), paletós se entrelaçam, mãos se levam ao ritmo do que seria, pela sugestão do título, um ensaio, se misturam as partes de corpos – corpos híbridos. Novamente o espectador não consegue decifrar o rosto da personagem que prossegue irreconhecível nesta série.

Na composição, a sombra azul que emerge por trás dos personagens remete ao símbolo fálico, assim como a protuberância na roupa íntima logo abaixo dos braços amarrados do paletó que remetem à impossibilidade de se alcançar a sexualidade. A mão da direita parece acariciar o que se acha escondido pela sombra azul, enquanto a mão da esquerda é representada como uma mão que repreende. Na aparente confusão de corpos, a sexualidade parece estar reprimida.



Figura 48 - O Ensaio, 1989
Attilio Colnago
Acrílica sobre tela: 120 x 70 cm
Fonte: Acervo do Artista

Em “Siamesas para Sempre” (Figura 49), partes dos corpos estão como que jogadas na cadeira possibilitando ao espectador questionar se tratarem de figuras completas ou apenas um amontoado de partes de corpos humanos. Estão costuradas e entrelaçadas de modo incongruente, incoerente, desconexo, transfigurado. Os rostos somem junto à cor de fundo da composição, não se deixando definir completamente. O espectador não consegue separar os personagens ou identificá-los, saber quem é quem, e assim fica pasmado diante da composição, ou decomposição ou ainda desfiguração.



Figura 49 - Siamesas para Sempre, 1990

Attilio Colnago

Acrílica sobre tela, 120 x 50 cm

Acervo: Ivanilde Brunow

Fonte: Acervo do Artista

Ao distorcer as formas, Colnago parece torturar o corpo (COLI, 2010). As mãos atadas remetem à impossibilidade de se reverter ou mudar uma situação; "siamesas (atadas, unidas) para sempre", impossibilitadas de se tocar, visto a impossibilidade das mãos. Embora o impedimento exista, o artista parece mostrar que pode cessar visto que a deformação de um dos dedos da mão mais clara mostra que ela tenta romper as amarras. Com a ruptura, o que está reprimido pode se libertar e assim se fazer conhecer.

5.4 DIÁLOGOS COM A PAIXÃO

A série de 1987, inicialmente composta por 18 trabalhos, sendo 13 pinturas e 05 objetos, foi criada para participar de uma exposição na Galeria Agnus Dei, em Belo Horizonte, e exposta também na Galeria Vila Antíqua em Vila Velha – ES. Foi posteriormente acrescida de 05 trabalhos.

Nessa série Attilio utiliza de temas da imaginária sacra e as paixões dando-lhe novas roupagens e significados. São estabelecidos novos diálogos. Nos primeiros trabalhos, por exemplo, os títulos e as vestimentas que cobrem as personagens parecem ser os únicos indícios de religiosidade, uma vez que as distorções e simplificações das figuras conferem às obras um caráter completamente diferente da devoção. Para a presente análise, foram escolhidas as 05 (cinco) obras que serão vistas a partir de agora.

Em Maria com o Menino (Figura 50), tanto a personagem que seria Maria quanto o menino que está em seu colo apresentam estruturas corporais totalmente modificadas. Suas cabeças se repartem em duas para que voltem suas faces para lugares diversos. Os personagens entreolham-se e olham para os lados; nunca encaram o observador. Num dos lados voltam-se para o que parecem ser janelas e no outro, a julgar por suas expressões, observam atentamente como a perscrutar o ambiente.

A própria deformação das personagens não as deixa serem identificadas claramente. As unhas de Maria pintadas de vermelho e suas luvas são detalhes que, além das deformações, podem causar uma certa inquietação ao espectador que não está acostumado a ver Maria assim representadas nos rituais religiosos. O que seria esperado, e portanto familiar, seriam as figuras conhecidas de Nossa Senhora com o Menino Jesus, mas o que se vê são figuras completamente distorcidas, irreconhecíveis, sem a placidez peculiar ao grupo Maria e Menino Jesus, causando assim um estranhamento.



Figura 50 - Outros diálogos – Maria com o menino, 1987

Atílio Colnago

Acrílica sobre papel, 33 x 24 cm

Acervo: Elisabeth Gama

Fonte: Acervo do Artista

Na figura 51 é a vez de Santa Luzia, que carrega seus olhos num prato, numa referência cristã da cena. Os olhos no prato, que poderiam ser fator de estranhamento, são, pelo contrário, o lado familiar pois fazem parte da iconografia da santa. A tarja em seu rosto é que denuncia a falta dos olhos e consequentemente a cegueira que talvez seja um dos maiores temores do ser humano. Cegueira remete às trevas. A figura híbrida que representa a santa remete ao estranhamente familiar.



Figura 51 - Outros diálogos – Sta. Luzia, 1987
Attilio Colnago
Técnica mista sobre papel, 33 x 24 cm
Acervo: Gilson Sarmento
Fonte: Acervo do Artista

Segundo Ortega (apud MORAES, 2012, p. 61), “estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização”. Em sua análise o artista moderno se utilizava dessa ferramenta quando caminhava contra a realidade e assim procurava deformá-la, tirando seu aspecto humano. No caso de “Santa Luzia”, essa estilização talvez implique na desmistificação da sacralidade. Pensando na figura 50, as deformações impingidas ao grupo Maria e o Menino Jesus podem ter o mesmo caráter de dessacralização.

Attilio tira o espectador de sua zona de conforto, tira-o do '*canny*', do confortável, do costumeiro, do familiar, do seguro (conforme o pensamento de Heidegger visto no capítulo 2), assim como quando mostra suas personagens como figuras híbridas, das quais não se pode afirmar serem homens ou mulheres.

Uma personagem com três faces, todas elas sem olhos, se destaca na figura 52. Tudo indica que se trata de um rosto com duas sombras ou três cabeças que partem de um mesmo pescoço. Uma das faces se volta para o espectador, a segunda está inclinada para o chão e a terceira volta-se para o céu.



Figura 52 - Mater Dolorosa II, 1987
Attilio Colnago
Técnica mista sobre papel, aprox. 66 x 48 cm
Acervo: Gilson Sarmiento
Fonte: Acervo do Artista

Os rostos sem expressão e sem olhos que parecem se multiplicar se somam às mãos desproporcionais e que também surgem de dentro do corpo que possui um alvo exatamente sobre o coração; novamente a caracterização é desconcertante pois o espectador dificilmente reconheceria ali a representação da mãe de Jesus.

As cores da composição, que destacam o negro do luto no manto e no fundo e o vermelho da paixão encontrado na peça íntima e nas luvas, contribuem para descaracterizar a imagem tão familiar. A não identificação do tema tão recorrente devido à total descaraterização da personagem, a visão de imagens sem olhos e sem uma perfeita definição e a multiplicação de partes do corpo trazem o estranhamente familiar ao espectador.



Figura 53 - Objeto II – Parte Interna 2, 1987
Attilio Colnago
Acrílica sobre madeira, dimensões não catalogadas pelo artista
Fonte: Acervo do artista

A volta das memórias, e com elas o retorno do passado, pode ser sentida ao se observar o objeto da figura 53. A caixa de madeira com portas articuladas lembra os relicários nos quais são colocados os santos de devoção para os quais são encaminhadas as preces. Outra referência do objeto são os quadros de ex-votos oferecidos em agradecimento às graças alcançadas.

A caixa de madeira como um relicário, o porta retrato com a fotografia em preto e branco, tudo remete ao passado, às memórias. As próprias cores utilizadas na composição, em gradações de roxo, e as flores artificiais que aparecem como que em oferta à moça do retrato, lembram também os rituais após a morte e sepultamento. Está representada ali toda uma simbologia voltada ao culto das memórias, de trazer de volta um passado. Além disso, esse retorno do passado também é indicativo do estranhamente familiar.

Colnago (1998, p. 01) descreve os materiais dos quais se utiliza para construir os objetos como o representado na figura 53:

Servem de base para elaborar um discurso eterno sobre a dialética entre amor/desamor, presença/ausência... [...] Utilizo-me nos objetos da narrativa de cenas que pertencem ao universo da memória, dos fantasmas que transitam incertos pelo nosso cotidiano, tentando capturar as emoções humanas, em espaços divididos em atmosferas ora vazias, ora entumecidas de vida; mas quase sempre recorrentes às cenas doídas, de sufocantes diálogos carregados de estranhezas.

Na figura 54, tal qual uma língua de cobra, camaleão ou sapo, uma linha sai da boca de uma das personagens presentes à cena para envolver a outra que está de pé. O duplo fica sugerido na cena que parece mostrar uma figura possuidora de duas personalidades (a figura está representada com duas cabeças). Uma delas sedutora, que ataca (a que foi caracterizada com a língua grande, lembrando a língua de uma cobra que por sua vez remete ao pecado original), a outra a recatada, que se esconde.

Tem-se o escondido e o revelado. Em sua mão uma romã, símbolo da paixão e da fertilidade denotando o instinto de sedução presente na obra. Mesmo o recato, no fundo, busca seduzir. A personagem no fundo da composição possui mãos tensas e está para ser dominada pela primeira que estica sua língua no intuito de alcançá-la.



Figura 54 - Sedução ou Conversando sobre Romãs, 1987
Attilio Colnago
Acrílica e colagem sobre tela, 100 x 70cm
Acervo: Robério Marcelo (BA)
Fonte: Acervo do Artista

"Dizer e não dizer ao mesmo tempo, deixar tudo implícito, esta é a função do estranhamente familiar na arte, marcado por um silêncio obscuro, solitário, tão significativo quanto palavras" (GOLDSMITH, 1999, p. 96 - tradução nossa).⁵⁸ Assim são as obras de Attilio Colnago analisadas ao longo deste capítulo, estranhamente familiares.

⁵⁸ *"To say and not to say at the same time, to leave everything implicit, this is the function of the uncanny in art, marked by an obscure, solitary silence as significant as words."* GOLDSMITH, Marcella T. **The future of art**: an aesthetics of the new and the sublime. Albany: SUNY Press, 1999. p. 96.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar o *unheimlich* ou estranhamente familiar em obras do artista plástico capixaba Attilio Colnago foi o principal objetivo desse estudo. Ao longo da dissertação, através da análise de obras pertencentes às séries "Do Retorno às Meias Verdades", "10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar", "Minas das Liberdades Gerais" e "Diálogos com a Paixão", discutiu-se o conceito que num ensaio do ano de 1919 foi definido por Freud (1996, v. 17, p. 238) como "aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar".

Observou-se que o estranhamente familiar, já em sua definição, intriga e atrai por relacionar duas características opostas entre si, o estranho e o familiar, trazendo portanto em sua própria definição a característica da ambiguidade. A riqueza semântica das palavras "*heimlich*" (=doméstico, familiar) e "*unheimlich*" (= estranho), foi observada por Freud. *Unheimlich*, mesmo sendo o contrário de *heimlich*, encerra em sua própria semântica a palavra que significa seu oposto - *heimlich* - possuindo assim, em si mesmo, aquilo a que se opõe, sendo assim estranho e familiar ao mesmo tempo. Enquanto *heimlich* é doméstico, familiar, confortável, conhecido; *unheimlich*, como seu oposto, significa: estranho, desconfortável, escondido, oculto, sonogado dos outros. Freud (1996, v. 17, p. 243), citando Schelling nos diz que estranhamente familiar é "tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz".

Assim, Freud (1996, v. 17, p. 258) observou que ao repassar fatos do passado, sendo portanto familiares, pode-se ter sensação de estranheza e a partir daí teceu duas importantes considerações que tomaram como base a teoria psicanalítica. A primeira de que "o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna" e a segunda de que, se essa for, na verdade, a verdadeira natureza do estranho, pode-se entender que "esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou através do processo de repressão".

Verificou-se também que tais descobertas se deram num período em que o psicanalista procurava respostas para suas indagações em relação à estética, que para ele negligenciava o tema do estranho. Freud aproximou o conceito ao campo da estética buscando explicar o efeito que as obras de arte causam no espectador e na intenção do artista quando no seu processo de criação.

Rivera (2014, p. 113), a partir da relação exaltada por Freud entre a estética e o estranho, ressalta que, através do conceito de estranhamente familiar, Freud propõe uma espécie de antiestética:

Quando Freud afirma se interessar por um ramo remoto e negligenciado da estética, o campo do estranho, ele está propondo uma espécie de *antiestética*. A estética normalmente não interessaria ao psicanalista, diz ele, por dizer respeito a impulsos emocionais reprimidos, "inibidos em seus objetivos" e dependentes de fatores variados. Mas a estética do estranho é justamente o oposto desta idílica e engessada "teoria da beleza": em lugar de amortecer e esconder o sexual, ela traz à luz o que deveria ter permanecido escondido.

No decorrer da pesquisa, constatou-se que o conceito estabelecido por Freud foi trazido para a contemporaneidade. Masschelein enfatiza que hoje é um conceito que se expandiu além das fronteiras da psicanálise, sendo aceito e popular em várias disciplinas de diversas áreas do conhecimento, desde a literatura, artes, filosofia, cinema, arquitetura, sociologia a até mesmo o campo da robótica e da inteligência artificial, mostrando a importância de se conhecer e de trabalhar o conceito não só no campo das artes plásticas mas em outros ramos do conhecimento. Vidler (2008, p. 617), por exemplo, liga o conceito à arquitetura ao observar que esta, notadamente pode suscitar "angustiantes problemas de identidade do eu, do outro, do corpo e sua ausência". Para ele, na arquitetura de hoje, o que era íntimo e confinado se abre ao estranho e assim ao que ele denomina de uma invasão secreta do terror.

A inquietação provocada pela sensação de desambientação e de efeito de choque, segundo De Fusco, já era buscada pelos surrealistas, e muito disso pôde ser observado nas obras de René Magritte e Salvador Dali analisadas no capítulo 3 (três) do presente estudo. Nas obras de Magritte, o copo repartido em pedaços, a

cabeça coberta, mãos e corpos que se multiplicam, camisolas no armário que mostram o relevo de partes do corpo, espelhos que não devolvem o reflexo esperado, e nos trabalhos de Dali, o corpo que se abre em gavetas e a utilização de bonecas como manequins. Ainda no terceiro capítulo, a observação de que obras de Cindy Sherman, de Lucian Freud e de Francis Bacon tangenciam o conceito, demonstra possibilidades de sua utilização nas artes plásticas; além disso as aproximam da obra de Attilio, não só por trabalharem com a figura humana mas agora também na utilização do conceito, como visto no quarto e quinto capítulos.

Ao se analisar as obras do artista à luz da teoria estudada, algumas características se destacaram, dando a reconhecer em sua obra aspectos do estranhamente familiar, com destaque para a dubiedade de suas personagens, às quais convencionou-se, neste estudo, chamar de figura híbrida por não se conseguir reconhecer ali a representação de uma figura masculina ou feminina, uma vez que apresenta, na maioria das vezes, traços dos dois sexos. A figura híbrida remete ao estranhamente familiar na essência de seus antagonismos. Além de não se conseguir distinguir quem é, não se reconhece o que está sendo representado. Nesse contexto de ambiguidade de gênero, escapa-se da lógica clássica quanto à identidade⁵⁹, à não contradição e ao terceiro excluído⁶⁰. A figura é um paradoxo. Afastar-se da lógica é afastar-se da razão, é delirar, sair dos limites, é estar fora de si e assim não conseguir distinguir entre imaginação e realidade. Ao mesmo tempo, este paradoxo se reafirma como indivíduo, desbanca a heteronomia - a sujeição a uma lei exterior ou à vontade de outrem -, a invisibilidade, opera a desconstrução da citada, indo contra sua imposição de "normalidade".

A instabilidade criada pelo artista nas composições da série "Do Retorno às Meias Verdades", que apresenta personagens sentadas em cadeiras claramente desequilibradas, desperta a atenção. A composição das cenas com figuras em trajes eróticos, despidas ou enroladas em cortinas ou lençóis, mostra casais em poses sensuais, mas as personagens da cena não se olham. Seus olhares ou se

59 Uma coisa é o que é. O que é, é; e o que não é, não é. Esta formulação remonta a Parmênides de Eleia. Uma coisa não pode ser e não ser ao mesmo tempo. Não se pode ser ao mesmo tempo homem e mulher.

60 Princípio do Terceiro Excluído: dadas duas proposições com o mesmo sujeito e o mesmo predicado, uma afirmativa e outra negativa, uma delas é necessariamente verdadeira e a outra necessariamente falsa. A é x ou não-x, não havendo terceira possibilidade. Daí tirar-se que uma coisa deve ser, ou então não ser; não há uma terceira possibilidade (o terceiro é excluído).

apresentam fugidios ou estão voltados para o espectador, que deste modo pode participar da cena. Numa cena de apelo sexual, vasos de flores, tapetes e cortinas com motivos florais parecem estar ali para reorganizar o ambiente, trazer o familiar para a cena que se torna instável e implausível pela operação do desequilíbrio dos móveis e personagens.

Em “10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar”, em cenas que parecem fazer parte de um drama, se destacam as figuras híbridas e as cabeças cobertas, sejam por lençóis, máscaras ou mesmo por cortes na composição. Não é possível distinguir as faces das personagens. A panela de pressão, elemento que aparece na maioria das cenas, parece representar o que está reprimido e não consegue se soltar. O coração guardado em vidros é outro elemento que mostra a repressão das personagens. As obras da série, por meio de seus vários elementos, parecem fazer referências ao reprimido que retorna ou ainda ao que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.

As distorções provocadas pelo artista, que estavam presentes na primeira série analisada, se fazem mais pronunciadas nas obras da série “Minas das Liberdades Gerais”, muitas vezes provocando posições implausíveis. As figuras híbridas também se destacam. As ausências, que de alguma maneira se fazem presentes, inquietam. Essas presenças podem ser observadas pelos paletós vazios cujas mangas se cruzam como se pessoas os vestissem, ou mesmo quando deles saem as mãos, embora ali não esteja nenhum corpo representado. Os paletós estão ali como a provocar “o inquietante reconhecimento da presença de uma ausência” (Nesbitt, 2008, p. 617). Em “Diálogos com a Paixão”, se destacam as desfigurações provocadas pelo artista e o deslocamento dos personagens de sua representação habitual.

Mike Kelley (2003) defende o conceito de estranhamente familiar como uma espécie de subcategoria do sublime, algo que surge quando nos confrontamos com algo que está além dos nossos limites de aceitabilidade, ou que ameaça expor alguma coisa reprimida. A sensação de estranhamente familiar surgiria ao entrarmos em contato com algo que conhecemos e não conseguimos aceitar - algo além dos limites do que estamos dispostos aceitar sobre nós mesmos.

É essa sensação que Attilio Colnago parece despertar em suas obras. Entre poses desequilibradas, distorções de corpos, ausências e presenças o que está ali configurado é a figura humana. Attilio mostra o que muitos procuram esconder, ou o que se esperava socialmente que não fosse manifesto. Mostra o que normalmente se mantém reprimido, as verdades que não são ditas e que se manifestam apenas como meias verdades, aquilo que no entendimento de Freud (1996, v. 17, p. 243) "[...] é tudo o que deveria ter permanecido escondido e oculto mas veio à luz".

Como na estética do estranho comentada por Rivera, Attilio "em lugar de amortecer e esconder o sexual, [...] traz à luz o que deveria ter permanecido escondido" e assim provoca o espectador, tirando-o de sua zona de conforto, do '*canny*', como nas palavras de Heidegger, e o faz pensar.

Sendo assim, observadas as operações realizadas pelo artista nas obras analisadas, encontram-se elementos que demonstram a presença do conceito e trazem o sentimento do estranhamente familiar, não só no que ao invés de permanecer escondido veio à luz, mas também na identidade perdida de suas personagens e em sua fragilidade e vulnerabilidade.

O estranhamente familiar está nos olhos de quem vê, e o espectador deve senti-lo. A obra de Attilio Colnago é um convite a isso. Ele provoca o espectador à participação, seja como *voyeur*, cúmplice ou testemunha; sua obra deve ser descoberta e revelada, tal qual o estranhamente familiar. A provocação é feita mediante operações pictóricas, contrapondo o espaço doméstico com as distorções, os hibridismos entre objetos e entre gêneros, as instabilidades e os deslocamentos na organização do espaço da cena, suscitando desconcerto, angústia, aflição. Nas séries analisadas o pintor promove o estranhamente familiar. Ele manifesta o mal estar de viver e de vivenciar a invisibilidade, a ocultação e a dissimulação.

O tema aqui abordado não se esgota. A profundidade da obra do artista se mostra plena de possibilidades para análise de outras questões. Esta dissertação procurou, além de trazer uma nova interpretação para as obras desse artista tão completo e com uma obra tão vasta de possibilidades, trazer à tona o tema do estranhamente familiar ou *unheimlich*, tão pouco mencionado no campo das artes plásticas

brasileiras. Uma vez que as artes plásticas se relacionam cada vez mais com as outras áreas do conhecimento e considerando que o artista contemporâneo trabalha com os aspectos sociais e do espaço em que vive, o presente estudo abre um leque de possibilidades para futuras investigações.

7 REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não lugares** : introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Paulo de. (Org.). **“O encantado”**: desenhos, pinturas e objetos de Attilio Colnago. Espírito Santo: Funcultura, 2013. 52 p. Catálogo de Exposição.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BECK, Nadine. *Discussing the 'uncanny' from Sigmund Freud's essay 'uncanny' in relation to surrealism*. Norderstedt Germany: Grin Verlag, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Paris, capital do século XIX**. In: KOTHE, F. (org.). Walter Benjamim. São Paulo: Ática, 1991.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

BURKE, Janine. **Deuses de Freud**: a coleção de arte do pai da psicanálise. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 787.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COLNAGO, Attilio. **“O espírito da paz”**: Projeto Novos Acervos Yázigi – SP. Memorial Descritivo referente a obras de Attilio Colnago. Vitória, 1998.

DE FUSCO, Renato. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2007.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.

FOLHA DE SÃO PAULO (Coord. e Org.). **Leonardo Da Vinci**. Barueri, SP: Editorial Sol 90, 2007. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura; 3).

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Ditos e escritos I - problematização do sujeito**; psicologia, psiquiatria e psicanálise. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002b.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 24v.

FRIZZERA, Rose. **Cenas de um bordel antigo, em telas**. A Tribuna, Vitória, 19 set. 1996.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: Morfologia e História. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOLDSMITH, Marcella T. ***The future of art: an aesthetics of the new and the sublime***. Albany: SUNY Press, 1999.

GREIG, Geordie. **Café com Lucian Freud: um retrato do artista**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

JENTSCH, Ernst. ***On the psychology of the uncanny***. 1906 (first English translation), trad.Roy Sellars, Oxford (England): Angelaki, 1993. v. 2, no I (1996).

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KELLEY, Mike. ***Foul perfection: essays and criticism***. Massachussetts, USA. John C. Welchman, 2003.

LOPES, Almerinda da S. **A dor da paixão, na contramão da história**. Texto crítico para a exposição de pinturas de Attilio Colnago na Galeria Estúdio A em Recife (PE). Vitória, 1992.

_____. **As formas da imaginação: síntese ou totalidade**. Texto crítico para a exposição de pinturas de Attilio Colnago, Ivanilde Brunow e Joyce Brandão na Atelier Galeria de Arte. Vitória, 1990.

LOPES, Maria Helena. Texto crítico para a exposição de pinturas de Attilio Colnago na Itaú Galeria. Vitória, 1991.

MASSCHELEIN, Anneleen. ***The unconcept: the freudian uncanny in late-twentieth-century theory***. Albany,Ny: State University of New York Press, 2011.

MEURIS, Jacques. **René Magritte (1898-1967)**. China: TASCHEN, 2007.

MILLIET, Maria Alice. **Decifrando o código**. Texto crítico para a exposição “Um Código 7” - Vitória - ES - Coletiva de artistas capixabas. 1989.

MIRANDA, Christine R. **O panejamento na obra de Attilio Colnago**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Teoria da Arte e Música do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. 2007.

MORAES, Elaine R. **O corpo impossível**. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NÉRET, Gilles. **Salvador Dalí (1904-1989): la conquête de l'irrationnel**. China: Taschen, 2011.

NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PESSOTTI, Alda Luzia. **Sebastianus**: Pinturas de Attilio Colnago. Vitória: EDUFES, 2010.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014

ROYLE, Nicholas. **The uncanny**. Manchester: Manchester University Press, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2012.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2011.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23 ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Através das maneiras em perigo de amar**: a lucidez da linguagem de Attilio Colnago. Texto crítico para a exposição 10 + 1 Maneiras de Amar. Vitória, 1988.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 3. ed. ampl. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2008.

Referências em Meios Eletrônicos

Anxiety. Disponível em: "< http://cultura.gencat.net/casm/butlleti/hemeroteca/n24/en/article_02.htm>". Acesso em 20 fev. 2014.

Chiese di Roma: San Pietro in Vincoli. Tomba di Giulio II. Disponível em: "<http://www.settemuse.it/viaggi_italia_lazio/roma_chiesa_san_pietro_in_vincoli.htm>". Acesso em 5 fev. 2014.

Ciganos sem Fronteiras. Disponível em: "<<http://ciganossemfronteiras.no.comunidades.net/index.php?pagina=1730737638>>". Acesso em: 3 mar. 2014.

Contemporary Art. Disponível em: "<<http://www.thecityreview.com/s05ccon1.html>>". Acesso em: 25 fev. 2014.

De la collection des antiques chez Rodin et Freud aux *Laocoon* d'Etienne Bossut. Disponível em: "<http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_rodin_freud_bossut.html>". Acesso em 5 fev. 2014.

Lucian Freud Paintings. Disponível em: "<<http://www.artquotes.net/masters/freud-lucian/benefits-supervisor-sleeping.htm>>". Acesso em 20 fev. 2014.

The Collection. Disponível em: "<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=88170>". Acesso em 22 fev. 2014.

The Red List. Disponível em: "<<http://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-1293-1237-1292-view-figurative-painting-profile-bacon-francis.html>>". Acesso em 22 fev. 2014.

The Syz Collection. Disponível em: "<<http://thesyzcollection.com/post/21011965279/cindy-sherman-untitled-333-from-the-broken-dolls>>". Acesso em 20 fev. 2014.