

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:
contextos,
migrações,
contaminações**

Micro-narrativas fluidas: Arthur Rimbaud em Nova York e Jean Genet em Porto Alegre

Alexandre Santos
UFRGS/CBHA

Resumo

Este texto se propõe a uma reflexão sobre dois artistas ligados ao uso da imagem, trazendo, cada um à sua maneira, a preocupação biográfica e a constituição de micro-narrativas na contemporaneidade artística pós-conceitual. Trata-se do norte-americano David Wojnarowicz (1954-1992) e da brasileira Vera Chaves Barcellos (1938). A análise que aqui proponho vai se concentrar mais especificamente nos trabalhos Arthur Rimbaud em Nova York, de Wojnarowicz, e Visitando Genet, de Vera Chaves Barcellos.

Palavras chave

Arte Contemporânea; imagem; biografia

Résumé

Ce texte se propose à une réflexion sur deux artistes liés à l'utilisation de l'image, apportant, chacun à sa manière, la préoccupation biographique et la constitution de micro-récits dans la contemporanéité artistique post-conceptuelle. Il s'agit du nord-américain David Wojnarowicz (1954-1992) et de la brésilienne Vera Chaves Barcellos (1938). L'analyse que je propose ici va se concentrer plus spécifiquement sur les travaux Arthur Rimbaud à New York, de Wojnarowicz, et Visitando Genet, de Vera Chaves Barcellos.

Mots-clefs

Art Contemporain; image; biographie

As micro-narrativas fotográficas na arte contemporânea são um contraponto ao pretensão universalismo da fotografia humanista do pós-guerra, tornando-se característica marcante em poéticas ligadas à expressão da intimidade. Este processo é concomitante ao distanciamento de um horizonte utópico como função da arte e a conseqüente proximidade dos artistas no que concerne às relações concretas e às experiências possíveis do aqui e do agora.¹ À medida que avança a visibilidade do corpo na história da cultura, principalmente com o advento da AIDS, o aprofundamento dessas relações se amplia, reforçando o interesse pela investigação narrativa e biográfica na arte.

Os estudos de caso que aqui proponho aproximar gravitam, de algum modo, em torno do *espaço biográfico* na arte², remetendo ao impacto cultural provocado pela AIDS no que tange à exposição da intimidade. Reconheço a presença do *espaço biográfico* nos trabalhos de Wojnarowicz e Vera Chaves Barcelos ao buscarem, respectivamente, a reflexão sobre o biográfico através da micro-narrativa auto-referenciada ou da micro-narrativa que tem como alvo a construção de um discurso poético sobre a vida alheia. Interessa-me, ainda, abordar a noção de *fluidez* como aspecto importante da própria estratégia artística de buscar na descontinuidade dos discursos visuais as nuances biográficas da arte. Deste modo, encontro fluidez no sentido fragmentário, descontínuo e ficcional que acompanha os trabalhos em questão.

A obra de David Wojnarowicz é um misto de literatura e artes visuais, aspecto que lhe imprime forte tonalidade ficcional, ainda que o artista se debruce sobre questões autobiográficas. Wojnarowicz apareceu no cenário novaiorquino no final dos anos 70, tendo se destacado no ativismo artístico até sua morte em 1992, vitimado pela AIDS. Como primeiro artista *gay* norte-americano a responder sobre a crise inaugurada pelo advento da AIDS e também por ser uma das primeiras pessoas a expor publicamente a sua soropositividade, o trabalho de Wojnarowicz suscitou polêmicas. Sobretudo por estar relacionado à visibilidade de tabus considerados intransponíveis. *Quando eu contei que contrái o vírus da AIDS*, escreve Wojnarowicz, *não demorou para que eu percebesse que também havia contraído uma sociedade doente*³.

Depois de participar do *Grand Fury* – coletivo de artistas criado em 1988 que se propunha a dar visibilidade ao homoerotismo e à AIDS –, Wojnarowicz continuou a dedicar-se ao combate à indiferença do Estado e da sociedade sobre a epidemia e a homossexualidade. A criação de um discurso que documentasse, de forma visual ou escrita, as suas idiossincrasias torna-se elemento central do seu trabalho. Como uma reação aos discursos oficiais e preconceituosos das mídias no contexto dos anos 80 e 90, o artista assume o papel político dos meios técnicos e da autorreferencialidade em sua arte:

*Nós temos espelhos, câmeras, máquinas de escrever e temos nós mesmos e nossos amantes e amigos – por isso podemos documentar nossos corpos e mentes, bem como as suas funções e diversidades. Com nossos olhos, mãos e bocas podemos lutar e transformar.*²

1 ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 527.

2 WOJNAROWICZ, idem, p. 243.

A série de fotografias em preto e branco *Arthur Rimbaud em Nova York* foi realizada entre 1978 e 1979, bem antes do artista envolver-se na luta contra a AIDS. Entretanto, a exibição mais completa deste trabalho somente vai acontecer, sintomaticamente, no ano de 1990, com o avanço de sua militância, quando foram expostas 25 imagens em uma exposição individual na *PPOW Gallery*, em Nova York. Ainda que fosse a primeira incursão do artista nas artes visuais, o conjunto formado pelas imagens está impregnado da auto-consciência de sua marginalidade social.

Nas imagens quase performáticas da série vemos um sujeito mascarado com uma reprodução do rosto de Arthur Rimbaud (1854-1891) em diferentes situações cotidianas. Apropriada de um retrato fotográfico de Rimbaud aos 16 anos, atribuído ao fotógrafo Etienne Carjat, esta imagem é a mais conhecida do escritor e parece sintetizar a sua personalidade como um menino prodígio de *cabelo indomado, olhos azuis de husky siberiano e boca insegura*^{AF}. Trata-se de um retrato emblemático do poeta, que parece conter a *persona* impetuosa que, em meteóricos anos de escrita, abalou as estruturas burguesas do meio literário parisiense.

Em *Arthur Rimbaud em Nova York*, Wojnarowicz busca evidentes cruzamentos das duas biografias em jogo, com o propósito de embaralhá-las, como a constituir uma anti-biografia ou, melhor dizendo, uma *auto-ficção sobre si mesmo*, cujo epicentro é uma construção identitária localizada nos limites da marginalidade social. Do mesmo modo que Rimbaud, Wojnarowicz teve uma história de vida bastante peculiar: após anos de abuso e disfunção familiar, parte de sua infância e adolescência liga-se às ruas de Nova York^{AF}, vivendo como fugitivo, prostituto ou aluno evadido da *High School of Music and Art*.

Também como Rimbaud, ele correu mundo sem rumo durante anos, entre as duas costas dos Estados Unidos, Canadá, México e França. Nesta época, trabalhou em empregos temporários e viajou de carona ou clandestinamente nos trens. Essas desventuras significaram a matéria-prima principal da sua arte, ouvindo atentamente as histórias que outros vagabundos lhe contavam ou dedicando-se à leitura devota de escritores que se tornam Referências. Nesta medida, ele se torna um narrador literário de si próprio, começando desde cedo a contar as suas próprias memórias^{AF}.

Depois de uma temporada em Paris, o retorno a Nova York foi catastrófico: jovem e sem dinheiro, ele volta às ruas e, premonitoriamente, parece ter certeza de que não teria uma grande sobrevida ao enfrentar novamente a vida como *homeless* ou perceber que vários de seus amigos estavam viciados em heroína. Diante deste quadro desolador, o artista decide que, através da arte, ele precisava *preservar uma autêntica versão da sua história*, a qual não apenas o representaria, mas sobreviveria a ele. Inspirado por escritores marginais cuja obra ele havia lido com atenção, como William Burroughs, Jean Genet e, obviamente, Arthur Rimbaud, o artista inicia a série *Rimbaud em Nova York* e, paralelamente, outros trabalhos que se caracterizam como documentos pessoais de sua vida.

Conta-se que quando partira para Paris, em 1977, Wojnarowicz teria feito um seguro de vida, ironicamente em nome de Arthur Rimbaud. Talvez já se esboçasse aí a preocupação com a morte e o ceticismo sobre as chances de seu

alter ego Rimbaud em Paris, antevendo a narrativa fatal da série fotográfica. Na obra, ele enfrentaria temas ligados à sua história pessoal, como a marginalidade e a presença da morte iminente, ao trazer pistas sobre o seu modo de vida, como os locais que costumava frequentar em seu nomadismo sem perspectivas junto à grande metrópole. Trata-se de imagens em preto e branco com forte densidade dramática.

Ao inventar um cenário hipotético, a cidade de Nova York, e um *alter ego*, a figura do poeta simbolista francês, o artista projeta para si mesmo uma *persona* além da ordem estabelecida. Na trajetória tumultuada de Rimbaud alguns elementos recorrentes coincidem com a biografia de Wojnarowicz: as *diferentes fugas de casa e da escola* ainda menino, *a vida de favores alheios*, o *desabrigo nas ruas* de Paris onde se alimentava do resto das lixeiras, as temporadas londrinas sem perspectiva, a fuga da realidade através do absinto... E, coroando ainda mais a sua biografia ímpar, o instável, violento e escandaloso romance com Paul Verlaine.

Para Wojnarowicz, a apropriação da biografia de Rimbaud, ressuscitando o espírito incendiário do escritor, ajudou-o tanto a recuperar a sua memória pretérita quanto a construir, através da arte, uma identidade *queer* para si próprio, na qual o passado do escritor francês se intersecciona ao seu próprio presente. Esta empreitada também trouxe a oportunidade de exercitar ficcionalmente novas possibilidades sobre a história biográfica dos dois anti-heróis envolvidos. Ao servir-se de Rimbaud, Wojnarowicz vê na figura do poeta um veículo para um auto-exame de si próprio. Como uma forma de confrontar-se com os seus desejos na construção de uma autobiografia mitificada, o artista busca a memória que se engendra no que ele chama de *sítios de atração, estes lugares que (...) recuperam o cheiro e os traços de estados anteriores do corpo e da mente há muito deixados para trás*^{AF}.

É através da imagem fotográfica que são revisitados os lugares referenciais da vida de Wojnarowicz em sua poética auto-ficcional, como uma espécie de consciência do poder sinestésico da fotografia, exposto nas páginas de Proust^{AF}. *Rimbaud em Nova York* cria um *elo inter-biográfico* que desloca o poeta francês para Nova York, enfatizando uma micro-narrativa sobre as atividades proscritas comuns aos dois artistas. Injetar-se heroína, masturbar-se em cenários decadentes, ameaçar alguém com uma arma ou frequentar espaços esquecidos, tornam-se sobreposições biográficas que se reforçam, malgradadas as barreiras de tempo, cultura e lugar geográfico.

Não é Wojnarowicz quem está nas fotos performáticas da série, mas o escritor e *drag queen* Brian Butterick. O fato de buscar alguém que também está envolvido com o submundo da marginalidade novaiorquina induz à construção de mais uma camada de significação autobiográfica no trabalho. Neste sentido, o uso da biografia é também fator que consolida a necessidade da criação de uma narratividade artística, conduzindo à noção de marginalidade a partir dela própria. Ao mesmo tempo, o artista revela uma realidade áspera, que confunde efetivamente as fronteiras entre arte e vida ou entre ficção e realidade, selando com este relato inaugural sobre si uma tendência que marcaria o conjunto da sua trajetória artística posterior.

Aproximações e afastamentos desta perspectiva biográfica também circundam o segundo trabalho proposto como análise neste texto. No ano de 2001, em exposição que inaugurou o Santander Cultural em Porto Alegre, Vera Chaves Barcellos apresenta a instalação *Visitando Genet*³. Na trilha do que fizera Wojnarowicz com Rimbaud, o trabalho de Vera investiga o universo complexo do escritor francês Jean Genet, cuja atividade artística encontra-se amalgamada à sua biografia⁴.

A instalação de Vera, que explora procedimentos plásticos visuais e sonoros, não lida com o autobiográfico no sentido de Wojnarowicz. Ao contrário disso, a artista assume o desafio de refletir, com este trabalho, sobre as noções de *distância* e *diferença*. Ela declara³ que a distância apareceria como elemento poético no fato de trabalhar com e sobre o universo de Genet, sem, no entanto, se engajar muito em sua obra. Já a diferença estaria no fato de adentrar e tentar compreender um universo que, para ela, era não apenas estranho, mas completamente oposto. Entretanto, e até mesmo fugindo desses objetivos mais imediatos, a incursão da artista no submundo do escritor concentra-se inevitavelmente no espaço biográfico em diversos níveis.

A obra é dividida em quatro módulos que se sucedem num crescendo. No primeiro, encontra-se a *Galeria de Retratos* dos supostos personagens ou companheiros de cárcere de Genet durante suas sucessivas temporadas em prisões europeias. Os doze retratos em grande formato são apropriações fotográficas provenientes de extensa pesquisa realizada pela artista, procurando na *internet* imagens de criminosos reais da época de Genet, anos 30 e 40, os quais correspondessem, ao mesmo tempo, às minuciosas descrições físicas dos personagens pelo escritor.

Em todos os retratos (em primeiro plano) destes criminosos há um elemento de suavidade: uma auréola de flores, que serve de moldura e fundo aos seus rostos, por vezes até mesmo se confundindo com suas expressões embrutecidas. A flor é elemento recorrente nos romances de Genet, expondo a afetividade pessoal do escritor para com os protagonistas deste mundo peculiar onde estava imerso. Como em Wojnarowicz, tratava-se efetivamente de dar foco a um mundo paralelo, *dos ladrões e vagabundos*, com seus cenários de masculinidade marginal: os cárceres, os mictórios, os prostíbulos, a escuridão da noite e o clima propício às atividades escusas – em contrapartida ao que Genet chamava de *mundo de vocês*, ou seja, o mundo da legalidade e das normas instituídas.

Muitas são as Referências masculinas mitificadas na obra de Genet, sem nenhuma censura ao desejo que por elas nutria o escritor. Aliás, era o desejo que fazia com que nascessem como personagens de suas páginas, instauradas entre as experiências reais vividas pelo escritor e a ficção de sua literatura: Stilitano, Armand, Lucien, o negro Sek Gorgui, Mignon-Pé-Pequeno, entre outros. Não interessa saber quem é quem neste mosaico de rostos criado por Vera, mas compreender a partir dele o exercício artístico de Genet, misturando ficção e biografia, do mesmo modo que misturava suavidade e brutalidade, ética e imoralidade,

3 *Visitant Genet*. Girona, Museu d'Art de Girona, 2001 (Catálogo de Exposição).

prazer e desprazer no mundo contraditório da sua arte. Mundo no qual ele podia se auto-investir como o grande demiurgo.

Ao lidar com as Referências homoeróticas do universo genetiano, tal como o escritor, a artista dá rosto a estes seres invisíveis, ficcionalizando-os no plano da imagem fotográfica, estratégia que remete ao Rimbaud de Wojnarowicz. Porém, a operação biográfica de Vera também é um processo de recriação da história de Jean Genet, repetindo a sua literatura, que engendra uma biografia idealizada de si. Por trás destas sobreposições biográficas – do escritor em seus livros e da artista na releitura da autobiografia romanceada de Genet –, evidencia-se a construção de uma micro-narrativa fluida, descontínua e composta de recortes parciais.

Genet tinha consciência de seu papel artístico, ainda que soubesse ser muito ténue a sua importância política ao declarar que *escrevia* para si mesmo *uma secreta história, com detalhes tão preciosos quanto a história dos grandes conquistadores*⁴. É preciso considerar, no entanto, que esta micro-narrativa minuciosa e fragmentária empreendida por Genet não tem a intenção de ser definitiva como a chamada história oficial. Ela foi escrita secretamente e para deleite do próprio escritor. Segundo Sartre, os interesses maiores de Genet são sempre a liberdade e o prazer, justamente por isso *os acontecimentos que narra são de interesse secundário, pois sabemos que ele abomina a história e a historicidade*⁴.

No segundo módulo da obra, a artista nos apresenta o que ela chamou de *Reservoir*, uma coleção *pseudo-museológica* de objetos pessoais pertencentes ao escritor ou aos seus personagens/companheiros de submundo. Como destaque, um retrato fotográfico de Genet manipulado por computador como se ele fosse a travesti Divine, personagem central de seu primeiro romance, *Nossa Senhora das Flores*, e uma espécie de *alter ego* do escritor. O conjunto de *souvenirs* ali exposto é variado e apresenta desde objetos delicados – flores de pano, pote de chá, rede de cabelo, lenço, espelho e bolsa femininos – pertencentes a Divine, até objetos de caráter mais agressivo, pertencentes ao universo da masculinidade marginal. Em primeiro lugar, a vaselina, indicando as práticas de desejo homoerótico, ponto nevrálgico da literatura auto-referenciada de Genet. Mas também a seringa, o molho de chaves, a lanterna e o canivete, indicando o fascínio do escritor pelas atividades ilícitas:

*O meu talento será o amor que sinto pelo que compõe o mundo das prisões e dos campos de trabalho forçados. (...) reconheço aos ladrões, aos traidores, aos assassinos, aos malvados, aos velhacos uma beleza profunda – uma beleza oca – que recuso a vocês.*⁴

No pequeno *reservoir* de objetos, contidos em vitrines, vemos fragmentos de vidas privadas expostas de modo público. Elas apresentam a essência da humanidade de todos nós, ainda que Genet insistisse tratar-se de um mundo paralelo ao nosso. Contudo, mesmo nas condições mais adversas desse mundo dos ladrões e vagabundos em seu confinamento carcerário, era possível encontrar uma beleza especial: *para o detento a prisão oferece o mesmo sentimento de seguran-*

⁴ GENET, 2005, p. 100.

ça que um palácio real para o convidado de um rei^{AF}. Assim, ao olharmos para estes objetos, estamos olhando também para a ambiguidade e incerteza das convicções do *nosso mundo*, aqui expostas de modo cru, como verdadeiros objetos de culto, inclusive aqueles que poderiam estar fadados à invisibilidade.

No terceiro módulo, a artista avança um pouco mais no que concerne ao uso da imagem para reconstituir o universo desejante de Genet. Neste aspecto, a participação do artista paulistano Hudinilson Júnior (1957) é determinante. Como Genet, Hudinilson utiliza a arte para refletir sobre uma obsessão pessoal: o *desejo homoerótico*. Trata-se de três projeções simultâneas em *looping* de 240 imagens diapositivas, pertencentes aos *Cadernos de Referência* de Hudinilson, trabalho ininterrupto que se desenvolve há mais de 20 anos. Estes cadernos partem do exercício de colagem diária de imagens apropriadas de outros contextos. A homenagem do artista paulistano é sempre ao corpo masculino, ora de forma explícita, em fotografias que expõem sua nudez, ora de modo subjacente, através de signos fálicos. Este terceiro módulo constitui a ante-sala da parte principal da instalação, que é a visita a Genet propriamente dita. O convite a Hudinilson resgata uma referência contemporânea ao mundo de Genet, para quem a palavra era um exercício de liberdade: com Hudinilson esta liberdade é instaurada através da imagem.

Finalmente, no último módulo da instalação, nos deparamos com o próprio Genet, recriado em animação digital com a idade de 30 anos. O vídeo reconstitui o ambiente de uma prisão e nós estamos literalmente visitando-o, como seus familiares em um dia de visitas. Esta talvez seja uma deixa da artista ao debruçar-se sobre este universo, ao mesmo tempo tão distante e tão próximo de nós. Inesperadamente, o escritor exclama para os seus interlocutores, em tom sentencial, um trecho mordaz de *Nossa Senhora das Flores*. Este romance, escrito no cárcere entre 1941 e 1942, não foi escolhido por acaso, pois ele é a obra inaugural de Genet como história ficcional de acentuado viés autobiográfico. Em sua narrativa descontínua temos um texto ambíguo, como o próprio livro, escrito na mais absoluta solidão do cárcere. O conteúdo deste fragmento textual expõe um Genet simultaneamente agressor e frágil.

Do mesmo modo que o trabalho dos *Cadernos de Referência* de Hudinilson, a menção fragmentária a *Nossa Senhora das Flores* é um convite à evasão desejante, ainda que esta esteja carregada de ambiguidades. Neste sentido, sem dúvida que, ao abrirmos as páginas de *Nossa Senhora das Flores* estaremos também abrindo *um armário de um feticheista e encontraremos aí (...) as palavras úmidas e perversas que brilham com a excitação que elas despertam..*^{AF}.

Para Sartre, *o mundo* enjaulou Jean Genet, isolando a sua má influência. Entretanto, a resposta do artista foi a *intensificação desta quarentena*, mergulhando *nas profundezas de onde ninguém seria capaz de atingi-lo ou compreendê-lo*, pois, *em meio ao tumulto europeu da Segunda Grande Guerra, ele conseguiu gozar de uma horripilante tranquilidade*^{AF}.

Os trabalhos artísticos aqui apresentados dialogam com esta condição de resistência legada por Genet, oscilando entre o velar e o mostrar, entre a certeza e a dúvida. São, por natureza, ambíguos e banhados de circunstâncias ficcionais. Nova York pode ser de Arthur Rimbaud para David Wojnarowicz e Porto

Alegre de Jean Genet para Vera Chaves Barcellos. Qual o sentido destes deslocamentos que propõem novos fluxos biográficos aos artistas envolvidos? Talvez o fato de podermos refletir sobre a sua importância como relato de vidas que se tornam fluidas, propondo intersecções através da arte. Para Leonor Arfuch, a narrativa, enquanto dimensão configurativa da experiência, outorga *'forma ao que é informe'* e adquire *relevância filosófica ao postular uma relação possível entre o tempo do mundo da vida, o tempo do relato e o tempo da leitura*^{AF}.