



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Mergulho em solidão coletiva: da Série Ofélias às referências à pandemia no Brasil

Martha Werneck de Vasconcellos, Universidade Federal do Rio de Janeiro
<https://orcid.org/0000-0002-0007-489X>
martha.werneck@eba.ufrj.br

Resumo

O texto aborda o processo criativo e as referências da artista e professora de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ, Martha Werneck, suas vivências e produção ao longo da pandemia de COVID19. Os trabalhos em foco derivam da série Pequenas Ofélias e Icebergs, na qual a personagem suicida Ofélia da obra Hamlet, de Shakespeare, figura como avatar para autorretratos e retratos femininos. A recente produção da artista convergiu com sentimentos de isolamento e recolhimento que, contraditoriamente, foram permeados por uma avalanche de informações advindas do universo midiático. O artigo traz à tona como eventos políticos que atingiram a coletividade ressoaram nas pinturas realizadas durante o período expondo textos, narrativas e figurações que revelam introspecção, incoerências, silenciamentos, desmonte, angústias e fragilidades, conectando solidão e coletividade.

Palavras-chave: Pintura. Feminino. Brasil. Política. Pandemia.

Abstract

The article talks about the creative process and references of Martha Werneck, artist and professor of Painting at the School of Fine Arts at UFRJ, her experiences and production throughout the COVID19 pandemic. The paintings in question belong to the Little Ophelias and Icebergs series, in which the suicidal character Ophelia from Shakespeare's Hamlet appears as an avatar for self-portraits and female portraits. The artist's recent production deals with feelings of isolation and withdrawal that, in contradiction, were crossed by an avalanche of information coming from the media. The article brings to light how political events that affected the collectivity resonated in the paintings made during the period, exposing texts, narratives and images that reveal introspection, inconsistencies, silencing, dismantling, anguish and fragilities, connecting loneliness and collectivity.

Keywords: Painting. Feminine. Brazil. Politics. Pandemic.

A partir de março de 2020, sob efeito do isolamento, incertezas e inseguranças assaltaram o corpo social brasileiro e todos fomos lançados a um universo que condensava aquilo que acontecia do lado de fora através das redes virtuais. Imagens de um mundo pandêmico passaram a povoar nossos pensamentos. Traduzimos em nossas produções artísticas diferentes formas de lidar com o mundo exterior às nossas moradias, ao qual só tínhamos acesso virtualmente.

Na poética que desenvolvo há anos percebo como dominantes os campos da melancolia, abarcada pelo significado freudiano, e da anomia, pensada a partir dos vieses de Durkheim e Jean Dauvignaud. Entretanto, nesse período de pandemia não me bastou a linguagem da pintura, eixo nodal de meu universo de criação. Em 2020 iniciei uma sequência de contos relativos à quarentena e efeitos por ela revelados, escritos com acompanhamento atento às crises sanitária e política que nos atingiram. Datados, onze contos inscrevem-se num rastro temporal que se dá entre 21 de abril e 03 de junho de 2020 e mostram acontecimentos específicos e sequenciados, atrelados ao avanço da doença no país.

Nesse conjunto de contos, que intitulei como Quarentena de arrependidos, máscaras caem, revelam nossa confusão, perplexidade e incoerências. Ao longo desse processo de escrita percebi uma virada no campo das imagens que produzo e em seu potencial narrativo. Nelas foram sendo embutidas imagens que traduzem esse penar pandêmico e reflexões acerca do momento em que vivemos. Em parte, esse processo impulsionou e, em certa medida, coexistiu com a criação de pinturas derivadas do período. Na posição de observadora, doravante procurarei expor a influência das referências à pandemia no Brasil em um conjunto de seis pinturas desenvolvidas durante a quarentena de 2020 e 2021. Um mundo conectado, repleto de acontecimentos políticos, ameaças, inseguranças e novos modos de relacionar-se remotamente, através de dispositivos digitais, transparece nesses trabalhos nos quais solidão e coletividade se interconectam.

Segue abaixo um trecho do conto *Autoficção*, que finaliza essa sequência de escritos de contos da pandemia:

Durante o último mês e meio venho inventando personagens e congelado as imagens. O ateliê de pintura anda pouco agitado. Apenas um trabalho em andamento por vez... (...) O fato é que todos esses trabalhos falam de afogamento em águas profundas, de um oceano de fossas abissais, de uma superfície que não sabemos onde vai dar. O mundo agora é longe demais. (...)

No trabalho que desenvolvi nos últimos anos me autorrepresento como Ofélia, personagem de Shakespeare. Porém, as pinturas não constituem dramatização fiel de Hamlet, mas uma forma de autorrepresentação com conteúdos pessoais e autobiográficos específicos. Decidi fazer isso por insistência das imagens. Toda pintora sabe que as imagens têm vida própria. Correm atrás da

gente, borbulhando no nosso inconsciente. As palavras também me acessam assim... E ultimamente, consolo meu, tenho precisado muito de personagens para tamponarem esse buraco do real que me fere. Por isso tenho escrito pequenos contos para falar do que não consigo lá nos quadros, onde a angústia, a melancolia e o luto são latentes, mas não os investigo por outros pontos que me fazem falta. Ali na pintura a coisa me escapa e sou mergulho. Nos contos me divirto, converso, querendo bulir com quem fez a bobagem de votar na besta.¹

No percurso da criação frequentemente o trabalho de um pintor conta com interconexões entre séries e fases de sua produção. Para essa análise vale então mencionar duas exposições individuais realizadas nos anos de 2018 e 2019, respectivamente Pequenas Ofélias e Icebergs (2018, Centro Cultural Correios Rio) e Pequenas Ofélias e Icebergs II (2019, Galeria Monica Filgueiras, São Paulo). Delas constavam pinturas a óleo sobre painéis de madeira com autorretratos e retratos femininos em tamanho natural, além de paisagens esquemáticas de icebergs pintadas em óleo sobre pequenas placas de metal. Também trabalhos em mosaico e um objeto faziam parte dessas exposições. Nessa série, advinda da pesquisa da representação do corpo feminino e da autoimagem, mulheres artistas do meu círculo de amizade foram retratadas com características pessoais amalgamadas à representação da personagem suicida Ofélia, da obra Hamlet, de Shakespeare. A série dialoga com os temas tabus da morte, do suicídio, e aponta a redenção através dos caminhos da sublimação pelo fazer artístico. Nosso foco de análise aqui irá recair sobre a produção das pinturas do momento de pandemia que, por sua vez, possuem ligação mais estreita com esse conjunto de trabalhos citado.

Cristiane Smith², em sua tese acerca da interface entre representações textuais, cênicas e pictóricas da personagem Ofélia, aponta o funcionamento da coadjuvante como ícone do feminino na sociedade vitoriana de século XIX. Suas representações em pinturas, gravuras, cartes de visites, keepsake portraits e na performance de atrizes que se tornaram reconhecidas por esse papel, ganham relevância e impulsionam a popularidade da personagem, vista por críticos que se dividiam, de início, entre a admiração por suas características heroicas e o desconforto acompanhado por uma crítica moralista.

Ofélia, a personagem símbolo do suicídio feminino através do afogamento, encontra na morte pela água “seu próprio elemento”, como diz a personagem Gertrudes, Rainha e mãe do Príncipe Hamlet, ao narrar sua morte. Relatada como algo destituído de dor e qualquer realismo, como aponta Bachelard, acaba por trazer à tona imagens ricas, um espetáculo. Segundo o autor

¹ Escritos particulares de minha autoria, 2020.

² SMITH, Cristiane Busato. Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra Vitoriana: um estudo interdisciplinar. Tese. Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

(...) é a água do lago que por si mesma “se ofeliza”, se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente. Então, na morte, parece que os afogados, flutuando, continuam a sonhar...”³

Aspectos ambíguos da personagem passam a ter lugar em eixos temáticos que Smith aponta como a virtude, a loucura, a sensualidade e a morte. A autora nota ainda que as representações de Ofélia como louca e desviante oferecia oportunidade de contemplação de uma fantasia da sexualidade feminina sem amarras.

Em *História da Loucura*, Foucault⁴ observa no suicídio das mulheres que se afogavam no século XIX, algo que se tornou comum na época entre despossuídas e desonradas que afogavam-se no Tâmis e no Sena, parte de uma construção cultural e social do feminino e da purificação dos pecados da mulher. De acordo com Lopes⁵, estudos dos discursos médicos da época condensam a opinião de que a forma de suicídio feminina se relacionava às águas de poços e aos locais próximos do território doméstico, havendo preferência de 58% das mulheres pelo suicídio por submersão. O ato suicida foi, então, romantizado como um ato redentor, capaz de tornar aqueles corpos puros novamente.

O movimento romântico do séc. XIX valorizou idealizações como da bela mulher desfalecida ou morta que, ao final, configuram a satisfação de sentimentos de domínio do corpo feminino. Já que na submissão residia a virtude da mulher, era considerada poética a imagem de uma bela mulher pacificamente morta, desfalecida ou adormecida, tema frequente de pinturas da época. Ofélia inscreve-se nesses ideais estéticos: encanta e assombra. Sua potência parece vir justamente de uma dubiedade trazida pelo próprio texto shakespeariano: ora é tida como mulher bem-educada, protegida, casta, virtuosa, ora pode ser considerada uma mulher decaída, ou seja, aquela que experimentou o sexo antes ou fora do casamento e, dessa forma, perde sua virtude e enlouquece ao ser desprezada pelo objeto de seu amor.

Descrever Ofélia como insana, como é feito na cena anterior à narração de sua morte em que figura entoando baladas populares e indecorosas para uma mulher em sua posição social, coloca sua figura em limiar perigoso e ameaçador. A perturbação da qual é vítima poderia ser reveladora de sua sensualidade e, conseqüentemente, de seu descontrole pelos homens que a tutelavam.

Entre os críticos ingleses do teatro e da pintura, observamos que a exigência do senso de decoro nas variadas representações da personagem torna-se algo que vai se diluindo em especial quando notamos a presença de Ofélia nas pinturas e gravuras do séc XIX. As obras de Shakespeare, tidas como herança da nação,

³ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 85-86.

⁴ FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

⁵ LOPES, Fábio Henrique. *Medicina, educação e gênero: as diferenciações sexuais do suicídio nos discursos médicos do século XIX*. *Educar*, Curitiba, n. 29, p. 241-257, 2007. Editora UFPR.

figuravam inclusive junto ao gênero de pintura histórica na Inglaterra, como bem demonstra Young⁶. Mensuramos a importância desses temas e sua oficialidade a partir de 1769 tendo por base as exposições da Royal Academy of Arts e a documentação da época, que aponta 53 trabalhos com o tema⁷.

Entre tantas imagens de Ofélia, há uma que está fortemente enraizada no imaginário popular tornou-se referência: a Ofélia de Millais, exibida em 1852 na Royal Academy Exhibition. Nessa mesma exposição há ainda mais dois registros de pinturas com o mesmo tema: de Arthur Hughes, pintor que chegou, mais tarde, a frequentar reuniões do grupo de Millais, e outra, de Henry Nelson O'Neill.

A representação de Millais está de acordo com os ideais de pintores que compuseram o segundo romantismo inglês e se autodenominavam Irmandade Pré-rafaelita, fundada em 1848 com o apadrinhamento de John Ruskin, cujos pensamentos e ideias ajudaram o grupo a se impor. Segundo Rosenfeld⁸, Ruskin, ao eleger o grupo como herdeiro de Turner, contrapôs a arte que empreendiam aos Dez discursos sobre arte de Sir Joshua Reynolds, influenciados pelos pintores da Alta Renascença e Barroco e que dominaram o currículo da instrução e do pensamento artístico profissional até então.

Argan⁹ aponta que os esses pintores sentiam necessidade de retornar a um novo naturalismo, a uma inspiração na própria realidade e não na arte pregressa, posto que compreendiam a natureza como possuidora de uma poética própria e do sentido de misteriosa mensagem divina. Acreditavam que determinada conduta ética, técnica e moral os favoreceria na decifração do mundo, o que faziam adotando imitação detalhada das coisas diretamente do natural. Essa imitação não teria como principal objetivo representar as coisas, mas com elas conviver em comunhão, desvendando os segredos, a essência e a espiritualidade da natureza.

O realismo e os detalhes aos quais os pré-rafaelitas se prendiam são resultado de inúmeras sessões de pintura e, nesse caso, de pintura ao ar livre, o que não era comum à época. No site da Tate Gallery¹⁰ encontramos informações de como Millais iniciou a pintura de sua Ofélia pela paisagem que figura em volta da personagem representada, tendo como referência direta um trecho do rio Hogsmill, próximo à localidade de Ewell, onde tinha amigos e ficava hospedado em um alojamento. Em seu trabalho dá importância a detalhes e às simbologias das plantas e flores, representadas em mínimos detalhes, realizados em cinco meses de trabalho e exibindo flores de variadas estações justapostas, o que é curioso.

Apenas depois de pronto o cenário foi realizada a pintura da modelo Elisabeth Sidall. Com um vestido prateado, comprado de segunda mão pelo

⁶ LOPES, Fábio Henrique. Medicina, educação e gênero: as diferenciações sexuais do suicídio nos discursos médicos do século XIX. *Educar*, Curitiba, n. 29, p. 241-257, 2007. Editora UFPR.

⁷ SMITH, op. cit., p. 138.

⁸ ROSENFELD, Jason. John Everett Millais. Londres: Ed. Phaidon Press limited, 2012.

⁹ ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

¹⁰ TATE GALLERY. [website]. The Story of Ophelia. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia>. Acesso em: 19 jan. 2022.

próprio artista, Siddal passou longas horas em uma banheira no estúdio de Millais. Por sofrer de hipotermia enquanto posava teve complicações de saúde e sua história pessoal, de certa forma, mescla-se às características da personagem Ofélia. A modelo, descoberta pelo artista e amigo do grupo, Walter Deverell, trabalhando em uma loja de chapéus, logo tornou-se modelo e discípula da irmandade. Escrevia poesias que abordavam o amor romântico inatingível, a morte, temas considerados sombrios e também pintava, incentivada pelo próprio Ruskin, que comprou várias de suas aquarelas e desenhos.

De acordo com Smith, Siddal era apaixonada por Rossetti, um dos pintores da irmandade, mas tem em sua vida uma série de episódios de rejeição por parte do pintor, que a tomava apenas como amante por sua origem humilde. Em seus últimos dois anos de vida, quando finalmente casou-se com Rossetti, melancólica e em sofrimento por um amor não correspondido da forma que desejava, entrega-se à episódios de depressão e sua morte é causada por ingestão abusiva de láudano. Siddal tornou-se um pouco a personagem que a fez conhecida. Segundo Rosenfeld (2012) *Ophelia* de Millais representa a mudança contínua e sutil do gótico revivalista pré-rafaelita inicial para a representação da natureza percebida conjugada a associações poéticas.

Entre as críticas à pintura da época, o jornal *The Morning Chronicle* relata espanto, contemplação e fascinação dos observadores. Smith e Rosenfeld apontam que as opiniões sobre a obra de Millais não foram unânimes entre os críticos. A representação de uma afogada causava desconforto pela expressão facial dúbia, entre morta e viva. Tal representação maneja o domínio sobre o corpo feminino através da imagem, o colocando em posição vulnerável.

Como acontece em *Ofélia*, há algo nas pinturas de Millais que me captura. Rosenfeld menciona que o artista ficou conhecido por representar mulheres com olhar perdido, como se estivessem ausentes de seu corpo, distantes, em transe. O início dessa percepção se dá em *The Bridesmaid*, do ano anterior, e em pinturas posteriores como *Mariana*, *The order of release*, *Eve of St Agnes*. Essas pinturas exibem mulheres em estados emocionais que revelam ausência, abandono de si, em estados psicológicos em que se encontram sob coação. Não estar presente seria, então, uma resposta a emoções complexas e difíceis de se lidar. Foi essa posição do impasse, do espanto, do abandono, do auto silenciamento que notei imperar entre muitas das representações que venho empreendendo.

Quando dei por encerrado meu primeiro trabalho dessa série, *Autorretrato com luvas de procedimentos*, na rede social Instagram, através do perfil @martha.werneck¹¹, postei alguns textos que acompanhavam imagens da pintura. Neles ressalto elementos simbólicos tais como o fone de ouvidos, a lua que figura dentro do vão aberto na geleira, a flor dente de leão, simbolizando o vírus que se espalha pelo ar, a mão enluvada que se agarra a um buquê que não sobreviveria ao ambiente glacial, de azul esverdeado, hospitalar. Dizem os textos:

¹¹ INSTAGRAM. [website]. Perfil @martha.werneck. Disponível em: <https://www.instagram.com/martha.werneck>. Acesso em: 19 de janeiro de 2022.

Nessa travessia os finais são longos, lentos e os inícios penosos... Para um renascimento, precisamos estar dispostos às correntezas. (...)

Submersos em um tempo que parece estático, isolados, agarramos o que é vida, o que resta, as pequenas felicidades cotidianas, para não afogarmos na dor e frieza que nos rondam.

O mundo lá fora manda notícias
Escutemos o futuro.

O vírus, como dente de leão, espalha-se e vinga, fora de controle. Flutuamos e esperamos que uma Lua Nova nos atravesse e nos

renasça.

Ponham suas máscaras, vistam suas luvas.

Sobreviveremos à dor das irreparáveis perdas, ao desgoverno e seu desamor, àqueles que nevegam o macabro, em carreatas da morte, anunciando o fascismo.¹²



Figura 1. Martha Werneck, Autorretrato com luvas de procedimentos; Série Quarentena 2020, 2020. Óleo sobre painel de madeira, 79,5x85cm. Acervo particular da autora. Imagem Lícius Bossolan. Acervo da autora.

¹² Ibid.

O segundo trabalho da série, exposto em 2019 na Galeria Mônica Filgueiras com o título de Ofélia Dourada – Redenção, foi a última pintura que fiz antes da pandemia eclodir. Trata-se de um autorretrato. Nele, a afogada submerge e ao mesmo tempo parece que ascende aos céus. Há névoa e nuvens. Os pés que flutuam nos levam a pensar em uma ascensão.

Ao chegarmos a trinta mil mortos por COVID no Brasil, número emblemático por haver registros de uma fala pregressa de nosso presidente mencionando tal número de mortes, decidi pintar um panejamento sobre o autorretrato. Nele figuram bordados em números romanos o numeral trinta mil. A agulha pende, como se não houvesse terminado o bordado. O trabalho recebeu novo título: Trinta mil em suas mortalhas.



Figura 2. Martha Werneck, Trinta mil em suas mortalhas; Série Quarentena 2020, 2019-2020. Acrílico dourado e óleo sobre tela, díptico, 100x150cm cada. Acervo particular da autora. Imagem Lício Bossolan. Acervo particular da autora.

O trabalho A namoradina do Brasil paira sobre Manaus foi construído em etapas. No início contava apenas com uma figura feminina submersa e uma coroa de flores. Ainda não sabia quem aquela mulher representaria. Os elementos como as cruzes azuis e covas foram sendo incorporados à medida em que a pandemia

em Manaus ceifava centenas de vítimas por dia. Naquele momento, imagens de covas coletivas, cruces amontoadas se contrapunham ao descaso de personalidades públicas, como a conhecida Namoradinha do Brasil, à época nomeada Secretária da Cultura. Tal referência, que vem apenas no título do trabalho, tornou-se consciente para mim à medida em que foram incorporados novos elementos.

Vestida de branco e de semblante invisível, a mulher não pode enxergar o que está abaixo da linha d'água. Permanece alienada, em provável escuta daquilo que é externo à realidade de tantos brasileiros à beira da morte por desídia. As mãos da mulher se agitam e aparecem borradas, impaciente por não ser atendida em seus desejos infantis de falar o que quer, sem ser contradita. A agitação ajuda a espalhar sementes de dente de leão representados também em primeiro plano, transbordando através da moldura. A flor, já utilizada em outro trabalho, simboliza o vírus que se espalha pelo ar.

A pintura, realizada em uma gaveta de mapoteca que pertenceu um dia à Escola de Belas Artes e foi resgatada em área de descarte, traz um pouco da carga institucional e serve de suporte para referência a essa personalidade que deveria velar pelas instituições culturais do nosso país. O fio do fone também transborda pelas laterais da gaveta, como se viesse de uma realidade paralela, por onde vazam as imagens, as notícias, o negacionismo e os autoenganos.



Figura 3. Martha Werneck, A Namoradinha do Brasil paira sobre Manaus; Série Quarentena 2020, 2020. Óleo sobre madeira entelada (gaveta de mapoteca), 117x75,5cm. Acervo particular da autora. Imagem Lícius Bossolan. Acervo da autora.



Figura 4. Martha Werneck, Ofélia Gamer: o jogo da morte, Retrato de Remieroxx como Ofélia; Série Quarentena 2020, 2020. Óleo sobre painel de madeira, Tríptico, módulos de 60x80cm. Acervo particular da autora. Imagem Lícius Bossolan. Acervo da autora.

Em O jogo da morte, Remmie Roxx figura como Ofélia. O ensaio fotográfico que realizei com a amiga *gamer*, que tem um canal na plataforma Twitch, me inspirou a realizar um trabalho que falasse da morte no jogo em referência às mortes durante a pandemia e a forma como a crise sanitária foi tratada: em falsa disputa entre preservar as vidas e manter a economia do país girando.

Iniciei a composição pensando em trabalhar o universo virtual do jogo junto à imagem da jogadora. Para compor a tela do game, usei na parte inferior do trabalho como referência O tormento de Santo Antônio, de Michelangelo, que traz demônios e bestas. Trabalhei digitalmente o negativo a partir dessa imagem e a conjuguei a *screenshots* da interface do game Lineage 2, objeto de meus estudos de doutorado.

Uma figura feminina, representando o avatar da jogadora, figura em trajes opressores novecentistas que remetem também à autopunição. O chapéu cônico, também chamado capirote, é hoje o símbolo do penitente católico e seu uso é realizado por membros de uma confraria espanhola. Os penitentes usam essa peça para que a atenção seja dirigida para Deus quando se arrependem. Durante a Inquisição, homens e mulheres presos tinham que usar um capirote de papel para humilhação pública. Sua cor dependia da punição a eles infringida.



Figura 5. Martha Werneck, O silêncio na Pandemia, Retrato de Eliza Rizzo como Ofélia; Série Quarentena 2020, 2020. Acrílico dourado, caneta permanente e óleo sobre Canson Figueras, 64x49,5cm. Acervo da autora.

No início do século 20 esse tipo de chapéu foi apropriado pelo movimento extremista americano Ku Klux Klan, composto por supremacistas brancos e anticatólicos. No trabalho, o chapéu ganha um significado dual. Quem seria a jogadora? Uma penitente arrependida, ou uma negacionista da ciência, anti-vacina?

No meio da composição um esqueleto alado porta uma foice na qual as inscrições Bolsonaro 200.000 figuram. Era esse o número de mortos quando o trabalho foi terminado. A interface do jogo continua fora da imagem, mostrando o nível de energia da jogadora que, com o olhar perdido, abandona o controle do videogame e figura submergida por uma coroa de flores.



Figura 6. Martha Werneck, O que vem depois da farsa, Brasil? Autorretrato como Ofélia; Série Quarentena 2020, 2021. Óleo sobre papel Canson Figueras, 64x49,5cm. Acervo da autora.

Em O silêncio na Pandemia, Retrato de Eliza Rizzo, a retratada me remete às imagens em que Ofélia é representada no bosque, ao colher flores. A imagem é transformada num momento de silenciamento quando uma folha é sobreposta à boca de Eliza. Durante a pandemia, com o uso das máscaras, o olhar torna-se nosso principal canal de expressão.

Uma besta medieval guiada lembra que as sombras estão em vias de definição. Em breve as teremos bem nítidas, reconhecíveis para tantos que ainda vivem em negação.

Em “O que vem depois da farsa, Brasil?” luvas de procedimentos se desprendem e afundam, assim como nossos corpos mergulhados na pandemia. Elas nos lembram as imagens midiáticas, digitais, e fazem parte de um imaginário improvável, possível apenas na conjuntura em que vivemos. A frieza dá o tom.

A banana é referência a um trabalho Comedian, do italiano Maurizio Cattelan, vendido na feira de Basel de 2019 por milhares de dólares. Nela inscrevo discretamente a abreviação Br em alusão à nossa tragédia diária numa república de bananas.

A figura feminina, com base em autoimagem, afunda lentamente, alienada pelo que escuta e é externo a seu meio e realidade.

Com isso, encerro essa breve exposição, ressaltando a relação dessas pinturas com outras de minha autoria realizadas no mesmo período e interconectadas pelos mesmos temas atuais, em processo lento de realização. O tempo, que em muitos momentos pareceu mais elástico por crises de ansiedade e medo, me pareceu essencial para que houvesse uma injunção de elementos simbólicos e plásticos em constante diálogo com as questões narrativas da imagem. Enfatizo também a relação dessas pinturas com tantas produções artísticas do período, trazendo à tona e registrando de modo diverso e enriquecedor, perspectivas diferentes sobre a vivência de artistas em ateliê durante a pandemia.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

INSTAGRAM. [website]. *Perfil @martha.werneck*. Disponível em: <https://www.instagram.com/martha.werneck>. Acesso em: 19 de janeiro de 2022.

LOPES, Fábio Henrique. *Medicina, educação e gênero: as diferenciações sexuais do suicídio nos discursos médicos do século XIX*. Educar, Curitiba, n. 29, p. 241-257, 2007. Editora UFPR.

ROSENFELD, Jason. *John Everett Millais*. Londres: Ed. Phaidon Press limited, 2012.

SMITH, Cristiane Busato. *Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra Vitoriana: um estudo interdisciplinar*. Tese. Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

TATE GALLERY. [website]. *The Story of Ophelia*. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia>. Acesso em: 19 jan. 2022.

WIKIPEDIA. [website]. *Capirote*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Capirote>. Acesso em: 19 jan. 2022.

YOUNG, Alan R. *Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900*. Newark: University of Delaware Press e London: Associated University Press. EUA: Rodesmont Publishing & Printing Corp., 2002.

Como citar:

WERNECK DE VASCONCELLOS, Martha. Mergulho em solidão coletiva: da Série Ofélias às referências à pandemia no Brasil. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1296-1309, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.105>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>