¡Son libros de acero! Sobre las formas estéticas de afectar

Adriana Barbosa Pereira[1]

Sílvia Nogueira de Carvalho[2]

Nunca supieron cuan profundo era el mar que atravesaron. Inscritas en una monotipia de la artista Mira Schendel, estas palabras son una clave de lectura de doble dimensión –familiar y artística– de la transmisión transgeneracional que resuena en la exposición *El mar que atravesamos*, de Fernando Vilela (1973), realizada en São Paulo en 2014. Fotografías, grabados, libros del artista, instalaciones y vídeos, así como las palabras intercambiadas con él en una entrevista en la Galería Virgílio (1), nos incitan a señalar diferencias necesarias entre el psicoanálisis de los procesos creadores y la producción de *patografías*.

No estamos interesadas en este género médico-psiquiátrico nacido en el siglo XIX en la perspectiva del biopoder, pues no buscamos en la obra y en la biografía de un artista indicios de una psicopatología. Seguimos una senda que encuentra, desde Freud, similitudes significativas entre procesos de creación artística, efectos de las obras de arte sobre el espectador y el modelo de constitución subjetiva (2). Se trata de sustentar la presencia del psicoanálisis en las políticas culturales que se interponen ante la violencia desubjetivante –trabajo inevitable para la memoria del tiempo presente, cuando se incitan, en Brasil, discursos militarizantes en medio de sobrevuelos de helicópteros policiales que disparan desde el cielo, hiriendo a niños camino del colegio, como ocurrió en julio de 2018 en la comunidad de la Maré, en Río de Janeiro.

Genealogía de un trabajo caprichoso

Justamente la figura de otro helicóptero, transitando entre imagen fotográfica y grabado, invitaba a visitar la exposición, en la primera sala de la galería, agigantada en la pared. La acompañaba una pequeña inscripción en una plaquita de hierro, donde apenas se leía: *Acero, acero, acero – mayo de 1978,* y se repetía en los libros del artista dispuestos en una banco al centro del espacio expositivo, titulados *Perro en el espacio* y con diferentes fechas:

agosto de 1979 y *abril de 1984*. Convocadas a la experiencia de mirar la obra a partir de esas pistas, encontramos un papel suelto en un compartimiento:

> Pantalones azules, zapatillas sucias, brazos sudados, mucha gente. Me sentía bien, con calor, apretado y alegre. Incluso subí en alto. ¡Qué multitud! Vi pancartas, sonrisas, barbudos, melenudos y calvos desde los hombros fuertes de papá con paso firme y mano abrazando a mamá. Del cielo vino el estruendo. Eran helicópteros militares volando muy bajo. ¡Qué lindo! ¡Acero, acero, acero, hay perros en el espacio! Allí dentro, veía a los soldaditos apuntándonos con metralletas. Nadie tenía miedo. Todo aquello estaba muy bien. Continuamos gritando juntos.
>
> 1º de mayo. Huelga General, Estadio de Vila Euclides – São Paulo.

¿Qué tiempos vivos que están en juego en este conjunto? Vilela localiza semientes de la exposición en el suelo de su vida familiar, comprometida en los años setenta con la organización política conocida como AP; en la casa de seguridad que servía de refugio; en los miedos que permeaban la clandestinidad y sus consecuencias; en las informaciones sabiamente filtradas por los padres y tíos; en las sesiones de terapia realizadas para tratar un insoportable dolor de garganta crónica. Antes de nada, esas sesiones tendrían como resultado un testimonio titulado *Un feto en la revolución* –en alusión al período en el que su madre, embarazada de 7 meses y medio, fue interrogada en la militar Operación Bandeirantes–, escrito de cuño terapéutico nunca publicado o desarrollado de otras maneras, pues formaba parte de un contexto clínico bastante particular.

En el pasaje antes evocado de *Perro en el espacio*, el artista tenía 5 años de edad y estaba en medio de la Huelga General de 1978, pero fue solo a partir del trabajo de la *Comisión Nacional de la Verdad* (2012-2014) que afloraron nuevos recuerdos –quizás debido a los movimientos que emergieron en los medios, cuando incluso en informativos radiales se convocó a los ciudadanos brasileños a aportar indicios, recuerdos y documentos que pudiesen ayudar a esclarecer el destino de desaparecidos políticos.

Ciertos archivos se le abrieron a Fernando cuando, en 2007, su madre y sus tías, detenidas y torturadas en 1973, entablaron una acción contra el Estado, para acceder a la indemnización simbólica, considerada importante para que el Estado asumiese que fue criminal. Al ayudar a su madre a

escribirle a la *Comisión de Amnistía,* leyó con interés los testimonios de sus tías que, más de 30 años después, contaban historias de la detención y de la tortura sin emoción victimista o revanchista. Al interponer, él también, una acción hubo nuevas narrativas. Cuando le fue concedida la indemnización, despertó el deseo de usar el dinero en una producción artística. Junto trozos de memoria, sueños e imágenes.

¡A cuántas paseatas fueron! ¡Cuántos libritos sobre los desaparecidos se amontonaban en la estantería del salón! Y el niño de 8 o 9 años solía decir: "Tía, está muy mal impreso eso de ahí"... Tocamos así en esa curiosa *genealogía de un artista gráfico caprichoso*, pues habíamos visto su primoroso libro, *Lampião y Lanzarote* (3). Reímos juntos. Y pensamos en la *indeterminación de las marcas psíquicas informes* que, en tiempo posterior, darían lugar a procesos creadores que eran reversos de la patología: allí donde se fundamentaría un síntoma, puede advenir un talento.

Fernando comenzó dibujando, anotando memorias, gravando historias oídas, juntando todo ese material bruto de imágenes acústicas y visuales –asociando y, de esta forma, abriendo espacio a las afectaciones propias de los *procesos primarios*. También conversando, consintiendo en que sus palabras pasasen por el pensamiento de otros: su mujer, Stella Barbieri, también artista y su principal interlocutora estética; Cristina Herrera, psicoanalista que conoció en una sesión familiar relacionada con el proyecto *Clínicas del testimonio*, con el que se involucraron miembros de su familia. Para el artista se trataba de decidir hasta qué punto tenía sentido que su biografía entrase explícitamente en el trabajo –la primera persona, las historias– o si había que crear ficciones o, incluso, una situación en que no se sabe lo que es ficción...

Murmullos: historia, política y arte

Se adentró por el camino de dejar las cosas murmuradas al registrar fechas como pistas de memorias. Así, el helicóptero se hizo la imagen estética de una mirada que sobrevuela múltiples temporalidades, en reconexión con una mirada de niño que demanda movimiento y acción a través del embate con la materia. El grabado en madera fue un medio que respondió a sus ansias de forma; así como el hierro –material de roce, de

pelea. Las fechas como pistas montaron el juego en el que el artista se sustrae a sí mismo para entregar informaciones de una época: el trabajo es de 1978, pero el artista nació en 1973; entonces la fecha de la obra no es la fecha en la que el trabajo fue realizado: es un contenido de la obra. Obra cuya fruición comienza con el artista y se completa después de abierta al público: *solo-después* de inaugurar la muestra Fernando agregó aquellos textos en los compartimientos de acero, pues notó que había dejado la exposición silenciosa de palabras al haberlas escrito solo como inscripciones sobre las plaquitas de metal oscuro y lijado. Metal que no expone mucho y requiere que se lea con el tacto.

La mirada del artista configura, entonces, esa mirada del niño del 1º de mayo: ante los llamados que le eran familiares –su gusto por las sensaciones y observaciones, su disgusto ante el miedo, su sueño de estar juntos–, ante la extraña experiencia de tener ametralladoras apuntadas hacia él. Esa disyunción *familiar/extraño* compone un retrato del Brasil de fines de los años setenta e inicios de los ochenta al dar espacio y testimonio a los *procesos políticos encarnados en la vida y en el cuerpo de la obra*. Hay incluso un matiz orgánico en los libros de la exposición, hechos con papeles artesanales irregulares y encuadernación japoneses. Son únicos, al igual que las impresiones en xilografía; las fotos se repiten, pero lo que está sobre ellas son grabados que se desplazan, en un juego de historias visuales. Primero la fotografía se imprime en el papel japonés y después el grabado es imprimido sobre ella: son dos impresiones, en una particularidad específica del trabajo de Vilela, que evoca la superposición de las inscripciones de la memoria.

Los helicópteros también hacen referencia a las guerras actuales, a los crímenes en la periferia de São Paulo que involucran homicidios y torturas. Al decidir hablar también de nuestro tiempo, Fernando utilizó las fotografías de nubes en las que trabajaba hacía dos años. No buscaba figuras sino *climas*: nubes que parecen humo, nubes de tempestad inminente, nubes más celestes, más transcendentes... Comenzó fotografiando nubes de pinturas: la naturaleza sublime de las tempestades de William Turner; las pinceladas espesas de Corot representando algo tan sutil; un cielo espeso de Courbet. Así como las fotos sacadas de trabajos de otros artistas, Vilela se apropió de

fotos de dominio público –registros da explosiones de la bomba atómica de Nagasaki o de la erupción de un volcán.

Es así como la foto actual de un bombardeo en la Franja de Gaza conversa con nubes del final de la tarde de ese mismo día, en la terraza de su casa; así como la crudeza del cielo sin transparencia de la *Vista de Toledo*, de El Greco, es resignificada al lado de la bomba atómica. Vilela puso en juego esos conflictos, como *diálogos intersubjetivos* que atraviesan tiempos y espacios. La singularidad inconfundible de las imágenes periodísticas seleccionadas es uno de los trazos que evocan la irreproductibilidad de la pintura. También la elección del blanco y negro, las ampliaciones fotográficas en que el grano aparece visible y su impresión en un papel de algodón espeso aproximan entre sí imágenes muy heterogéneas en esas producciones que designamos *foto-pinturas*. Presentadas en los trípticos que invitan a que nuestra mirada se desplace de una imagen a otra, a lo largo de 5 series, tensionan explosión y sensibilidad.

Formas de figurar, formas de afectar

Desde Freud, la forma como se construyen y se deconstruyen los sentidos en una convocación recíproca entre imágenes, narrativas-imágenes y narrativas-palabras es un enigma que inquieta al psicoanálisis. Si el *trabajo del sueño* puede tomarse como uno de los modelos para la experiencia estética (4) es porque lo onírico trabaja en la indistinción entre forma y contenido a través de la fuerza de la *representabilidad* que transforma un impulso nacido de la noche. El sueño da un lugar visible a lo que se había vuelto invisible y lo mismo puede valer para ciertas obras, incluso relacionadas con experiencias políticas desubjetivantes, como *Los sueños durante el Tercer Reich* colectados por Beradt (5). La intensidad perceptivo-estética –del sueño y de la obra– permite que las memorias colectivas no pierdan lustre en las investigaciones científicas e historiográficas, que son también fundamentales, pues tienen el carácter instructivo de un evento capaz de revelar capas de sentido que ni siquiera los diarios de las experiencias históricas consiguen mostrar. Debido a la función elaborativa que cumplen, “las imágenes soñadas bajo el terror se vuelven, entonces, imágenes producidas sobre el terror” (6).

En *El mar que atravesamos* los límites del decir se rehacen en la experiencia apreciativa: ensayo fotográfico, libro, escultura y vídeo parecen presentarse en un conjunto, debido a una exigencia de diversidad formativa en la cual una pieza puede ser resignificada por otra. Al mismo tiempo, las palabras inscritas en el hierro, casi invisibles, pero sensibles al tacto, así como los títulos y palabras en bajorrelieve en las portadas de los libros de la banca central, además de los pequeños textos encontrados por allí cerca, funcionan como una provocación para construir un mar de historias antes silenciosas.

En el proceso de creación, a veces la palabra viene antes que la imagen, pero Fernando cuenta que normalmente la imagen y la sensación, la experiencia sinestésica, viene antes que la palabra. La palabra es para él una posibilidad más de narrar algo que fue sentido y vivido. Es un lenguaje en el que las cosas se articulan, pero no donde las cosas nascen: es una operación de lenguaje de acceso.

Esas afirmaciones del artista sobre la palabra nos impactan, pues él también es escritor. Atentas a los escritos que llevan consigo una condensación telegráfica: "desde los hombros fuertes de papá, con paso firme y mano abrazando a mamá", afirmamos que se trata no tanto de un régimen poético como de un régimen estético de escritura (7): un régimen liberado de las supuestas jerarquías entre lo inteligible y lo sensible, la palabra y lo visible; entre el saber y el no saber, el actuar y el padecer. Un texto como ese atravesó diversos laboratorios para lograr una forma más directa, más simple. Nótese que lo que se buscó fue que el lenguaje hiciese presente una memoria –una palabra que crease imagen. Una *palabra casi-cuerpo* (8), abierta al mundo.

El mismo título de la exposición recrea el recuerdo de la impresión del padre de Fernando ante el trabajo de Mira Schendel antes citado: "Pero ese mar es nuestro; vamos entonces a hacerlo presente. Y lo atravesamos. 'Nunca supieron' no. ¡Sí lo supimos!". El artista fue reduciendo, reduciendo –condensando– y llegó a ese mar que atravesamos.

En el políptico *Nocturnas abril 1976*, experimentamos el desplazamiento hacia la obscuridad nacida de una noche en Porto, en un invierno en que había bruma en la ciudad y allí estaban las fotos, pidiendo ser

construidas. Horas en la terraza, con el trípode, velocidad lenta, en las que el artista fue registrando imágenes que anhelaba que fuesen muy gráficas, obtenidas simplemente a través del obturador, de la velocidad y de la sensibilidad de la película.

En contrapunto, yace la máquina de enmarcar la mirada, en el vídeo *Calle Tutóia 921 septiembre de 1973,* referencia a la dirección del antiguo DOI-CODI y sede de la OBAN[3]: son 7 minutos de *looping* ante el testimonio de la fría tortura. Uno a uno, se presentan la sierra circular, el revólver, el martillo, la prensa y la morsa. Delantal, estetoscopio, guantes quirúrgicos. Libros-objetos sacados de una estantería. Inmovilizados, auscultados, quemados, serrados. Martillados, examinados, tirados, perforados...

En el tercer margen, al fondo de la sala, se instala un conjunto de esculturas –libros de hierro de diferentes tamaños, marcados de diversas formas e irremediablemente cerrados. En la mejor tradición distópica, componen una suerte de memorial de la comunidad de hombres-libro –aquellos que en *Fahrenheit 451* (9) memorizaban una obra entera para que no se perdiese.

La idea del libro deriva del trabajo con libros de papel en los que muchas veces la imagen es el texto y, viceversa, el texto crea imágenes. En una repetición diferida, se crean libros de hierro que no se reproducen ni se imprimen. Están hechos con mucho esfuerzo, artesanalmente: cortar, doblar el hierro, cerrar, soldar, oxidar... con acero corten, que se oxida hasta cierto punto, un acero que no se deteriora ni se pudre y acaba. Dentro de ellos hay otros libros: el *Libro rojo* de Mao Tse-Tung, el *Manual KUBARK de tortura psicológica* de la CIA, libros blancos hechos de silenciosas hojas encuadernadas, libros que registran nombres o reproducen testimonios. Esos libros también son seres: asociados a la tortura, ellos son cuerpos; pero son también la cultura violentada. Todo lo que suscitan compone esa *Colección 1973-1978*.

El trabajo del artista pone mucha atención en los cuidados requeridos en el proceso de recordar –cargado de invención y de realidad– y en la exigencia de transformación psíquica y plástica en el paso de la inscripción de un trazo de memoria a la *formatividad* de la obra. Según Merleau-Ponty:

“Cierto es que la vida no explica la obra, pero también es cierto que ambas se comunican (...) La verdad es que esta obra por hacer exigía esa vida” (10).

Fernando recuerda a Boltanski al decir que no es papel del artista decir la verdad, sino hacerla sentir: “¿Entonces, cómo? El *cómo* es la cuestión de las artes: ¿con qué lenguaje? ¿Filme, libro, gráfico, pintura? Y una parte queda para el espectador, uno deja la obra más abierta, respira más...”.

El psicoanálisis aprende con el arte sobre su propia contemporaneidad

Vilela hace libros, atento a su reproductibilidad. Esta vez hizo también antilibros, irreproductibles. Sus libros-esculturas son libros de acero que componen el memorial donde termina *El mar que atravesamos*. Entre los efectos producidos sobre nosotros los espectadores, la graciosa circunstancia de presenciar fotógrafos de la exposición cargando libremente esos libros, de aquí para allá, nos llamó la atención por su levedad, su *contramonumentalidad*. Esta categoría, propuesta por el crítico James Young, se refiere a un abordaje activo de la memoria, mediante el cual el trazo dinámico de la escultura o instalación contramonumental libera al espectador del aprisionamiento en la grandiosidad de lo traumático, liberación esencial para el trabajo psíquico que el trauma requiere, pues "es la dinámica y la historia de las cosas enterradas y desaparecidas que perduran para ser comprendidas y reencontradas" (11).

He aquí nuestra invitación a un psicoanálisis que intervenga como crítica del malestar en la cultura: volver a mirar la obra de Fernando Vilela para que reencontremos la dimensión alteritaria con que el artista dispuso su *imaginación elaborativa* para construir una experiencia pública que simboliza la violencia de Estado en Brasil en los años setenta.

Al encontrar la forma justa de su presentación, *El mar que atravesamos* recoge y transmite la pulsación deseadora del trabajo psicoanalítico colectivo que nos cabe contemporáneamente, vuelto no solo hacia el *sueño de los tiempos del deseo*, sino incluso a los *actos de resistencia de los tiempos de la destructividad* que insiste en movilizar nuestros flexibles y antirrománticos *nervios de acero* (12).

Referencias bibliográficas:

1. NOGUEIRA DE CARVALHO, S. & PEREIRA, A. B. A palavra não é onde as coisas nascem in: *Boletim Online do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae*. Edición 32, noviembre de 2014.
2. CHAVES, E. O paradigma estético de Freud. Prefácio a *Arte, literatura e os artistas / Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
3. VILELA, F. Lampião e Lancelote. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
4. PEREIRA, A. B. *Da experiência estética para a experiência psicanalítica: reverberações entre força, figura e sentido*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2014.
5. BERADT, C. *Sonhos no Terceiro Reich*. São Paulo: Três estrelas, 2017.
6. DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
7. RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2005.
8. NOGUEIRA DE CARVALHO, S. Entre a força e o sentido: Arte e Psicanálise diante da dor dos outros. In: *Percurso - Revista de Psicanálise*. Edición 58, año XXIX, Junio de 2017.
9. BRADBURY, R. *Fahrenheit 451*: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima. São Paulo: Globo, 2003.
10. MERLEAU-PONTY, M. (1948). A dúvida de Cézanne. In: Merleau-Ponty, M. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
11. ENDO, P. Memória, memoriais e o futuro dos que sonharam e dos que sonham com a democracia. In: *Correio da APPOA*. Edición 236, julio de 2014. Disponible en http://www.appoa.com.br/correio/edicao/236/memoria_memoriais_e_o_futuro_dos_que_sonharam_e_dos_que_sonham_com_a_democracia/111. Última visita: 12/02/2019.
12. RODRIGUES, L. *Nervos de aço*, 1947. Disponible en: https://www.letras.mus.br/lupcinio-rodrigues/127284/. Última visita: 12/02/2019.

São livros de aço! Sobre formas estéticas de afetar

Adriana Barbosa Pereira[4]

Sílvia Nogueira de Carvalho[5]

Nunca souberam quão profundo foi o mar que atravessaram. Inscritas numa monotipia da artista Mira Schendel, estas palavras são uma chave de leitura da dupla vertente –familiar e artística– da transmissão transgeracional que ressoa na exposição *O mar que atravessamos*, de Fernando Vilela (1973) realizada em São Paulo em 2014. Fotografias, gravuras, livros de artista, instalação e vídeo, assim como as palavras trocadas com o artista em entrevista na Galeria Virgílio (1), nos incitam a assinalar necessárias distinções entre psicanálise dos processos criadores e produção de *patografias*.

Não é neste gênero médico-psiquiátrico nascido no século XIX na perspectiva do biopoder que temos interesse, pois não buscamos na obra e na biografia de um artista os indícios de uma psicopatologia. Nossa trilha é a que encontra, desde Freud, significativas similaridades entre processos de criação artística, efeitos das obras de arte sobre o espectador e o modelo de constituição subjetiva (2). Trata-se de sustentar a presença da psicanálise nas políticas culturais que se interpõem à violência dessubjetivante –trabalho inevitável para a memória do tempo presente, no qual se incitam, no Brasil, discursos militarizantes em meio a sobrevôos de helicópteros policiais que atiram de cima, baleando meninos apressados tal como ocorreu em julho de 2018 no caminho para a escola da comunidade da Maré, no Rio de Janeiro.

Genealogia de um trabalho caprichoso

Justamente a figura de um outro helicóptero, transitando entre imagem fotográfica e gravura, convidava à visitação da exposição. Na primeira sala da galeria, agigantada na parede, era acompanhada de uma pequena inscrição numa plaquinha de ferro, onde quase não se lia: *Aço, aço, aço – maio de 1978,* e se repetia nos livros de artista dispostos numa bancada ao centro do espaço expositivo, intitulados *Cachorro no espaço* e diferentemente datados: *agosto de 1979* e *abril de 1984*. Convocadas à experiência de olhar a obra a partir dessas pistas, encontramos um papel avulso num escaninho:

> Calças azuis, tênis sujos, braços suados, muita gente. Me sentia bem, estava quente, espremido e alegre. Até que subi para o alto. Que multidão! Vi cartazes, sorrisos, barbudos, cabeludos e carecas dos ombros fortes do papai em passo firme e mão abraçando mãe. Do céu veio o barulhão. Eram helicópteros militares voando muito baixo. Que lindo! Aço, aço, aço, tem cachorro no espaço! Lá dentro eu via os soldadinhos com metralhadoras apontadas para nós. Ninguém tinha medo. Aquilo tudo era muito bom. Continuamos gritando juntos.
>
> 1º de Maio. Greve Geral, Estádio de Vila Euclides – São Paulo.

Quais os tempos vivos em jogo nesse conjunto? Vilela localiza sementes da exposição no solo da vida familiar envolvida nos anos 1970 com a organização política conhecida como AP, na casa-aparelho que refugiava, nos medos que permeavam a clandestinidade e suas consequências, nas informações sabiamente filtradas pelos pais e tios, nas sessões de terapia feitas para tratar de uma insuportável dor de garganta crônica. Antes de tudo, tais sessões resultariam em um testemunho intitulado *Um feto na revolução* – em referência ao período em que a mãe, grávida de 7 meses e meio, foi interrogada na militar Operação Bandeirantes–, escrito de cunho terapêutico nunca desdobrado ou publicado, pois fazia parte de um contexto clínico bastante particular.

Nessa passagem do *Cachorro no espaço* o artista contava com 5 anos de idade, em meio à Greve Geral de 1978, mas foi a partir do trabalho da *Comissão Nacional da Verdade* (2012-2014) que novas recordações afloraram –talvez por conta dos movimentos que emergiram na mídia, quando até mesmo notícias de rádio convocaram cidadãos brasileiros a aportarem indícios, lembranças e documentos que pudessem ajudar a esclarecer o destino de desaparecidos políticos.

Certos arquivos se abriram para Fernando quando, em 2007, a mãe e as tias presas e torturadas em 1973 entraram com processos contra o Estado, para acederem à indenização simbólica considerada importante para que o Estado assumisse que foi criminoso. Ao ajudar a mãe a escrever para a *Comissão de Anistia,* interessou-se pela leitura dos depoimentos das tias que, mais de 30 anos depois, contavam histórias da prisão e da tortura sem emoção vitimista ou revanchista. Ao entrar ele também com um processo,

novas narrativas. Quando a indenização saiu, pulsou o desejo de usar o dinheiro numa produção artística. Juntou cacos de memória, sonhos e imagens.

A quantas passeatas foram! Quantos livrinhos sobre os desaparecidos eram empilhados na estante da sala! E o menino de 8 ou 9 anos costumava dizer: "Tia, está muito mal impresso isso aí"... Tocamos assim nessa curiosa *genealogia de um artista gráfico caprichoso*, pois tínhamos olhado seu primoroso livro, *Lampião e Lancelote* (3). Rimos juntos. E pensamos na *indeterminação das marcas psíquicas informes* que, no tempo da posterioridade, deram lugar a processos criadores reversos da patologia: ali onde se ancoraria um sintoma, um talento pôde advir.

Fernando começou desenhando, anotando memórias, gravando histórias ouvidas, juntando todo esse material bruto de imagens acústicas e visuais –associando e, desta forma, abrindo espaço para as afetações próprias aos *processos primários*. Também conversando, consentindo que suas palavras passassem pelo pensamento de outros: sua mulher, Stella Barbieri, também artista e sua principal interlocutora estética; Cristina Herrera, psicanalista que conheceu numa sessão familiar relativa ao projeto *Clínicas do testemunho*, no qual membros de sua família se engajaram. Para o artista se tratava de decidir até que ponto fazia sentido sua biografia entrar explícita no trabalho –a primeira pessoa, as histórias– ou criar ficção ou, ainda, uma situação em que não se sabe o que é ficção...

Entreditos: história, política e arte

Enveredou pelo caminho de deixar as coisas entreditas ao registrar datas como pistas de memórias. O helicóptero assim se fez imagem estética de um olhar que sobrevoa múltiplas temporalidades, em reconexão com um olhar de menino a demandar movimento e ação através do embate com a matéria. A gravura em madeira foi um meio que respondeu aos seus anseios de forma; assim como o ferro –material de atrito, de briga. As datas como pistas armaram o jogo de subtrair-se para dar informação de uma época: o trabalho é de 1978, mas o artista nasceu em 1973; então a data da obra não é a data em que o trabalho foi realizado: ela é um conteúdo da obra. Obra cuja fruição começa pelo artista e se completa depois de aberta ao público:

só-depois de inaugurar a mostra Fernando agregou aqueles textos nos escaninhos de aço, pois notou que deixara a exposição silenciosa de palavras ao tê-las grafado apenas como legendas sobre as plaquinhas de metal escuro e lixado. Metal que não expõe muito e pede que se leia com o tato.

O olhar do artista figura então aquele olhar da criança do 1º de Maio: diante dos apelos que lhe eram familiares –seu gosto pelas sensações e observações, seu desgosto do medo, seu sonho de estar junto–, face à estranha experiência de ter metralhadoras apontadas para si. Essa disjunção *familiar/estranho* compõe um retrato do Brasil no final dos anos 70 e início dos 80 ao dar lugar e testemunho aos *processos políticos encarnados na vida e no corpo da obra*. Há inclusive um aspecto orgânico nos livros da exposição, feitos com papéis artesanais irregulares e encadernação japoneses. Eles são únicos e as impressões em xilogravura são únicas também; as fotos se repetem, mas o que vai sobre elas são gravuras se deslocando, como num jogo de histórias visuais. Primeiro a fotografia é impressa no papel japonês e depois a gravura é impressa sobre ela: são duas impressões, numa particularidade específica do trabalho de Vilela a evocar a sobreposição das inscrições de memória.

Os helicópteros também fazem referência às guerras atuais, aos crimes na periferia de São Paulo envolvendo homicídios e torturas. Ao assumir falar também do nosso tempo, Fernando recorreu às fotografias de nuvens nas quais trabalhava havia dois anos. Não buscava figuras e sim *climas*: nuvem que parece fumaça, nuvem de tempestade iminente, nuvem mais celeste, mais transcendente... Começara por fotografar nuvens de pinturas: a natureza sublime das tempestades de William Turner; as pinceladas espessas de Corot representando algo tão diáfano; um céu espesso de Courbet. Além das fotos tiradas de trabalhos de outros artistas, Vilela se apropriou de fotos de domínio público –registros da explosão da bomba atômica de Nagasaki ou da erupção de um vulcão.

Deste modo, a foto atual de um bombardeio na Faixa de Gaza conversa com nuvens do fim de tarde na varanda de sua casa no mesmo dia, assim como a crueza do céu sem transparência da *Vista de Toledo*, de El Greco, é ressignificada ao lado da bomba atômica. Vilela colocou em jogo

esses conflitos, como *diálogos intersubjetivos* que atravessam tempos e espaços. A singularidade inconfundível das imagens jornalísticas selecionadas é um dos traços que evocam a irreprodutibilidade da pintura. Também a escolha do preto-e-branco, as ampliações fotográficas em que o grão aparece visível e a sua impressão num espesso papel de algodão aproximam entre si imagens tão heterogêneas nessas produções que designamos *foto-pinturas*. Apresentadas nos trípticos que convidam nosso olhar a se deslocar de uma imagem a outra, por 5 séries, tensionam explosão e sensibilidade.

Formas de figurar, formas de afetar

Desde Freud, o modo como os sentidos se constroem e se desconstroem em uma convocação recíproca entre imagens, narrativas-imagem e narrativas-palavra é um enigma que inquieta a psicanálise. Se o *trabalho do sonho* pode ser tomado como um dos modelos para a experiência estética (4) é porque o onírico trabalha na indistinção entre forma e conteúdo através da força da *figurabilidade* que transforma um impulso filho da noite. O sonho dá lugar visível ao que se tornou invisível e o mesmo pode valer para certas obras, inclusive no que se refere às experiências políticas dessubjetivantes, como nos *Sonhos no Terceiro Reich* coletados por Beradt (5). A intensidade perceptivo-estética –do sonho e da obra– permite que as memórias coletivas não se desbotem nas pesquisas científicas e historiográficas, também fundamentais, pois tem o caráter instrutivo de um evento capaz de revelar camadas de sentido que nem mesmo os diários das experiências históricas conseguem mostrar. Devido à função elaborativa que cumprem, "as imagens sonhadas sob o terror tornam-se então imagens produzidas sobre o terror" (6).

Em *O mar que atravessamos* os limites do dizer se refazem na experiência apreciativa: ensaio fotográfico, livro, escultura e vídeo parecem se apresentar num conjunto por uma exigência de diversidade formativa na qual uma peça pode ser ressignificada pela outra. Ao mesmo tempo, as palavras inscritas no ferro, quase invisíveis, mas sensíveis ao tato, assim como os títulos e palavras em baixo relevo nas capas dos livros do balcão

central, além dos pequenos textos encontrados ali perto, funcionam como provocação para a construção de um mar de histórias antes silenciosas.

No processo de criação, às vezes a palavra vem antes da imagem, mas Fernando conta que normalmente a imagem e a sensação, a experiência sinestésica, vem antes da palavra. A palavra é para ele mais uma possibilidade de narrar algo que foi sentido e vivido. É uma linguagem em que as coisas se articulam, mas não é a linguagem onde as coisas nascem: é uma operação de linguagem de acesso.

Esse dizer do artista sobre a palavra nos impacta, pois ele é também escritor. Atentas aos escritos que portam uma condensação telegráfica: "dos ombros fortes do papai em passo firme e mão abraçando mãe", dizemos que se trata menos de um regime poético e mais de um regime estético de escrita (7): um regime liberado das supostas hierarquias entre o inteligível e o sensível, a palavra e o visível; entre o saber e o não saber, o agir e o padecer. Um texto como esse atravessou diversos laboratórios para chegar a uma forma mais direta, mais simples. Note-se que o interesse foi o de que a linguagem presentificasse uma memória –uma palavra que criasse imagem. Uma *palavra quase-corpo* (8), aberta ao mundo.

O próprio título da exposição recria a memória da impressão do pai de Fernando diante do trabalho de Mira Schendel antes citado: "Mas esse mar é nosso; então vamos colocá-lo em presença. E o atravessamos. 'Nunca souberam' não, soubemos sim!". O artista foi reduzindo, reduzindo –condensando– e chegou a esse mar que atravessamos.

No políptico *Noturnas abril 1976*, experimentamos o deslocamento para a obscuridade nascida de uma noite na cidade do Porto, num inverno em que havia bruma na cidade e ali estavam as fotos, pedindo para serem construídas. Horas na varanda, com tripé, velocidade lenta, nas quais o artista foi registrando imagens que almejava muito gráficas, obtidas simplesmente através do obturador, da velocidade e da sensibilidade do filme.

Em contraponto jaz a máquina de emoldurar o olhar para o vídeo *Rua Tutóia 921 setembro de 1973,* referência ao endereço do antigo DOI-CODI e sede da OBAN: são 7 minutos de *looping* diante do testemunho da tortura fria. Um a um se apresentam serra circular, revólver, martelo, aparelho de

pressão e morça. Avental, estetoscópio, luvas cirúrgicas. Livros-objeto retirados de uma estante. Imobilizados, auscultados, queimados, serrados. Martelados, examinados, atirados, perfurados...

Na terceira margem, ao fundo da sala, se instala um conjunto de esculturas –livros de ferro em tamanhos variados e marcados de diversas formas, irremediavelmente fechados. Na melhor tradição distópica, compõem uma espécie de memorial da comunidade de homens-livro –aqueles que em *Fahrenheit 451* (9) decoraram uma obra inteira para que ela não se perdesse.

A ideia do livro deriva do trabalho com livros de papel nos quais muitas vezes a imagem é o texto e, vice-versa, o texto cria imagens. Numa repetição diferida, criam-se livros de ferro que não se reproduzem nem se imprimem, feitos com muito esforço, artesanalmente: cortar, dobrar o ferro, fechar, soldar, oxidar... com aço corten, que enferruja até certo ponto, um aço que não deteriora nem apodrece e acaba. Dentro deles há outros livros: o *Livro vermelho* de Mao Tsé-Tung, o *Manual KUBARK de tortura psicológica* da CIA, livros brancos feitos de silentes folhas encadernadas, livros que registram nomes ou reproduzem testemunhos. Esses livros também são seres: associados à tortura, eles são corpos; mas são também a cultura violentada. Tudo o que suscitam compõe essa *Coleção 1973-1978*.

O trabalho do artista é muito atento aos cuidados requeridos nesse processo de lembrar –carregado de invenção e de realidade– e à exigência de transformação psíquica e plástica nas passagens entre a inscrição de um traço de memória e a *formatividade* da obra. Lembramos Merleau-Ponty: "É certo que a vida não explica a obra, porém é certo também que se comunicam (...) A verdade é que esta obra a fazer exigia essa vida" (10).

Fernando lembra Boltanski ao dizer que não é papel do artista falar a verdade, mas fazer sentir a verdade: "E aí, como? O *como* é a questão das artes: com qual linguagem? Filme, livro, gráfico, pictórico? E uma parte fica para o espectador, você deixa a obra mais aberta, respira mais...".

A psicanálise aprende com a arte sobre sua própria contemporaneidade

Vilela faz livros, atento à sua reprodutibilidade. Dessa vez fez também antilivros, irreprodutíveis. Seus livros-escultura são livros de aço a compor o

memorial onde termina *O mar que atravessamos*. Dentre os efeitos produzidos sobre nós espectadores, a divertida circunstância pela qual presenciamos fotógrafos da exposição carregarem livremente tais livros de lá pra cá chamou-nos a atenção para sua leveza, sua *contramonumentalidade*. Esta categoria, proposta pelo crítico James Young, faz referência a uma abordagem ativa da memória, pela qual o traço dinâmico da escultura ou instalação contramonumental libera o espectador do aprisionamento na grandiosidade do traumático, liberação essencial para o trabalho psíquico que o trauma nos requer, pois "é a dinâmica e a história das coisas enterradas e desaparecidas que perduram para serem compreendidas e reencontradas" (11).

Eis nosso convite para uma psicanálise que intervém como crítica do mal-estar na cultura: voltar a olhar a obra de Fernando Vilela a fim de reencontrarmos a dimensão alteritária com que o artista dispôs sua *imaginação elaborativa* para a construção de uma experiência pública simbolizante da violência de Estado no Brasil dos anos 70.

Ao encontrar a forma justa de sua apresentação, *O mar que atravessamos* recolhe e transmite a pulsação desejante do trabalho psicanalítico coletivo que nos cabe contemporaneamente, voltado não apenas ao *sonho dos tempos do desejo* mas ainda aos *atos de resistência dos tempos da destrutividade* que insiste em mobilizar nossos flexíveis e antiromânticos *nervos de aço* (12).

Anexo: imagens das obras

Referências bibliográficas:

1. NOGUEIRA DE CARVALHO, S. & PEREIRA, A. B. A palavra não é onde as coisas nascem in: *Boletim Online do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae*. Edição 32, novembro de 2014.
2. CHAVES, E. O paradigma estético de Freud. Prefácio a *Arte, literatura e os artistas / Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
3. VILELA, F. Lampião e Lancelote. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
4. PEREIRA, A. B. *Da experiência estética para a experiência psicanalítica: reverberações entre força, figura e sentido*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2014.
5. BERADT, C. *Sonhos no Terceiro Reich*. São Paulo: Três estrelas, 2017.
6. DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
7. RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2005.
8. NOGUEIRA DE CARVALHO, S. Entre a força e o sentido: Arte e Psicanálise diante da dor dos outros. In: *Percurso - Revista de Psicanálise*. Edição 58, ano XXIX, Junho de 2017.
9. BRADBURY, R. *Fahrenheit 451*: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima. São Paulo: Globo, 2003.
10. MERLEAU-PONTY, M. (1948). A dúvida de Cézanne. In: Merleau-Ponty, M. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
11. ENDO, P. Memória, memoriais e o futuro dos que sonharam e dos que sonham com a democracia. In: *Correio da APPOA*. Edição 236, julho de 2014. Disponível em http://www.appoa.com.br/correio/edicao/236/memoria_memoriais_e_o_futuro_dos_que_sonharam_e_dos_que_sonham_com_a_democracia/111. Acesso em 12/02/2019.
12. RODRIGUES, L. *Nervos de aço*, 1947. Disponível em: https://www.letras.mus.br/lupcinio-rodrigues/127284/. Acesso em 12/02/2019.

---

[1] Psicoanalista. Detenta una maestría y un doctorado por el IPUSP. Profesora y supervisora clínico-institucional de la PUC-SP, miembro del Grupo de Arte y Psicoanálisis del EBEPSP. Email: dribp@terra.com.br

[2] Psicoanalista. Miembro del Departamento de Psicoanálisis del Instituto Sedes Sapientiae, editora del periódico digital *Boletim Online* y profesora del Curso *Clínica Psicoanalítica: Conflicto y Síntoma*. Miembro del grupo de Arte y Psicoanálisis del EBEPSP. Email: silvianoz@gmail.com

[3] El Destacamento de Operaciones de Información - Centro de Operaciones de Defensa Interna (DOI-CODI) y la Operación Bandeirantes (OBAN) fueron los principales órganos de represión, detención ilegal y tortura de la dictadura brasileña (N. del T.)

[4] Psicanalista. Mestre e doutora pelo IPUSP. Professora e supervisora clínico-institucional da PUC-SP, membro do Grupo de Arte e Psicanálise do EBEPSP. E-mail: dribp@terra.com.br

[5] Psicanalista. Membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, editora do jornal digital *Boletim Online* e professora do Curso *Clínica Psicanalítica: Conflito e Sintoma*. Membro do grupo de Arte e Psicanálise do EBEPSP. E-mail: silvianoz@gmail.com