

O filme “33” e as confissões contemporâneas

The movie “33” and the contemporary confessions

Marlen Batista De Martino¹

RESUMO

Abordaremos neste ensaio a emergência de confissões na cena artística contemporânea, através da análise do filme documentário 33 do cineasta brasileiro Kiko Goifman e da obra da artista inglesa Tracey Emin. Testemunhamos a profusão de relatos em primeira pessoa no momento em que a vida e todo o peso da intimidade apresentam-se como temas essenciais a serem pensados. A existência passa a ser entendida como obra de arte em um pensamento que equivale vida e arte, indivíduo e artista. Na tentativa de estabelecer relações entre a psicanálise e o universo biográfico dos artistas problematizaremos os processos de subjetivação do eu quando a invenção biográfica confere novas possibilidades à arte.

Palavras-chaves: Autobiografia. Confissão. Arte Contemporânea. Psicanálise.

ABSTRACT

This essay analyzes the emergency of the confessions in the contemporary artistic scene. We analyse the documentary film “33” of the Brazilian movie maker Kiko Goifman and the work of the English artist Tracey Emin. We undertake the attempt to establish relations between the psychoanalysis, the biographical universe of the artists where the life and all the weight of the privacy, figure as the main subject. The existence passes to be understood as work of art, in a thought that associates life and art, individual and artist. We intend problematize the process of the subjetivation of the "self" where the biographical invention confers new possibilities to the art.

Key-words: Autobiography. Confession. Contemporary Art. Psicanalysis.

¹ Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina. Membro do grupo de pesquisa Arte e Psicanálise. Professora de História e Teoria de Arte da Universidade do Estado de Santa Catarina. demartino.marlen@gmail.com

Porque não sei qual é o meu segredo.
Conta-me o teu, ensina-me sobre o secreto de cada um de nós.
Não é segredo difamante. É apenas esse isto: segredo.

Clarice Lispector

Desde pelo menos o final do século XIX, ocorre de modo acentuado um processo no qual a esfera privada vem sendo cada vez mais valorizada em detrimento da esfera pública. Desde a agitação cultural dos anos sessenta, o mundo vem assistindo a uma progressiva despolitização e dessindicalização. No século XX, assistimos a decaída dos sistemas e ideologias que no século anterior eram creditadas como soluções ideais para o problema da humanidade.²

Vários foram os motivos pelos quais perdemos nossas crenças no *homo politicus*: As duas grandes guerras que levaram milhares de homens a morrerem “pela sua pátria” e pelo progresso do sistema capitalista e dos estados nacionais; o mundo “civilizado” que em um ato bárbaro na Segunda Guerra mundial levou ao extermínio e a deportação de milhares de judeus nos campos de concentração da Europa Ocidental e da Hungria; a Revolução Russa de 1917, e a posterior tomada de poder por Stalin, um dos maiores ditadores da história, e a decorrente matança de milhares de russos provocaram a perda das certezas em um futuro compartilhado em forma de pátrias e nações. Quando as aspirações coletivas de um passado que acreditava na liberdade compartilhada, se mostra duvidosa e o futuro é ameaçador e incerto, resta a atenção sobre o presente, e sobre nós mesmos.

Essa atenção em torno do que se atém ao íntimo e ao particular poderia ser pensada como sintoma de um homem pós-moderno que se encontra num terreno de verdades movediças e certezas insólitas, em um cenário onde as crenças não se situam entre a paisagem. De acordo com Richard Sennet seria o “fim do *homo politicus* e advento do *homo psychologicus*, à espreita do seu ser e do seu bem estar” (Sennet, 1988, p.49).

Os artistas das duas últimas décadas vêm reconhecendo cada vez mais a necessidade de expor a própria existência como obra de arte. A medida que a esfera privada é valorizada em detrimento da esfera pública no que poderíamos denominar de confissões contemporâneas, o foco de dezenas de obras de artistas

² Introdução apresentada no III Congresso Nacional de História Cultural: Mundos da Imagem - do texto ao visual, 2006, Florianópolis.

passa a ser os episódios, fragmentos e narrativas particulares que se manifestam como fundamento constitutivo ao processo de construção e exposição artística.

O filme **33**, produzido em 2003, escrito, dirigido e protagonizado pelo próprio diretor Kiko Goifman, parece figurar na miríade de obras contemporâneas cuja exposição de dramas íntimos com toda a riqueza de atalhos, caminhos e peripécias da vida concebe a existência como uma obra de arte. O espectador é informado do fato de que logo após o seu nascimento, o diretor fora adotado por uma família judia de Belo Horizonte. Quando completa 33 anos decide partir ao encontro daquela que seria sua mãe, registrando a sua experiência em uma câmera. Dona Berta, a mãe adotiva, nasceu em 1933, e a coincidência o levou a estipular que o tempo de busca seria de 33 dias. O documentário narra ininterruptas tentativas de encontrar sua mãe biológica. Goifman prefere contar seu périplo investigativo em forma de gênero policial.

A maior parte das cenas são externas noturnas passadas em quartos de hotéis cuja sensação claustrofóbica é salientada pela fumaça dos cigarros fumados compulsivamente pelo diretor. Apropriando-se da atmosfera *noir* dos filmes antigos envoltos em mistério e sombras, o diretor utiliza toda sorte de personagens presentes em filmes do gênero: o detetive, o médico, o porteiro, a cartomante, no entanto em seu empreendimento contradiz qualquer dica dada pelos detetives que entrevista; enquanto um deles aconselha-o a seguir sua investigação em silêncio, Goifman decide torná-la pública, divulgando o seu diário na internet e aparecendo em vários programas na televisão, propalando a seguinte declaração: “o detetive contemporâneo deve utilizar os meios contemporâneos como arma”.

O documentário **33** assemelha-se a um diário, um *work in progress*, construído a partir das pistas levantadas. Um dos detetives no início do filme diz: “se você nasceu é porque você é uma verdade e não uma mentira”, no entanto contrariamente ao detetive, Goifman prefere não utilizar o real e o ficcional como categorias estanques e contraditórias, compreendendo-as como características indistinguíveis. Em seus depoimentos noturnos, no aposento do hotel destinado a sede da investigação, o diretor simula a criação de um personagem-diretor-detetive, fazendo-nos refletir no fato de que como inventores de relatos próprios e narrativas acerca dos trajetos empreendidos somos sempre seres “ficcionalizados” e frequentemente em constante “ficcionalização”.

Ao final do documentário, sem descobrir o percalço de sua mãe biológica, o diretor confessa “o cliente que inventei foi o tempo, se por acaso continuar (a busca) não será mais pública”. Desse modo ele golpeia o espectador que ao ficar íntimo da história, pretensiosamente crê no direito de repartir com o diretor, o seu mais íntimo segredo.

Em “33”, o mistério faz parte do jogo, apresentando-se como uma prerrogativa do autor pois cabe somente a ele dissolver o enigma ou continuar sentindo-se atravessado por ele. O diretor afirma nutrir um medo de chegar ao encerramento, quando se dará o desenlace da história, preferindo dessa forma a suspensão da resolução. Ao ir de encontro às dicas dos detetives “experientes” e ao usual desfecho de filmes policiais, o documentário desconstrói aquilo que se entende por investigação, pois cada detetive possui um perfil e uma estratégia que contraria os métodos e regras operatórias dos colegas de profissão. O que assistimos é um enumerado de dicas investigativas que justapostas parecem contradizer-se pois os critérios estabelecidos pelos detetives parecem ser predominantemente individuais. Ao eleger a supressão do desfecho, Goifman parece reivindicar uma possível autoria, agindo portanto com suas próprias ferramentas.

Esta jornada exploratória empreendida por Goifman no qual o *modus operandi* de investigadores é exposto de forma a denunciar certas contradições estilísticas nos remete ao conto de Edgar Alan Poe: **A carta roubada**, em que a equipe policial tenta descobrir o paradeiro de uma carta que solucionará o caso. Sabendo que a missiva encontra-se escondida em uma casa, a polícia utiliza os seus melhores investigadores para vasculhá-la minuciosamente, conferindo nos batentes das portas, nas falhas do papel de parede, nos vãos do forro e nos mais escondidos detalhes daquela residência. Irônico, Poe soluciona o paradeiro da carta: esta encontrava-se no porta-canetas situado no batente da lareira. Solução burlesca, porém laboriosa.

O que Poe parece expor é uma certa necessidade de avaliar os métodos, pois utilizar-se da mesma forma de investigação instala uma prática repetitiva cujo vício gerado não dissolve nenhum mistério, já que nem mesmo há mistério pois tudo encontra-se à disposição, resta apenas iluminar a cena de modo diverso. Deve-se inventar a cada caso, o modo ideal para se solucionar o crime. O método do

paradigma indiciário³, no qual os detalhes são as evidências mais importantes para a solução do problema, não funcionou no caso da carta roubada.

Curiosamente, Lacan confere a um de seus textos o título: **A carta roubada** (Lacan, 1998) escrito em 1966, quando evoca uma nova metodologia para abordar a subjetividade do indivíduo. Lacan percebe essa carta que se expõe sem veladura, sem subterfúgio, sem um apagamento proposital, e que no entanto, justamente por esse motivo acaba ativando um sentido contrário, pois por estar tão exposta acaba não sendo vista. De acordo com Lacan a carta seria o próprio corpo desnudo, aquilo que inspiraria o desejo, entretanto por si só já apresentaria uma impossibilidade. Essa situação estaria aliada ao desencontro, ao paradoxo de um documento que se encontra pronto a ser entregue, porém mantém-se a espera, em um desejo aspirante.

A carta aqui estaria associada a tudo aquilo que se endereça a algo ou alguém cujo impedimento acaba não alcançando o destinatário, todavia parece sempre haver uma pretensa destinação. Há para Lacan uma forte relação entre essas características explicitadas aqui com o fato da tradução de Baudelaire, do conto de Poe não obedecer ao vocabulário original dado pelo escritor: *the purloined letter*. Baudelaire traduziu como **Carta Roubada** enquanto poderia ser traduzido como: carta desviada, carta posta de lado ou, colocada para escanteio. Esse sentido de desvio é mais impactante já que subverte um sentido que lhe é próprio, e não é literalmente roubada, portanto o seu trajeto se torna mais extenso e constantemente à espera.

Refletindo desse modo, acerca das proposições despertadas por Lacan e Poe, podemos pensar em questionar os nossos métodos de construção de uma pretensa identidade, avaliando possibilidades e caminhos. Devemos utilizar estas instruções relativas aos romances policiais, para reconstruirmos e destruirmos a todo

³ O historiador italiano Carlo Ginzburg em seu livro **Mitos, emblemas e sinais – morfologia e história** _ lançado em 1986 na Itália e editado no Brasil, pela Companhia das Letras em 1989 _ empreende um mapeamento das ciências desenvolvidas entre os séculos XVI e XIX, que valorizavam a observação de pequenos detalhes no qual ao final constituiriam a cartografia do acontecido. A análise apurada dos indícios levaria a descoberta de um fato ou a confirmação de uma determinada teoria e resolveriam o problema inicialmente apresentado. A investigação do mínimo, do microscópico, do ínfimo, daquilo que seria descartado levaria a construção do mapa que solucionaria a dúvida e esclareceria os seus pormenores através da construção minuciosa de um panorama geral construído através dos detalhes. Um exemplo clássico da aplicação desta técnica seria o famoso detetive Sherlock Holmes criado por Arthur Conan Doyle que apropria-se do método investigativo do paradigma indiciário e da lógica dedutiva para resolver intrincados casos de homicídio

momento nossas próprias instruções, nos tornando detetives de nós mesmos? Portadores de diferentes modos de agir e narrar a nossa própria história? A abordagem investigativa escolhida por Kiko Goifman para lidar com o tema relacionado ao universo biográfico nos remete a emergência, nas obras de arte contemporâneas, de relatos em primeira pessoa que funcionam como diários artísticos expostos no espaço da galeria. O elemento a ser considerado preponderantemente é o próprio artista, com seus medos, receios, insatisfações, aflições e dúvidas.

A exibição de traços biográficos tornou-se um elemento marcante na obra de alguns integrantes da famosa geração conhecida como a *Young British Art* que emergiu em Londres nos anos noventa do século XX, Tracey Emin, membro proeminente dessa leva de jovens artistas ingleses utiliza em seus relatos construções narrativas que expõem a violência e a miséria emocional, através da exibição de desenhos, vídeos e obras que refletem a humilhação sofridas em uma tenra juventude. Emin confere detalhes de sua vida íntima, dos martírios sexuais a que foi submetida na adolescência; a promiscuidade, os estupros, os danos morais advindos de uma péssima fama em uma pequena cidade inglesa, além do alcoolismo, de uma seqüência de abortos, do sentimento de culpa e de uma premente frustração afetiva.

Justamente os dados relacionados às frustrações e desencontros afetivos que a imagem de pessoas bem-sucedidas não revela é o que causa a exposição da artista. Ela provoca com a sua dor, a lembrança da dor alheia. A medida que Emin inicia o seu processo de exposição e rebaixamento moral provocados por uma vida desregrada ela então parece descobrir-se enquanto artista. Tracey Emin sente a necessidade de falar para denunciar a mágoa. Ela só fala porque sofre e porque sofre faz arte. Quanto mais se flagela, mais cria.



Figura 1: EMIN, Tracey. The Last Thing I Said to You was Don't Leave Me Here II. 2000. Fotografia.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=74507>

A obra de Emin nos leva a refletir a respeito do fato de possuímos uma memória seletiva. Esta seleção provoca uma apuração insegura, pois se pensarmos que ao recordarmos determinados anos de nossas vidas, acabamos escolhendo inconscientemente dois ou três episódios para representar os feitos daquele período, podemos concluir que varremos anos inteiros de nossa memória (Weinrich, 2001).

A característica de possuímos uma memória seletiva, é pesquisada por Freud e denominada por ele como “lembranças encobridoras” (1999, p.294): uma formação do inconsciente que expressa essas lembranças cuja importância é aparentemente irrelevante emergindo apenas como um acontecimento periférico, de modo a existir apenas como complemento a um grande acontecimento. O que Freud destaca aqui é a inversão da importância dada a um certo episódio. Fundamentando-nos nesta conclusão chegamos a uma simples dedução: Se as lembranças, de acordo com Freud podem vir a emergir através de uma livre associação, sendo freqüentemente fruto do próprio acaso, poderíamos nos perguntar: Será que elegemos os acontecimentos mais importantes e interessantes para construirmos o nosso passado? Como seríamos se houvéssimos escolhido outros fatos vividos para ilustrarmos as narrativas de nossa história?

Quem somos nós? Quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (Calvino, 1990, 138).

Que histórias nós contamos a respeito de nós mesmos? Nossa vida é contada como romance ou drama, como uma tragédia repleta de fracassos recorrentes ou como uma aventura premiada com sucessos alcançados, ou até mesmo como uma crônica do cotidiano, uma história sem altos e baixos. Quem nos tornamos, quando falamos sobre nossos destinos, nossas experiências vivenciadas, nossos amores: um nobre e altivo fidalgo ou um errante cavaleiro quixotesco? Contar nos torna.

Tracey Emin aparece como protagonista de um drama urbano feminino enquanto Kiko Goifman estabelece uma íntima e irônica relação com o gênero policial, explorando a metalinguagem onde o próprio filme fala do processo vivido em um documentário investigativo, apresentando as constantes pesquisas, buscas e desacertos presentes em uma produção. Estas obras de mote biográfico nos levam a refletir sobre as modalidades de invenção do eu através das investigações empreendidas por Jacques Lacan. Maria Rita Kehl no artigo “Minha vida daria um romance”, (Bartucci, 2001, p.57) cita um comentário de Jacques Lacan publicado por Eric Laurent, logo após a morte do psicanalista: “Todos acabam sempre se tornando um personagem do romance que é a sua própria vida.” (Giroud, 1998, p.30). Analisando as diferentes extensões de tempo ele realiza um paralelo entre os gêneros literários e o tempo da narração. Lacan acredita que o romance estaria mais próximo da vida, enquanto o conto se assemelharia ao relato do paciente na psicanálise.

Estabelecendo a fusão entre uma certa escala temporal e esses dois gêneros literários, esclarece o fato de que ao narrar, ocorre uma certa contração do tempo. Essa subtração temporal é justamente o que implicaria na criação de um estilo individual. É nesse momento que ocorre a supressão de alguns fatos e a exaltação de outros criando um certo enredo, com um determinado estilo específico, no qual o personagem é o próprio autor.

A opção do artista de tornar a sua vida pública através da leitura de cartas íntimas em museus, a exibição de vídeos familiares, cirurgias realizadas ou da

encenação da própria vida dentro de galerias de arte expressa o caráter inconcluso da vida e revela mais sobre o processo criativo do que a obra acabada em si. Parece haver uma certa herança romântica deste homem contemporâneo que, aliado a presença de uma sensibilidade moderna associada ao espetáculo tem o desejo de conhecer o indivíduo-artista, o gênio por trás da obra. O artista então parece se despir de uma condição elevada para mostrar-se ordinário, através de atos, costumes, pensamentos muito próximos das demais pessoas, no entanto esta atitude torna-o conhecido e eleva o seu status novamente. É como se o público tivesse a ilusão de realmente compreender o processo artístico desempenhado, ou como se através da visão do outro, compartilhasse esse momento. Os espectadores tornam-se cúmplices de uma obra em constante processo de execução, um *work in progress*. A vida e todo o peso da intimidade passam a ser os temas essenciais a serem pensados.

O que Kiko Goifman e Tracey Emin parecem propor é uma forma de arte confessional onde o artista parece expor suas mazelas íntimas como se deitasse no divã e promovesse uma pretensa extirpação do mal através da confissão pública de suas inabilidades, deficiências, debilidades e faltas, no entanto o público ao acreditar que conhece aquele que cria encontra-se em uma armadilha pois o artista ao escolher compartilhar determinados relatos, apenas ilumina a cena de uma forma para que ela seja posta na ribalta. Não há como apreender este sujeito-obra pois ele está em um processo constante de invenção. Essas estratégias narrativas evidenciariam os movimentos incessantes de criações artísticas e invenções biográficas cuja separação entre arte e vida parece ser à tônica. Expressando o relato de situações individuais como caracterizações do eu, Emin e Goifman recusam uma certa anestesia contagiante e elegem uma hiperestesia cotidiana reinante. Afinal vivemos tão iguais, muitas vezes esvaziados da condição de narrar que estes artistas na ânsia em criar elaboram a tentativa de obter o desígnio de compreender seu tempo através de sua própria experiência.

REFERÊNCIAS

BARTUCCI, Giovanna. **Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

EMIN, Tracey. Last Thing I Said to You was Don't Leave Me Here II. 2000. Fotografia. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=74507>
Acesso em: jan. 2010.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. vl. 3. Buenos Aires: Amorrortu, 1999.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

GIROUD, Françoise et. al. (org.). **Lacan, você conhece?** São Paulo, Cultura, 1998.

POE, Edgar Allan. **Carta roubada**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

WEINRICH, Harald. **Lete** : arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Dossiê: Recebido em: 30/04/2010 Aceito em: 06/05/2010
