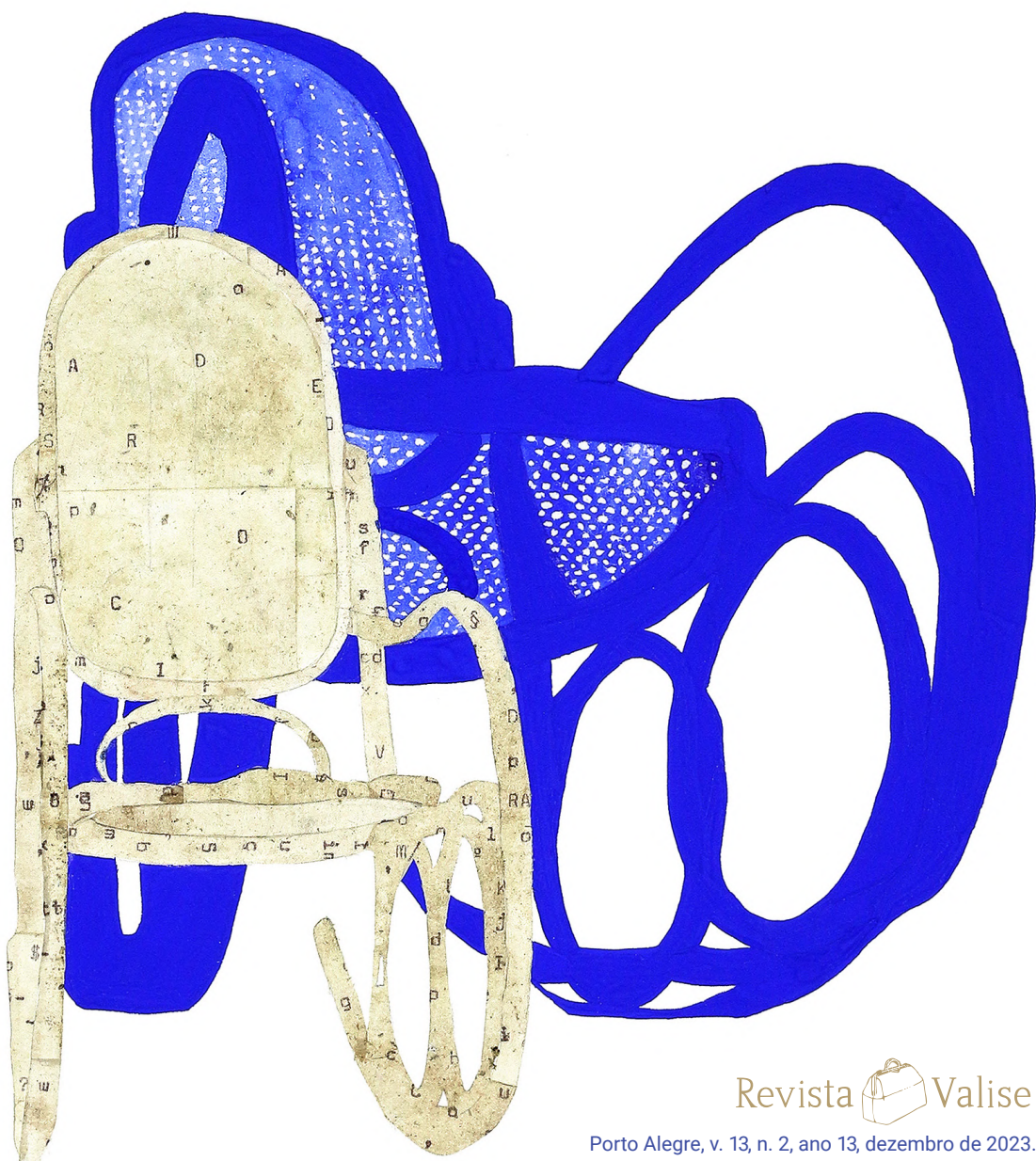
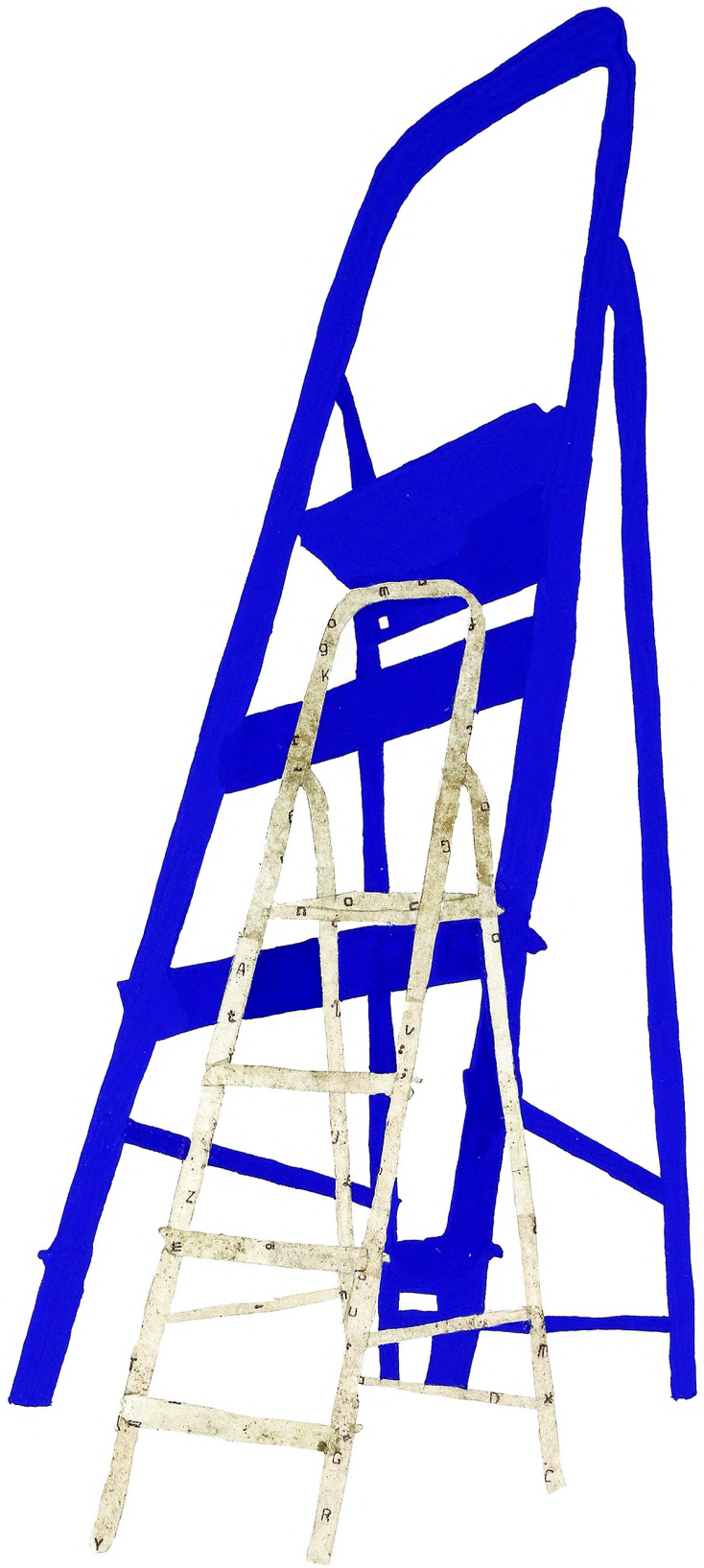




Revista  Valise

Porto Alegre, v. 13, n. 2, ano 13, dezembro de 2023.



SUMÁRIO

EDITORIAL

07

ENSAIO VISUAL

SOB A LUZ DOS OBJETOS

CAROLINE VEILSON

15

ARTIGOS

POSTAL MERCADO PÚBLICO
DE FLORIANÓPOLIS: TÁTICAS
DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE
UMA PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA EM
DIÁLOGO COM AS ATIVIDADES DO
COMÉRCIO DE RUA

GABRIEL VILLAS

23



ESCUELA PANAMERICANA DEL
DESASOSIEGO: CRUZAMENTOS
ENTRE ARTE E EDUCAÇÃO

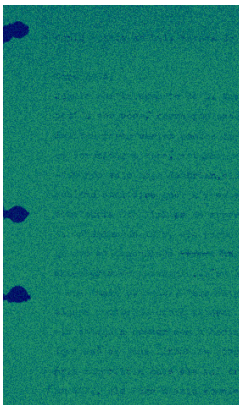
GUILHERME SUSIN SIRTOLI

40

O DIREITO DE MATAR E
CALAR: DIÁLOGOS ENTRE
ARTE CONTEMPORÂNEA E
NECROPOLÍTICA

VITÓRIA VALENTIM

56



CARTA A MONDRIAN: LYGIA CLARK PEDE AMPARO AO PINTOR HOLANDÊS - UM DEBATE À LUZ DOS "ESCRITOS DE ARTISTAS" E DO DISCURSO NEOCONCRETO NAS PÁGINAS DO JORNAL DO BRASIL

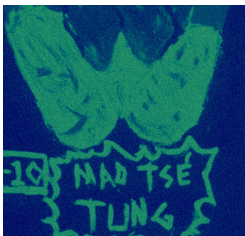
BRUNO HENRIQUE FERNANDES GONTIJO

77

EM BUSCA DA ESSÊNCIA:
NOTAS SOBRE A PRESENÇA DA
MINIMAL ART NA 19ª BIENAL
DE SÃO PAULO

GUILHERME MOREIRA

96



POLÍTICOS À VENDA: UM
OFERECIMENTO DE PEDRO
MORALEIDA

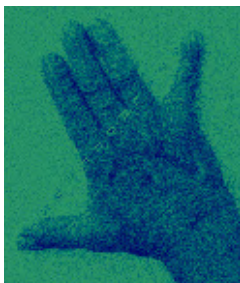
THIAGO ALCÂNTARA

112

MANOBRAS RADICAIS:
REFLEXÕES SOBRE UMA
EXPOSIÇÃO FEMINISTA NO
BRASIL

JAQUELINE SANTOS SAMPAIO

133



ORIENTAÇÃO E
DESORIENTAÇÃO DESDE O
CORPO NA OBRA DE PEDRO
PARENTE E JULIA PEMA

RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES

150

A MULHER E A HISTERIA: DO
ESTIGMA CIENTÍFICO AO
SILENCIAMENTO NA ARTE

ANA CAROLINA TAVARES SOUSA | NÁDIA
DA CRUZ SENNA | ROSÂNGELA FACHEL DE
MEDEIROS

173



“DEPOIS DA REVOLUÇÃO,
QUEM VAI LIMPAR A SUJEIRA
NA SEGUNDA DE MANHÃ?”:
MANUTENÇÃO E CUIDADO
COMO ARTE A PARTIR DO VÍDEO
RECEPCIONISTA

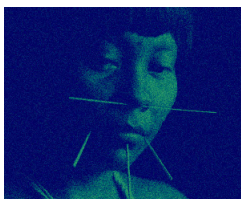
ADRIANA GRANADO

191

QUANDO VER É PERDER: A
INEXORÁVEL BUSCA DO VAZIO
OU A INELUTÁVEL MODALIDADE
DO VISÍVEL

ISADORA EBERSOL | DENISE MARCOS
BUSSOLETTI

208



JOIA: COISA ENCARNADA,
GESTO DE ENCARNAÇÃO

BRUNA BORTOLOTTI | JOÃO VILNEI

223

ENTRE O VAZIO E A
DESCONTINUIDADE: A RUA
COMO ESPAÇO DE ABERTURA
EM MANOEL QUITÉRIO

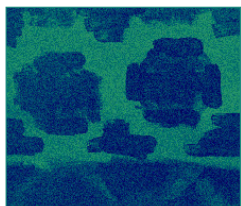
RAFAELA TRAVASSOS SARINHO

242

O MUNDO: A SOBREVIVÊNCIA
DA IMAGEM ATRAVÉS DO TARÔ

MIRNA XAVIER GONÇALVES

261



O PROCESSO DA PINTURA
DENTRO E FORA DO ATELIÊ

ANDRESSA PACHECO LAWISCH

281

ATÉ A FALHA: FORÇAS E
PROFUNDIDADES NA
SUPERFÍCIE DO RAIO-X

RENATA VOSS CHAGAS

295

EXPEDIENTE

308

EDITORIAL

Temos a satisfação em anunciar o lançamento do **segundo número do décimo terceiro volume da Revista-Valise**. Nesta edição, de **temática livre**, produzida a partir de submissões de colaboradoras e colaboradores em **fluxo contínuo**, finalizamos o ano de 2023 completando 13 anos de intensa movimentação. Recepcionamos diversas produções reflexivas de alta qualidade e relevância para o campo das Artes Visuais, bem como seus entrecruzamentos com outras áreas, contribuindo para a disseminação da produção acadêmica a partir do sul brasileiro.

Ao mesmo tempo, propusemos instar esse mesmo campo a responder reflexivamente, por meio de dossiês temáticos, a escopos originais sobre assuntos que não esquivassem absolutamente ao nosso estado atual como sociedade. Neste sentido, no mesmo ano em que fomos avaliados no triênio 2017-2020 com Qualis A3 pela CAPES, tivemos também a grata satisfação de termos os dossiês **Tradução e Arte, Ditaduras e Sobrevivências**, ambos publicados em 2022 pela Revista-Valise, como vencedores da categoria **Publicação – Pesquisa/ Documentação do XVI Prêmio Açorianos de Artes Plásticas 2023**, em reconhecimento pelo júri ao trabalho de nossa Equipe Editorial à época formada por Adauany Pieve Zimovski, Charles Monteiro, Eduardo Veras, Fercho Marquéz-Elul, Fernanda Soares da Rosa, Guilherme Figueras Dable, Juliana Proenço de Oliveira, Katia Maria Kariya Prates e Thaís Franco, êxito cujas congratulações se estendem a todas as Equipes Editoriais por todos esses anos.



Pensando o tempo como elemento que flui continuamente convidamos Caroline Veilson, mestre em Artes Visuais - Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS), para compor a capa e o ensaio visual de abertura desta edição. Com a série **Sob a luz dos objetos**, de 2023, a artista olha atentamente para seu ateliê para *pesar*, no espaço de trabalho, o contínuo trabalho de tempo que não só irradia sobre os objetos suas consequências de desagregação, como também propriamente participa compondo-os como existências. Em seus desenhos, esses objetos encontrados pelo seu olhar – originários de um tempo passado, mas tão presentes de atualidade – são instituídos no que mais têm de si mesmos: sua presença inarredável, concentrada de espaço, mas fora do espaço onde habitou, em um deslocamento que só o gesto de inventariar é capaz de fazer. Ao assim fazê-los, decompõe suas estruturas, compreendendo que a presença e a sombra são elementos tão essenciais quanto potencialmente intercambiáveis em latência de importância.

Pensar demais em um objeto é retornar à sua origem etimológica que compartilha com *pesar*: o objeto mesmo se torna inquietante e, portanto, sua materialidade é suspensa de seu tempo silencioso. Sua sombra tem sua matéria *inventada* – a mesma origem etimológica compartilhada com *inventariar*, acreditada demais, estranhamente bem mensurada. É delicada como um fluido sanguíneo que parece vazar, mas que, assombrosamente, se vê tramada com o cheio estrutural do próprio objeto que se presentifica sem pele, ocupando o vazio da sombra sem se tornar propriamente cheio. O pensamento como uma ação de baixa materialidade se sintetiza na ação materializante do que se coleta da ação de *pesar*. Estrutura e desagregação, cheio e vazios se alternam constantemente nesse processo insistente que pode ser a memória do ser em desenho.

Abrindo nossa sessão de artigos, em **Postal Mercado Público de Florianópolis: táticas de produção e circulação de uma proposição artística em diálogo com as atividades do comércio de rua**, Gabriel Villas relata as transformações e os impactos no comércio de rua após a reforma do Mercado Público de Florianópolis. A renovação do edifício, ainda que buscasse adequação às normas de segurança, fez com que se



gourmetizassem também o comércio e o público dentro daquele espaço. Já o comércio mais popular, por seu turno, resistiu e intensificou-se do lado de fora do Mercado. Na intersecção entre arquitetura, urbanismo e artes visuais, Gabriel Villas mapeou a vivacidade e as táticas do comércio de rua ao redor do Mercado Público, da cidade praticada no cotidiano. Através do registro em panfletos e/ou cartões postais que foram distribuídos aos comerciantes de rua e aos que circulam pelo entorno, buscou fortalecer e valorizar as dinâmicas populares que, por vezes, escapam à cidade estrategicamente planejada.

Em **Escuela Panamericana del Desasosiego: cruzamentos entre arte e educação**, Guilherme Susin Sirtoli aborda o projeto poético-educativo de Pablo Helguera, intitulado *Escuela Panamericana del Desasosiego*, para refletir sobre os limites e interseções entre a arte e a educação. Durante oito anos, Helguera atravessou o continente americano com sua escola autoinstitucional, desde o Alaska até a Tierra del Fuego, na Argentina. A proposta trans-pedagógica de Helguera tinha como objetivo promover trocas e experiências, contribuindo para a construção do tecido social em diferentes territórios. Sem seguir um modelo pré-estabelecido, essa experiência buscou valorizar as particularidades de cada território, promovendo novas relações entre arte e educação de forma ético-estético-social. A partir dessa análise, Sirtoli demonstra como a arte e a educação fora dos ambientes institucionais formais podem viabilizar poéticas e relações que atuem diretamente na vida em sociedade.

A contribuição **O direito de matar e calar: diálogos entre arte contemporânea e necropolítica**, de Vitória Valentim, propõe uma aproximação do conceito de necropolítica de Achille Mbembe com obras de Gabriel Borba, Alfredo Jaar e Félix González-Torres, que dialogam com um contexto brutal de subjugação pela biopolítica de Estados que desvalorizam determinados corpos, sendo sintoma de uma gestão de descarte e destituição de valor existencial. Aproximando trabalhos que discutem terrorismo de Estado durante a Ditadura Civil-Militar brasileira, o genocídio de Ruanda e a epidemia da aids, Valentim discute como diferentes poéticas atuam de forma crítica para materializar



os desaparecimentos e apagamentos causados pela negligência ou arbitrariedade com que a violência é perpetrada sobre corpos dissidentes.

Em **Carta a Mondrian: Lygia Clark pede amparo ao pintor holandês – um debate à luz dos “escritos de artistas” e do discurso Neoconcreto nas páginas do Jornal do Brasil**, Bruno Henrique Fernandes Gontijo tem como ponto de partida a correspondência imaginária de Lygia Clark (1920–1988) dirigida ao pintor holandês Piet Mondrian (1872–1944), com o propósito de examinar a consolidação de um discurso frequentemente reiterado pela crítica de arte brasileira no contexto do Neoconcretismo brasileiro. A pesquisa busca compreender como as análises críticas de Mário Pedrosa (1900–1981) e, especialmente, os artigos veiculados por Ferreira Gullar (1930–2016) no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, entre os anos de 1956 e 1961, contribuíram para a estruturação de uma narrativa histórica que não apenas atribui ao movimento brasileiro uma continuidade em relação às vanguardas europeias e seus artistas, mas também destaca sua capacidade de superação.

Guilherme Moreira, no artigo **Em Busca da Essência: reflexões sobre a presença da *Minimal Art* na 19ª Bienal de São Paulo**, oferece uma significativa contribuição às discussões pertinentes à história da arte contemporânea e à história das exposições. O autor aborda de modo particular a presença da *Minimal Art* na 19ª Bienal de São Paulo, notadamente no contexto da curadoria de Gabriela Wilder para a sala especial intitulada *Em Busca da Essência: Elementos da Redução na Arte Brasileira*. A pesquisa empreendida por Moreira concentra-se na análise textual e na identificação de conexões estabelecidas a partir do texto curatorial, visando compreender de que maneira a curadora incorporou os princípios teóricos e estéticos do minimalismo norte-americano para traçar uma genealogia da redução na arte brasileira da segunda metade do século XX.

Políticos à venda: um oferecimento de Pedro Moraleida, artigo de Thiago Alcântara, analisa a série de obras intitulada *Presidentes americanos e líderes comunistas vendem pornografia*, na qual o artista Pedro Moraleida (1977–1999) retratou, de forma irônica e grotesca, personalidades masculinas da política mundial. Em imagens que



dialogam com a linguagem publicitária e as histórias em quadrinhos, homens de Estado de diferentes vertentes políticas são retratados em poses e dizeres explícitos em inglês. Ao analisar a série, Thiago Alcântara discute masculinidades, o machismo, a construção de mitos ligados a figuras políticas, as tensões entre a corporeidade, o erotismo e a pornografia. Embora os recursos visuais busquem provocar o riso e alimentar uma crítica política, a interação com essas produções ressalta a importância de refletir de forma crítica sobre as imagens potencialmente misóginas e preconceituosas.

Jaqueline Sampaio, no artigo **Manobras Radicais: reflexões sobre uma exposição feminista no Brasil**, explora os textos do catálogo da exposição *Manobras Radicais: artistas brasileiras (1886-2005)* – exibida em 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, com curadoria de Paulo Herkenhoff e de Heloísa Buarque de Hollanda –, a fim de compreender as relações entre arte e feminismo na mostra. A autora aborda os contextos e particularidades dos movimentos feministas no norte global e no Brasil, bem como a profusão de exposições de artistas mulheres a partir dos anos 2000 e seus antecedentes. Jaqueline Sampaio discute, ainda, as complexidades envolvidas nas nomenclaturas de exposições de artistas mulheres e exposições de caráter feminista, as quais não são necessariamente sinônimos. Ao comentar os textos presentes no catálogo da mostra, a autora evidencia as contradições da narrativa dos curadores, principalmente de Herkenhoff ao comentar as trajetórias de Lygia Clark, Tarsila do Amaral e Maria Martins, sobretudo quanto às estratégias de inserção no sistema artístico e/ou relações conjugais destas últimas.

Orientação e desorientação desde o corpo na obra de Pedro Parente e Julia Pema, artigo de Ricardo Henrique Ayres Alves, reflete, a partir de obras presentes em duas exposições ocorridas durante o período pandêmico de covid-19 na cidade de Pelotas/RS. A partir das exposições *Um palmo de mundo* de Pedro Parente e *Tramoia* de Julia Pema, ambas curadas por Renan Soares, o corpo é discursado através de leituras das obras expostas, abordando-o e relacionando ao contexto social. Com base no enquadramento de uma ambiguidade do



corpo estabelecido entre orientação e desorientação, são articuladas comparações reflexivas a partir de dialéticas entre diferenças e aproximações nos trabalhos à guisa da teoria de Christine Greiner a respeito dos diálogos entre corpo e espaço.

A mulher e a histeria: do estigma científico ao silenciamento na arte, das autoras Ana Carolina Tavares Sousa, Nádia da Cruz Senna e Rosângela Fachel de Medeiros, trata da estigmatização social de mulheres em discursos e práticas médico-científicas do século XIX a partir das histórias de Camille Claudel e Leonora Carrington, artistas pioneiras que tiveram suas existências marcadas pelo estigma da loucura e suas poéticas, pela insurreição. A partir de uma abordagem interdisciplinar, as autoras discutem os mecanismos de patologização, com ênfase na histeria, por uma ciência heteropatriarcal enraizada na perspectiva binária da diferença sexual. Com um referencial teórico de pesquisas que buscam sanar os apagamentos históricos aos quais diversas artistas mulheres foram submetidas, o artigo traz uma visão crítica do tratamento direcionado a mulheres que ousaram exercer sua liberdade tanto na vida quanto na arte.

No artigo **“Depois da revolução, quem vai limpar a sujeira na segunda de manhã?”: manutenção e cuidado como arte a partir do vídeo *Recepcionista***, partindo de seu trabalho performático e videográfico intitulado *Recepcionista* de 2023, Adriana Granado propõe reflexões a partir das possíveis relações estabelecidas com o campo da arte e os estudos do feminismo cujo enfoque de abordagem busca ressituar o pensamento a respeito do papel de subalternidade, ainda hoje majoritariamente imposto às mulheres e aos trabalhos de cuidado. Tecendo um diálogo com a artista estadunidense Mierle Ukeles, a autora articula ainda contribuições de pensadoras como Silvia Federici, Joan Tronto e Françoise Vergès, como uma espécie de conversa reflexiva, à leitura sobre o atual estado de desigualdade de gênero na arte e fora dela.

Em **Quando ver é perder: a inexorável busca do vazio ou a inelutável modalidade do visível**, as autoras Isadora Ebersol e Denise Bussoletti exploram, a partir de uma escrita poética e ensaística, a experiência da captação de uma imagem fotográfica no subsolo do templo de Nossa



Senhora de Guadalupe, assim como a própria imagem tomada de sobressalto. Tendo como referência teórica basilar os escritos de Didi-Huberman, as autoras percorrem as aberturas para o vazio da sua prática poética, onde o caminho do meio, que não se fecha em uma tautologia ou em uma crença que ignora o que se vê, se apresenta como forma reflexiva do olhar que retorna ao próprio observador.

No artigo **Joia: coisa encarnada, gesto de encarnação**, Bruna Bortolotti e João Vilnei propõem questionar e reconceituar a joia perante os campos filosófico e artístico. Com uma abordagem pessoal e ensaística, os autores posicionam suas indagações sobre o que seria uma joia e como conceituá-la, tomando a experiência pessoal como arquiteta e ourives de Bortolotti como ponto de partida. Para a pesquisadora, a ourivesaria, em seus métodos próprios, é capaz de articular escrita e invenção, complexificando a compreensão de que a joia não é nem coisa, nem objeto, mas feitos delineados por gestos em movimento, gestos que produzem existências que se encarnam.

Rafaela Travassos Sarinho, no artigo **Entre o vazio e a descontinuidade: a rua como espaço de abertura em Manoel Quitério**, toma o elemento *rua* como partida para refletir sobre os processos de significação a partir do trabalho de Manoel Quitério. Em articulação com o campo filosófico e psicanalítico, tendo em Lacan e Foucault, sua base teórica de diálogo, a pesquisadora tece uma crítica sobre a falta de fundamento anterior às palavras e às coisas, tomadas como descontinuidades constituídas sem pressupostos. Assim, em Quitério, a rua é torcida espacialmente abrindo caminho para novos sentidos.

O artigo **O Mundo: a sobrevivência da imagem através do tarô** de Mirna Xavier Gonçalves parte do conceito warburgiano da sobrevivência das imagens [*Nachleben*] para explorar as permanências e as adaptações dos elementos formais presentes em diversas versões da carta de tarô *O Mundo*, que, com efeito, manteria viva até a atualidade imagens com raízes no período medieval. Em sua abordagem a autora transita pelos diversos componentes constituintes deste objeto de estudo, como a mandala, a figura central dançante e os quatro evangelistas, levantando questões sobre o entrecruzamento de elementos religiosos, míticos e filosóficos.



No artigo **O processo da pintura dentro e fora do ateliê**, Andressa Pacheco Lawisch discorre sobre seu trabalho e processo de criação pictóricos em que os conceitos de ruínas e demolições são guiados pelo sentido de habitar como forma afetiva de repensar memória, por vezes, da infância, por vezes mais recente. Amparada pelas colagens das vanguardas históricas, seu trabalho utiliza materiais da construção civil, muitos retirados de espaços em reforma e tinta esmalte sintética. Ao tomar notas do processo, o ateliê da artista ganha ares de laboratório, espaço de ideias e experimentação, coadunando com a teoria de Isabel Diegues e Frederico Coelho. Sua pintura acaba por ser uma construção com fragmentos de demolições, tendo formas gráficas e pictóricas e ganhando, dessa forma, a companhia de artistas referenciais como Lucia Laguna e Gisele Camargo.

E, encerrando esta edição, no artigo **Até a falha: forças e profundidades na superfície do raio-x**, Renata Voss apresenta seu processo poético na confecção do livro de artista intitulado *Até a falha*. A pesquisadora trabalha sobre imagens de sua autoria do corpo atlético de profissionais do fisiculturismo utilizando chapas de raio-x como suporte da fotografia, com sua transparência e seus processos lentos de base química, e métodos de encadernação artesanal. Partindo da sua prática artística e tendo o pensamento do autor Hans Ulrich Gumbrecht como ponto principal de diálogo, Renata procura desenvolver questões relacionadas à materialidade do seu trabalho, com suas propriedades visuais específicas, e a prática esportiva, tendo como enfoque o esculpir do corpo feminino e sua representação, assim como as relações entre interior e exterior destes corpos.

Boa leitura!

Equipe de editoração.



SOB A LUZ DOS OBJETOS

Caroline Veilson

Resumo: Neste ensaio, apresento estudos em desenho a partir de objetos que ocupam o espaço do meu ateliê; são coisas que escolho manter por perto como *documentos de trabalho*. Grande parte deles foi encontrada quando me mudei para um apartamento mobiliado que carregava marcas e memórias de outras pessoas. Em *Sob a Luz dos Objetos*, eles são documentados juntamente com suas sombras, um desdobramento na minha produção poética na qual busco representar ausências e formas efêmeras.

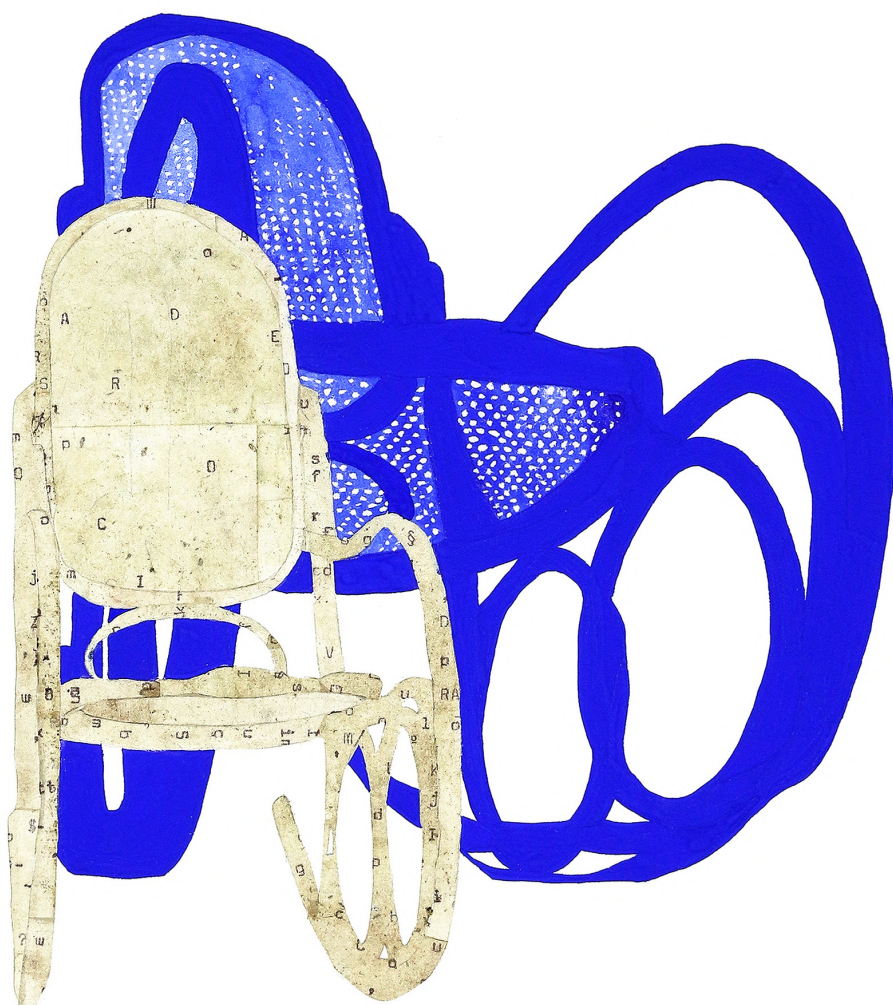
Palavras-chave: Objetos. Coleção. Memória.

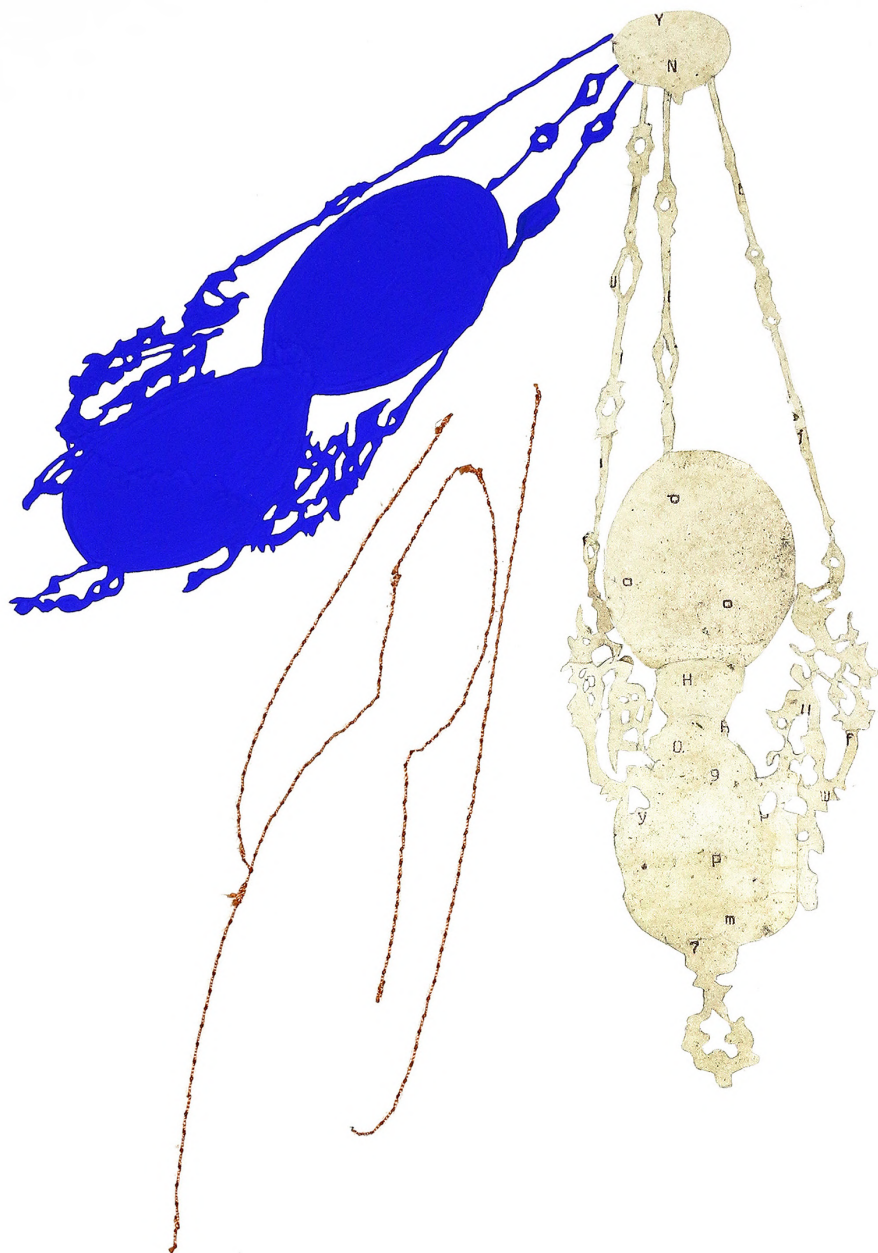
UNDERNEATH THE LIGHT OF THE OBJETS

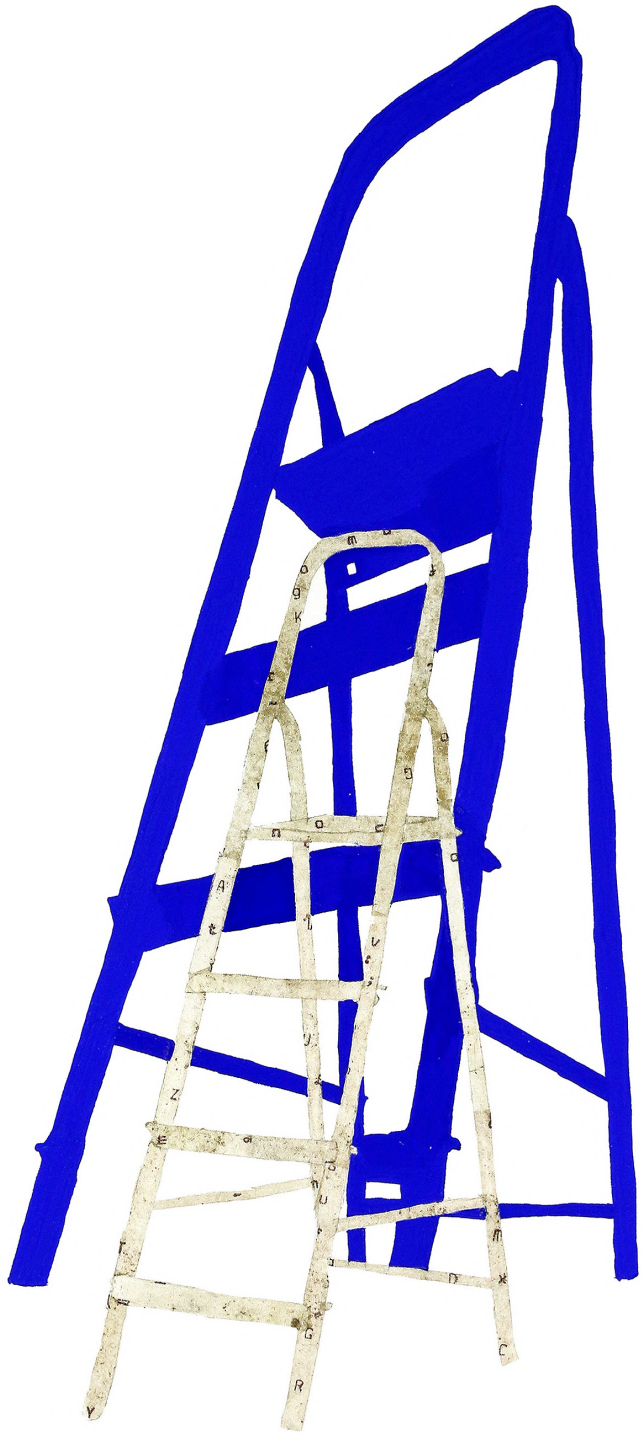
Abstract: In this essay, I present drawing studies based on objects that occupy the space of my studio; they are things I choose to keep close by as *work documents*. Most of them were found when I moved into a furnished apartment, which carried marks and memories of other people. In *Sob a Luz dos Objetos*, they are documented together with their shadows, a development in my poetic production in which I seek to represent absences and ephemeral forms.

Keywords: Objects. Collection. Memory.

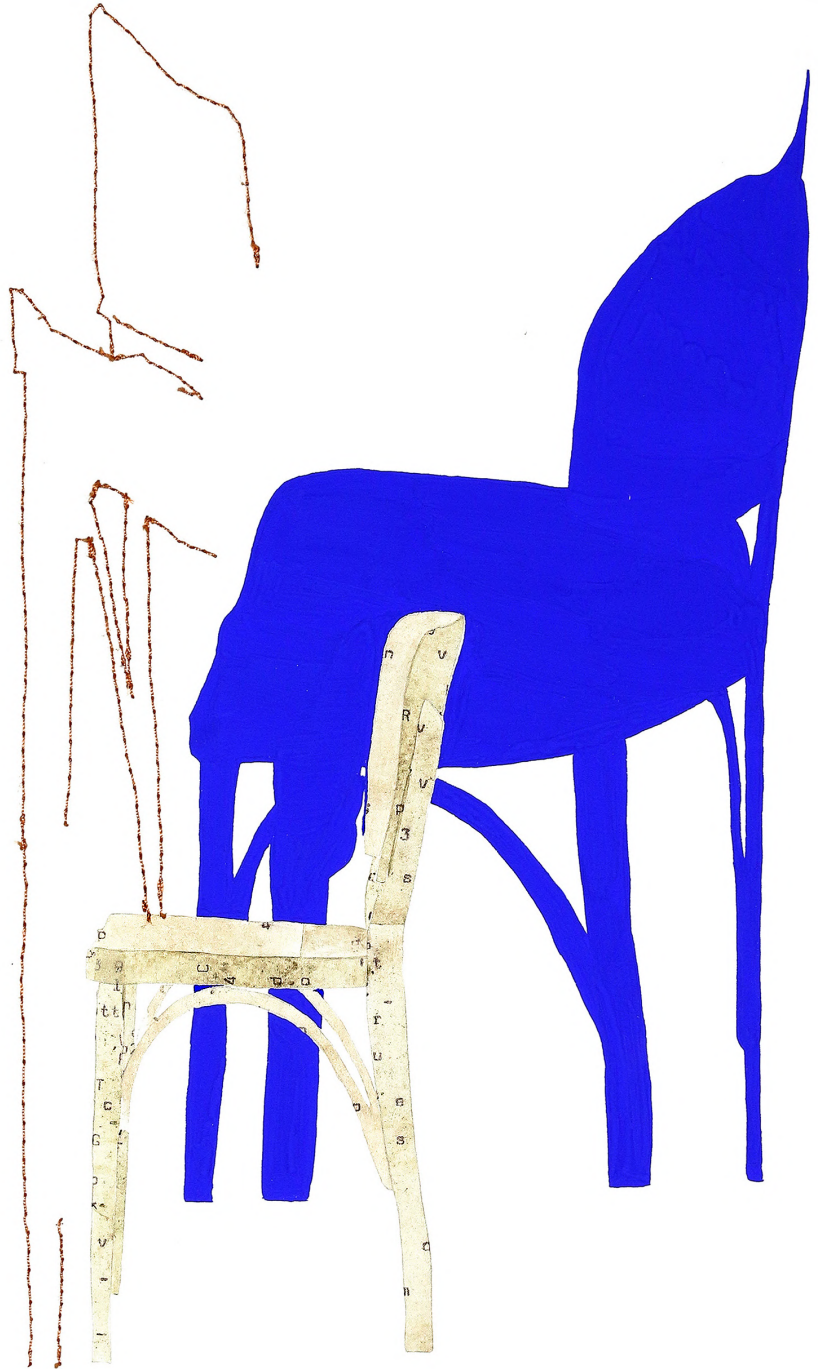














LEGENDAS DAS IMAGENS

P. 16: Caroline Veilson: *Cadeira de balanço*, 2023. Guache e colagem de papel de chá datilografado, 30 x 40 cm. Fonte: arquivo da autora.

P. 17: Caroline Veilson: *Lustre do quarto*, 2023. Guache, costura e colagem de papel de chá datilografado, 30 x 40 cm. Fonte: arquivo da autora.

P. 18: Caroline Veilson: *Escada*, 2023. Guache e colagem de papel de chá datilografado, 30 x 40 cm. Fonte: arquivo da autora.

P. 19: Caroline Veilson: *Xícara*, 2023. Guache e colagem de papel de chá datilografado, 30 x 40 cm. Fonte: arquivo da autora.

P. 20: Caroline Veilson: *Cadeira*, 2023. Guache, costura e colagem de papel de chá datilografado, 30x40 cm. Fonte: arquivo da autora.

P. 21: Caroline Veilson: *Mancebo*, 2023. Guache, costura e colagem de papel de chá datilografado, 30 x 40 cm. Fonte: arquivo da autora.

Caroline Veilson (Porto Alegre, 1993) é mestre em Artes Visuais - Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS). Sua pesquisa poética se desenvolve a partir da relação com o micro e o macro dos espaços da casa e cidade, buscando ativar memórias de objetos coletados. Foi premiada no II Concurso de Arte Impressa do Goethe-Institut (2017), no 12º Prêmio Açorianos de Artes Plásticas (2019), na quinta edição da Novíssima Geração do Museu do Trabalho (2022), e ganhou prêmio Aquisição no 23º Salão de Artes Plásticas da CMPA (2022).





Figura 1. Gabriel Villas: *Pikachu-Salame*, 2019, mosquitinho-panfletinho, 7 x 10 cm.



POSTAL MERCADO PÚBLICO DE FLORIANÓPOLIS: TÁTICAS DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE UMA PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA EM DIÁLOGO COM AS ATIVIDADES DO COMÉRCIO DE RUA

Gabriel Villas

Resumo: Este texto parte de reflexões elaboradas na observação das transformações e "renovações urbanas" no contexto do Mercado Público de Florianópolis e nas atividades do comércio de rua. O texto aborda o processo de elaboração do arquivo fotográfico *Chopim Chão*, seus desdobramentos na publicação *Postal Mercado Público de Florianópolis* e na *Ação de Distribuição no Espaço Público*, proposições que se apresentam como tática de inserção e circulação de uma proposição artística no espaço público.

Palavras-chave: Comércio de rua. Intervenção urbana. Mídia tática.

POSTAL MERCADO PÚBLICO DE FLORIANÓPOLIS: TACTICS OF PRODUCTION AND CIRCULATION OF AN ARTISTIC PROPOSITION IN DIALOGUE WITH STREET TRADING ACTIVITIES

Abstract: This text stems from reflections developed through the observation of transformations and "urban renewals" in the context of the Public Market of Florianópolis and street peddling activities. The text addresses the process of creating the photographic archive "Chopim Chão", its developments in the publication "Postal Mercado Público de Florianópolis", and in the "Ação de Distribuição no Espaço Público", propositions that are presented as tactics for the insertion and circulation of an artistic proposal in the public space.

Keywords: Street commerce. Urban intervention. Tactical media.



ANTECEDENTES

Este trabalho foi realizado ao longo de nove anos, durante os quais acompanhei as transformações no Mercado Público de Florianópolis, em Santa Catarina, e as atividades do comércio de rua que ocorrem em seu entorno. Durante esse período, realizei três pesquisas no campo da arquitetura e urbanismo, bem como das artes visuais. Essas pesquisas envolveram a produção de textos, desenhos, fotografias, mapeamentos e entrevistas que posteriormente se desdobraram em proposições artísticas no espaço público.

Durante a graduação em Arquitetura e Urbanismo, em 2013, comecei uma pesquisa intitulada *Inventário da Paisagem Cultural de Florianópolis*¹, que buscava promover a identificação e conservação de paisagens culturais de Florianópolis, entre elas, o Mercado Público. Durante a pesquisa fizemos uma série de entrevistas com os frequentadores do local, com a intenção de investigar qualidades espaciais que o caracterizavam como paisagem cultural singular da cidade. A primeira grande transformação na paisagem do Mercado se deu no ano seguinte, no final de 2013, quando a prefeitura interditou a Ala Sul, com o intuito de adequar o edifício às normas do corpo de bombeiros após uma sequência de incêndios.

Em 2015 a reforma foi concluída. Lembro-me da primeira vez que entrei no Mercado após a reforma e tive a impressão de que ele se parecia, naquele momento, mais com um minishopping do que com o mercado que tinha na memória. O piso original de paralelepípedo foi substituído por um porcelanato, os “boxes” que costumavam ser de diferentes texturas e tamanhos foram todos padronizados com paredes brancas de *drywall* e cerca de metade dos comerciantes que tradicionalmente trabalhavam no Mercado há anos, como o box 36-A, perderam a concessão de uso, dando espaço para outros estabelecimentos como uma franquia de

¹ *Inventário da paisagem cultural em Florianópolis* no PET/ARQ/UFSC em conjunto com Maurício Storch e orientação de Soraya Nórr.



fast food. As transformações no espaço construído – para adequar-se à normativa dos bombeiros – também transformaram a ocupação e os usos no Mercado Público.

O Mercado Público de Florianópolis era um dos únicos, talvez o último, da América Latina que mantinha o vão central aberto. Também em 2013 a prefeitura abriu um concurso nacional de estudos preliminares para a cobertura do seu vão central com o pretexto de proteger o interior do Mercado das chuvas e do sol. Após o resultado do concurso e execução do projeto, o vão foi coberto em 2016. A cobertura é polêmica, pois supostamente deveria proteger das chuvas e ser retrátil (translúcida/opaca), o que na prática não aconteceu por completo. A cobertura retrátil fica fechada permanentemente e, em dias de vento, a chuva entra pelas laterais da cobertura que, por uma questão patrimonial, não pode tocar o edifício. Ainda assim, a cobertura alterou a paisagem do seu interior, as cadeiras amarelas e vermelhas de plástico com guarda-sóis deram lugar às cadeiras de madeira, que no inverno são revestidas com uma pele sintética que imita a pele de ovelha; o litrão foi substituído por torres de chope e, a partir de então, durante a noite, o vão central é fechado com grades – durante o dia ficou mais difícil atravessar o seu interior sem ser interrompido por alguém oferecendo um cardápio.

Protegido das chuvas e do sol, o Mercado Público mudou de público, ficou menos permeável, economicamente menos acessível e mais *gourmet*. Uma alteração na arquitetura do edifício – a princípio associada às intempéries – produziu também uma modificação no público que o frequentava e nas práticas espaciais que ali aconteciam. Apesar de todas as reformas e investimentos, as transformações dos últimos anos no Mercado Público não foram apenas em sua arquitetura, mas também em seu público. Ao mesmo tempo, o comércio de rua que acontece nos entornos do Mercado – entre idas e vindas de policiais e fiscais – não só se manteve como se intensificou. Parte da mercadoria que é acessível ao público acabou ficando do lado de fora, ao redor do Mercado.



COMÉRCIO DE RUA

Durante o desenvolvimento da pesquisa do TCC² em Arquitetura e Urbanismo, no ano de 2017, optei por trabalhar com um recorte de pesquisa que compreendia um espaço do centro comercial de Florianópolis que englobava o Mercado Público. Ao longo de um ano, dediquei-me a realizar uma série de visitas a essa região, motivado em pesquisar a cidade a partir da experiência do meu corpo no espaço, trabalhando na escala 1:1, caminhando pela cidade, me entusiasmando pelas relações cotidianas e pelo urbanismo enquanto dispositivo tático.

Durante o mesmo período, cursava também a disciplina de Urbanismo Estratégico e me encontrava no desafio de trabalhar na escala 1:50.000. Desenhava mapas, pesquisava sobre índices e indicadores urbanos, planejava e traçava estratégias para um projeto regional que englobava quatro municípios: Florianópolis, Biguaçu, São José e Palhoça. Embora reconheça a importância do planejamento regional, tenho que admitir que não me sentia confortável naquela posição. Em comparação com a pesquisa que vinha desenvolvendo, sentia-me arrancado para fora do espaço. Nesse momento me deparava com as contradições entre a cidade planejada, projetada e a cidade praticada, percorrida pelo corpo.

No TCC, estava justamente buscando contornar uma dimensão de cidade que não encontrava nas plantas baixas, nos índices e indicadores, no planejamento urbano estratégico, naquilo que parecia programado, mas que deslizava e escapava ao planejamento urbano, que acontecia no chão, pelo plano baixo, na escala do um pra um, do tête-à-tête e do tempo cotidiano.

Michael de Certeau examina as categorias de tática e estratégia, estabelecendo conexões entre elas. A estratégia está vinculada ao poder exercido por instituições e especialistas ao mapear, planejar e impor normas e sistemas de controle a um determinado contexto.

² Intitulado *Aproximação, Intersecção, Reverberação - Habitando e construindo narrativas pelas espacialidades do comércio de rua*, finalizado em 2018, com orientação da professora Marina Toneli, coorientação de Almir de Paris e defendido no departamento de arquitetura e urbanismo da UFSC.



No planejamento urbano estratégico, por exemplo, a abordagem do território é caracterizada por uma perspectiva que olha a cidade em grande escala, de cima para baixo, que dificilmente poderia ser percebida pela experiência do corpo no espaço – a não ser de dentro de um helicóptero (não era o caso). Nessa distância, algo se perde.

As táticas, por outro lado, estão enraizadas no cotidiano e se relacionam com a capacidade das pessoas de redefinirem os espaços urbanos de acordo com suas próprias necessidades e usos. As táticas podem ser entendidas como as práticas criativas e adaptativas nas quais os indivíduos encontram maneiras de relacionar, contornar ou subverter, com os recursos que lhe são disponíveis, as estratégias impostas do lugar. Por exemplo, quando uma comerciante de rua utiliza uma placa pública, que tem a função inicial de orientar, para expor seus produtos e criar um espaço de vendas e trocas.

Ao se referir a uma abordagem de cidade que vê tudo de longe como um “simulacro visual”, Certeau também nos lembra de que nessas abordagens estratégicas há tanto um esquecimento como um desconhecimento das práticas cotidianas que acontecem naquele local (um desconhecimento que, ao meu ver, também pode ser entendido como negligência, em alguns casos). Uma vez que esses atores e modos de vida cotidianos não são incorporados nos diagnósticos urbanos, como as atividades do comércio de rua, por exemplo, cria-se um cenário propício para a expulsão desses atores de seus lugares, principalmente nos momentos conhecidos como “renovações urbanas”, como é o caso das inúmeras reformas e investimentos que foram realizadas no Mercado Público e nos seus entornos nos últimos anos – como, também, a recente reforma no Largo da Alfândega.

Das dezenas de milhões de reais investidos no Mercado Público e entorno, pouco ou nada foi investido no comércio de rua para valorizar e melhorar as condições de trabalho das e dos comerciantes, que também qualificam o espaço público como lugar de trocas comerciais. A atuação da prefeitura se limita à SUSP (Subsecretaria de Urbanismo e Serviços Públicos), que regulariza o comércio de rua através de um edital de licenciamento e sorteio. A quantidade de vagas oferecidas pela SUSP não



é suficiente e, nesse contexto, as e os comerciantes se veem na condição de trabalhar de maneira informal, de correr dos fiscais, pagar multas ou perder a mercadoria.

O comércio de rua é uma atividade que está presente nas cidades brasileiras desde o princípio do século XIX: atravessou todos os ciclos econômicos e segue enraizada no cotidiano das cidades até hoje, promovendo os mais variados tipos de trocas no espaço público e suas atividades potencializam relações que são próprias da vida urbana. Apesar das atividades do comércio de rua serem antigas e cumprirem um importante papel no mercado de trabalho, não são reconhecidas pelo poder público, tal como é reconhecido o patrimônio edificado, digno de preservação, memória e investimento.

No contexto dessas reflexões e acompanhando os arredores do Mercado, desenvolvi alguns trabalhos junto do espaço público como o panfleto *Pikachu-Salame*, o arquivo fotográfico *Chopim chão* e, no contexto da pesquisa em artes visuais, *Espacialidades Ambulantes*³ (2021), o *Postal Mercado Público de Florianópolis* e a *Ação de distribuição no espaço público*, que comentarei mais adiante.

PIKACHU-SALAME

No comércio de rua em Florianópolis, você pode encontrar no mesmo dia guarda-chuva e óculos de sol (porque o tempo vira), pode encontrar também fruta-fresca da estação no carrinho de mão, erva cheirosa, carregador de celular, controle remoto, alho, raquete elétrica, brinquedo para o sobrinho, um chinelo novo, descascador de legumes, morangos, bolachas de nata, produtos coloniais, roupas, acessórios entre outros.

Pikachu-Salame (Figura 1) é um panfleto que produzi a partir de uma travessia de ponta a ponta pela Rua Conselheiro Mafra, local de intensa atividade do comércio de rua, na qual listei os produtos que

³ Pesquisa no campo das artes visuais desenvolvida através do Prêmio Elisabete Anderle de estímulo da Cultura da Fundação Catarinense de Cultura, com participação da Elaine Nascimento (assessoria de pesquisa), Gabi Bresola (Ombu Produção) e Juliano Ventura (vídeo e edição).



avistei durante minha travessia. Na sequência, editei o texto para o formato “mosquitinho” (filipeta, panfletinho), com a intenção de distribuir nas esquinas da Conselheiro Mafra. *Pikachu-Salame* é uma espécie de anúncio de anúncios, um texto, uma lista que estabelece um diálogo com uma variedade de produtos, imagens, objetos, humores e texturas que podemos encontrar na rua. Apesar da diversidade, que pode promover o encontro entre um Pikachu inflável de gás hélio e um salame artesanal, esses elementos compartilham uma mesma condição, do espaço público e coletivo, do consumo e da troca.

As atividades do comércio de rua, além de promover produtos mais acessíveis ao público em geral e de baixa renda, estimulam os mais variados tipos de trocas e encontros, e potencializam relações que são próprias da vida urbana em coletivo. Neste sentido, o comércio de rua tem se aproximado mais do que entendo e lembro por Mercado Público do que sua própria arquitetura que, atualmente, me remete mais a um shopping.

CHOPIM CHÃO

Chopim chão é um arquivo fotográfico que iniciei em 2018, no contexto da pesquisa do TCC, composto por uma série de fotografias que faço dos entornos do Mercado Público de Florianópolis. Nessa série registro predominantemente o chão, a variedade de produtos ofertados pelo comércio de rua, suas texturas e as distintas táticas para expor/desmontar no/com espaço público. Os registros foram feitos em meus trajetos cotidianos, por isso, sempre com a câmera do celular, buscando documentar e inventariar a presença dessas dinâmicas comerciais e de trocas que ainda se mantinham vivas naquele espaço.

POSTAL MERCADO PÚBLICO DE FLORIANÓPOLIS

Em 2021, realizei uma pesquisa em artes visuais intitulada *Espacialidades Ambulantes*, com assessoria de pesquisa de Elaine Nascimento e produção pela Gabi Bresola da Ombu Produção. Foi uma pesquisa de



caráter processual e experimental, na qual investiguei as espacialidades ambulantes na paisagem urbana.

O material produzido durante a pesquisa foi disponibilizado para livre acesso em uma plataforma online (www.villasgabriel.com/espacialidadesambulantes) e divulgado através de mídia impressa e digital. Em reunião com Gabi, na ocasião de elaborar o material de divulgação impressa, nos ocorreu veicular o arquivo fotográfico *Chopim Chão* através de cartões postais (Figura 2 e 3).

O cartão postal se apresentou como um suporte/mídia interessante para veiculação de um arquivo fotográfico produzido nos entornos de um ponto turístico da cidade. O postal não veiculava fotografias exatamente do ponto turístico, do patrimônio, do edifício construído, mas antes de suas práticas espaciais e dos seus usos enquanto lugar. As fotografias estavam ligeiramente deslocadas do patrimônio e



Figura 2. Gabriel Villas: *Dois reais, Postal Mercado Público de Florianópolis*, 2021, 10 x 15 cm, tiragem 800 exemplares.



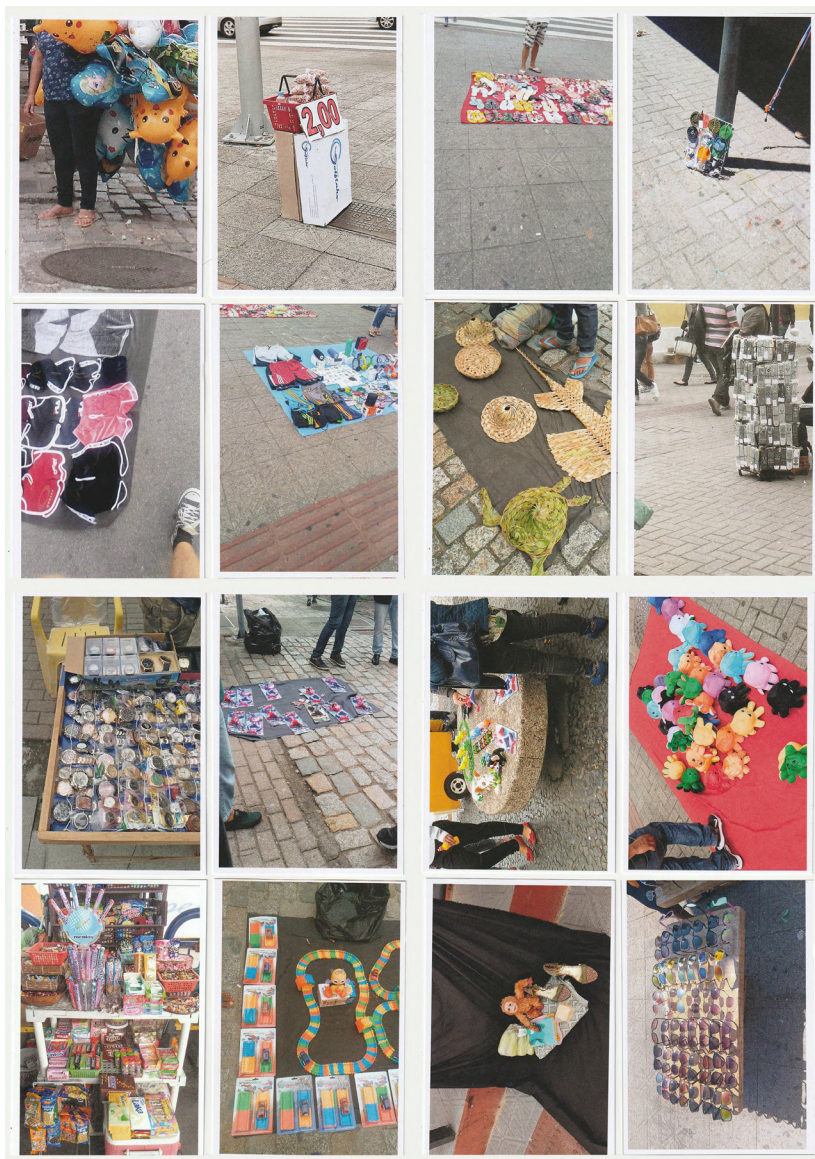


Figura 3. Gabriel Villas: *Postal Mercado Público de Florianópolis*, 2021, 16 variações, 10 x 15 cm, tiragem de 800 exemplares.



registram predominantemente o chão e as atividades do comércio de rua que acontecem nos arredores do Mercado, atividades estas que também o atravessam, localizam e qualificam enquanto mercado, espaço público e ponto turístico. Neste contexto, veicular *Chopim chão* como “postal do Mercado Público de Florianópolis” se apresentou como uma tática interessante de sublinhar as transformações e questões que vinha observando nesse contexto, buscando subverter o uso convencional de uma mídia como o cartão postal, propagando uma outra narrativa para aquele contexto.

AÇÃO DE DISTRIBUIÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO

Durante a elaboração desse trabalho, foi importante considerar a maneira pela qual ele seria distribuído. Hélio Fervenza discute algumas concepções, valores e abordagens da relação entre arte e não arte, arte e cotidiano e aponta para a existência de produções “muito mais diversas e abrangentes que o espaço institucional ou econômico tradicionalmente voltado à arte ou a um certo tipo de arte” (Fervenza, 2012, p. 79). Para além dos espaços expositivos tradicionais como museus e galerias, era do nosso interesse fazer o trabalho circular no contexto do Mercado Público, principalmente como uma forma de intervir e dialogar com o contexto local. Era do nosso interesse identificar as estruturas, circuitos e fluxos já existentes na cidade como uma tática de circulação do trabalho – ainda que isso significasse que o ele não seria anunciado, em um primeiro momento, como arte.

Para isso, realizamos uma *ação de distribuição no espaço público* voltada à circulação/distribuição de 500 exemplares do postal. Os exemplares foram inseridos em bancas de jornal, junto dos postais tradicionais e no Centro de Atendimento ao Turista do Mercado Público (Figura 4), expostos juntos dos mapas e guias turísticos da cidade. Foram distribuídos também em lojas e comércios locais, em sebos e livrarias, restaurantes, lanchonetes e também nas vendas dos comerciantes de rua. Durante a distribuição me apresentava, falava sobre o projeto, explicava a proposta e deixava uma quantidade





Figura 4. Postais expostos no Centro de Atendimento ao Turista dentro do Mercado Público.
Fonte: Gabriel Villas.

significativa de exemplares para circularem. Houve também algumas pessoas que não entenderam a proposta, acharam desinteressante ou ficaram desconfiadas.

Não tomei o cuidado de realizar nenhum tipo de gravação durante a ação, por isso, algumas informações se perderam nesse processo, como o nome de alguns comerciantes ou mesmo detalhes dos encontros. Dos encontros que tive com os comerciantes, os dois mais significativos foram com o vendedor de brinquedos do banco redondo e o (não) encontro com o vendedor de guloseimas do terminal. Ao entregar os postais para o comerciante de brinquedos, ele de imediato reconheceu a sua vendinha entre os postais. Não havia me dado conta, mas o seu ponto era o mesmo desde 2018 e estava registrado nos postais – com a diferença de que hoje em dia não vende mais pintinhos de pelúcia, mas sim cachorros de pelúcia (Figura 5). Ele ficou animado com o registro e pegou alguns exemplares para distribuir junto das suas mercadorias.





Figura 5. Ação de distribuição dos postais no espaço público. Fonte: Gabriel Villas.



Fui ao terminal antigo de ônibus na expectativa de encontrar o comerciante de guloseimas, balas, chicletes e paçoquinhas que fotografei em 2017 (Figura 5), mas não o encontrei. Entretanto, conversando com outros ambulantes do terminal, um deles me contou que seu colega estava de folga naquele dia, mas que quando voltasse entregaria os postais a ele.

Além dessas entregas que fiz diretamente nos estabelecimentos comerciais, contamos com a colaboração de Alessandra, panfleteira que contratamos com recursos do projeto, especializada em distribuição de materiais impressos. Ela foi responsável por distribuir os postais para as pessoas que circulavam na rua, nas proximidades do Mercado durante o dia da ação (Figura 6).



Figura 6. Alessandra distribui os postais nos arredores do Mercado Público. Fonte: Gabi Bresola.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os processos desenvolvidos em *Chopim chão*, *Pikachu-Salame*, *Postal Mercado Público de Florianópolis* e a *Ação de distribuição no espaço público* apresentam algumas possibilidades de desenvolvimento e veiculação de uma pesquisa e produção artística que se dedica a acompanhar as dinâmicas de um contexto específico, do Mercado Público de Florianópolis e das atividades do comércio de rua.

As proposições artísticas se direcionam para o contexto que as originam, buscando criar algum tipo de contraposição, deslocamento ou ruído na relação que foi observada de supervalorização do patrimônio edificado do Mercado Público em detrimento das atividades do comércio de rua que recebem pouco investimento e reconhecimento apesar de também qualificarem a cidade enquanto espaço público e de trocas comerciais.

Através de um uso tático da mídia do cartão postal, buscou-se fortalecer e valorizar as atividades do comércio de rua utilizando-se do circuito de mercadorias no espaço público também como meio de circulação de uma produção artística. Percebo ainda que as dinâmicas de poder descritas por Certeau entre tática e estratégia que observava no planejamento estratégico não desaparecem quando se está presente no território, mas se atualizam, muitas vezes, de forma sutil. Por exemplo, quando não registro o nome dos comerciantes com os quais conversei, acabo de alguma forma reproduzindo ou atualizando uma forma de “esquecimento” ou negligência que Certeau aponta, por exemplo, nas visões de cidade provenientes de cima – ainda que esteja com meus pés no chão.

Ainda assim, acredito que os desafios e contradições que podem surgir desses encontros também me mobilizam a pensar em propostas artísticas que possam reinventar possibilidades de abordagem, circulação e retorno de trabalhos de arte, e a movimentar as relações de continuidade e descontinuidade entre o corpo e território, arte e não arte, cotidiano e cidade.



REFERÊNCIAS

ALVES, Felipe. O novo Mercado Público de Florianópolis mantém as características que fizeram sua história. **NDMAIS**, 04 de julho de 2015. Disponível em: <https://ndmais.com.br/noticias/o-novo-mercado-publico-de-florianopolis-mantem-as-caracteristicas-que-fizeram-sua-historia/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BARROS, Karin. Cobertura polêmica do Mercado Público de Florianópolis é finalista em prêmio nacional. **NDMAIS**, 01 de julho de 2017. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/cobertura-polemica-do-mercado-publico-de-florianopolis-e-finalista-em-premio-nacional/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CAO, Santiago. **Cartografias Sensíveis em espaços públicos**. 2018. Disponível em: <http://santiagocao.metzonimia.com/cartografias-sensíveis>. Acesso em: 5 maio 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. **PORTO ARTE**: Revista de Artes Visuais, [S.l.], v. 13, n. 23, abr. 2012. ISSN 2179-8001. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27922/16530>. Acesso em: 02 out. 2020.

LEPECKI, André. Corepolítica e coreopolícia. **Revista Ilha**, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan/jun. (2011) 2012.

MARQUEZ, Renata. **Geografias Portáteis**: arte e conhecimento espacial. 2002. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington. **Atlas Ambulante**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2011.



MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: **Cildo Meireles**. Cidade do México: Alias, 2010. p.140-149.

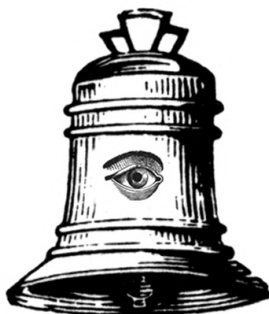
NASCIMENTO, Elilson. **Vulnerabilidade vibrátil**: arte da performance e mobilidade urbana. 2018. Dissertação (Mestrado em Arte da Cena) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

WRIGHT, Stephen. **Para um léxico dos usos**. Tradução de Julia Ruiz Do Giovanni. São Paulo: Aurora, 2016.

Gabriel Villas (1992) nasceu em Campinas/SP e vive em Florianópolis/SC desde 2012. Arquiteto e Urbanista pela UFSC e mestre em Artes Visuais pela linha de Processos Artísticos Contemporâneos no CEART/ UDESC. Em sua prática artística investiga o corpo em deslocamento e as possibilidades de relação com o entorno através de proposições de escuta e escrita com os espaços.



THE SCHOOL OF PANAMERICAN UNREST



LA ESCUELA PANAMERICANA DEL DESASOSIEGO

Figura 1. Pablo Helguera: Projeto gráfico da Escuela Panamericana Del Desasosiego. 2012.
Fonte: Pablo Helguera Squarespace.



ESCUELA PANAMERICANA DEL DESASOSIEGO: CRUZAMENTOS ENTRE ARTE E EDUCAÇÃO

Guilherme Susin Sirtoli

Resumo: O presente trabalho carrega reflexões sobre os limites e cruzamentos entre a arte e a educação, abordando o projeto poético-educativo de Pablo Helguera, *Escuela Panamericana del Desasosiego*. Entre os anos de 2003 e 2011, Helguera atravessou territórios pelo continente americano com sua *Escuela* autoinstitucional, partindo do Alaska à Tierra del Fuego, na Argentina. A proposta transpedagógica de Helguera, objetivou trocas e vivências reais, atuando na composição do tecido social em cidades e *pueblos* americanos. Sem um molde pré-estabelecido, a experiência privilegiou as particularidades de cada território, promovendo novas relações entre arte e educação de forma ético-estético-social.

Palavras-chave: Arte. Educação. Transpedagogia.

THE SCHOOL OF PANAMERICAN UNREST: CROSSINGS BETWEEN ART AND EDUCATION

Abstract: The present work carries reflections on the limits and crossings between art and education, approaching the poetic-educational project of Pablo Helguera, *The School of Panamerican Unrest*. Between 2003 and 2011, Helguera crossed territories across the American continent with his *Escuela* autoinstitucional, departing from Alaska to Tierra del Fuego, in Argentina. Helguera's transpedagogical proposal aimed at exchanges and real experiences, acting in the composition of the social fabric in American cities and towns. Without a pre-established template, the experience privileged the particularities of each territory, promoting new relationships between art and education in an ethical-aesthetic-social way.

Keywords: Art. Education. Transpedagogy.



Em uma contemporaneidade abarrotada por imagens, onde a otimização se reflete na produção das mesmas, podemos pensar em cidades se tornando espaços meramente visuais e turísticos, deslocados da realidade cotidiana de seus cidadãos. Logo, tais cidadãos podem acabar não conseguindo desenvolver vínculos sobre os espaços que transitam e que, conseqüentemente, estão imbricados em suas vidas diárias, aproximando-se do que propõe Pallasmaa (2017) ao dissertar sobre a cidade que, quando funcionalizada de forma obsessiva, acaba não deixando aberto o espaço para o onírico e a imaginação. Ou seja, cidades onde vínculos duradouros acabam não sendo possíveis.

De forma oposta a isso, está a cidade verdadeiramente habitada, considerando o conceito de habitar como necessário para a formação de nossa identidade humana: “Não apenas nossos corpos e necessidades físicas, mas também nossas mentes, memórias, sonhos e desejos devem ser acomodados e habitados. Habitar é parte de nosso próprio ser, de nossa identidade” (Pallasmaa, 2017, p. 8). Assim, como podemos pensar em uma cidade verdadeiramente habitada, onde as bordas entre realidade e imaginação se diluem, onde existe espaço para a criação poética? Em síntese, como podemos pensar em uma cidade onde as bordas entre o fazer artístico e a realidade cotidiana são diluídas?

Primeiramente, podemos utilizar como exemplo um microcosmo possível: as aulas de arte nas instituições de ensino. Esse ‘espaço possível’ criado pelas aulas de arte, onde o fazer artístico e a vida cotidiana se entrelaçam, possibilita um verdadeiro habitar. Logo, nos questionamos sobre as bordas da própria arte e educação. Os limites entre as duas há alguns anos já vêm permeando debates dentro da academia, mas também em inúmeras ações e iniciativas que acabam saindo das paredes fechadas das instituições tradicionalmente concebidas. Historicamente, a relação entre arte e educação está na própria gênese das escolas de arte, que durante o século XX, foram concebidas e gestadas por artistas:

Principalmente no decorrer das décadas de 1960-70, mas também no decurso de todo o século XX, muitos artistas estiveram diretamente envolvidos com a criação e gestão



de escolas de arte, com a preparação de currículos, cursos, disciplinas e programas de aula, pensando prática artística e prática de ensino como aspectos de uma mesma atividade. Em linhas gerais, poderíamos dizer que as escolas de arte surgiram, originalmente, por demanda dos artistas, logo, seriam eles seus principais pensadores (Gonçalves, 2017, p. 31).

Assim, percebemos que a imbricação entre arte e educação já era pensada por artistas durante o andar do século XX, na construção de escolas de arte onde práticas artísticas e práticas de ensino eram pensadas como partes de uma mesma atividade. Gonçalves (2019), em sua tese de doutorado, expõe que a “Arte é o que faz a educação ser mais interessante que a arte. A educação, por sua vez, é o que faz da arte algo mais interessante que a educação” (Gonçalves, 2019, p. 91).

Apesar de não possuírem o mesmo significado, a interligação entre a arte e a educação é evidente, uma vez que ambas proporcionam às pessoas que se permitem levar pelas experiências a saída de uma racionalidade e realidade previamente programadas. Devemos considerar que estamos inseridos em um sistema que frequentemente tende a suprimir os espaços para a criação sensível e, conseqüentemente, a reflexão crítica que permeia a prática de ambas.

Nas primeiras décadas do século XXI, a reflexão acerca dos sistemas engendrados dentro das instituições formais de ensino tem se tornando pautas cada vez mais predominantes. Além disso, com o passar dos anos, inúmeras propostas que fogem do cânone pedagógico tradicional, desenvolvidas fora das quatro paredes das salas de aula e dos ateliês, permeiam espaços para além dos muros institucionais fechados.

Estas propostas, quando vistas pelos olhos das instituições, podem se aproximar de formas de antiarte¹ ou antipedagogia, ou até mesmo podem

¹ O termo antiarte aqui utilizado não faz referência ao conceito relacionado às vanguardas europeias e não possui uma conotação pejorativa, mas é entendido como uma prática ou impulso de se autoinstitucionalizar, construindo sua própria legitimidade, “escolas para imaginar futuros no presente, à base de muita ação direta, grades curriculares inventadas, ocupações, debates públicos, residências, comidas coletivas, grupos de leitura, seminários de calçada, autopublicações, assembleias sobre gestão coletiva etc” (Gonçalves, 2019, p. 248).



ser consideradas como *má educação*, visto que fogem dos cânones e engendramentos das instituições, suscitando novas reflexões e mudanças para além do que hegemonicamente é institucionalmente concebido.

O conceito de má educação foi cunhado pelo artista, educador cultural e crítico mexicano Pablo Helguera e aparece primeiramente como título de uma entrevista do mesmo para a jornalista americana Helen Reed, originalmente publicada em inglês como “*A Bad Education*”, no ano de 2012, para o site *The Pedagogical Impulse*, um projeto financiado pela Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC), liderado pela doutora Stephanie Springgay, da Universidade de Toronto.

Radicado em Nova Iorque, durante os anos de 2007 e 2020, Helguera atuou enquanto diretor de programas para adultos no Museu de Arte Moderna (MoMA). O artista já transitou por diferentes linguagens artísticas, trabalhando com escultura, instalação, fotografia, desenho, performance e arte socialmente engajada. Em 2011, atuou como curador pedagógico da 8ª edição da Bienal do Mercosul. Através de seus trabalhos artísticos e sua atuação híbrida entre o mundo da arte e da educação, problematiza o próprio fazer artístico através de suas práticas: “Não quero realizar um tipo de arte que consiste em dizer que fiz algo. Quero criar um tipo de arte que faça algo” (Helguera, 2019, p. 82). O artista aborda em seus trabalhos uma espécie de arte socialmente engajada, ou como prefere chamar, arte de interação social. A arte de interação social vincula-se às práticas e trabalhos artísticos que dispõem de uma atitude participo-ativa.

Arte de interação social, como utilizamos aqui, seria a tradução para o português do termo original *socially engaged art*. O termo ‘arte socialmente comprometida’, utilizado de forma errônea em alguns dos escritos sobre o artista, acaba carregando uma bagagem histórica vinculada ao francês *art engagé*, o que, segundo Helguera (2019), não abarca em sua totalidade a atitude *participativo-ativa* que propõe em seus trabalhos.

Além da arte de interação social, um dos termos fundamentais para entender os processos de criação de Helguera é a *transpedagogia*, conceito que aparece no livro *Pedagogia no campo expandido*, lançado como material de apoio junto à 8ª Bienal do Mercosul *Ensaio de*



geopoética, organizado por Pablo Helguera e Mônica Hoff Gonçalves. A *transpedagogia* foi criada para referir-se às produções de artistas e coletivos que abarcam questões educacionais e poéticas em seus trabalhos: “O termo surgiu da necessidade de descrever um denominador comum do trabalho de vários artistas que fugiam das definições normais usadas em relação à arte participativa” (Helguera, 2011, p. 11).

UMA ESCOLA DE ARTE MÓVEL COMO ARTE DE INTERAÇÃO TRANSPEDAGÓGICA

Entre os anos de 2003 e 2011, Pablo Helguera gestou e organizou uma verdadeira escola de arte móvel pela América Latina. A *Escuela Panamericana del Desasosiego* (EPD) projeto de arte conceitual poético-educativo idealizado por Helguera, atravessou inúmeros países percorrendo a Rodovia Pan-americana² (Figura 1) entre seus extremos, do Alaska à Ushuaia, no sul da Argentina. A Escuela de Helguera, foi concebida como uma obra participativa coletiva, vinculando-se a diferentes instituições culturais pelos países que passou, criando um amplo espaço de debate político e social nos mais diferentes países.

O projeto conceitual do artista (Figura 2) iniciou-se em 2003 e compreendeu uma série de performances, intervenções, conversas, debates e demais colaborações entre as mais diversas instituições e organizações pela América (*Escuela Panamericana del Desasosiego*, 2012). Através da busca por experiências de conexão entre os países da América do Norte, América Central e América do Sul, o projeto artístico concebeu uma verdadeira escola itinerante, fora dos moldes institucionais, fazendo 30 paradas através da rodovia pan-americana.

2 A Rodovia Pan-americana, *Pan-American Highway* ou *Autopista/Carretera/Ruta Panamericana* é uma rede de estradas, chamada de malha rodoviária no Brasil, que se estende de norte a sul do continente americano, variando de 24 mil a 48 mil km. É considerada a “estrada para automóveis” mais longa do mundo, atravessando diferentes climas e biomas, da América do Norte até a América do Sul.



Em sua gênese, a ação propõe um espaço dialógico de construção coletiva do conhecimento entre os diferentes países que integram a América do Norte, América Latina e do Caribe, falantes de língua inglesa, portuguesa e espanhola.

O componente principal consistiu em uma estrutura arquitetônica portátil em forma de uma escola de campo, na qual várias atividades foram realizadas. A estrutura dobrável foi inserida em uma caminhonete com o objetivo de realizar uma viagem terrestre por todo o hemisfério, desde Anchorage, Alasca, até Ushuaia, Terra do Fogo. O objetivo do projeto foi entrar em contato com uma ampla variedade de públicos e envolvê-los em diferentes níveis. Através de diversas estratégias, buscou-se promover um diálogo que abordasse questões de interesse local relacionadas à história, ideologia e correntes de pensamento nas Américas, bem como questões culturais e artísticas (Escuela Panamericana del Desasosiego, 2012, p. 5, tradução nossa).³

A EPD foi concebida a partir de uma estrutura comum: uma van que percorria diferentes territórios ‘panamericanos’. Além disso, a *Escuela* concebia uma espécie de base comum: atividades, palestras e performances que visavam diálogos a partir de temas de confluência entre as diferentes regiões, mas também com espaço aberto para a improvisação a partir do local em que se encontrava. Dessa forma, o projeto artístico de Helguera poderia contribuir em cada local sediado, atuando diretamente na malha social da população.

3 Texto original: Su componente principal consistió en una estructura arquitectónica portátil en forma de una escuela de campo dentro en la cual se realizaron varias de las actividades. La estructura colapsable se insertó dentro de una camioneta con el objetivo de realizar el viaje terrestre por todo el hemisferio, desde Anchorage, Alaska, hasta Ushuaia, Tierra del Fuego. El objetivo del proyecto fue el de contactar a una gran variedad de públicos e involucrarlos en diferentes niveles. A través de estrategias diversas, se buscó instigar un diálogo que abordara temas de interés local relacionados a la historia, la ideología y líneas de pensamiento en las Américas, así como problemáticas culturales y artísticas.



A *Escuela* contou com a colaboração de mais de 100 artistas e cerca de 40 instituições, promovendo um intercâmbio entre as cidades que percorreu, na consideração de que os espaços onde hegemonicamente ocorrem tais intercâmbios culturais são os grandes centros urbanos do mundo, localizados no hemisfério norte, como Nova Iorque, Miami, Londres, Paris e outros.

Helguera buscava inverter essa lógica, possibilitando intercâmbios culturais em pequenas regiões, onde muitas vezes, apesar da proximidade geográfica, a falta de intercâmbios culturais e sociais pode ser significativa. Por onde passou, o projeto consistia em escolher um local para a 'montagem' da escola itinerante, de preferência em espaços de fluxo de cidadãos. Após isso, iniciava a proposição de diferentes ações no âmbito cultural, político e social naquele espaço. Em Bogotá, na Colômbia, a EPD esteve presente durante alguns dias do mês de agosto de 2006, propondo um debate com artistas locais sobre a relação entre patrimônio, crítica institucional e a arte contemporânea. Helguera documentou algumas partes do projeto, que estão disponíveis em seu canal na plataforma YouTube.

Através da proposição de novas experiências e conexões nos espaços em que passou, podemos perspectivar que a obra transpedagógica de Helguera atuou na proposta de novas (re)leituras sobre os próprios espaços, (re)escrevendo cartografias simbólicas diferentes daquelas previamente estabelecidas, conectando novas linhas de pensamento capazes de gerar novos mapas.

Aqui utilizamos o conceito de mapa como proposto por Deleuze e Guattari (2011) enquanto aberto e conectável em "todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social (Deleuze; Guattari, 2011, p. 30).

Nessa concepção, novos mapas se formam através de verdadeiras uniões entre diferentes linhas, podendo essas atravessar-se ou não, mas, que coexistem e funcionam paralelamente. As linhas aqui mencionadas são elementos, que segundo Deleuze (2013), que se



constituem a partir das ações e acontecimentos: “cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama” (Deleuze, 2013, p. 47).

Através das linhas de conexão que criava, a *Escuela* buscava um modelo coerente entre teoria e prática, atuando não somente em questões do âmbito artístico e cultural pelas regiões que passava, mas também visando debates políticos, com temas sociais pertinentes a cada território. Assim, existia uma preocupação para que as discussões e temáticas não fossem restritas à academia e ao mundo da arte, mas que permeassem e fizessem sentido na vida cotidiana das pessoas:

Para o caso em Tegucigalpa, o debate foi iniciado com uma mesa redonda com o tema ‘Arte e Política: Uma possível perspectiva crítica’. Como projeto artístico, a EPD busca apresentar um novo modelo que combina estratégias de performance e educação, que serão implementadas em debates, oficinas e conversas. Tanto pelo seu formato híbrido quanto pela natureza deste empreendimento, busca-se romper com os formatos previsíveis de discussão comuns no âmbito acadêmico e no mundo da arte. Como resultado dessas dinâmicas, surgiu a declaração do discurso PANAMERICANO da cidade de Tegucigalpa, um exercício que reuniu jovens criadores, acadêmicos e artistas locais, abordando uma visão crítica às atuais problemáticas socioculturais do seu entorno (Escuela Panamericana del Desasosiego, 2012, p. 6, tradução nossa).⁴

Em Honduras, na cidade de Tegucigalpa (Figura 2), foi proposto um exercício envolvendo jovens criadores, artistas e acadêmicos locais, com o objetivo de promover uma análise crítica das questões que estão inseridas

4 Texto original: Para el caso en Tegucigalpa el debate se abrió a partir una mesa redonda con el tema ‘Arte y Política: Una posible mirada critica’. Como proyecto artístico, la EPD busca presentar un nuevo modelo que combina estrategias de performance y educación, las cuales se implementarán en los debates, talleres y conversaciones. Tanto por su formato híbrido por la naturaleza de esta empresa, se busca romper con los formatos predecibles de discusión propios del ámbito académico y del mundo del arte. Como resultado de estas dinámicas se generó la declaración del discurso PANAMERICANO de la ciudad de Tegucigalpa, un ejercicio que reunió a jóvenes creadores, académicos y artistas locales en el cual abordaron desde una mirada crítica las actuales problemáticas de su entorno socio cultural.



em seu entorno sociocultural. Posteriormente, uma exposição sobre a EPD foi montada e ficou em exibição entre 23 de abril e 14 de junho de 2009 no Centro Cultural de Espanha, em Tegucigalpa. Com o intuito de dar visibilidade e reverberar o projeto, posteriormente, foi organizada a publicação de um catálogo (Escuela Panamericana del Desasosiego, 2012).

Com a atuação da *Escuela Panamericana del Desasosiego*, foram criadas uma série de colagens, as quais o artista intitulou como *Suite Panamericana*. A *Suite Panamericana* consiste em uma série (Figura 3) que atua como um complemento metafórico à experiência da própria *Escuela*. Segundo Pablo Helguera, muitas vezes não é possível relatar em sua consistência a complexidade de todo esse trabalho poético-educacional desenvolvido por meio de palavras, dessa forma, as colagens contribuem na maneira de ‘contra-narrativa’ literal da viagem⁵.

Portanto, decidi criar pequenas colagens, tentando encontrar em livros antigos e publicações educacionais as imagens e palavras adequadas para aludir metaforicamente a certos pensamentos e experiências relacionados à viagem. Nesse sentido, a *Suite Panamericana* tornou-se uma espécie de contra-narrativa à narrativa literal da viagem, um complemento subconsciente das descrições detalhadas das passagens pela alfândega, dos eventos sociais e políticos que se desenrolaram em torno do projeto e das interações pessoais ao longo do caminho (Helguera, s.d., p. 1, tradução nossa).⁶

Dessa forma, podemos observar que a atuação de Helguera atravessou territórios poéticos e educacionais, alinhando-se com as práticas e a visão de Luis Camnitzer (2018). Este, por sua vez, propõe

⁵ O artista mantém um espaço na plataforma Squarespace onde é possível acessar alguns dos diários de viagem da Escuela pela América, além disso, é possível acessar na íntegra a série de colagens da Suite Panamericana: <https://pablohelguera.squarespace.com/introduction>.

⁶ Texto original: Por consiguiente, resolví crear pequeños collages, intentando encontrar en viejos libros y publicaciones educacionales las imágenes y las palabras adecuadas para aludir metafóricamente a ciertos pensamientos y experiencias relacionadas al viaje. En este sentido, el Suite Panamericana se convirtió en una especie de contra-narrativa a la narración literal del viaje, un complemento subconsciente de las descripciones detalladas de los pasajes por la aduana, los eventos sociales y políticos desarrollándose en torno al proyecto, y las interacciones personales a lo largo del camino.



em seus trabalhos e atuações que a arte e seu ensino devem agir diretamente no cotidiano e na realidade, afastando-se dos modelos hegemônicos que frequentemente colocam o ensino da arte como algo voltado para o mercado ou para a comercialização de produtos, objetivando o sucesso comercial (Camnitzer, 2018).



Figura 2. Pablo Helguera: Montagem da 'Escuela' na cidade de Tegucigalpa, Honduras.
Fonte: Pablo Helguera Squarespace.

A arte e a educação, intrinsecamente ligadas, conforme proposto por Camnitzer (2018), têm um impacto direto na relação entre sujeito e seu entorno, gerando reflexos na realidade e alterando visões anteriormente estabelecidas. Consideramos que frequentemente as subjetividades e



o pensamento crítico podem estar adormecidos devido à quantidade excessiva de estímulos em uma contemporaneidade cada vez mais voltada para a imagem, o que transforma as cidades e os espaços de convivência em algo puramente visual e turístico, em contraste com a cidade tátil, que é verdadeiramente habitada, conforme descrito por Pallasmaa (2017). Nesse contexto, as interseções entre arte e educação, aos moldes da proposta da *Escuela Panamericana del Desasosiego*, podem situar o habitante no mundo em que vive.

Espaços e experiências que tornam a arte possível de ser experienciada pelos demais sujeitos podem ensinar os mesmos a refletir criticamente sobre o meio em que se inserem, modificando-os através de experiências ético-estético-sociais: “Arte não se ensina, é possível. Mas uma escola (de arte/artistas) pode ensinar a pensar criticamente e isso é um belo primeiro passo para a arte” (Gonçalves, 2019, p. 171).

Por intermédio da poética, foi possível suscitar questionamentos para além do próprio campo da arte, cruzando-se com o campo da educação e amplificando a potente relação entre ambas. Novos espaços de subjetividades e interações foram concebidos, promovendo conexões significativas entre sujeitos das mais diferentes regiões, para além dos grandes centros urbanos. Pablo Helguera, através de sua *Escuela autoinstitucional*, objetivou trocas e vivências reais, atuando na composição do tecido social de cada território na qual esteve inserido, entre as diversas e múltiplas populações, *pueblos* e comunidades originárias de diferentes territórios e nações das Américas.



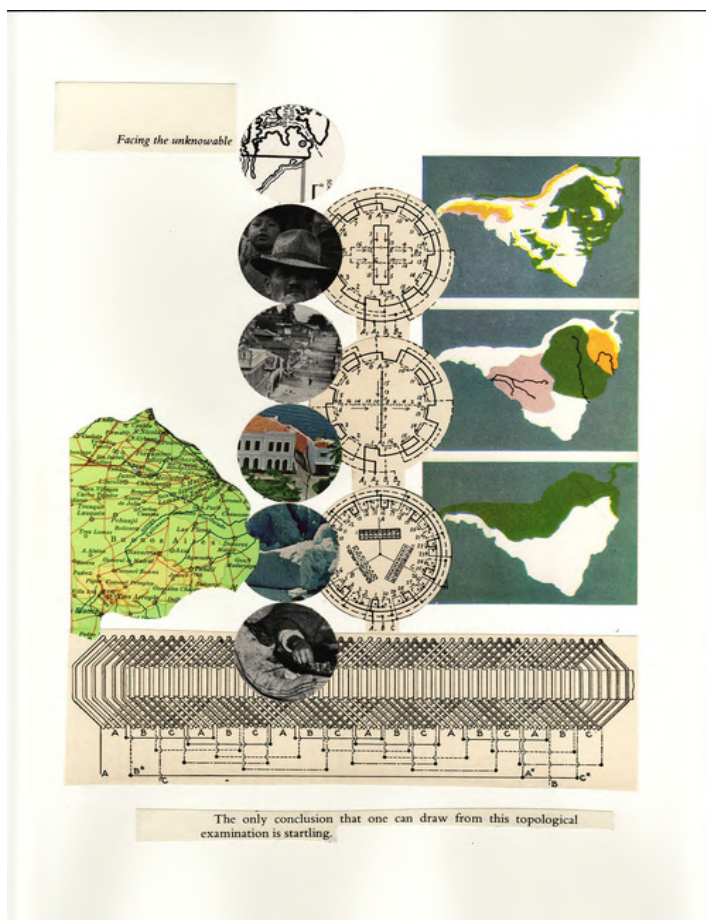


Figura 3. Pablo Helguera: *Suite Panamericana: Facing the Unknowable 2*. Colagem. s.d.
 Fonte: Pablo Helguera Squarespace.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os territórios da arte e da educação são múltiplos. Apesar das áreas possuírem suas especificidades, as mesmas também possuem uma relação inerente, própria e visível nas práticas de inúmeros artistas. Desde meados do século XX, inúmeros artistas têm se dedicado a criar e gestar escolas de arte, atuando diretamente na proposição de novas relações entre arte e educação.

A proposta de Pablo Helguera atuou na contramão da institucionalização da arte e da educação, criando territórios nômades que, ao mesmo tempo, funcionaram como espaços de experimentação e debate, cultura e política, bem como de arte e sociedade. Esses territórios mediam reflexões para aqueles que tiveram a oportunidade de vivenciá-los, provocando a desestruturação das bases sistematizadas pelo modelo hegemônico e promovendo experiências enriquecedoras e significativas para as populações, comunidades e *pueblos* de várias partes da América.

A arte, deslocada de seus espaços tradicionalmente arraigados, como as instituições formais, possibilita a criação de novas cartografias poéticas, onde diversas relações e experiências são priorizadas, mobilizando questões que vão além do campo da arte e da cultura, mas que podem atuar diretamente na vida em sociedade. Logo, podemos perspectivar que a *Escuela Panamericana Del Desasosiego* atuou de forma ético-estético-social, indo além do âmbito artístico, sem seguir um molde pré-estabelecido de forma linear em todos os territórios. Em vez disso, priorizou os cruzamentos e as particularidades de cada localidade e de seus povos, mantendo-se aberta a improvisações e participações coletivas, ultrapassando o que poderia ser considerado como limite.



REFERÊNCIAS

CAMNITZER, Luis. O ensino de arte como fraude. *In*: CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Agite antes de usar**. Deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. Tradução de José Ferres Sabino. São Paulo: Sesc, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia 2. (vol.1). Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Garcia e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**: (1972-1990). Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

GONÇALVES, Mônica Hoff. **Antes que se vuelva pedagogia**: a criação de escolas como prática artística. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2019.

GONÇALVES, Mônica Hoff. Sobre ser professor-artista-etc e vice-versa, ou como construir escolas de arte. **Revista Aphoteke**. Florianópolis. v. 5, n. 1, ano 3, mar. de 2017. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/9489>. Acesso em: 02 set. 2023.

HELGUERA, Pablo. **Escuela Panamericana del Desasosiego**. Debate en Bogotá, 13 de agosto del 2006. Youtube. 22 de fev. de 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IoSj-FP6eac&ab_channel=PabloHelguera. Acesso em: 09 set. 2023.

HELGUERA, Pablo. Transpedagogia: a arte contemporânea e os veículos de educação. *In*: Helguera, P. Hoff, M. (org.) **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

HELGUERA, Pablo. Uma má educação. Entrevista por Helen Reed. *In*: CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Agite antes de usar**: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. Tradução de José Ferres Sabino. São Paulo: Sesc, 2019.



HELGUERA, Pablo. **Suite Panamericana**. Site Online. s.d. Disponível em: <https://pablohelguera.squarespace.com/introduction>. Acesso em: 03 set. 2023.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

REED, Helen. A Bad Education. Entrevista com Pablo Helguera. **The Pedagogical Impulse**. Disponível em: <https://thepedagogicalimpulse.com/a-bad-education-helen-reed-interviews-pablo-helguera/>. Acesso em: 27 set. de 2023.

Guilherme Susin Sirtoli é Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (PPGH/UFPel), com bolsa pelo CNPq. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGArtes/UFPel). Especialista em Artes e Licenciado em Artes Visuais (UFPel). Graduando em Museologia (UFPel). guisusinsirtoli@gmail.com.





Figura 1. Gabriel Borba: *Nós*, 1977. Fonte: Acervo Digital Gabriel Borba.



O DIREITO DE MATAR E CALAR: DIÁLOGOS ENTRE ARTE CONTEMPORÂNEA E NECROPOLÍTICA

Vitória Valentim

Resumo: O presente artigo relaciona o conceito de Necropolítica de Achille Mbembe com obras de arte contemporânea que representam a violação do corpo e de vidas que são, sistematicamente, feridas pelo Estado Soberano. As obras de Gabriel Borba, Alfredo Jaar e Félix González-Torres dialogam com um contexto brutal de corpos subjugados pela biopolítica de Estados que desvalorizam determinados corpos, sendo sintoma de uma gestão sobre corpos descartados, destituídos de valor existencial.

Palavras-chave: Necropolítica. Arte Contemporânea. Soberania. Corpo.

THE RIGHT TO KILL AND TO SILENCE: DIALOGUES BETWEEN CONTEMPORARY ART AND NECROPOLITICS

Abstract: This article correlates Achille Mbembe's concept of Necropolitics with contemporary artworks that portray the violation of the body and lives systematically harmed by the Sovereign State. Works by Gabriel Borba, Alfredo Jaar, and Félix González-Torres engage with it's brutal context where bodies are subjugated by the biopolitics of States that devalue certain bodies, serving as a symptom of governance over discarded bodies, devoid of existential value.

Keywords: Necropolitics. Contemporary Art. Sovereignty. Body.



INTRODUÇÃO

Em seu ensaio *Necropolítica*, o filósofo Achille Mbembe busca alicerçar o conceito homônimo a noções já pré-estabelecidas de biopoder, soberania e estado de exceção. Grande parte do entendimento do conceito de “necropolítica” parte do poder que determina corpos que devem viver e aqueles que devem morrer, sendo esse biopoder foucaultiano o atributo fundamental e sintomático da soberania e de seus limites. No entanto, Mbembe afirma que tal noção de biopoder é “insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte” (Mbembe, 2016, p. 146).

A distância entre biopoder e necropolítica dá-se em dois simples axiomas: o biopoder legitima-se em como “fazer viver e deixar morrer” (Foucault, 2003, p. 241), no qual o exercício do antigo direito soberano de matar é praticado pelo Estado através do controle biológico e racista daqueles que devem morrer ou viver, dando ou tirando sua condição de vida a partir de sua classe social, religião e etnia — de uma “raça boa” ou de “raça ruim”, como afirma Adriano Negrís (2020, p. 82); enquanto o eixo da necropolítica delimita-se em “deixar viver e fazer morrer”, uma tecnologia que visa o massacre populacional e ultrapassa os limites de uma violência provocada somente pelo Estado, tendo outros agentes perpetradores à margem (Gigena, 2012, p. 21).

Tanto Michel Foucault quanto Mbembe trabalham com a noção de racismo como tecnologia do Estado que possibilita o direito de matar, no entanto, a insuficiência da biopolítica reside em uma distância geopolítica, na qual o filósofo camaronês atribui a necropolítica à violência da experiência colonial enquanto para o filósofo francês, a biopolítica e o racismo do Estado resulta, originalmente, das formações sócio-políticas da Europa Ocidental (Gigena, 2012, p. 19).

No primeiro capítulo, *Política, trabalho da morte e “devir do sujeito”*, Mbembe lida com o pensamento de Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Georges Bataille, Friedrich Hegel e Foucault para delimitar a soberania como uma “produção de normas” criadas e gerenciadas por “homens e mulheres livres e iguais” (Mbembe, 2016, p. 124) que, consequentemente



com a ascensão ao poder, suscita uma “instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (2016, p. 125). A condição inumana dos campos de concentração nazista é um dos maiores exemplos do conceito de Estado de Exceção, onde corpos são “desprovidos de estatuto político” (2016, p. 124) e, segundo Arendt, o horror do campo não pode ser imaginado por “situar-se fora da vida e da morte” (Arendt, 2012, p. 494). Dessa forma, a soberania, além de representar o condicionamento de corpos descartáveis ou úteis, é também “a transgressão de todos os limites” e exige “a força para violar a proibição de matar” (Bataille *apud* Mbembe, 2016, p. 127).

A soberania, sendo um direito de matar, precisa, para funcionar mediante alguma lógica, criar a noção de inimigo; é o “Outro como um atentado contra a minha vida [...] cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida” (2016, p. 128) e essa noção quase ficcional é o que Foucault chama por “racismo” — uma divisão da espécie humana em grupos e subgrupos que constantemente desumaniza povos e é, acima de tudo, uma forma permissiva “[d]este velho direito soberano de matar” (Foucault, 2003, p. 240).

Mbembe afirma que a política de raça está atrelada com a política da morte, e que o Estado Nazista foi a combinação de um estado racista, assassino e suicidiário que teve suas raízes fincadas na violência do Império Colonial. Nos capítulos seguintes, Mbembe aborda a colônia, o *plantation* e o *apartheid* como exemplos de uma dominação absoluta, na qual populações negras perdem seu lar, seu direito e autonomia ao corpo e, por fim, seu estatuto político. Essa sobrevivência sob um “estado de injúria” é também uma existência de “sombra” (Mbembe, 2016, p. 131), coisificada em estados de exceção e de sítio.

Apesar de ter focado nos capítulos iniciais, o ensaio de Mbembe será importante para mobilizar os trabalhos que serão vistos adiante por ajudar a pensar o assassinato e desaparecimento de corpos e/ou testemunhos; como afirma o filósofo, “soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é descartável e quem não é” (2016, p. 135) — seguindo essa lógica, a soberania, além de valorar vidas/corpos, também é capaz de atribuir sentido à vida e à morte de



um grupo específico enquanto joga outros ao esquecimento, à própria sorte. Silvio de Almeida no prefácio de *Governar os Mortos: necropolíticas, desaparecimento e subjetividade* de Fábio Luis Franco (2021), faz a seguinte reflexão:

Não é preciso que o Estado mate; basta que ele deixe morrer ou deixe matar. Ou ainda: que deixe que se matem uns aos outros. Não é preciso que o Estado suma com os corpos; é suficiente que não procure os desaparecidos nem quem os fez desaparecer. Como o Estado detém o monopólio da investigação e da persecução criminal, o desaparecimento-morte depende da omissão do sistema de justiça. Ora, sem um sistema de justiça necrófilo, não se faz um negrogoverno eficiente (Almeida, 2021, p. 12).

Essa afirmativa sobre um Estado omisso que mata, deixa que se matem e deixa morrer é pertinente para pensar o contexto evocado pelos trabalhos de Gabriel Borba e Alfredo Jaar que confrontam a estrutura sistematicamente violenta do Brasil, de Ruanda e, de certa forma, o silêncio dos estados modernos que perpetuam as redes de brutalidade que remontam correntes coloniais, escravocratas e nazistas. É preciso apresentar, de antemão, que com a breve apresentação do trabalho de González-Torres, estarei mobilizando a crise da aids como o sintoma de um negrogoverno norte-americano que se omitiu diante de um suposto câncer gay que estaria livrando a sociedade dos sonhos americanos da comunidade LGBT.

Se a governabilidade para Foucault atribui “diferentes sentidos para a vida e a morte” (Almeida, 2021, p. 12), de acordo com Reinhart Koselleck, estados afetados pela Segunda Guerra Mundial passam a enxergar a morte como uma pergunta e a inquirir um sentido sobre ela e tais estados — Alemanha e França são os exemplos do historiador — passaram a propor monumentos para lembrar os mortos “como garantia de paz” (Koselleck, 2000, p. 259). Dessa forma, o Estado soberano também decide quem deve ou não ser lembrado e a melhor forma para fazê-lo; além disso, “a negrogovernamentalidade, ao gerir os corpos, gere as subjetividades, definindo quais mortes poderão ser pranteadas na sociedade e quais desaparecerão sem deixar qualquer rastro” (Fran-



co, 2021, p. 98). As obras aqui estudadas refletem sobre as vítimas de uma necropolítica que intrinsecamente visa a destruição sistemática de corpos e, além disso, lutam contra o esquecimento implementado por governos necropolíticos.

NECROPOLÍTICA DO BRASIL DITATORIAL: GABRIEL BORBA, *NÓS E NÓS II* (1977)

O artista plástico paulistano Gabriel Borba, na década de 1970, trabalha com a realidade de uma sociedade brasileira sob os “anos de chumbo” e o teor político e engajado de Borba está presente na série *Imagens de Urgência*, em seu álbum fotográfico e experimental *TRÄMA* e na exposição feita em 1977 no revolucionário Espaço B do MAC/USP; para o Espaço B, o artista montou a instalação *Nós* e fez um vídeo-performance *Nós II*, ambos analisados aqui.

A partir dos anos 1970, segundo a análise de Fábio Luis Franco (2021), o governo brasileiro implementou um método de desaparecimento forçado e administrativo que provocou mudanças nas práticas repressivas do país. Esse modelo autoritário foi institucionalizado e possibilitou um controle mais efetivo da violência e da forma como ela era relatada e documentada. Durante esse período, o Exército brasileiro institucionalizou o desaparecimento por meio de organizações militares, como o Centro de Informação e Segurança da Aeronáutica e o Centro de Informações da Marinha; e um elemento importante nesse processo foi a Operação Bandeirante (OBAN), sediada na 36ª delegacia em São Paulo, que recebeu financiamento de empresários e apoio de políticos paulistas e culminou no estabelecimento do Sistema de Segurança Interna (Sissegin). Nesse momento, o poder administrativo do Exército se expandiu por todo o território brasileiro com a criação dos Destacamentos de Operações de Informações (DOI) dentro dos Centros de Operação de Defesa Interna (Codi). De acordo com Franco (2021, p. 81), os DOI-Codi, que tinham orçamentos regulares, aparelharam todas as ações do Serviço Nacional de Informações (SNI), da Marinha, Aeronáutica, Polícia Federal, Civil e Militar e “contavam com dotações orçamentárias



regulares, o que permitia uma ação repressiva muito mais aparelhada". Além disso, o DOI-Codi estabeleceu centros de repressão em quartéis, delegacias e nos Departamentos de Ordem Política e Social (DOPS), ligado à Polícia Civil.

Os métodos de desaparecimento do corpo físico constituíam na desova, retalhamento e incineração dos corpos, como fora descrito pelo ex-delegado Cláudio Antônio Guerra em um dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, mencionado no livro de Fábio Luís Franco (Guerra *apud* Franco, 2021, p. 85). A instalação Nós de Gabriel Borba trazia lençóis brancos com imagens de casais, pássaros, paisagens, etc., e, ao chão, era encontrado um par de calças e sapatos cobertos de jornal ao lado de um gravador que, de forma melancólica e fantasmagórica, chamava nomes de presos e desaparecidos (Figura 1).



Figura 2. Gabriel Borba: *Nós II*, 1977. Frame do vídeo. Fonte: Acervo Digital Gabriel Borba.



A instalação também era composta pelo vídeo *Nós II*, no qual Borba simula um fuzilamento diante de um paredão e, em cada *slide/ frame* do vídeo, vemos o artista de costas e com as mãos amarradas para trás (Figura 2). A noção do fuzilamento está presente através do som que se escuta durante a troca de *slide/frame* que remete o barulho de um tiro de escopeta e do recarregamento da munição. Com o passar dos slides e, conseqüentemente, do fuzilamento, o corpo cai aos poucos e fica menos visível e mais granulado, o que pode aludir ao desaparecimento e a incineração das vítimas do governo ditatorial e necropolítico brasileiro. Tanto na instalação *Nós* quanto no vídeo *Nós II*, o corpo é utilizado para retratar a angústia vivida em um país onde a execução seguida de diferentes formas de desaparecimento (como corpos não encontrados, incineração, sepultados com identidades falsas, subnotificação, etc.) era a prática comum do governo militar. A obra *Nós*, tanto na forma de vídeo quanto na instalação, reflete o desaparecimento institucionalizado e os corpos anônimos, executados e abandonados à própria morte, enterrados em valas coletivas distantes de seus familiares e do resto da sociedade.

REPRESENTAR O IMPENSÁVEL: ALFREDO JAAR, *EL SILENCIO DE NDUWAYEZU* (1997)

O artista chileno Alfredo Jaar em seu mais longo projeto artístico visitou Ruanda em agosto de 1994, meses após o genocídio que acarretou o massacre da etnia tútsi, liderado pelo governo de representantes hútus e, principalmente, da milícia Interahamwe. Assim como em outras obras do *Projeto Ruanda* (1994-2010), Jaar tem aqui o intuito de contar a história do testemunho de um genocídio que, em apenas 5 meses, causou a morte de um milhão de ruandeses. O pretexto do genocídio foi a morte do presidente Juvénal Habyarimana, um líder hútu, que presidiu o país de 1973 a 1994. Segundo Agnes Callamard (1999), o governo francês de François Mitterrand teve papel fundamental no suporte militar e diplomático no regime ditatorial de Habyarimana, treinando as forças armadas do país africano, provendo armamentos e selando negócios entre países (Callamard, 1999, p. 158). Logo após o assassinato de Habyarimana, iniciou-se o genocídio dos



tútsis que terminou com 11% dos ruandeses mortos e uma média de “333,3 mortos por hora ou 5,5 por minuto” (Gourevitch, 2006, p. 130).

Entre abril e julho de 1994, o país dividiu-se de facto entre car-
cascos, vítimas e testemunhas. Foi um período em que profes-
sores mataram alunos, médicos mataram pacientes, padres
mataram fiéis, irmãos mataram irmãos. As atividades do quo-
tidiano ficaram suspensas e o país transformou-se num gi-
gantesco campo de morte a céu aberto, num cenário em que a
morte violenta, as pilhagens e violações se tornaram absoluta-
mente banais (Pinto, 2011, p. 48).

Nas rádios, os líderes do movimento hutus alertavam que os
tútsis deveriam se abrigar em igrejas e escolas, locais supostamente
seguros que, conseqüentemente, tornaram os tútsis em presas fáceis
(Mendonça, *ibidem*). Alfredo Jaar decide viajar à Ruanda depois de uma
reportagem em que o descobrimento de 35.000 corpos flutuando sobre
o rio Kagera foi noticiado em apenas 5 linhas em uma página qualquer do
jornal, como afirma em entrevista para a Art21 (s/d, tradução nossa).

A instalação *El silencio de Nduwayezu* (Figura 3) conta com a
história de uma criança que assistiu seus pais serem assassinados com
machadadas. Jaar, ao encontrá-lo em um campo de refugiados, se depara
com “os olhos mais tristes que já viu” e retrata o silêncio de uma criança
traumatizada que permaneceu calada por quatro semanas — segundo
o artista “seu silêncio se refere ao silêncio da comunidade internacional
que deixou isso acontecer” (Jaar, s/d). Quando Jaar fotografa aquilo que
restou do genocídio e expõe somente os olhos de Nduwayezu (Figura 4),
ele faz um exercício de representação ao tentar dar uma visualidade à
violência brutal de um genocídio “sem fazer a vítima sofrer novamente”
(Jaar, s/d), respeitando a dignidade dos chacinados e do testemunho.



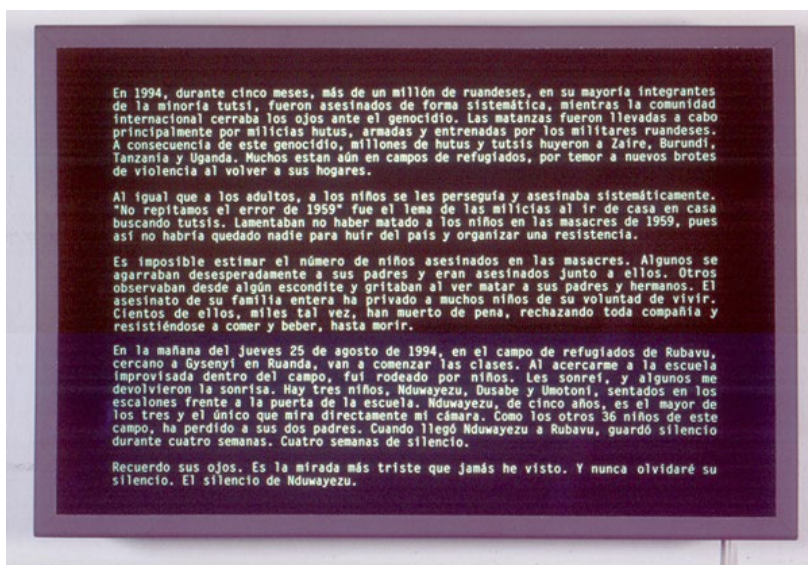


Figura 3. Alfredo Jaar: *El Silencio de Nduwayezu*, 1997. Fonte: Galeria Olívia Arauna..



Figura 4. Alfredo Jaar: *El Silencio de Nduwayezu*, 1997. Fonte: Alfredo Jaar Studio.

Ao ter o texto como parte fundamental da instalação, Jaar preocupa-se em atribuir sentido para a imagem, de não deixá-la cair em apreensões genéricas ou subjetivas. A metonímia de um olhar que representa 1.000.000 de chacinados “subverte” como afirma Jacques Rancière, “a conta do individual e do múltiplo” (2012, p. 95) e, dessa forma, Jaar pretende, ao confrontar os visitantes com uma história e com o silêncio representativo de uma criança de 5 anos que evoca uma mídia e governos internacionais que se calam diante do genocídio¹, o artista produz significado sobre o acontecimento e a população vitimada.

O trabalho de Jaar relaciona-se com aquilo que Achille Mbembe fala sobre o genocídio de Ruanda; o artista percebe a “corporiedade vazia” provocada por massacres, onde “corpos sem vida são rapidamente reduzidos à condição de simples esqueletos” (2016, p. 142) e constrói uma estratégia que dimensiona o ocorrido sem recorrer às imagens da carnificina — o que parece mover a instalação Jaar é o que Mbembe chama de “desejo persistente de ter sentido, de significar algo” (2016, p. 142).

A instalação, que ocorre em uma sala escura, trabalha com o claro e escuro; a “luz do horror” (Jaar, s/d) versus ocultação ao trazer o texto em um fundo preto com letras brancas e uma mesa de luz que ilumina as pilhas de um milhão de slides fotográficos com o olhar angustiado de Nduwayuzu (Figura 5). Se o texto conta a história, a pilha de fotos remete as valas comuns, aos amontoados de cadáveres e a quantidade de vidas destroçadas; articulando os suportes visualmente — sendo assim, Jaar pretende criar um “memorial para as pessoas de Ruanda”, como ele mesmo afirma em entrevista (Jaar, s/d). Seu trabalho direciona politicamente os visitantes através do texto e o emociona através do contato indireto com os olhos de uma criança que assistiu ao intolerável e o impensável de um genocídio ignorado.

¹ De acordo com Marina Gusmão de Mendonça, a ONU tinha noção da gravidade do contexto do país desde 1993. Em janeiro de 1994, o Assessor Militar da Secretaria Geral da ONU é informado sobre a movimentação da milícia Interahamwe e sobre a possibilidade de uma guerra civil fundamentada pelo racismo étnico. A informação foi compartilhada nas embaixadas da França, Bélgica e Estados Unidos que também não intervieram (Mendonça, 2013, p. 313).



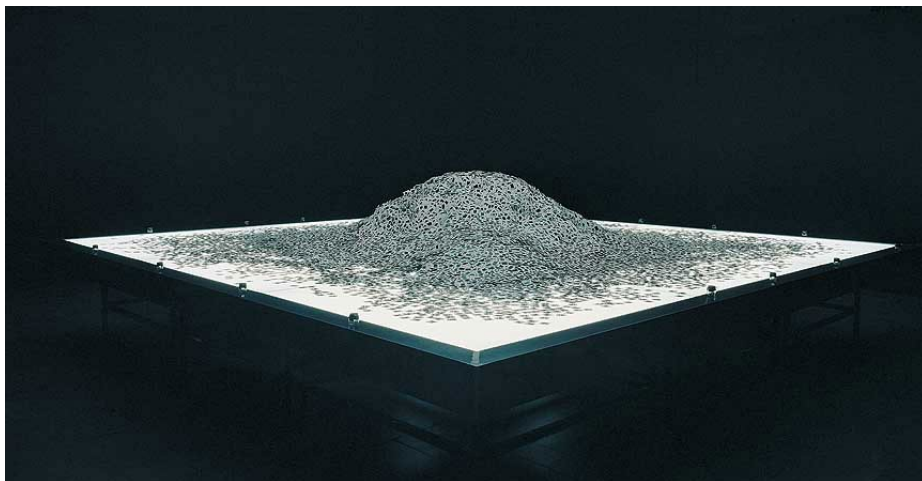


Figura 5. Alfredo Jaar: El Silencio de Nduwayezu, 1997. 1 milhão de slides, mesa de luz, lupas e texto de parede iluminado. Fonte: Art21.

Ao falar sobre a narrativa e testemunho indireto das gerações seguintes ao holocausto, Jeanne Marie Gagnebin afirma, "Os sobreviventes que voltaram das trincheiras, observa Benjamin, voltaram mudos. Por quê? Porque aquilo que vivenciaram não podia mais ser assimilado por palavras." (Gagnebin, 2018, p. 51); tanto na Shoah quanto no caso de Nduwayezu, o testemunho direto é interrompido diante da impossibilidade da narrativa ocasionada pelo trauma da vivência sob injúria de um estado que mata e deixa que se matem, referenciando a descrição da necrogovernamentalidade feita por Silvio Almeida previamente.

ALEGORIA DO ABANDONO GOVERNAMENTAL: FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES, *UNTITLED (PORTRAIT OF ROSS IN L.A.)*, (1991).

Os primeiros casos de aids começaram a surgir nos Estados Unidos em 1981 com sintomas relativamente comuns, como os pneumáticos, no entanto, os casos aumentaram exponencialmente e nenhum tratamento fazia efeito a médio ou longo prazo. Por afetar grupos minoritários (homens gays e bissexuais; usuários de drogas injetáveis e parte da população latina e negra) a administração do presidente Ronald



Reagan pouco fez para educar a população estadunidense sobre a doença e, além disso, evitava falar sobre sua existência. Exemplo disso é que, em 1982, o porta-voz do presidente americano, ao ser perguntado sobre os 600 casos da epidemia, afirmou que nem ele, nem o presidente tinham conhecimento algum sobre a enfermidade. Reagan, que foi presidente de 1981 a 1989, falou sobre a aids somente em 1985, quatro anos depois de seu início.

Os primeiros casos da doença foram detectadas em homens gays ou bissexuais que apresentavam sintomas de pneumonia seguida de falha no sistema imunológico e, logo depois, a doença passou a ser chamada de GRID (*Gay Related Immune Deficiency*/Imunodeficiência Relacionada a Gays), o que levou a associação direta da aids aos homossexuais, apesar de casos iniciais também em usuários de drogas injetáveis.

A ascensão de Ronald Reagan ao poder trouxe consigo valores intrínsecos da direita norte-americana: neoliberalismo, valoração bélica, guerra às drogas e os ideais dos “bons costumes” cristãos; tudo isso bem representado pela *New Right*, que ajudou Reagan a vencer sua eleição (Massih, 2016, p. 142). O conservadorismo religioso de Reagan e de sua administração, de antemão, já não tinha interesse algum em defender direitos dos homossexuais e dos usuários de drogas à vida, a saber que esses eram “dois grupos pelos quais a Casa Branca tinha pouca consideração” (Kirp, 1989, p. 67); Patrick Buchanan, braço direito de Reagan, afirmou que a aids era um castigo divino diante do sexo anormal dos homossexuais — perspectiva essa amplamente difundida pela população americana.

Segundo Anna Beatriz Cardoso (2023), a época do surgimento da aids coincidiu com a ascensão dessa classe “conservadora, heterossexual, monogâmica e religiosa” com poder o suficiente para gerir os interesses e o funcionamento de uma nação. Se em décadas antes os Estados Unidos haviam sido o plano de fundo para a liberação das mulheres, luta por direitos humanos e a rebelião de Stonewall, agora, na década de 1980, a *New Right* viu uma doença que afetava parte das minorias que lutaram por direitos previamente como “oportunidade



de restabelecer seu modo de vida e seu domínio sobre a população" (Cardoso, 2023, p. 152). Um caso representativo da postura dos EUA diante da crise foi a proposta de Lyndon LaRouche que, em 1986, propôs o isolamento de todos os californianos infectados pela doença em uma quarentena e testagem em massa e conseguiu cerca de 700.000 assinaturas para a implementação desse projeto.

Quando Achille Mbembe denota o necropoder como significado de segregação espacial e a soberania como uma ocupação que delega sujeito e objeto; é possível pensar a separação proposta por LaRouche de pessoas vivendo com aids *versus* o resto da população em uma forma de gerir o necropoder para aprofundar uma agenda conservadora que via com bons olhos a existência de um "câncer gay". Para o filósofo, a operação do necropoder faz o discernimento da utilidade e/ou descartabilidade de vidas e, além disso, se dá pela fragmentação territorial que "não equivale apenas ao controle, vigilância e separação, mas também à reclusão" dos colonizados, caso especificamente estudado pelo autor (2016, p. 137). No entanto, como a crise da aids gerou tamanha estigmatização, preconceito e abandono de suas vítimas, não é distinto pensar na gerência da crise como criadora de uma necropolítica que desumanizou e deixou corpos "desviantes" morrerem de forma massiva com pouca ou nenhuma ajuda do governo.

O contexto da crise da aids permeia a obra de Félix González-Torres que, com uma fatura minimalista e conceitual, aborda a solidão, o luto e destruição progressiva que a doença causa em suas vítimas. E, retratando sua experiência individual, González-Torres transforma o individual no coletivo. Sua famosa obra *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991) é formada por uma pilha de balas sortidas e coloridas que deve pesar um total de 175 lbs (79,38 kg) que era o peso que Ross Laycock, parceiro do artista, tinha quando ainda era saudável. *Portrait of Ross* (Figura 6) é uma obra viva, que precisa da interação dos espectadores para fazer sentido.





Figura 6. Félix González-Torres: *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991. Fonte: Felix Gonzalez-Torres Foundation.

É possível interpretar a obra de forma simbólica: a pilha de doces representa o corpo de Ross, antes de entrar no estágio final da doença e que, com sua evolução e degradação física — representada aqui quando o espectador pega os doces —, vai perdendo o peso e, consequentemente, desaparecendo. E é aí que a pilha é recarregada. Esse corpo não mimético que, segundo o artista, representa "esse momento da nossa história, nesse momento da cultura, é definido não apenas pela carne, mas também pela lei, pelas legislações, e pela linguagem, antes de tudo" (González-Torres *apud* Alves, 2017, p. 32) é o corpo político de uma minoria que era negligenciada por seu Estado, deixado à própria morte a partir do silêncio de Ronald Reagan.

Esse necropoder presente durante a omissão na crise da aids, que isolou, matou e deixou morrer está presente em outras obras, a exemplo



de *Untitled, Perfect Lovers* (1991) de González-Torres que conta com dois relógios com horários em descompasso – representando o tempo de vida distinto do pintor e de seu parceiro e na emblemática *Unfinished Painting* (1989) de Keith Haring que, em seu penúltimo ano de vida, constrói uma obra soturna e interrompida pela intervenção da aids; a obra inacabada detém aquilo que poderia ter sido — a obra que poderia ter sido finalizada se houvesse vida evoca tantas outras possibilidades que poderiam/deveriam ter existido se não houvesse o ímpeto de um Estado conservador que deixa agonizar certos corpos.

O ativista do ACT UP² Vito Russo, de forma extremamente sucinta, explica sua condição e contexto da aids diante de um governo conservador; ele afirma: “se eu estou morrendo de alguma coisa, é de homofobia [...] estou morrendo de Jesse Helms³ e de Ronald Reagan” e finaliza com “se eu estou morrendo de alguma coisa, é do fato de que o número de homens brancos heterossexuais ricos que pegaram aids não é o suficiente para que alguém dê a mínima” (Russo *apud* Gran Fury, 2021, p. 295). Quando Reagan decide, depois de quatro anos, falar diretamente sobre a aids em setembro de 1985, seu amigo pessoal Rock Hudson havia anunciado que estava infectado em julho do mesmo ano (Massih, 2016, p. 143). Além disso, essa fala de Vito Russo reverbera quando Anna Beatriz Cardoso afirma que o governo americano só passou a investir em uma cura para a enfermidade no início dos anos 1990, quando o vírus estava se espalhando “entre pessoas monogâmicas e heterossexuais, o que gerou um aumento considerável de financiamento para prevenção, conscientização e pesquisa” (Cardoso, 2023, p. 172).

2 O ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) foi fundado em março de 1987 em Nova Iorque por Larry Kramer com o intuito de melhorar o tratamento e a defesa das pessoas portadoras da doença através de ações diretas, a fim de mudar as políticas e legislações públicas da época no país. O ACT UP ficou conhecido por participar ativamente de marchas, comícios e também pelas práticas de “desobediência civil” que chamaram a atenção da grande mídia dos Estados Unidos.

3 As Helms AIDS Amendments foram uma série de emendas aos projetos de lei do Congresso dos Estados Unidos da América criada e apresentada pelo Senador Jesse Helms em 1987 que proibia o uso de verbas federais em qualquer material educacional sobre HIV/AIDS que pudesse “promover ou encorajar, direta ou indiretamente, atividades homossexuais”. O projeto de lei com a emenda de Helms foi aprovada no Senado (94 x 2) e na Câmara dos Deputados (358 x 47) e assinado por um “defensor entusiasta” da emenda, Ronald Reagan, no mesmo ano.



Dessa forma, como qualquer governo necropolítico, os Estados Unidos gerenciou a morte daqueles corpos que não importavam, corpos de minorias, de “dissidentes sexuais”, de viciados, de pessoas que, na visão conservadora, “escolheram” aquele estilo de vida. A obra de González-Torres é sobre indignação, amor e perda; é assistir, passivamente, o amor da sua vida ser tomado por um vírus que seu país ignora, é saber que suas vidas não importam e que sua morte é deleite, um livramento, para seus governantes conservadores e negacionistas. O reabastecimento de *Portrait of Ross in L.A* é o ciclo sem fim da doença que ceifou a vida de Ross e que, em breve, ceifaria a vida do artista, que também faleceu devido a complicações da aids em 1996. É o ciclo vicioso da deterioração angustiante para uma doença que, na época, era sinônimo de pena de morte. O corpo dissidente é o outro, aquele que é hostil, o promíscuo, o “atentado contra minha vida” (Mbembe, 2016, p. 128), contra a família tradicional, contra a moral cristã e seus bons costumes e enquanto a aids matava o outro, suas vítimas lutavam e o Estado, necropolítico como é, confirmava “aquele velho direito soberano de matar” (Foucault, 2003, p. 256).

CONCLUSÃO

Os trabalhos de Gabriel Borba, Alfredo Jaar e Félix González-Torres desvendam as estruturas de governos autoritários, o racismo imbuído em um Estado tribalista e a homofobia de um Estado conservador e, dessa forma, apesar da distância espacial e temporal, é possível encontrar semelhanças na forma em que o estado soberano desvaloriza corpos outros. Com a obra de Borba é possível refletir sobre toda a sistematização do assassinato e desaparecimento político por trás do governo ditatorial brasileiro, onde vidas foram reduzidas “a sua própria insignificância” e envoltas em uma existência “anonima, solitária e constituída de escassez e ausência: ausência de nome próprio, ausência de laço” (Ferreira, 2009, p. 166).

O Estado que mata, deixa que morra e que se matem de Ruanda (e também de organizações internacionais que nada fizeram) simboliza o racismo como uma “tecnologia destinada a permitir o exercício de biopoder” (Mbembe, 2016, p. 128). A obra de Alfredo Jaar questiona



esse silêncio biopolítico que possibilita a morte de um “corpo feito-para-a-morte”, sob injúria e melancolizado; e se “o corpo negro tem de permanecer sem sentido, sem vida” (Almeida, 2021, p. 13), Jaar contrapõe essa lógica ao significar a carnificina de 1994 através do testemunho do olhar e da contextualização da vida e do silêncio de Nduwayezu. Sendo assim, ambos os trabalhos possibilitam a apreensão, mesmo que em locais geograficamente distantes, de um Estado necropolítico que funciona a partir da subjugação e desvalorização de corpos.

Com um corpo que gradualmente desaparece sendo abocanhado por mãos é um retrato de um Estado conivente com um vírus silencioso e mortal; um Estado que negligencia e culpabiliza a alteridade, o corpo dissidente que tensiona a estrutura conservadora soberana. Félix Gonzalez-Torres constrói uma alegoria desse corpo infectado que se desfaz dia após dia, esse corpo transpassado por utopias, como afirma Foucault em *Corpo Utópico, as Heterotopias* (2013), esse corpo que é “uma jaula desagradável [...] o lugar irremediável a que estou condenado” (2013, p. 8), corpo aberto e fechado (entre o vírus e a morte), que se reconhece no espelho, no amor e na morte — na pilha de doces constantemente repostas que remonta o luto de ver a morte incurável no outro e reconhecer a sua própria, solapante nos próximos anos. A gerência da morte pelos Estados Unidos na crise da aids incorpora uma estrutura biopolítica, esplanada por Michel Foucault no ensaio de Achille Mbembe e perpetua uma melancolia, um “viver no eterno banzo, na tristeza sem fim, na depressão” a concretude de uma sociedade na qual “você sente que vive em um mundo que, mais que não ter sido feito para pessoas como você foi feito contra pessoas como você” (Almeida, 2021, p. 36).



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. Prefácio. In: FRANCO, Luís. **Governar os mortos:** Necropolíticas, desaparecimentos e subjetividade. 1º ed. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. Félix Gonzalez-Torres: palavras sob a luz do campo de ouro. In: **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 7, n. 14, ano 7, dez. 2017. p. 29-37.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 589.

BORBA, Gabriel. "Nós (Versão II), 1977". São Paulo: Gabriel Borba, 2019. (02 min). Disponível em: <https://vimeo.com/307586353?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=92440658>. Acesso em: 06 jul 2023.

CARDOSO, Anna Beatriz Ribeiro. **Corpo, Doença e Política na Obra de Félix González-Torres**. 2023. 214 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arte e Cultura Visual; Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPAGACV), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

CALLAMARD, Agnès. French Policy in Rwanda. In: HOWARD, Adelman; SUHRKE, Astri. **The Rwanda Crisis:** History of a Genocide. New Jersey: Transaction Publishers. 1999.

FERREIRA, Letícia Carvalho de Mesquita, **Dos autos da cova rasa**. Rio de Janeiro: e-papers, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Corpo Utópico, Heterotopias**. Tradução de Salma Muchail. São Paulo: N-1, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Society must be defended**. 1º ed. New York: Picador, 2003.



FRANCO, Luís. **Governar os mortos**: Necropolíticas, desaparecimentos e subjetividade. 1º ed. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

GIGENA, Andrea. Necropolítica: los aportes de Mbembe para entender la violencia contemporánea. In: DÍAZ, Antonio Fuentes (ed). **Necropolítica**: Violencia y excepción en América Latina. 1º ed. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012.

GOUREVITCH, Philip. **Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRAN FURY. Uma apresentação. In: BRADLEY, Will; ESCHE, Charles; MESQUITA, André (org.). **Arte e Ativismo**: antologia. São Paulo: MASP - Museu de Arte de São Paulo: Afterall, 2021.

JAAR, Alfredo. Interview "The Rwanda Project!" **ART21**, s/d. Disponível em: <<https://art21.org/read/alfredo-jaar-the-rwanda-project/>>. Acesso em: 09 jul. 2023.

KIRP, David. The AIDS Perplex. **The Public Interest**, Summer 1989.

KOSELLECK, Reinhart. Eclusas da Memória e estratos da experiência: a influência das guerras mundiais na consciência social. In: KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contratempo, 2000.

MASSIH, Jack. Reagan and AIDS: A complicated legacy. In: PINO, Jordan, KARAMANAKIS, Konstantinos (ed.). **Body politics**: What's the state got to do with it? Chestnut Hill, Mass.: Eagle Print Collegiate Press, 2017.



MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. Tradução de Renata Santini. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016.

MENDONÇA, Marina Gusmão de. O genocídio em Ruanda e a inércia da comunidade internacional. **BJIR**, Brazilian Journal of International Relations. vol. 2, p.300-328, mai/ago. 2013.

NEGRIS, Adriano. Entre Biopolítica e Necropolítica: uma questão de poder. **Ítaca**, n. 36, p. 79-102, ago/2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.59488/itaca.v0i36.31835>> Acesso em: 20 out 2023.

PINTO, Teresa Nogueira. Ruanda: entre a segurança e a liberdade. **Relações Internacionais**. Lisboa, n. 32, dezembro/2011. Disponível em: https://ipri.unl.pt/images/publicacoes/revista_ri/pdf/ri32/n32a04.pdf Acesso em: 18 dez. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. 1º ed. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2012.

Vitória Valentim é mestranda e pesquisadora da PUC-Rio no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura e bolsista CAPES. Bacharel em História da Arte pela UFRJ com experiência em crítica de arte e mediação cultural. Suas pesquisas orbitam, majoritariamente, as interseções entre corpo, memória e política na arte contemporânea das Américas, tendo experiência no estudo sobre a representação artística do corpo durante os governos arbitrários e ditatoriais da América do Sul entre as décadas de 1960 e 1990.



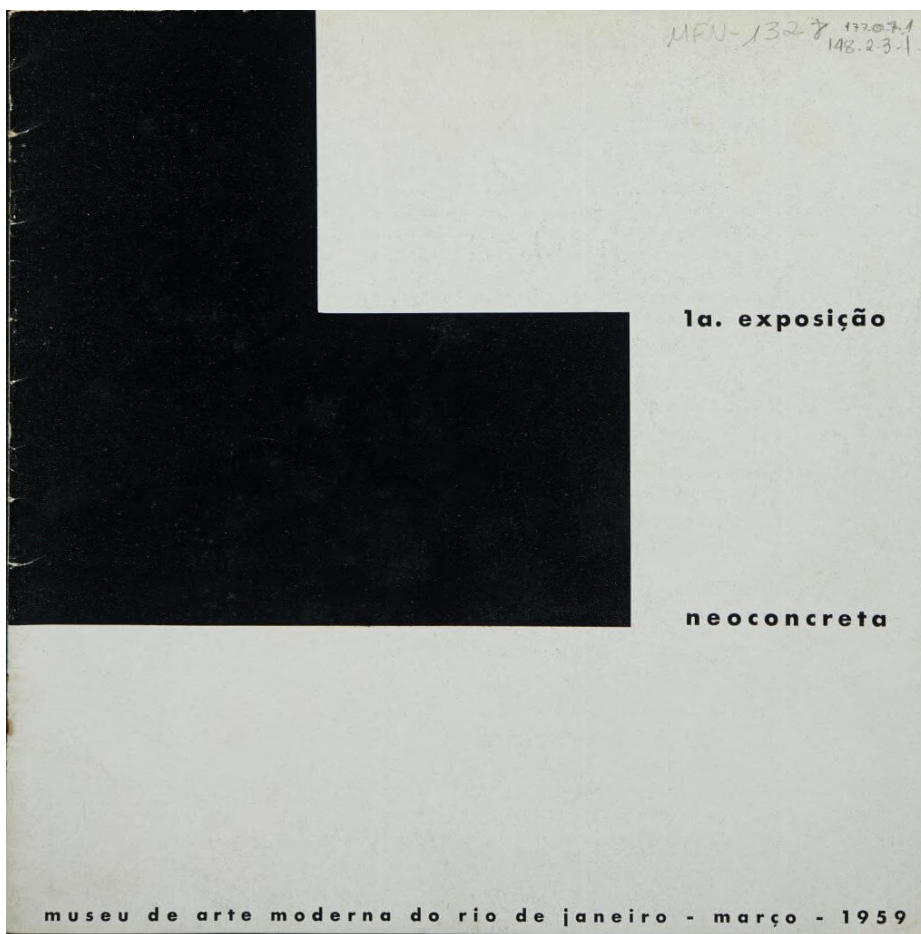


Figura 1. Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta realizada no MAM-RJ, em 1959.
Fonte: Acervo da Associação Cultural Lygia Clark.
Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10979/1-exposicao-neoconcreta>.
Acesso em: 04 nov. 2023.



CARTA A MONDRIAN: LYGIA CLARK PEDE AMPARO AO PINTOR HOLANDÊS - UM DEBATE À LUZ DOS "ESCRITOS DE ARTISTAS" E DO DISCURSO NEOCONCRETO NAS PÁGINAS DO JORNAL DO BRASIL

Bruno Henrique Fernandes Gontijo

Resumo: Este artigo parte da correspondência *imaginária* de Lygia Clark (1920-1988) ao pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944) para discutir a consolidação de um discurso constantemente reiterado pela crítica de arte brasileira em relação Neoconcretismo brasileiro. A pesquisa procura entender como a crítica de arte de Mário Pedrosa (1900-1981) e, principalmente, os artigos publicados por Ferreira Gullar (1930-2016) no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB), entre os anos de 1956 e 1961, corroboraram para estruturar uma versão da história que pleiteia ao movimento brasileiro uma sucessão, mas também superação das vanguardas europeias e seus artistas.

Palavras-chave: Neoconcretismo. Lygia Clark. Piet Mondrian. Mário Pedrosa. Ferreira Gullar.

LETTER TO MONDRIAN: LYGIA CLARK ASKS THE SUPPORT OF THE DUCH PAINTER - A DISCUSSION IN THE LIGHT OF "ARTIST'S WRITINGS" AND THE NEOCONCRETE DISCOURSE ON THE PAGES OF THE NEWSPAPER JORNAL DO BRASIL

Abstract: This article starts from the *imaginary* correspondence between Lygia Clark (1920-1988) and the Dutch painter Piet Mondrian (1872-1944) to discuss the consolidation of a discourse constantly reiterated by Brazilian



art critics in relation to Brazilian Neoconcretism. The research seeks to understand how the art criticism of Mário Pedrosa (1900-1981) and, mainly, the articles published by Ferreira Gullar (1930-2016) in the *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB), between the years 1956 and 1961, corroborated to structure a version of history that pleads to the Brazilian movement a succession, but also overcoming the European vanguards and their artists.

Keywords: Neoconcretism. Lygia Clark. Piet Mondrian. Mário Pedrosa. Ferreira Gullar.



“Hoje me sinto mais solitária que ontem”. Em maio de 1959, dois meses após a inauguração da *1.a Exposição Neoconcreta e da publicação do manifesto* no *Jornal do Brasil*, Lygia Clark (1920-1988) já se mostrava descontente com os rumos do movimento e parecia sinalizar uma dissidência do grupo de artistas cariocas. Como confidente para suas angústias artísticas e na esperança de uma revelação, um lampejo quanto à melhor decisão a ser tomada, Lygia escreve uma carta em tom confessional ao pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944), falecido quinze anos antes, em fevereiro de 1944. A artista evoca a força do “simpático mestre”, como se refere a ele na carta, para ajudá-la a encarar uma realidade insuportável que, em meio à sua solidão, seria tal qual uma chuva para “a flor que nasce na areia ou no asfalto” (Clark, 1959, n. p.).

Nos diários de Lygia Clark há duas versões com textos idênticos para a *Carta a Mondrian* (Diários 2 e 4). A coletânea dos escritos deixados por Clark se organiza em quatro fichários com capa de couro preto, quase todos datilografados e com pequenas correções manuais¹. Os textos contidos nesses diários compreendem escritos de 1955 a 1972, organizados de forma cronológica, mas não linear. A estruturação do arquivo entrelaça vida e obra: relatos de sonhos e lembranças estão entrecortados por anotações de trabalho ou projetos artísticos. A sua vida íntima e o seu trabalho plástico estão em relação de consonância e simbiose, como se a matéria-bruta do seu processo artístico partisse de suas experiências mais íntimas. Ademais, nos arquivos da Associação Cultural Lygia Clark, destacam-se igualmente as diversas correspondências endereçadas a amigos como Mário Pedrosa (1900-1981), Ferreira Gullar (1930-2016), Guy Brett (1942-2021) e, principalmente, a Hélio Oiticica² (1937-1980).

¹ As correções mais comuns encontradas nos textos dos diários são referentes a questões ortográficas, de acentuação e rasuras. Lygia Clark dificilmente acrescentava manualmente novo conteúdo ao texto datilografado que, na maior parte das vezes, permanecia sem uma versão final.

² As cartas endereçadas a Hélio Oiticica do período que se estende de 1967 a 1974 foram organizadas em livro por Luciano Figueiredo. CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas 1967-74**. Organização de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.



Nos cadernos constam também duas versões da carta endereçada a Luiz de Almeida Cunha. Uma delas, a contida no diário 4, está datada de 05 de agosto de 1959, posterior, portanto, à *Carta a Mondrian*.

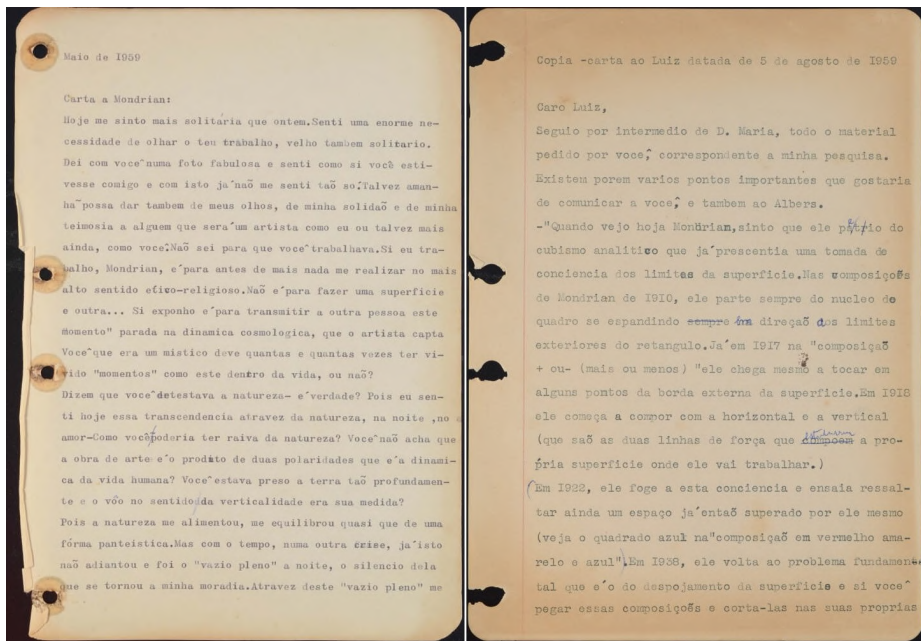


Figura 2. Carta a Mondrian (maio de 1959).

Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61897/carta-a-mondrian-diario-2>.

Acesso em: 04 nov. 2023.

Figura 3. Carta a Luiz de Almeida Cunha (05 de agosto de 1959).

Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61676/1959-carta-ao-luiz-almeida-cunha-diario-2>. Acesso em: 04 nov. 2023.

Nesta última, Clark faz uma análise da obra do pintor holandês, suas raízes no cubismo analítico e "a tomada de consciência dos limites da superfície". O texto faz referência às telas de Mondrian que compreendem o período de 1910, anterior à consolidação do Neoplasticismo, até a sua fase tardia dos últimos anos em Nova Iorque⁴. Nessa carta, Clark procura traçar uma linha de pensamento que conecta o trabalho do pintor

⁴ Piet Mondrian chega a Nova Iorque em 03 de outubro de 1940, onde permanecerá até a sua morte em 1 de outubro de 1944.



holandês à sua própria pesquisa com as *Superfícies Moduladas* do final da década de 1950. Se na *Carta a Mondrian* ela declara “eu continuo o seu problema, que é penoso”, na missiva à Luiz de Almeida Cunha, Lygia vai além, demonstrando como se afasta do trabalho do pintor para construir sua própria obra, como se nota no seguinte excerto:

O meu problema está intimamente ligado a esta problemática, só que no lugar de repetir estas linhas, cruzando-as em verticais e horizontais, eu inverteo “virtualmente” a própria superfície, trabalhando com o seu limite, que eu chamo de ‘fio do espaço’. [...] Outra diferença entre o que faço e Mondrian é que ele continuou a subdivisão da superfície [...]. Quando eu começo a compor com as ‘unidades’ eu somo esses elementos e obtenho o inverso: o ‘espaço modulado’ nasce desta soma e a superfície é a consequência lógica da soma das unidades (Clark, 1959b, n. p.).

É certo que o tema Mondrian estava presente nos pensamentos da artista, principalmente durante todo o ano de 1959, período que coincide com a publicação do *Manifesto Neoconcreto*, do qual Lygia Clark é signatária, e da realização da 1a *Exposição Neoconcreta* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Nessa primeira exposição, ocorrida em março de 1959, Clark apresenta vinte e seis trabalhos (oito *Planos em superfície modulada*, onze *Espaços modulado* e sete *Unidades*). Além de Lygia, também participam da primeira mostra os artistas Amilcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Pape (1927-2004), além dos poetas Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986).

O tema Mondrian é retomado por Clark posteriormente em carta para Guy Brett de 1967, em resposta a um questionário enviado pelo crítico para uma publicação no catálogo da exposição *Towards the invisible*, a se realizar em Londres:

Para mim, Mondrian é o mais importante, pois ele limpou a tela de todo o espaço representativo, aprofundando o achado dos cubistas. Surgiu daí a crise atual desse mesmo espaço. A procura de ‘estruturas vivas’ que fogem completamente a este



espaço representativo é o que nos resta. Usamos o espaço só na medida em que o tempo da obra o revela. (Clark, 1967, n. p.).

Quase três décadas após a redação da carta endereçada a Mondrian, o pintor continuava sendo uma referência para a artista. Em 1986, na última entrevista concedida por Lygia que se tem notícia, ao *Jornal Folha de São Paulo*⁵, ao ser questionada pelo jornalista Luciano Figueiredo sobre os anos de estudos no ateliê de Fernand Léger (1881-1955), em Paris, a artista surpreende ao afirmar que à época não conhecia Léger como pintor, “nessa época eu gostava de pintores de décima categoria. Eram os que me interessavam. Mondrian não existia, Léger não existia, nada. Nada disso. Tudo para mim era porcaria” (Clark, 1986, n. p.). Mais adiante, na mesma entrevista, ao ser indagada sobre a obra de Picasso (1881-1973), Lygia se esquivava e cita dois artistas cujo pensamento se aproximam mais do trabalho que ela desenvolveria ao longo de sua trajetória.

Eu acho Picasso muito menos importante que a maioria das pessoas. Ele é um cara genial, isso é evidente, mas não tem profundidade. [...] O Duchamp e o Mondrian é que foram os dois grandes da época para mim: um no sentido de acabar o espaço fundo e figura, o Mondrian; o outro por trazer a arte para a vida, o Duchamp. (Clark, 1986, n. p.).

Na *Carta a Mondrian*, ao optar pelo desabafo com um artista de outro tempo histórico, já falecido, Lygia Clark está escrevendo primeiramente para si, buscando encontrar respostas dentro do seu íntimo, em um gênero que Foucault (2004) denominou de “escrita de si”, “ela atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível” (Foucault, 2004, p. 145).

Foucault (2004) resgata a função *etopoiética*, presente em Plutarco (ca. 46-ca.120), na qual a verdade é transformada em *êthos*, para conceituar a escrita como treinamento de si. O filósofo apresenta

5 A entrevista foi publicada no caderno Folhetim do Jornal Folha de São Paulo em 02 de março de 1986. Em 2021, uma versão ampliada da entrevista foi publicada no catálogo da exposição comemorativa dos cem anos de Lygia Clark pela Pinakothek. CLARK, Lygia. *Lygia Clark (1920-1988): 100 anos*. Textos de Yve-Alain Bois et al. Tradução de Kika Serra. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2021.



dois gêneros de escrita nos quais essa função está presente: os *hupomnêmata* e a correspondência. O primeiro se constitui em um arsenal de “citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente” (Foucault, 2004, p. 147). Ao contrário dos diários, que constituem uma *narrativa de si mesmo*, os *hupomnêmata* buscam captar e coletar o já dito (o discurso dos outros) para serem utilizados na constituição de si. A correspondência, no entanto, é um tipo de texto destinado ao outro que também permite o exercício pessoal. As cartas agem tanto sobre aquele que a envia, pelo ato da escrita, quanto para quem a recebe. Foucault argumenta que o correspondente, nas atribuições de aconselhar, exortar, admoestar e consolar, está ao mesmo tempo preparando a si próprio para uma eventualidade semelhante.

Contudo, e apesar de todos esses pontos comuns, a correspondência não deve ser considerada um simples prolongamento da prática dos *hupomnêmata*. Ela é alguma coisa mais do que um adestramento de si mesmo pela escrita, através dos conselhos e advertências dados ao outro: constitui também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros. [...] Escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que é dito sobre si mesmo (Foucault, 2004, p. 155-156).

Os registros na modalidade de cartas e diários constituem-se um formato textual possível que integra um gênero mais amplo, denominado de *escritos de artistas*. Para Rey (2011), os textos de artistas se prestam à função de *ferramenta* que pode ser utilizada para elucidar dados que estão inseridos no processo de criação, confrontando a eficácia das ideias e sua materialização nas obras.



Não devem, entretanto, ser utilizados para endossar o trabalho artístico, já que sua análise deve ser do tipo não avaliativa. Em última instância, o papel de julgar cabe ao espectador e ao crítico, não ao artista. Esses escritos aprovisionam indicadores relacionados à genealogia e trajetória do processo, “nunca devem visar ao esgotamento do potencial semântico da obra” (Rey, 2011, p. 11).

Os rastros da esfera do comum podem igualmente ser encontrados, de diferentes formas, nos escritos produzidos pelos artistas. Não se atendo a uma noção de *comum* único e imutável, mas propenso ao processo de transformação e de realizar *novas ligações*, os escritos de artistas, seja como processo artístico ou documental, é um rico arsenal de pesquisa. Esses textos estão repletos de rastros do cotidiano dos artistas e, principalmente, de índices que se referem às investigações teórico/conceitual por trás das obras. O comum pressupõe uma relação, e essa não pode ser uma totalidade fechada e, portanto, propensa à imobilidade, tal como discorre Édouard Glissant (1928-2011):

A diferença entre Relação e totalidade vem do fato de que a Relação age por si mesma, quando a totalidade, no seu conceito, é ameaçada de imobilidade. A Relação é totalidade aberta, a totalidade seria relação em repouso. A totalidade é virtual. Mas só o repouso – em si mesmo – poderia ser válido ou totalmente virtual. Ora, o movimento é aquilo que se realiza absolutamente. A Relação é movimento (Glissant, 2011, p. 163).

Os escritos de artistas, como demonstra Goddard (2012), não são um fenômeno que se restringe aos artistas modernos, apesar de ser comumente associado a esse período. A tradição remonta pelo menos ao Renascimento, com o *Tratado de Pintura*, de Leonardo da Vinci (1452-1519), os poemas e as cartas de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e indubitavelmente ao tratado *Vidas dos Artistas*, de Giorgio Vassari (1511-1574). Ao longo dos séculos que se seguiram, é mais difícil enumerar artistas que não escreveram do que aqueles que escreveram. Goddard questiona a tentação de celebrar esses textos como um documento



confessional único, uma espécie de evidência primária que, para o crítico Lawrence Alloway (1974, *apud* Goddard, 2012, p. 331), levaria a uma relação privilegiada e a um contato íntimo com as obras de arte.

Linda Goddard reuniu em edição especial do periódico *Word & Image* uma coletânea de escritos de artistas que abrange os anos de 1850-2000, demonstrando a extensão e a diversidade das contribuições dos artistas para a literatura e crítica moderna. A antologia utiliza abordagem comparativa na intenção de identificar e explorar alguns dos temas e problemas metodológicos que conectam diversos gêneros de texto. Tal como argumenta Goddard, vários artistas modernos adotaram uma postura contraditória em relação aos textos que produziram. Se, por um lado, artistas como Henri Matisse (1869-1954), Edgar Degas (1834-1917) e Carl Andre (1935-) não deixaram de expressar sua oposição à verbalização do visual, por outro, todos eles fizeram contribuições no campo da literatura, seja na forma de poesia, correspondência, entrevistas, depoimentos, teoria da arte, diários, autobiografia, ficção ou livros de artista.

Em geral, os textos produzidos pelos artistas foram examinados no decorrer do tempo como um complemento à prática visual ou como um subconjunto de um gênero literário já existente (crítica de arte, teoria ou ficção). Goddard defende que esses textos sejam considerados como uma categoria própria, ainda pouco explorada. Um dos principais pontos analisados pela autora nos escritos utilizados em sua pesquisa é a distinção entre as esferas do *público* e *privado*. O caráter supostamente pessoal atribuído aos textos, geralmente no formato de cartas e diários, por muito tempo foi interpretado como uma fonte segura e autêntica dos pensamentos e sentimentos mais íntimos de um artista. Para Goddard, é quase como se o leitor tivesse acesso imediato às suas verdadeiras intenções. A autora cita as contribuições da pesquisa de John House (2004) no sentido de se desmistificar a aura desses escritos, enfatizando a necessidade de se considerar não apenas o conteúdo presente nos textos, mas principalmente para quem eles foram escritos e para qual propósito. Como House corrobora, muitas vezes o contexto por trás dos escritos afasta a concepção de desabafos espontâneos, constituindo-se



em documentos estrategicamente produzidos para gerar publicidade ou manipular a recepção crítica das obras.

No artigo *Working with artist's letter* (2012), John House discute o *status* especial presente nas cartas escritas por artistas, em um ímpeto de autoapresentação e promoção. House adverte para a necessidade dessas cartas serem lidas com o viés de sua utilidade estratégica, tanto em relação à quem se dirige (destinatário) quanto ao contexto envolvido, portanto, com a mesma diligência crítica, analítica e histórica com que se investiga as imagens que esses textos procuram descrever.

Para o autor, as cartas detêm uma posição distinta, já que se trata da voz do próprio artista, o que não significa que o seu conteúdo esteja isento de verificação como qualquer outro documento: “não podemos aceitar as cartas como testemunhas da verdade factual sem alguma informação externa dos fatos que elas relatam” (House, 2012, p. 335). A leitura da carta de artista envolve valorizar a natureza da relação existente entre remetente e destinatário, o que altera significativamente o propósito e interesse por trás da correspondência.

Como demonstra House (2012), na França, a partir dos anos de 1870, observa-se um aumento expressivo de biografias de artistas que recorriam às cartas como fonte primária de informação, o que de certa forma alertou os artistas da possibilidade de suas correspondências se tornarem públicas em algum momento. As cartas passaram a exercer duas funções primordiais: oferecer *pistas* para uma análise crítica do trabalho artístico, além de uma possibilidade de o próprio artista formatar sua imagem como *persona* pública.

No que se refere à *Carta a Mondrian*, para além da dimensão privada, é difícil especular os reais propósitos de Lygia Clark ao escrever o texto. Considerando-se que não há registros de publicação do texto antes de 1998, no catálogo produzido para a primeira grande retrospectiva sobre a obra da artista em Barcelona⁶, efetivamente o texto só apareceria em

6 Piet Mondrian chega a Nova Iorque em 03 de outubro de 1940, onde permanecerá até a sua morte em 1 de outubro de 1944. A exposição realizada pela Fundação Tàpies e pela Reunión des Musées Nationaux, em Barcelona, incluiu itinerância em museus em Marselha, Porto, Bruxelas, e Rio de Janeiro. Foi publicado catálogo bilingue da exposição em português/ francês. CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Catálogo de Exposição. Introdução de Manuel Borja-Villel. Textos de Guy Brett, Ferreira Gullar e Paulo Herkenhoff. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.



uma publicação brasileira no ano de 2006, na coletânea de escritos de artistas organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Portanto, a carta permaneceu restrita à esfera privada nos arquivos da artista por quase quatro décadas. Outro ponto a ser considerado é a proximidade temporal da carta com a publicação do manifesto. No período de dois meses entre a *1a Exposição Neoconcreta* e a redação da missiva, é improvável que Lygia Clark pudesse dimensionar a atenção que a crítica de arte brasileira destinaria ao movimento nas décadas seguintes.

Na tese que Flávio Moura (2021) defende sobre a consolidação da narrativa crítica do Neoconcretismo no Brasil, o pesquisador argumenta que, dentre os participantes da exposição, Lygia Clark era quem detinha mais condições à época de perseguir um caminho próprio, sem que as especificidades do seu trabalho fossem “diluídas em meio a aspirações coletivas” (Moura, 2021, p. 119). Para Moura, participar de um coletivo não a deixava confortável e o motivo subliminar da *Carta a Mondrian* seria demonstrar sua insatisfação em ter os atributos de sua obra solvidos em um grupo de artistas com investigações artísticas diversas, para tanto, sinaliza no texto a possibilidade de se descolar do movimento.

Há desde o início em Lygia uma tendência ao autocentramento, uma atenção às próprias vivências de intensidade tão grande que chega a surpreender que tenha efetivamente partilhado das premissas de um grupo. [...] Mesmo na carta a Hélio Oiticica, que relata sua preocupação, em 1969, em saber se seu trabalho precede ou não a “teoria do não objeto”, está em jogo a tentativa de se desidentificar do coletivo, de reafirmar sua individualidade em detrimento do espírito que norteava aquele segmento de artistas (Moura, 2021, p. 120).

Para Nolan (1974), os escritos de artistas seriam uma espécie de filosofia da arte *míope*, que necessitaria de lentes de correções. A autora utiliza essa metáfora para justificar os escassos comentários de filósofos a respeito desse material, já que os textos se constroem a partir de reivindicações conflitantes, são marcados por uma *opacidade*



de significado e aparentemente não possuem razões lógicas ou provas que sustentem o seu conteúdo.

Nolan refusa a ideia de que esses textos possam ser considerados como crítica de arte, cuja tarefa principal seria auxiliar na identificação de características específicas de obras de arte. É notável, no entanto, que raramente esses escritos se atêm a obras específicas e, quando o fazem, os elementos característicos são mencionados de forma geral e abrangente. A autora tampouco considera os escritos de artistas como pertencentes a uma literatura de *estilo* artístico, que seria uma espécie de crítica de arte geral, abrangendo correntes estilísticas, grupos de artistas ou mesmo antologias englobando a obra de um artista específico. Nolan chama a atenção para o fato de ser mais comum encontrar nos escritos citações a obras de outros artistas do que comentários sobre as obras do próprio artista-escriptor.

Por outro lado, Stiles (2012) considera que as práticas textuais dos artistas atuam na construção de conhecimento na mesma medida que os próprios trabalhos de arte. A historiadora argumenta que os textos de artistas operam na reconstituição dos discursos presentes em cada cultura e, mesmo que não sejam referentes fixos, “auxiliam a compreensão das relações entre o fazer artístico e a história” (Stiles, 2012, p. 203).

A formação do discurso que vincula o Neoconcretismo com as vanguardas europeias do início do século XX tem início no próprio Manifesto Neoconcreto e nos artigos publicados pelo poeta Ferreira Gullar, no *Jornal do Brasil*. Em carta enviada por Gullar a Mário Pedrosa, datada de 16 de fevereiro de 1959, o crítico é categórico em afirmar a filiação direta que pretendia dar ao movimento, sendo o Neoconcretismo, para ele, ao mesmo tempo uma continuidade e desfecho das vanguardas, ou nas palavras do próprio Gullar (2005): “o Neoconcretismo realizou, deu o passo que a vanguarda europeia não teve coragem de dar”. A carta a Mário Pedrosa, que se encontrava no Japão, busca ao mesmo tempo informar do conteúdo do manifesto que estava sendo redigido, como também obter a aprovação de Pedrosa, já que esse mantinha uma relação de *mentor* de Ferreira Gullar e de outros artistas participantes da exposição. Ao contrário do que



aparenta no *Manifesto Neoconcreto*⁷, em que a filiação é reivindicada sem muita modéstia, na carta enviada a Pedrosa, Gullar dá sinais de ironia quanto à ousada missão que destinava ao movimento. Como demonstra Flávio Moura (2021), o ponto de exclamação demarcado na carta após a citação a Mondrian “é um indício de um distanciamento irônico que não é visível nos textos feitos para publicação”, como se vê:

Quanto ao neoconcretismo, mandaremos a você o manifesto. Você já deve imaginar do que se trata. O nome, antipático como sempre, é uma necessidade: pretendemos afirmar uma continuidade da arte não-figurativa construtiva, de Mondrian a nós (!), mas levando em conta mais a obra que as teorias (Gullar, 1959, n.p.).

O que parece ser uma constante nos países latino-americanos é uma proposta de construção de uma nova sociedade que perpassa o âmbito da arte, mas que se manifesta sobretudo na arquitetura. Nesse ponto, se aproximam do desejo utópico entranhado no projeto do Construtivismo Russo, com um caráter otimista e de ordenação do caos. As profundas mudanças de cunho econômico e social, necessárias para o surgimento dessa nova ordem, utilizariam a arte-arquitetura ao seu favor, tal como se verifica no plano desenvolvimentista brasileiro do presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976).

Portanto, ela estaria impregnada da *alma* dos artistas locais que se influenciaram pelos estilos europeus e russos para, em um processo antropofágico, produzir uma arte abstrata de matriz construtiva muito peculiar. Essa arte, porém, não se manifesta de modo uniforme em todos os países da América Latina, com uma vertente teórica mais acentuada entre os países do *Sul*. A dicotomia epistemológica nesses países (Argentina, Brasil, Uruguai) sublinham extremos antagônicos, tais como: “o ótico e o orgânico, a lógica e a intuição, a máquina e o corpo, o visual e o plurisensorial” (Morais,

⁷ Mondrian é citado no manifesto surpreendentes sete vezes, para um texto curto, com menos de três laudas.



1997, p. 38). Essa oposição é facilmente identificada nos grupos que se formaram: *Asociación Arte Concreto-Invención* e *Arte Madí* (Argentina), Concretismo e Neoconcretismo (Brasil), além de uma arte geométrica de viés cinético na Venezuela.

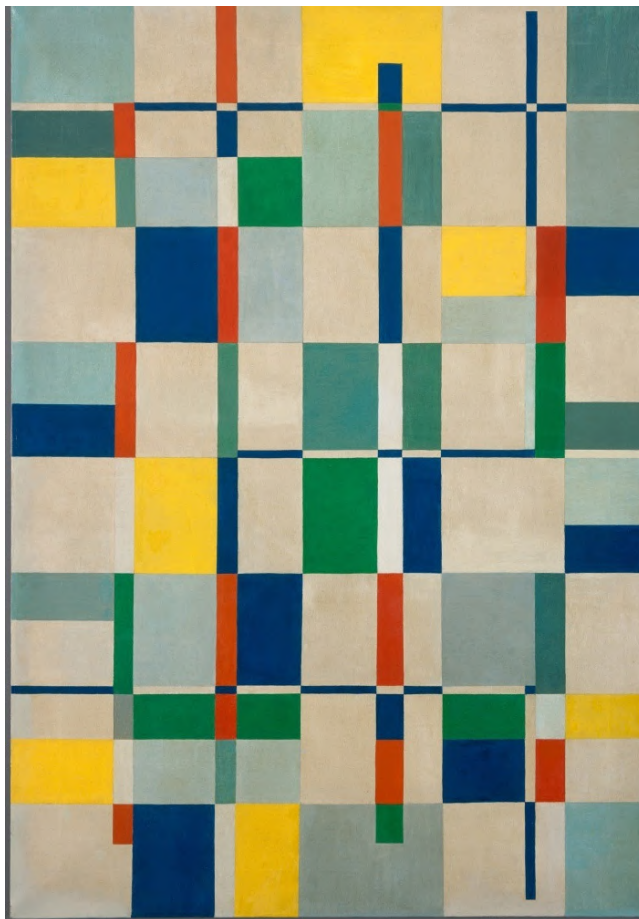


Figura 4. Lygia Clark, *Composição*. 1953. Óleo s tela, 117 x 81cm. Fonte: Coleção Patricia Phelps de Cisneros.

Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/55756/composicao>.

Acesso em: 04 nov. 2023.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na correspondência de 1959 destinada ao pintor Piet Mondrian, Lygia Clark declara ter dado continuidade ao *problema* do holandês, o qual admite se tratar de um trabalho *penoso*. Se, por um lado, os trabalhos produzidos por Clark nesse período não negam uma herança aparente com as vanguardas abstratas europeias das primeiras décadas do século XX, por outro lado, evidenciam uma linha de pesquisa própria e com problemas delimitados pela artista. Como foi discutido, as formulações teóricas de Mário Pedrosa e, principalmente, os artigos publicados por Ferreira Gullar (1930-2016) no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB), entre os anos de 1956 e 1961, foram decisivos para a estruturação de uma versão da história que correlaciona o Neoconcretismo brasileiro com as vanguardas europeias e seus artistas, principalmente do Neoplasticismo liderado por Piet Mondrian.

A posição galgada para o movimento brasileiro desconsiderou, em grande parte, as especificidades do contexto brasileiro e latino-americano, pleiteando uma espécie de exclusividade e singularidade em detrimento de movimentos com propostas semelhantes em países como Argentina, Uruguai e Venezuela.



REFERÊNCIAS

- CLARK, Lygia. [Correspondência]. Destinatário: Piet Mondrian. Rio de Janeiro, maio de 1959. 1 carta.
- CLARK, Lygia. [Correspondência]. Destinatário: Luiz de Almeida Cunha. Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1959. 1 carta.
- CLARK, Lygia. [Correspondência]. Destinatário: Guy Brett. Rio de Janeiro, 3 de julho de 1967. 1 carta.
- CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas 1967-74**. Organização de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark (1920-1988)**: 100 anos. Textos de Yve-Alain Bois et al. Tradução de Kika Serra. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2021.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Catálogo de Exposição. Introdução de Manuel Borja-Villel. Textos de Guy Brett, Ferreira Gullar e Paulo Herkenhoff. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GLISSANT, Édouard. Parte IV Teorias. In: GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Porto: Porto editora, 2011. p. 127-170.
- GODDARD, Linda. Artists' writings, 1850–present: introduction. **Word & Image**, 28:4, 2012. p. 331-334.
- GULLAR, Ferreira. **Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)**. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.



GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. *In*: AMARAL, Aracy A. (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto construtivo na arte**: 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 80-84.

GULLAR, Ferreira. Arquivo para uma obra-acontecimento. [Entrevista cedida a] Suely Rolnik. SESC-SP; Sociedade Amigos da Cinemateca; Cinemateca Brasileira, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.FV5PQIW>. Acesso em: 28 maio 2022.

HOUSE, John. **Impressionism**: paint and politics. New Haven: Yale University Press, 2004.

HOUSE, John. Working with artist's letters. *In*: **Word & Image**: A Journal of Verbal/Visual Enquiry, v. 28, n. 4. London, 2012. p. 335-339.

MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção**: o neoconcretismo e a arte contemporânea no Brasil. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana. **Continente Sul Sur**, n. 6, nov. 1997. p. 25-39.

NOLAN, Rita. The character of writings by artists about their art. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 33, n. 1, 1974. p. 67-74.

PEDROSA, Mário. Do porco empalhado ou os critérios da crítica, 1968. *In*: FERREIRA, Glória. **Crítica de Arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PEDROSA, Mário. **Significação de Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.

REY, Sandra. A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, 2012. p. 08-15.

STILES, Kristine. Teorias e Documentos da Arte Contemporânea – Um livro-fonte de escritos de artistas. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, 2012. p. 194-205.



TELLES, Martha; TORRES, Fernanda. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. **Revista Ars**, ano 15, n. 29, São Paulo, ECA/USP, 2017.

Bruno Henrique Fernandes Gontijo. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; especialista em História da Arte pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas); graduado em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas).



EM BUSCA DA ESSÊNCIA: NOTAS SOBRE A PRESENÇA DA MINIMAL ART NA 19ª BIENAL DE SÃO PAULO¹

Guilherme Moreira

Resumo: Esse artigo consiste em uma breve investigação sobre a presença da Minimal Art na 19ª Bienal de São Paulo, em 1987. Centrada no texto curatorial escrito para a sala especial *Em busca da essência: elementos da redução na Arte Brasileira*, a presente investigação busca identificar a maneira pela qual a curadora Gabriela S. Wilder convocou pressupostos teóricos e plásticos do minimalismo estadunidense a fim de construir certa genealogia da redução no contexto artístico brasileiro da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Minimal Art. 19ª Bienal de São Paulo. *Em busca da essência*. História da Arte Contemporânea. Curadoria.

EM BUSCA DA ESSÊNCIA: NOTES ON THE PRESENCE OF MINIMAL ART IN THE 19TH SÃO PAULO BIENAL

Abstract: This paper consists in a brief investigation of the presence of Minimal Art in the 19th São Paulo Bienal in 1987. Considering the curatorial text written to the special exhibition *Em Busca da Essência: Elementos da Redução na Arte Brasileira*, this paper aims to identify the way in which the curator Gabriela S. Wilder summoned some of the theoretical and plastic assumptions of minimalism in order to build certain genealogy of reduction within the Brazilian artistic context of the second half of the twentieth century.

Keywords: Minimal Art. 19th São Paulo Bienal. *Em busca da essência*. History of Contemporary Art. Curatorship.



Em 1987, a 19ª Bienal Internacional de São Paulo abrigou três Salas Especiais que dialogavam com o tema geral do certame, manifesto pelo eixo antinômico *Utopia versus realidade*, idealizado por Sheila Leirner, curadora geral da mostra. Subsumida à noção de utopia, a sala especial intitulada *Em busca da essência: elementos da redução na Arte Brasileira*, com curadoria de Gabriela S. Wilder, reuniu obras de vinte artistas brasileiros cujas pesquisas visuais estabeleciam relações formais e conceituais com as tendências da abstração geométrica na pintura e na tridimensionalidade. Para esta Sala Especial², fora produzido um catálogo que continha breve texto de apresentação escrito por Leirner, um texto curatorial de Wilder e imagens das obras presentes na exposição, acompanhadas por uma biografia sumária dos respectivos artistas.

Participaram dessa exposição vinte artistas, brasileiros ou radicados no país, de diferentes décadas, compreendendo um recorte temporal que partia de finais dos anos 1950 a trabalhos de executados em 1987. Das primeiras gerações, vinculados aos grupos concretos e neoconcreto de meados do século XX, Wilder elencou Willys de Castro, Hércules Barsotti, Franz Weissmann, Arcângelo Ianelli, Amílcar de Castro e Décio Vieira. De gerações mais recentes, cujos trabalhos mais expoentes datam dos anos 1970 em diante, escalou Almandrade, Adriano de Aquino, Maurício Bentes, Waltércio Caldas, Carlos Fajardo, Ronaldo do Rêgo Macedo, José Carlos Machado, Cassio Michalany, Marcelo Reginato, Dudi Maia Rosa e José Gerardo Vilaseca Calle. Por fim, Sérvulo Esmeraldo, Eduardo Sued e Amélia Toledo foram artistas que transitaram entre ambas as gerações sem, contudo, afiliar-se a elas.

¹ Pesquisa realizada com bolsa de apoio e fomento da CAPES, bolsa de apoio do Decanato de Pós-Graduação da Universidade de Brasília (DPG-UnB). Vinculada ao Laboratório de Teoria e História da Arte da Universidade de Brasília – LATHA (UnB) e ao Laboratório de Historiografia da Arte no Brasil e Américas – Lab | HABA (UFRJ).

² A depender da época, as salas especiais, temáticas, históricas e/ou museológicas reportavam a um desejo manifesto por seu fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo), desde as primeiras edições da Bienal de São Paulo. Elas representavam uma estratégia de instrução e constituição de público, objetivando criar repertório tanto sobre as tendências artísticas contemporâneas quanto sobre a história da arte moderna, exibindo obras que, em muitos casos, tinham na Bienal rara oportunidade de trânsito pelas cenas artísticas no Brasil e na América Latina.



Em vista disso, nossa investigação busca identificar a maneira pela qual o texto curatorial de Wilder convocou alguns dos pressupostos teóricos e plásticos da *Minimal Art* estadunidense afim de estabelecer uma espécie de genealogia do reducionismo na arte brasileira. Por ora, nosso interesse consiste na investigação de determinados discursos, escolhas e valorizações engendrados pela proposta curatorial, entendendo que a presença da *Minimal Art*, nesse contexto da 19ª Bienal de São Paulo, foi menos física do que conceitual. Objetivando contribuir para o amplo debate acerca da história da arte contemporânea como história da curadoria, a reflexão que se segue trata-se de um recorte da pesquisa de doutorado em andamento.

A 19ª BIENAL DE SÃO PAULO E A EXPOSIÇÃO EM BUSCA DA ESSÊNCIA

O texto de Leirner pretendia contextualizar o leitor/espectador a respeito da importante contribuição desta Sala Especial às discussões propostas pelo tema da 19ª Bienal. Considerando, pois, o *reduccionismo* como “um dos grandes pólos que englobam todo o processo da arte no século XX, onde reside a sua grande carga de utopia” (Leirner, 1987, p. 9), sua fala localiza essa tendência artística no polo utópico do binômio estabelecido para a mostra.

Leirner busca deixar claro que aquilo que Wilder e, certamente ela mesma, chamavam “reduccionismo na arte brasileira”, não correspondia a algumas das tendências da abstração geométrica que eclodiram nos Estados Unidos, nas décadas de 1950 e 1960, especialmente com a *Minimal Art*. Afirmou que o objetivo dessa exposição não era “detectar *ismos* ou delinear tendências”, uma vez que não era pretendido, ali, “descobrir um movimento reducionista na arte brasileira, como ocorreu com o Minimalismo nos Estados Unidos e, mais fracamente, na Europa” (Leirner, 1987, p. 9).

A respeito dessas aproximações já evocadas por Leirner, a posição de Wilder parece mais flexível quanto à possibilidade de concebemos um trânsito de modelos plásticos e teóricos entre a *Minimal* e o *reduccionismo brasileiro*. Na tentativa de construir dada genealogia



do *reducionismo*, Wilder estabelece quatro momentos-chave na história da arte do século XX que contribuíram para a formação dessa vertente de “exploração dos limites da arte” (Wilder, 1987, p. 11). Internacionalmente, essa linhagem genética partiria de Malevitch, passaria pelos artistas da *Color-Field*, sobretudo Clyfford Still (1904-1980), Mark Rothko (1903-1970) e Barnett Newman (1905-1970), chegando, enfim, ao Minimalismo estadunidense. Nos debrucemos, então, sobre alguns dos pressupostos teóricos acionados por Wilder para a constituição dessa breve história do *reducionismo na arte*.

Esse início a partir do suprematismo de Malevitch é, também, um início de certa atitude reducionista na arte moderna que, segundo a curadora, buscava alcançar “a essência, o âmago imutável, aquilo que sempre existiu” (Wilder, 1987, p. 11). Com o *Quadrado Preto Sobre Branco* (1913), Wilder identificava a procura do artista russo pelo “módulo mínimo” da arte a partir da “forma geométrica” (Wilder, 1987, p. 11). Para ela, Malevitch queria

[...] libertar-se do tema, do peso psicológico das imagens. O branco é a possibilidade de todas as cores. O zero, o nada, o Tao é a matriz de todos os valores possíveis. O desejo utópico de a pintura retomar o seu papel de guia, que “descobre” o universo de formas e o torna visível ao outro (Wilder, 1987, p. 11).

Fosse na pintura, na escultura ou no desenho, a história da arte moderna havia manifestado a necessidade de autoafirmação, promovendo “a desvinculação da arte em relação à vida” (Wilder, 1987, p. 11), em suma, reiterando sua autonomia. O tema da pintura e, por conseguinte, da arte, tornava-se, com Malevitch, a própria pintura, numa materialidade tal que portava a chave de sua própria transcendência. Essa perspectiva historiográfica da arte no século XX talvez nos cause uma sensação de *dejá vu* teórico justamente pela clara referência que Wilder faz à história da arte preconizada por Clement Greenberg (1909-1994). A citação deliberada e consciente da teoria greenberguiana atua como sustentáculo da linha do tempo que a curadora deseja construir, a partir de uma história da arte notadamente teleológica.



Para esta empreitada, Wilder apoia-se nas, até então, recentes traduções de textos estrangeiros publicadas pela *Revista Gávea*³, em especial no artigo de Greenberg intitulado *Depois do expressionismo abstrato* (1986), originalmente publicado na *Art International*, em 1962. Neste texto, o crítico estadunidense revisita o programa expressionista abstrato, reconsiderando o próprio argumento de alternância cíclica entre o *linear* e o *pictórico*, cujas bases reportam à teoria dos pares dialéticos elaborada por Heinrich Wölfflin (1964-1945) em *Conceitos fundamentais da História da Arte* (1915). De acordo com Greenberg, artistas como Newman, Still e Rothko, teriam ultrapassado a querela moderna entre linear e pictórico (*malerische*), rumo a uma “visão orientada pela primazia da cor” sem perder de vista a “forma retilínea” (Greenberg, 1986, p. 110). Para o crítico,

Still, Newman e Rothko afastam-se do pictórico do expressionismo abstrato como para salvar seu objeto: a cor e a abertura. Na verdade, poder-se-ia dizer que, mais do que uma síntese entre o pictórico e o não-pictórico, a obra desses artistas transcende a oposição entre um e outro (Greenberg, 1986, p. 110).

Assim como Greenberg, Wilder destaca esses três artistas, dando especial atenção a Newman. Na sequência do ato inaugural de Malevitch, a pintura *Color-Field* atuaria, segundo a linha do tempo construída por Wilder, como justificativa teórica e poética do retorno à primazia da cor na pintura, após a incursão pictórica promovida pelo Expressionismo Abstrato entre os anos 1940 e 1950. É, portanto, com as lentes fornecidas por Greenberg que a curadora visualiza parte do horizonte historiográfico-artístico do reducionismo na arte. Seu interesse, subsumido à antinomia *Utopia versus Realidade* proclamada pela 19ª Bienal de São Paulo, era o de fornecer as bases teóricas para a compreensão do papel da pintura em todo esse debate

3 A *Gávea – Revista de História da Arte e Arquitetura* foi uma importante publicação que surgiu no contexto universitário do Rio de Janeiro, em 1984. Como aponta Carlos Zílio, idealizador do periódico, “a *Gávea* foi uma das vertentes do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC/RJ, criado em 1980” e visou contribuir para a formação em História da Arte que, na primeira metade da década de 1980, mostrava-se “uma área ainda a ser constituída” (Entrevista de Carlos Zílio a Profa. Regina Melim, do Programa de Pós-Graduação em Artes – UDESC, originalmente publicada na Revista “*Hay en Português*”, n. 5, 2016).



do *reducionismo*, respaldado tanto pelos artistas que escolhe salientar em sua trama discursiva, quanto pelas teorias que elege em sua argumentação.

Neste momento do texto, Wilder confere especial atenção à pintura de Newman, concebendo-a como um ato pré-histórico ou a-histórico no sentido posto por Jean-François Lyotard (1924-1998) em artigo traduzido e publicado no Brasil pela Revista Gávea, em 1987, compondo um dossiê dedicado a Newman organizado por Carlos Zílio. Neste ensaio, escrito em 1984, Lyotard afirmava que a faixas verticais (*zips*) elaborada por Newman em suas pinturas a partir dos anos 1940, apresentava-se como índice de sua própria criação, assemelhando-se ao “Verbo como um clarão nas trevas ou uma linha sobre uma superfície deserta” que separa e “institui uma diferença” no aqui-agora (Lyotard, 1987, p. 85). Apoiando-se em Thomas B. Hess, o filósofo francês afirmou que

[...] o tema da obra de Newman era a própria criação artística, símbolo simplesmente da Criação, segundo a Gênese. Podemos admiti-la como se admite um mistério, ou pelo menos um enigma. Newman escreve nos mesmos *Monólogos* [*The Plasmic Image* 1943-45]: o tema da criação é o caos. Diversos de seus títulos de quadros orientam a interpretação para ideia (paradoxal) de começo. [...]. Este começo é uma antinomia. Ocorre no mundo como sua diferença inicial, o início da sua história. Não faz parte deste mundo uma vez que o engendra; cai de uma pré-história ou de uma a-história (Lyotard, 1987, p. 85).

É nesse sentido que Wilder convoca o texto de Lyotard para discutir as qualidades da pintura de Newman, também como um gesto mínimo, para ela, essencial e, por isso, *pré-histórico* ou *a-histórico*. Segundo a curadora, Newman havia sido radical ao utilizar “cores puras, planas, chapadas, sem aparência de pintura”, produzindo um discurso teórico a respeito “da ideia de que a arte deveria incorporar ‘a essência do mito’ e ter ‘o impacto da verdade elementar’” (Wilder, 1987, p. 12). Para Wilder, Newman “ansiava por uma arte” em que a linha representasse “um gesto igual ao do homem primitivo” (Wilder, 1987, p. 12).

Vera Pugliese afirma que esse gesto de Newman corresponderia, também, a “uma incorporação, ainda que não antropomórfica, de memórias



individuais e coletivas, revelado como um problema do eixo de designação formal da imagem em seu processo de criação” à medida que dialogava “com a sobredeterminação da memória do próprio sujeito” ao afastar-se “do eixo temático e do tempo histórico” (Pugliese, 2016, p. 282).

Quando insiste na ideia de que os artistas da *Color-Field* “preconizavam uma pintura que fosse resultante de um gesto tão espontâneo quanto o da arte primitiva” (Wilder, 1987, p. 12), Wilder parece emular a aproximação feita por Lyotard acerca do contato de Newman com a espacialidade evocada pelos *tumulus* dos povos indígenas Miami no sudoeste de Ohio. Nesta porção do texto, o filósofo francês debruça-se, brevemente, sobre a concepção de local (*Makon*) explorada por Newman com base na filosofia judaica, entendendo que este *local* é, também, uma sensação de tempo e de presença. De acordo com Lyotard, “esta condensação do espaço indígena e do espaço judaico tem sua meta na tentativa de captar a ‘presença’ em obra (Lyotard, 1987, p. 92). Embora Wilder compreenda que essa *presença* espaço-temporal de que trata Lyotard é cara ao tema da pintura newmaniana, a associa ao “gesto do homem primitivo” (Wilder, 1987, p. 12) sem, contudo, aprofundar-se nesta associação.

É oportuno salientarmos que, embora partes da teoria de Greenberg estivessem presentes na armação teórica erigida por Wilder para sustentar a genealogia do *reducionismo*, é com base no livro *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (1970), do crítico de arte Irving Sandler (1925-2018), que a curadora afirma – em nota de rodapé – ter elaborado este subcapítulo dedicado à *Color-Field*. Sandler era um respeitado crítico e historiador de arte nova-iorquino que transitava com facilidade pelos ateliês de artistas estadunidenses desde os anos 1950 e tornou-se reconhecido por sua *história da arte* americana eminentemente compediária.

Baseada na leitura deste historiador da arte, a noção de Wilder sobre arte primitiva e primitivismo adquire uma nova camada de significado se considerarmos que Sandler deu início a sua incursão sobre a pintura *Color-Field* de Newman partindo da exposição *The Ideographic Picture*, organizada pelo artista na *Betty Parsons Gallery*, em 1947. De acordo com



Sandler, o objetivo de Newman era “definir e qualificar uma direção na arte americana”, afirmando que “essa nova pintura estava baseada na noção de ‘ideograma’” (Sandler, 1970, p. 148, tradução nossa). Newman abre o catálogo desta exposição com um texto cujo prólogo nos apresenta definições do verbete *ideograma* tiradas de diferentes dicionários, reforçando tratar-se de “um símbolo ou figura que sugere uma ideia ou objeto sem expressar seu nome” (Newman, 1947, p. 1, tradução nossa).

Destacando um terceiro modelo para o reducionismo na arte, Wilder conferiu especial interesse à perspectiva pragmática de Reinhardt acerca da pintura, sobretudo quando este afirmava que “a arte é arte-como-arte [*art-as-art*] e todo resto é resto”, para depois concluir que “arte-como-arte é nada a não ser arte, e arte não é o que não é” (Reinhardt, 2006, p. 72). Segundo Wilder, a repetição do gesto, da forma, da cor e da técnica, apontava para uma ética da imagem abstrata que se recusaria, em Reinhardt, a dobrar-se diante das exigências do mercado, cujos mecanismos de manipulação do produto artístico prenunciavam certo epílogo da arte. Wilder explica que, para este artista, “suas pinturas pretas” constituíam uma “afirmação contra o fim da arte, um esforço pelo reencontro da dimensão espiritual em uma cultura secular que transformara o objeto de arte em mercadoria” (Wilder, 1987, p. 12). Parece-nos que Reinhardt é convocado, aqui, para cumprir o duplo propósito de reiterar o caminho do monocromo e suas proposições simbólicas e metafísicas na arte do século XX, e estabelecer uma clara diferenciação entre os dois primeiros modelos (Malevitch e a pintura *Color-Field*) e a produção artística vinculada ao Minimalismo estadunidense.

AMINIMALARTNAGENEALOGIADOREDUACIONISMODEGABRIELAWILDER

Se Malevitch representava o esvaziamento do tema, se os pintores da *Color-Field* apontavam a retomada da primazia da cor-forma na pintura e, se Reinhardt ratificava, pela abstração, o pragmatismo da arte-como-arte, os pressupostos teóricos do Minimalismo serviriam de base para estabelecer a principal distinção entre as tendências estrangeiras e o dito *reduccionismo na arte brasileira*. Como assinala Wilder no início do texto curatorial,



Mencionamos também a teoria de alguns dos artistas norte-americanos mais conhecidos para demarcar, claramente, sua postura frente às artes em comparação a dos artistas brasileiros para estabelecer, o mais firmemente possível, que não existe uma tendência minimalista no Brasil que mereça ser mencionada, mas sim diversos artistas de importância e peso que, vivendo uma realidade profundamente diversa da norte-americana e partindo de posturas as mais diversas frente às questões da arte e da vida, chegaram a resultados formais que em muito se assemelham aos dos minimalistas (Wilder, 1987, p. 11).

A necessidade de demarcar a ausência de uma tendência minimalista no Brasil, é assistida pelo esforço paradoxal de estabelecer uma unidade de sentido à produção artística reunida sob o epíteto de reducionismo. E, ainda que essa afinidade entre a *Minimal* e a tendência reducionista brasileira seja estabelecida a *priori*, a partir de resultados formais, a promessa de um aprofundamento das teorias elaboradas pelos artistas expoentes da *Minimal Art* é, de certo modo, cumprida em alguns parágrafos adiante. Na porção em que trata especificamente do *Minimalismo norte-americano*, Wilder elenca as principais características morfológicas que configuram o movimento, historicamente localizando seu “apogeu entre 1965/68” (Wilder, 1987, p. 11).

É de interesse notarmos que o modo como Wilder inicia esse segmento do texto curatorial assemelha-se com a introdução do ensaio crítico escrito por Michael Fried (1939), intitulado *Art and Objecthood*, publicado em junho de 1967 na revista *Artforum*⁴. A curadora introduz a *Minimal Art* afirmando que “o Minimalismo ou reducionismo, arte serial, ABC, arte sistêmica ou de estruturas primárias”, constituía-se em “uma vertente da tendência ‘arte pela arte’, detectada pelos críticos na década de 60” (Wilder, 1987, p. 11). Essa maneira de elencar os epítetos da *Minimal* tornou-se uma prática comum devido ao complexo processo de

4 Fried inicia o referido ensaio da seguinte maneira: “A empreitada variadamente conhecida por Minimal Art, Arte ABC, Estruturas Primárias e objetos específicos é altamente ideológica” (Fried, 1965, p. 116, tradução nossa).



historicização do movimento, marcado por narrativas em disputa a partir de intenso debate na crítica de arte estadunidense nos anos 1960.

Ao consultar as fontes primárias — neste caso, Wilder recorre à antologia crítica organizada por Gregory Battcock em 1968, donde o marco temporal do que denomina *apogeu* do movimento —, a curadora elenca os elementos constituintes da *Minimal Art*, destacando suas qualidades mais comumente identificáveis, como o uso do vocabulário geométrico, a linguagem tridimensional aliada ao diálogo espacial e, sobretudo, a fatura e o acabamento industriais. No entanto, dois elementos parecem ganhar certa preponderância na argumentação de Wilder, relativos a qualidades que se manifestam pela ausência, como aponta a curadora no trecho a seguir:

Assim, entre suas diversas características, uma das mais marcantes é a despersonalização deliberada da obra com o afastamento do artista como intérprete de uma experiência subjetiva, bem como a eliminação da atividade artesanal (Wilder, 1987, p. 11).

A ausência de subjetividade e dos lastros da manualidade do artista — este último adquirido a partir do acabamento industrial conferido às peças fabricadas em oficinas de serralheria —, são duas características interdependentes que ajudam Wilder estabelecer uma clara distinção do papel da *Minimal Art* nesta genealogia do reducionismo. Quando afirma que as obras minimalistas “são despidas de qualquer referência ou significado metafórico, parecendo-se com protótipos industriais” (Wilder, 1987, p. 11), sua atenção está voltada para a destituição dos mecanismos alusivos (e não apenas ilusórios) provocada pelos artistas minimalistas, deixando-nos entrever, também, um desconforto com a perda da especificidade do objeto artístico.

A *Minimal Art* que Wilder buscava traduzir para o público brasileiro, no contexto da 19ª Bienal de São Paulo, era eminentemente concebida a partir da fortuna crítica e, até então, das escassas literaturas teóricas e historiográfico-artísticas acerca do movimento. Para tanto, elege alguns artistas expoentes do movimento, à luz do livro escrito pelo historiador



e filósofo moralista Christopher Lasch (1932-1994), intitulado *The Minimal Self* [O Mínimo e eu], publicado em 1984. Grosso modo, Lasch empreende, neste livro, uma reflexão notadamente pessimista sobre o desvirtuamento ético e moral provocado pelo descontrole da sociedade de consumo no século XX. A contrapartida para esta situação viria, para Lasch, do retorno a uma mentalidade do *mínimo* que rebaixaria o poder devastador do ego (*self*) na sociedade contemporânea.

Convocando o projeto estético postulado por Lasch, a curadora afirmou que a “sensibilidade minimalista” estaria à procura de “livrar-se da paixão, violência, loucura, mau humor, instinto”, rejeitando, portanto, “o primitivismo, o surrealismo e o expressionismo abstrato” (Wilder, 1987, p. 13). Originária de um *espírito de redução*, a estética minimalista apontava, segundo Wilder, para o fim da arte, em especial da arte moderna, propondo um novo início, como uma tábula rasa. Com o objetivo de respaldar este argumento, a curadora iniciou sua breve incursão destacando Robert Smithson (1938-1974), também mencionado por Lasch, evidenciando o comentário crítico elaborado por este artista a partir de seus trabalhos telúricos dos anos 1960 e 1970. Embora não faça referência direta a obras de Smithson, Wilder o cita como um “artista da terra”, cujos trabalhos permitem, ao espectador, um mergulho no ambiente físico a fim de “experimentar uma sensação de atemporalidade e vislumbrar o fim da individualidade” (Wilder, 1987, p. 13).

Smithson conquistou um espaço singular na história da Minimal Art justamente por sua posição cambiante em relação aos minimalistas. Embora figure nos compêndios de Gregory Battcock, James Meyer e Daniel Marzona, ou até mesmo nas críticas de Barbara Rose, Rosalind Krauss e Irving Sandler, a vinculação de Smithson aos artistas expoentes da Minimal Art é estabelecida de maneira pouco esclarecida, por vezes numa perspectiva causal ou sequencial, ainda que não diacrônica. Não é que estivesse alheio aos problemas da espacialidade, da tridimensionalidade, do vocabulário geométrico e do acabamento industrial próprios de artistas como Donald Judd (1928-1994), Carl Andre (1935) ou Robert Morris (1931-2018), mas sua pesquisa visual partia em direção a um esgarçamento dos limites ainda prefigurados pela obra em exposição, rumo a um questionamento ulterior sobre a impossibilidade



de apreensão da obra de arte no espaço e no tempo a partir da escala monumental em trabalhos ligado ao movimento *Land Art*.

Assim como Lasch, Wilder ressalta a importância de Carl Andre para a exploração de uma fisicalidade da arte “através da organização ou intromissão no espaço, usando componentes produzidos industrialmente” (Wilder, 1987, p. 13). Na busca por esse esvaziamento espaço-temporal, a curadora notou que Andre escolhera utilizar

[...] uma unidade básica (p. ex.: tijolo, azulejo), com a qual pode organizar qualquer espaço sem que resulte ameaçador, pois almeja o equilíbrio, a serenidade. Ele cria sistemas, onde a peça modular não tem significado em si, cujas estruturas são claras e ordenadas com simplicidade (Wilder, 1987, p. 13).

Em seguida, ela enfatiza a noção de todo [*wholeness*] problematizada pelos minimalistas, citando o texto de Mel Bochner, intitulado *Arte serial, sistemas e solipsismos*, de 1967. A curadora convoca esse texto de Bochner a fim de destacar tanto a “lógica do todo”, para quem a serialidade é resultado de uma “metodologia sistemática” na arte, que se diferencia “da metodologia do passado” (Bochner, 2006, p. 172), quanto a ideia de esvaziamento dos significantes em objetos artísticos que incorporam lacunas e espaços. Segundo Bochner, Andre representaria um desses jovens artistas, cuja pesquisa visual estaria ancorada numa metodologia sistemática, elucidando, mais à frente, que

Os sistemas são caracterizados pela regularidade, inteireza e repetição na execução. Eles são metódicos. Em sua consistência e na continuidade de aplicação que os caracterizam. Partes individuais de um sistema não são importantes por si mesmas, mas são relevantes apenas no modo como são usadas segundo a lógica fechada do todo (Bochner, 2006, p. 172).

Na esteira desse pensamento, outro artista convocado por Wilder para o diálogo com as possibilidades objetuais da pintura foi Frank Stella (1936) que, segundo a curadora, “impregnou suas telas com a qualidade de objeto, dando-lhes formas inusitadas e pintando-as como se fossem



relevos” (Wilder, 1987, p. 13). Em finais da década de 1950, Stella já havia começado a desenvolver uma tipologia visual de sua produção pictórica ao diferenciar seus trabalhos, agrupando-os a partir de características como formato, material e/ou técnica.

Entre as séries mais conhecidas, estão *Aluminum Paintings* (1960) e *Copper Paintings* (1960–61), superfícies de alumínio e cobre sulcadas com padrões geométricos. Algumas das obras da série intitulada *Shaped Canvases* estiveram presentes na 8ª Bienal de São Paulo, como foi o caso de *Más o menos*, de 1964. Nesta série, o artista adotou um arestamento não-convencional da tela, afastando-se da quadratura característica da pintura de cavalete, construindo estruturas poligonais únicas, novamente valendo-se da repetição de linhas e contornos gráficos marcadamente geométricos.

Após Stella, Wilder salienta a produção de Robert Morris (1931-2018), afirmando tratar-se de um artista que, nos anos 1960, emergiu como um dos escultores minimalistas mais preocupados com o problema da escultura no espaço (Wilder, 1987, p. 13). É possível notar que o interesse de Wilder em Morris acentuou-se com a abordagem do artista em relação a elementos que o aproximam dos pressupostos teóricos da *Minimal Art*, tais como a preocupação espacial, a objetualidade e a noção de unidade que, certamente, fazem referência à lógica do todo já mencionada pela curadora. Não obstante, o que parece chamar a atenção de Wilder é a maneira pela qual Morris articula uma espécie de tensionamento com os pressupostos teóricos que sustentam o discurso crítico e historiográfico sobre este movimento artístico, justamente ao acionar os “princípios de acidente e antiforma” em obras que estabelecem um embate direto com a noção de especificidade defendida por Donald Judd.

Embora não seja o foco de nosso trabalho, cujo objetivo centrou-se na textualidade e nos nexos construídos a partir do texto curatorial, cabe pontuarmos brevemente, segundo as palavras da própria curadora, o ponto fulcral do reducionismo brasileiro. Esquivando-se de uma classificação peremptória das obras reunidas, a estratégia de Wilder, diante do referencial bibliográfico que lhe era disponível, debruçou-se no estabelecimento de um estatuto equânime entre o reducionismo na arte brasileira e a genealogia



do reducionismo construída ao longo do texto. Wilder elenca as principais características do reducionismo no Brasil da seguinte maneira:

O que, sim, apresentamos nesta exposição são obras que foram eleitas por conterem dentro de si a questão da "arte pela arte", da obra como análise crítica da linguagem, a discussão da materialidade do objeto e suas relações com o espaço, da sua qualidade objetiva, da relação objetiva e, por vezes, distante com o espectador. A utopia da procura da arte pura, do fazer como caminho de vida em busca do gesto primeiro ou do absoluto (Wilder, 1987, p. 14).

A construção de dada genealogia da redução deu-se, com Wilder, a partir da reunião de escassas fontes e referências imagéticas das quais a curadora dispunha no momento em que se lançara nesta tarefa. Notamos, em sua escrita, profuso intercâmbio entre as vozes da curadora e dos autores convocados para a construção dessa genealogia, resultando em uma espécie de colagem textual que, por vezes, mostra-se pouco objetiva e de difícil acesso, embora o objetivo inicial da exposição *Em busca da essência* tenha sido fornecer ao público da Bienal de São Paulo uma mediação de obras contemporâneas que, em geral, "resultam herméticas para o espectador" (Wilder, 1987, p. 11).

Mesmo não se tratando de um texto teórico e efetivamente acadêmico, os autores convocados ao longo da argumentação de Wilder nos indicam um referencial teórico e historiográfico-artístico suficientemente claro. Cabe lembrarmos que a literatura sobre arte contemporânea era de difícil acesso nos anos 1980, inviabilizando uma visão sistemática deste período da história da arte, que ganharia fôlego apenas a partir do início dos anos 1990. O acesso não era digital, e a história compendiária era escassa ou praticamente inexistente. Em todo caso, o debate aqui brevemente suscitado pela exposição *Em busca da essência* permite-nos vislumbrar alguns dos mecanismos discursivos de valorizações na historiografia da arte contemporânea no contexto artístico brasileiro.



REFERÊNCIAS

- BOCHNER, Mel. Arte serial, sistemas e solipsismo. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória [orgs.]. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FRIED, Michael. Art and objecthood. In: BATTCOCK, Gregory. **Minimal Art**: a critical Anthology. Los Angeles, California: University of California Press, 1995.
- LASCH, Christopher. **Minimal self**: Physic Survival in Troubled Time. New York: W. W. Norton & Company, 1984.
- GREENBERG, Clement. Depois do expressionismo abstrato. Tradução de Ângela Loureiro e Antônio Guimarães. **Gávea**: Revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro. v. 3, junho de 1986, p.99-119.
- LEIRNER, Sheila. Apresentação. In: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **Em busca da essência**: elementos de redução na arte brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.
- LYOTARD, François. Barnett Newman: o instante. Tradução de Carlos Zílio. **Gávea**: Revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro, v. 4, jan. 1987, p. 81-95.
- NEWMAN, Barnett. **The Ideographic Picture**. Nova York: Betty Parsons Gallery, 1947.
- PUGLIESE, Vera, Considerações sobre a mostra The stations of the Cross: Lema Sabachtani, de Barnett Newman. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM, v. 6, n. 12, p. 266–286, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15752>.
- REINHARDT, Ad. Arte-como-arte. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória [orgs.]. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SANDLER, Irving. **The Triumph of American Painting**: A History of Abstract Expressionism. Nova York: Harper and Row Publishers, 1970.
- WILDER, Gabriela S. Em busca da essência: elementos de redução na arte brasileira. In: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **Em busca da essência**: elementos de redução na arte brasileira. São Paulo: A Fundação, 1987.



Guilherme Moreira. Doutorando em Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB). Desenvolve pesquisa em História e Historiografia da Arte Contemporânea, com ênfase nas neovanguardas e na Minimal Art, considerando o trânsito teórico e artístico entre Brasil e Estados Unidos na segunda metade do século XX. Integrante do Laboratório de Teoria e História da Arte - LaTHA (UNB) e do Laboratório de Historiografia da Arte no Brasil e Américas - LAB | HABA (UFRJ).



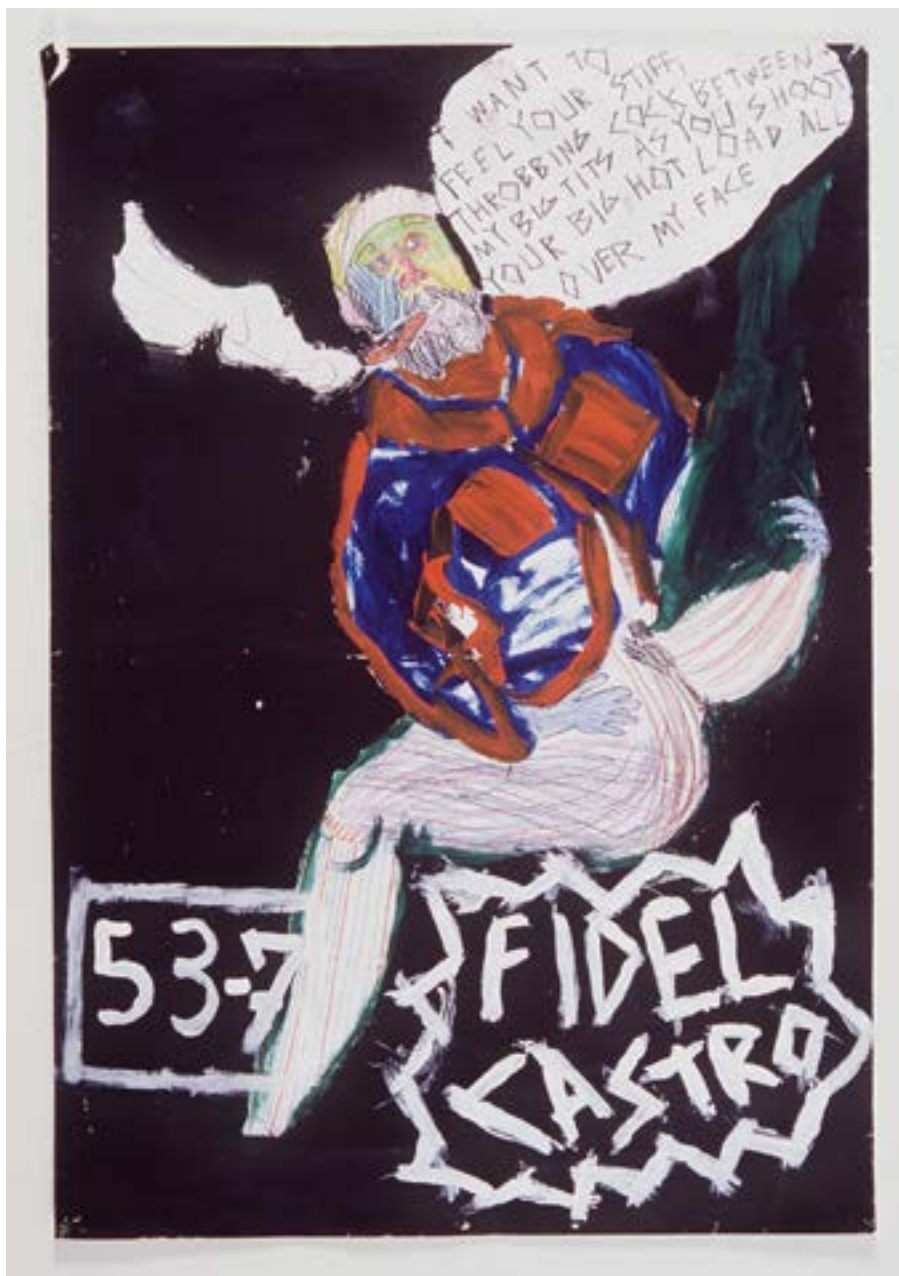


Figura 1. Pedro Moraleida: *Fidel Castro*, 1997, técnica mista sobre papel, 99 x 66 cm.
Fonte: Acervo do Instituto Pedro Moraleida.



POLÍTICOS À VENDA: UM OFERECIMENTO DE PEDRO MORALEIDA

Thiago José Santos de Alcântara

Resumo: O presente artigo analisa a série de obras *Presidentes americanos e líderes comunistas vendem pornografia*. As imagens foram realizadas por Pedro Moraleida (1977–1999), no final da década de 1990, em Belo Horizonte. A sua investigação visual objetiva discutir como essas imagens tratam da corporeidade e dos gêneros, mediante o uso de recursos da publicidade, o que implicou na identificação de diversas paródias.

Palavras-chave: Corpo. Gênero. Pornografia. Publicidade. Retrato.

POLITICIANS FOR SALE: AN OFFERING FROM PEDRO MORALEIDA

Abstract: This article analyzes the series of works *American Presidents and Communist Leaders Sell Pornography*. The images were taken by Pedro Moraleida (1977–1999), in the late 1990s, in Belo Horizonte. Its visual investigation aims to discuss how these images deal with corporeality and genders, through the use of advertising resources, which resulted in the identification of several parodies.

Keywords: Body. Gender. Pornography. Advertising. Portrait.



Na Belo Horizonte do final da década de 1990, obras que parodiavam a cultura católica, abrindo margem para a sexualidade, foram criadas por Pedro Moraleida (1977–1999). Nascido na mesma cidade, o artista desenvolveu pinturas e desenhos, confundindo essas linguagens, variando as dimensões dos suportes e misturando materiais a partir de um manuseio aparentemente comprometido com a agilidade. Por isso, Moraleida explorou o despojamento em razão dessa provável rapidez, consolidando um aspecto gráfico e distanciado do virtuosismo durante a elaboração dessas imagens, o que resultou em mensagens que parecem urgentes e relacionadas às condutas moralistas que o alarmavam intimamente.

Moraleida ainda discutiu a morte, a ciência e outros assuntos implicados na corporeidade, cabendo a ele, também, desenvolver textos e experimentos sonoros. Entretanto, é a partir do comentário religioso que o artista é identificado por parte do público, mesmo que tal reconhecimento esteja ligado a manifestações contrárias à exibição do seu trabalho¹, ainda em Belo Horizonte, em 2017. Os protestos foram exercidos por grupos religiosos e conservadores da capital, além de figuras da política da extrema direita municipal, todos contrários à visitação pública das obras em uma edificação estadual, o Palácio das Artes², pertencente à Fundação Clóvis Salgado do governo de Minas Gerais.

A mostra foi nomeada como *Faça você mesmo sua Capela Sistina* e tal título é uma repetição do nome de um amplo conjunto de imagens do artista, realizado entre 1997 e 1998, e que é dividido em três séries: *Série germânica*, em que o artista dialoga com obras da cultura alemã; *Série histórica*, em que ele parodia obras de arte do período clássico; e a *Série sacra*, com caráter iconoclasta diante do catolicismo. Dedicado a dar prosseguimento à disseminação

¹ Conforme reportado no jornal Estado de Minas, em 2017, dentre outros exemplos.

² Também foram realizadas exposições posteriores da mesma obra em São Paulo (SP), no Instituto Tomie Ohtake; no Astrup Fearnley Museet (Noruega), no Musée d'Art Contemporain de Lyon (França) e na 11ª Bienal de Berlim (Alemanha).



da obra de Moraleida, este estudo seleciona uma subsérie da *Série histórica* para análise, pois o artista estabeleceu um recorte interno e que aponta a história da política internacional, mantendo-se na abordagem sobre a reformulação das práticas de adoração. Nomeada *Presidentes americanos e líderes comunistas vendem pornografia*, essa subsérie faz indagar como o artista interpretou algumas personalidades que são desassociadas da religiosidade, mas que continuam inseridas nas qualidades da autoridade. Composta por cinco unidades, ela retrata, separadamente, Mao Tsé-Tung, Fidel Castro, Abraham Lincoln, George Washington e John Kennedy.

Cabe a esta pesquisa estudar as questões visuais relacionadas à corporeidade, a partir do erotismo e da pornografia, tensionados pelas diversas manifestações dos gêneros na contemporaneidade, consciente de que a publicidade é um contexto importante para as imagens escolhidas. O corpo também será investigado por meio da definição dos abjetos, o que ainda será ancorado na análise do grotesco e do seu riso consequente. Por fim, as diretrizes das paródias podem resultar na consolidação da investigação sobre as imagens selecionadas, o que provavelmente subverterá a lógica:

Artistas e homens de Estado que a partir de alguns traços isolados compõe rapidamente a imagem de uma pessoa ou um evento costumam ser injustos, ao exigir depois que o evento ou a pessoa seja realmente como eles o pintaram; exigem mesmo que alguém seja tão talentoso, tão ladino, tão injusto como vive na sua representação (Nietzsche, 2005, p. 190).

Tal análise pode fomentar a propagação dessa obra, numa década em que os conservadorismos internacional e nacional avançam nas disputas de comunicação e poder públicos e privados. Investigar a autenticidade do argumento e a coerência estética das obras do artista esclarecerá a sua abordagem particular sobre a idolatria e o estímulo à submissão, ainda que fora da cultura cristã, como no caso das personalidades da história da política mundial, ampliando o



conhecimento sobre a obra de Moraleida e acompanhando os esforços de outros pesquisadores como Tatiana Duarte Penna, autora que desenvolveu uma dissertação sobre a conservação do acervo do artista em 2013; e Carolina de Angelis, Paulo Miyada e Veronica Stigger, responsáveis pelos escritos do catálogo *Canção do sangue fervente*, de 2019, realizado a partir de uma exposição no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo (SP), curada por Miyada.

VENDEM PORNOGRAFIA

A posição dos corpos dos retratados é decisiva para esta análise (Figura 1). Ocupando ou orbitando a centralidade dos planos, as personalidades estão posicionadas para garantir a máxima atração, configurando-se como comerciantes perante o observador, semelhantes a modelos que têm algo importante para ofertar, como Moraleida determinou ao inserir a palavra “vendem” no título do conjunto. É viável apontar uma familiaridade com a linguagem da publicidade, naturalmente objetiva, mas compreendendo um uso simplificado das suas dinâmicas, em virtude de o centro ser a única aposta para a contenção e controle do olhar do público.

O restante do visual da sequência de trabalhos apoia essa centralidade, pois ele foi formulado sem distrações, já que não há cenários rodeando os personagens e somente campos sólidos de cores envolvem essas figuras. Há uma descontinuidade no preenchimento das seções que formam as anatomias, o que acompanha o acúmulo de linhas e hachuras desencontradas e que concluem as volumetrias pouco niveladas. Está posta uma coerência com o uso enxuto da imagem da publicidade, distorcendo o visual das personalidades com um desenvolvimento gráfico que é bruto e precário, remarcando, por isso, a atenção do público nesses corpos por meio de um distanciamento das sutilezas ou nuances.



O formato retangular dos suportes dá continuidade à relação com a linguagem publicitária, pois as naturezas retangulares³ e dimensionais dos cartazes do comércio são repetidas no conjunto, o que é ampliado pela aplicação textual por meio de títulos, nominais e numéricos, e convocações⁴ pertinentes ao consumo dos corpos das personalidades. Salienta-se que as bordas e balões de fala que são relacionadas às histórias em quadrinhos contornam os dizeres, o que realoca as imagens na publicidade, uma vez que os seus anúncios são encontrados nesse tipo de publicação. Porém, o acabamento gráfico desses elementos é ruidoso e as letras das mensagens não têm rigor na sua escrita (Figura 2).

Pode-se dizer que o artista construiu novas personalidades com essa série de imagens, entendendo os retratados como mitos de uma cultura em que a política é consumo e a imagem é um rótulo, o que corrobora com a ideia de que “a melhor arma contra o mito é talvez mitificá-lo a ele próprio, é produzir um mito artificial: e este mito reconstruído será uma verdadeira mitologia” (Barthes, 1980, p. 156). Para Moraleida, tal mitologia funciona como uma conciliação entre a realidade e a personalidade, desde que ambas estejam imersas no erotismo e independam das organizações políticas entre a direita e a esquerda, pois, sim, “o mito existe na esquerda, mas não tem absolutamente as mesmas características que o mito burguês. O mito da esquerda é inessencial” (Barthes, 1980, p. 167). Além disso, o artista parece entender que o mito libera o desejo sexual, dando-lhe características exageradas para a oferta de cunho erótico. Isso é semelhante à publicidade de produtos de beleza que entrega

3 Ressalta-se que a publicidade perpetua a configuração estabelecida para a pintura dos retratos de personalidades desde o período clássico da história da arte.

4 Os dizeres das lideranças são assim traduzidos por mim: Fidel Castro – Eu quero sentir seu pau duro e latejante entre meus seios grandes enquanto você atira sua grande carga quente em todo o meu rosto. Abraham Lincoln – Masturbe-se comigo por favor. Mao Tsé Tung – Assista meu xixi dourado jorrar dos meus lábios úmidos, em seguida, aponte seu jato para mim e deixe seu líquido quente esguichar por todo o meu corpo. George Washington – Minha buceta suculenta precisa de um pau. John Kennedy – Coma minha bunda chupe minha língua grande e inchada corte minha buceta rosa crua e me aperte com força! Estou com calor.



soluções melhores do que a realidade demanda, envelopando as suas soluções em uma ideia de profundidade, pois “a sujeira já não é arrancada da superfície, mas expulsa dos seus mais secretos esconderijos. Toda a publicidade dos produtos de beleza se fundamenta, também, numa espécie de representação épica do íntimo” (Barthes, 1980, p. 58).



Figura 2. Pedro Moraleida: *Abraham Lincoln*, 1997, técnica mista sobre papel, 99 x 66 cm.
Fonte: Acervo do Instituto Pedro Moraleida.



Moraleida optou pelo idioma inglês para dar voz aos personagens, o que pode ser relacionado à internacionalização da política nas obras, mas também é capaz de promover uma associação à provável valorização dos produtos estadunidenses no imaginário da população brasileira, dada a dominação do seu mercado pelos Estados Unidos, no período da criação dessas imagens, pois a polarização comercial da atualidade, entre a China e essa nação, ainda não estava estabelecida mundialmente, bem como era recente a fundação do bloco econômico Mercado Comum do Sul (Mercosul), em 1991, ano da dissolução da União Soviética e que enterrou o contexto da Guerra Fria, favorecendo o predomínio global estadunidense.

Ao materializar os políticos, Moraleida eliminou os seus pênis para a inserção de vulvas. Como elas é que são ofertadas pelos personagens, essa substituição pode ser compreendida com um aprofundamento no caráter mercantil das figuras, pois é viável identificar nas imagens que, quando há comercialização de um corpo, ele está ligado à exploração do feminino pelo machismo. Por isso, a vulva consegue se tornar um importante aparato nas imagens, condicionando-se a um elemento que, ao ser localizado no corpo masculino, distancia-se do seu sentido concreto e leva à crítica da operação das indústrias e das suas vendas no mercado, já que a gestão é comumente atribuída aos homens nos variados contextos, afirmando o predomínio do masculino no imaginário e na ordem prática da produtividade.

É fruto do mesmo pensamento identificar uma crítica à também maciça presença do gênero masculino nos principais cargos dos governos, durante a história mundial. As disputas para a implantação do comunismo e a manutenção do capitalismo; a violência existente nos eventos de encontro dos governos que idealizam esses modelos; a cólera presente nas estratégias de isolamento comercial, tratando especificamente da relação dos Estados Unidos e de Cuba; as práticas de punição e segregação com o uso da força e das finanças, desenvolvidas pelos governos, internamente, perante o seu povo; dentre outras mazelas que podem ser compreendidas como um enredo próprio da masculinidade.



Contraditoriamente, devido aos debates atuais identificados em diversos mecanismos comunicação institucional, nacionais e internacionais, fomentados por propostas como o #MeToo; campanha contra o assédio sexual nos Estados Unidos⁵, realizada pelas profissionais da indústria cinematográfica, desde 2017; identifica-se que o uso dessas vulvas pode ter relação com as permissões do autoritarismo sedimentando pelo patriarcado, o exato machismo que estimula atacar a sua própria natureza somente a partir da adesão de um componente feminino, atribuindo-lhe a condição de rebaixado e diminutivo, automaticamente. Portanto, ainda que as obras promovam reflexões sobre as mazelas relacionadas à masculinidade, elas fazem uso da sua soberania para a execução desses comentários, de acordo com as discussões da comunicação social da atualidade.

Tal autoridade masculina também é identificada na liberdade de representação explícita dessas vulvas, pois as imagens não têm uma caracterização ligada ao erótico e partem ao apelo pornográfico, pois, de uma forma simplificada, “poder-se-ia dizer que o erotismo acentua aspectos interpessoais, como a sensualidade, o pudico ou a sedução, enquanto a pornografia se centra acima de tudo na representação de atos sexuais e de pares genitais” (Kiecol, 2018, p. 7).

Com isso, os efeitos à masculinidade, após a inserção das vulvas, podem perder a aderência crítica, dada a essa apresentação despudorada das partes íntimas, pois esse tipo de visualização é capaz de depender de uma dosagem estratégica da sensualidade:

A expressão e exposição da sensualidade ou da *carnalidade* (para sermos bem explícitos) ainda é objeto de repressão e sublimação em todos os campos, inclusive no campo da arte. Mesmo considerando-se a massiva exposição do corpo (particularmente do feminino) nas mídias e a sua proeminência na arte contemporânea, os modos de produção e veiculação das imagens luxuriosas obedecem a regras bem determinadas,



liberando-se a sensualidade implícita e interditando-se a explícita – permite-se o erotismo, censura-se a pornografia. A excitação que a imagem sensual provoca ainda é considerada uma experiência exclusiva da ordem do privado e sua exposição pública é regida pela norma do “atentado ao pudor”, sempre vigilante e introjetado (Medeiros, 2016, p. 29).

Mas a congruência com a posição central dos retratados vem justamente do investimento de Moraleida nos enfoques da pornografia. Inclusive, é com o destaque na representação objetiva dos órgãos genitais que se renuncia à apresentação e acentuação dos componentes biográficos dos personagens elaborados, nos seus aspectos formais e que levariam ao pudico e a garantiriam a autoridade, à mercê do documental elogioso. Também está na concordância ao pornográfico a verbalização adquirida com a aplicação textual, carregada da descrição gráfica da excitação das partes íntimas, mas que intensifica o comentário do artista perante a comercialização do corpo nos contextos sociais que aponta (Figura 3). A composição dos textos será entendida como chula por parte do público, pois a escolha das palavras acompanha o ponto de vista da pornografia, evitando qualquer duplo sentido ou charada durante a leitura das mensagens ditas pelas lideranças.

Como esses escritos são chamados à ação, os seus argumentos podem ser entendidos como versões de Moraleida para os discursos cotidianos da vida profissional de qualquer político, sempre carregados de pedidos por confiança, votos, desculpas ou em pura gabação. Quando a palavra é entregue ao político, ela se multiplica na construção do seu monólogo, mas diferentemente das declamações originais, que conseguem a adesão dos que são favoráveis à mensagem ou a suspeita da oposição, as releituras de Moraleida provocam uma observação descontraída, informal, natural e vingativa. Esse olhar pode depender justamente da implantação das vulvas nos corpos masculinos localizados num ambiente mercantil, mesmo sendo possível identificar a autorização do machismo nessa criação.





Figura 3. Pedro Moraleida: *Mao Tsé-Tung*, 1997, técnica mista sobre papel, 99 x 66 cm.
Fonte: Acervo do Instituto Pedro Moraleida.



As especificidades da transexualidade, para além da feminilidade, e a natureza da não binariedade dos corpos acompanha o feminino nessa sua apropriação para a construção das simbologias, reiterando o mesmo desmerecimento do que não é somente masculino e que, portanto, pode ser usado por ele para a depreciação dos seus integrantes. E ainda estão na possibilidade de leitura dessas obras as consequências da retirada dos pênis das personalidades para a própria masculinidade, ainda que isso culmine na devolução do protagonismo a essas genitálias. Uma observação final a esse aspecto da imagem é que no balão de fala de Castro há menção aos seus seios e Tsé-Tung parece contar com mamas no seu peitoral, mas a construção despojada desses corpos não destaca tal inserção.

PRESIDENTES E LÍDERES CASTRADOS

A identificação da masculinidade pode ser diretamente ligada à afirmação e ao desempenho do corpo do homem, sendo a sua capacidade de exercer a força uma provável expectativa de diversas comunidades. Obviamente, a potência não é somente atrelada à musculatura, ela passa pelo armamento e pela capacidade de impor a sua própria lógica para vencer um debate ou dominar uma negociação, uma vez que as dinâmicas sociais apontam para essas versões da força durante o funcionamento das economias, sendo a política a principal interessada no sucesso do seu desempenho. Disso, o vigor dos atos do homem pode ser relacionado à imagem do pênis, baseando-se na sua realidade material aplicada historicamente, pois “o monte Olimpo abrigava deuses com ereções eternas, castrações divinas, deusas emergindo inteiras do sêmen, sátiros e centauros, heróis masculinos nus, à vontade com a sua sexualidade, mesmo que bissexual” (Friedman, 2002, p. 139).

Tendo em vista a importância dada aos pênis, frequentemente, para a garantia do respeito às biografias dos homens, o que está provocado com a substituição das genitálias das lideranças também tem relação viável com o ato da castração, pois “somos civilizados. E



somos neuróticos. Temos medo de usar os nossos pênis. E, igualmente, tememos perdê-lo. O pessoal é político. E o político é pessoal” (Friedman, 2002, p. 172). Os falos deslocados não estão exibidos, portanto as mutilações não são visíveis nas áreas das imagens, mas coube aos pênis a presença pela invisibilidade, pois esse protagonismo tem condições de emergir através dos conteúdos prévios às obras, esses ligados às características popularmente percebidas e valorizadas na masculinidade. Pela estabilidade e solidez desse consenso, o sumiço dos órgãos genitais tem condições de seduzir os observadores, ainda que inversamente à glorificação das histórias masculinas, principalmente porque:

O pavor da castração, contudo, pode ser considerado um atenuante diante de um terror primitivo, não motivado, ao qual Vernant alude como medo em estado puro, que traduz “o horror terrificante de uma alteridade radical”. E por essa razão que, do ponto de vista psicanalítico, as fantasias relacionadas à castração, por mais insólitas e assustadoras que sejam, tendem a ser interpretadas como roteiros que têm a função de estruturar a ansiedade, revelando o esforço humano de organizar o horror através de uma forma legível.

Assim como os desdobramentos anatômicos seriam uma forma de desmentir a inevitável condenação do homem ao nada, superando-a pela via do excesso, as fantasmagorias de membros decepados também representariam a opção por um perigo menor — a perda de uma parte de si — frente à ameaça maior de dissolução total do ser (Moraes, 2002, p. 213).

Os visuais do artista, com o seu investimento na expressão gráfica desalinhada e desproporcional, empregada nos seus corpos castrados, com a alteração dos gêneros (Figura 4), permite condicionar as lideranças ao entendimento do abjeto, identidade à parte dos seus relacionados na realidade, uma vez que “a abjeção é processo pelo qual a identidade é definida contra o risco de sua dissolução; é um processo de revolta e revulsão contra aquilo que nos dá existência ou sentido, a economia significativa dos binários” (Posso, 2009, p. 22).



Os sujeitos abjetos dependem de uma recusa da beleza historicamente clássica e que ainda se manifesta na mercantilização, contexto em que a limpeza é o único aspecto admitido. Nos dizeres proclamados pelos retratados, esse asseio é substituído pela menção aos fluídos corporais, invertendo a lógica do tratamento dos rejeitos, junto da admiração da exuberância da carne genital, inapropriada para alguns interessados na exibição da nudez e que, por isso, deve ser coberta por adereços e outras poses. O tratamento objetificado das lideranças, principalmente fomentado pelo uso da publicidade por Moraleida, questiona a localização frequentemente deliberada aos abjetos, pois o lugar daqueles que caminham contra o consenso do ideal não é uma plataforma que investe na criação dos desejos. Já que as biografias das personalidades são ignoradas, o imediatismo da mercantilização permanece intacto e conserva a objetificação contraditória desses abjetos.

A surpresa é uma das consequências possíveis da corporeidade abjeta, uma vez que a novidade é estabelecida nas versões desses personagens que são intrínsecas à indefinição, mas dada a apropriação econômica da linguagem publicitária, provavelmente esse inesperado cede lugar a um gozo estimulado, uma vez que as imagens têm uma mensagem central e objetiva em desempenho. Vale imaginar que todo retorno é contaminado pelo trajeto realizado e, nesse caso, o deleite está diante das investidas do grotesco, podendo esse resultar no riso, capacitando as lideranças a uma resposta espontânea do público.

É que o riso causado pelo grotesco tem em si algo de profundo, de axiomático e de primitivo que se aproxima muito mais da vida inocente e a da alegria absoluta do que o riso causado pelo cômico de costumes. Há, entre esses dois risos, a abstração feita da questão da utilidade, a mesma diferença entre a escola literária comprometida e a escola da arte pela arte. Assim, o grotesco domina o cômico de uma altura proporcional (Baudelaire, 2019, p. 57).





Figura 4. Pedro Moraleida: *George Washington*, 1997, técnica mista sobre papel, 99 x 66 cm.
Fonte: Acervo do Instituto Pedro Moraleida.



O ambiente político é favorável a esse gozo baseado no rebaixamento. Isso se garante pela cultura da política identificada por parte da população, devido às práticas de corrupção que envolvem esse ambiente e que são combatidas, com frequência, ao longo da história e com diversidade territorial, por protestos que atraem oportunistas interessados na descrença coletiva dada a ilegalidade na política. São essas figuras que aplicam a comicidade nos seus discursos, vestes e propagandas, conseguindo ampla visibilidade durante e posteriormente ao riso, seja praticando a autodepreciação e a interpretação pejorativa dos seus corpos e biografias, seja debochando dos componentes do entorno e das instituições, todos esses supostamente fadados aos escombros da ética. A população, com o riso, pode ser identificada como uma cúmplice dessa ruína, ainda que ela esteja à mercê justamente das práticas que são alvo da difamação e humilhação pelos oportunistas.

Sendo assim, ao observar o retrato de John Kennedy (Figura 5), está posta a vitalidade de um visual direcionado ao mau desempenho proposital e ao combate do rigor técnico, o que tem ligação com o grotesco, pois ele investe na contração do virtuoso, exprimindo as suas qualidades antagônicas, como o precário. Mas essa caracterização pode apoiar o entendimento de que todas as personalidades da política são capazes de ser ridicularizadas, misturando trajetórias que deveriam ser desmoralizadas com a ausência de outras avaliações, o que massacra uma relação completa com as lideranças, na realidade. Salienta-se que as características do retrato de Kennedy são qualidades repetidas por toda a obra de Moraleida, o que leva a entender que o seu zelo pelo grotesco pode ser aplicado a qualquer um de seus retratados, como nos demais casos vistos aqui.

Pode-se entender que os retratos valorizam a liberdade e o combate ao ordenamento social, pois numa objetiva aproximação com a perspectiva anárquica, defensora desses valores, é fundamental deteriorar o sistema capitalista, o comunismo ou qualquer elaboração de cargos e instituições. O anarquismo não está expresso diretamente nessas imagens de Moraleida, mas como elas programam o riso sobre os seus líderes, o clamor pela destruição das suas estruturas está



sugerido. Nesse sentido, o público já não pode ser visto como aliado da difamação de tudo que o cerca, pois cabe identificar o seu desejo pelo deslocamento dos pavores e repulsas em direção ao protagonismo, condição natural de uma comunidade quando o proibitivo é dominante, ainda que somente para vencer um tédio temporário:

A sociedade, como postulado por Bataille, gira em torno de um núcleo de tabu, especialmente o da morte, que faz a intermediação da interação humana. O papel desse núcleo é purificar, transmutar o proibido em social e o depressivo em estimulante, num processo parecido com o da catarse na tragédia. No contexto desse núcleo, Bataille argumenta, o sujeito e o lixo somente evocam uma força dissipada de repulsão porque eles constituem o limite entre a vida e a morte: eles são o limiar e o abjeto indicando a problemática indizibilidade da vida e da morte, a incapacidade do núcleo de purgar o moribundo do social. O riso, segundo Bataille, exemplifica a problemática ambiguidade que sobrevive à tentativa de socialização do abjeto: a descarga explosiva ou o desperdício de energia na gargalhada é induzido pelo pânico, medo ou coisas que são desalentadoras, coisas que são geralmente associadas ao abatimento, tornando explícita a raiz comum do gozo e do lamento (Posso, 2009, p. 52).

Por fim, nas imagens de Moraleida, a transição de valores se converte em vetores de análise, como o encaminhamento do retrato rumo ao abjeto e ao caráter grotesco, mas é do comentário social que impregna o conjunto o fomento à elaboração dessas vias, pois ele torna as obras suportes absorventes da realidade, compondo a revisão e a releitura dos corpos através de combinações e do respeito a determinados limites imagéticos. Postos os comentários sociais do artista e o vigor do seu visual, finalmente se atribuiu às obras um vetor fundamental oriundo dessa prática de absorção, a paródia, já que ela investe na crença por outras verdades, ainda que para isso tenha que se assumir com um ponto de vista.





Figura 5. Pedro Moraleida: *John Kennedy*, 1997, técnica mista sobre papel, 99 x 66 cm.
Fonte: Acervo do Instituto Pedro Moraleida.



Para caracterizar a paródia desempenhada por Moraleida é preciso entender que ele expôs uma insatisfação com a moral e o respeito atribuídos aos líderes constituídos, apoiando-se no riso e, evidentemente, na realidade para cometer as suas críticas. O artista promoveu um investimento essencial numa paródia de criação repetitiva, o que foi condizente com o desejo pela degradação dos seus alvos, visto que o conjunto não esconde a identidade dos seus personagens ou varia o que pratica nelas, uma vez que “o efeito da paródia, assim definido, se prolongará até certos casos em que a ideia que se expressava em termos familiares é daquelas que deveriam ter outro tom, nem que seja por hábito” (Bergson, 2001, p. 92).

Conservando as apropriações existentes no conjunto, nota-se a criação de muitas paródias como da publicidade, da pornografia, das histórias em quadrinhos e, já que a mercantilização e a autoridade estão relacionadas a essas linguagens, encontra-se uma paródia da masculinidade e, especialmente, sobre a sua ocupação nas diversas gestões, cabendo ao observador criticar as soluções existentes nas imagens para a criação da nova verdade e as suas consequências, pois não é possível “pensar em paródia sem a participação essencial do leitor, que empresta seu saber ao texto e aciona seu conhecimento de mundo a fim de localizar a dissonância subjacente àquele discurso” (Alavarce, 2008, p. 126).

As diferentes paródias desempenhadas nas imagens têm associação com o rebaixamento da biografia das personalidades retratadas, pois, em todos os casos, as versões se valem da captura de uma parte pelo todo, implicando, por isso, em modalidades enxutas e que insistem na transmissão de suas mensagens pela objetividade. Com isso, os cinco retratos analisados podem ser vistos como um grupo de imagens dispostas a uma finalidade, mesmo carregando tantas qualidades estéticas como apontado. Está aí parte da façanha de Moraleida: suas imagens podem atrair e repelir ou seduzir e conquistar. Seguramente, nos dois casos, a inércia será desafiada.



REFERÊNCIAS

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e sua refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Pedro de Souza e Rita Buongiorno. São Paulo: Difel – Difusão Editorial S/A, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Essência do Riso. **Revista UFG**, Goiânia, v. 8, n. 2, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48111>. Acesso em: 23 jan. 2023.

BERGSON, Henri. **O riso**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRIEDMAN, David. **Uma mente própria**: a história cultural do pênis. Tradução: Ana Luiza Dantes Borges. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

KIECOL, Daniel. **Arte erótica**. Tradução de Text Case Translation Agency. Colônia: Konemann, 2018.

LOPES, Valquiria. Exposição do artista Pedro Moraleida, no Palácio das Artes, é alvo de novo protesto. **Estado de Minas**, 10 de outubro de 2017. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2017/10/10/interna_gerais,907640/exposicao-do-artista-pedro-moraleida-no-palacio-das-artes-e-alvo-de.shtml Acesso em: 17 nov. 2023.

MEDEIROS, Afonso. Erotismo & pornografia na arte: uma história mal contada? **Cartema**, Belém, v. 5, n. 5, p. 27-49, dez. 2016.

MEE TOO BRASIL. **[Site oficial]**. [S.l.], 2023. Disponível em: <https://metoobrasil.org.br/> Acesso em: 17 nov. 2023.



MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POSSO, Karl. **Artimanhas da sedução**: homossexualidade e exílio. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Thiago José Santos de Alcântara é mestrando em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. Habilitado em pintura no Bacharelado de Artes Plásticas da mesma Universidade (2022). Pós-graduado (lato sensu) em Mídias Sociais e Gestão da Comunicação Digital pelo Centro Universitário UNA (2012). Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas (2006).



MANOBRAS RADICAIS: REFLEXÕES SOBRE UMA EXPOSIÇÃO FEMINISTA NO BRASIL

Jaqueline Santos Sampaio

Resumo: O presente artigo trata da exposição *Manobras Radicais: artistas brasileiras (1886-2005)*, com curadoria de Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff, realizada em São Paulo, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB/SP) em 2006. Considerada uma das primeiras exposições coletivas de artistas mulheres com viés feminista no Brasil, o estudo parte da análise dos textos que compõem o catálogo da exposição para compreender como arte e feminismo se relacionam na mostra.

Palavras-chave: Manobras Radicais. Artistas mulheres. Feminismo. Heloísa Buarque de Hollanda. Paulo Herkenhoff.

MANOBRAS RADICAIS: REFLECTIONS ON A FEMINIST EXHIBITION IN BRAZIL

Abstract: The aim of this study is to investigate the texts from an art exhibition catalog in order to understand the relations and connections between art and feminism. The exhibition considered was called *Manobras Radicais: artistas brasileiras (1886-2005)* and it was curated by Heloísa Buarque de Hollanda and Paulo Herkenhoff. It was displayed at the *Centro Cultural Banco do Brasil* (Bank of Brazil Cultural Center) in São Paulo in 2006. It was considered one the first group art exhibitions developed exclusively by female artists considering a Brazilian feminist bias.

Keywords: Manobras Radicais. Female artists. Feminism. Heloísa Buarque de Hollanda. Paulo Herkenhoff.



O presente artigo propõe analisar as relações empreendidas entre arte e feminismo na exposição *Manobras Radicais: artistas brasileiras (1886-2005)*, com curadoria de Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff, exibida entre agosto e outubro de 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo (CCBB/SP). O interesse por *Manobras Radicais* vem do fato de ser considerada uma exposição singular no sentido de reunir um amplo conjunto de artistas mulheres a partir de uma abordagem feminista, introduzindo a nível nacional um olhar diferenciado no modo de pensar a produção de arte feita por mulheres. Para Talita Trizoli, *Manobras Radicais* é uma exposição

[...] icônica na história expográfica nacional justamente pelo seu caráter de aglutinação de artistas consagradas, e outras tantas desconhecidas, sobre a perspectiva de gênero, e onde a questão feminista aparece de modo claro nos textos curatoriais, explanações e provocações dos curadores (Trizoli, 2018, p. 30).

Em âmbito internacional, a profusão de exposições de artistas mulheres a partir de uma abordagem feminista já era realidade desde as décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos e na Europa, uma vez que foi justamente em solo estadunidense e europeu que o feminismo pôde ser discutido com maior autonomia e liberdade. No entanto, o ano de 2007 é emblemático nesse sentido, dado que exposições com essa temática puderam ser vistas de modo mais recorrente do que em décadas anteriores. Felipa Vicente (2012, p. 257) nomeia essa particularidade como um *renascimento feminista*, “feito tanto de olhares sobre o contemporâneo, como de reflexões sobre um passado recente”, propiciado por exposições ocorridas principalmente entre 2007 e 2009.

Dessa forma, *Manobras Radicais* faz parte de um contexto internacional dedicado a repensar a visibilidade das artistas mulheres sob a ótica das questões de gênero. No Brasil, o aporte feminista em exposições de arte conquistou maior visibilidade a partir da década de 1980, com a redemocratização após o término da ditadura civil-militar. Em função desse contexto, a articulação das pautas defendidas



pelo movimento ocorre de maneira distinta se comparado ao modo como foi engendrado nos Estados Unidos e na Europa, gerando uma maturação tardia no país.

De acordo com Cynthia Andersen Sarti (2004), o feminismo no Brasil possui certas particularidades. Na década de 1970, o movimento das mulheres, como era denominado, volta-se à luta contra a repressão e o autoritarismo vigente, o que configurou a adoção de estratégias distintas de resistência, vinculadas a ações diretas de combate, como o ingresso de mulheres na luta armada, e articulações políticas e sociais que procuraram driblar a censura em vigor.

Em meados da mesma década, a distensão do regime ditatorial entre os governos militares de Ernesto Geisel (1974–1979) e João Figueiredo (1979–1985) oportunizou a diversificação do movimento, sendo possível a partir de fins de 1970 e início de 1980 declarar-se abertamente feminista (Sarti, 2004). O fim do regime militar em 1985 permitiu que questões atreladas ao gênero, a diversidade, e questões étnico-raciais, tais como a ausência das mulheres negras no movimento, viessem à tona, o que contribuiu para uma renovação no cenário local.

De acordo com Sarti,

[...] nos anos 1980 o movimento de mulheres no Brasil era uma força política e social consolidada. Explicitou-se um discurso feminista em que estavam em jogo as relações de gênero. As ideias feministas difundiram-se no cenário social do país, produto não só da atuação de suas porta-vozes diretas, mas também do clima receptivo das demandas de uma sociedade que se modernizava como a brasileira. Os grupos feministas alastraram-se pelo país. Houve significativa penetração do movimento feminista em associações profissionais, partidos, sindicatos, legitimando a mulher como sujeito social particular (Sarti, 2004, p. 42).

Além disso, na década de 1980, houve a fragmentação do movimento em diversas frentes, demonstrando a impossibilidade de entender a mulher sobre o prisma da universalização enquanto sujeito



histórico. Se as mulheres são diferentes entre si por vivenciarem contextos socioculturais de caráter múltiplo, distintas devem ser as estratégias elaboradas pelo movimento, que na sua diversificação tem buscado atender às mais variadas demandas.

As particularidades que marcam a inserção do feminismo no Brasil ajudam a compreender por que apenas em 2006 torna-se possível a realização de uma exposição de artistas mulheres no país a partir dessa abordagem. Isso não significa que anteriormente exposições pautadas em uma perspectiva de gênero não tivessem ocorrido. Em 1960, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) realiza a primeira mostra coletiva de artistas mulheres de grandes dimensões no Brasil, intitulada *Contribuição da mulher às artes plásticas do país*. Com curadoria de Mário Pedrosa, a mostra contou com a exibição de cerca de 250 obras de 65 artistas brasileiras e estrangeiras residentes no Brasil, e buscou abarcar a produção da arte moderna brasileira entre 1920 e 1960 (Cerchiaro; Simioni; Trizoli, 2019).

Na época, a exposição não se vinculou em seu projeto curatorial com o feminismo, estando voltada para a seleção de artistas mulheres que haviam alcançado reconhecimento na arte moderna, como Tarsila do Amaral, Georgina Albuquerque e Anita Malfati, ligadas à primeira geração do modernismo brasileiro, e também artistas atuantes no cenário naquele período, com passagem pela Bienal de São Paulo, tais como Lygia Clark, Wega Neri, Fayga Ostrower, entre outras (Cerchiaro; Simioni; Trizoli, 2019).

Embora não seja uma exposição de artistas brasileiras, a mostra *American Woman Artists*, realizada em 1980 no Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), também deve ser destacada como uma importante iniciativa nesse sentido. Com curadoria de Glenna Park, Mary Dritschel e Regina Silveira, a mostra exibiu a produção de 46 artistas mulheres estadunidenses. Reunidas em um primeiro momento pelo aspecto formal de seus trabalhos – foram selecionadas apenas obras que utilizavam o papel como suporte –, a mostra revelou “uma postura assumidamente feminina e feminista” (Vieira, 2021, p. 641), justamente nos anos finais do regime ditatorial.



É necessário pontuar que as referidas exposições, bem como *Manobras Radicais*, foram realizadas em São Paulo, um dos principais polos artísticos do país. Não se descarta, portanto, a possibilidade de que iniciativas semelhantes tenham acontecido anteriormente em outras regiões. Cerchiaro *et al.* (2019) apontam, contudo, para a carência de informações sobre exposições coletivas de artistas mulheres no Brasil, caracterizada por uma escassez de fontes – como registros fotográficos, reportagens de jornal e crítica especializada –, bem como um apagamento quase total da memória dessas mostras no contexto da historiografia da arte brasileira, o que demonstra um processo de desaparecimento das informações sobre exposições que tenham se fundamentado em uma perspectiva de recorte de gênero. Tal dado evidencia a importância de pesquisas que procurem mapear exposições sobre essa perspectiva para além da região sudeste.

MANOBRAS RADICAIS: REFLEXÕES SOBRE UMA EXPOSIÇÃO FEMINISTA NO BRASIL

Diante das considerações expostas, interessa aqui revisitar *Manobras Radicais* no intuito de compreender como o feminismo enquanto movimento que opera com a produção de saberes impactou a formulação dessa exposição. Para tanto, buscou-se analisar os textos que compõem o catálogo da exposição, em especial o intitulado *Sobre Mulheres e Manobras Radicais*, uma vez que a partir das informações ali contidas torna-se possível perceber os percursos curatoriais construídos por Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff, curadores da exposição.

O catálogo de *Manobras Radicais* é dividido em duas partes: na primeira parte constam dois textos de apresentação, um deles assinado pelo Centro Cultural Banco do Brasil e o outro por Hollanda. Em seguida, encontra-se *Sobre Mulheres e Manobras Radicais*, assinado por ambos os curadores e onde consta a maior parte das informações sobre a exposição como um todo. Um ponto interessante é que esse excerto é elaborado em forma de diálogo, semelhante a uma entrevista, com a diferença de que



ambos os curadores lançam as perguntas, as debatem e, no decorrer da conversa, introduzem novos temas para a discussão, o que gera a apresentação das referências curatoriais de modo mais intimista.

Na segunda parte do catálogo encontramos *Glosas e Zonas de Trabalho*, anotações gerais sobre a exposição que se configuram como um registro de campo sobre o processo curatorial. Por fim, há ainda excertos selecionados de trocas de *e-mails* com as artistas participantes. Em relação a essa segunda parte, os curadores optaram em publicar o material bruto e de maneira dispersa, evitando a contextualização dos mesmos. Por essa razão, evitou-se nesse momento utilizar essa seção, dando prioridade para os textos da primeira parte do catálogo.

A exposição *Manobras Radicais*, realizada entre agosto e outubro de 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo (CCBB/SP), apresentou ao público 61 artistas brasileiras com obras datadas entre 1886 e 2005. Os curadores optaram em trabalhar com uma pluralidade de artistas mulheres, mesclando obras de artistas consagradas no cânone nacional, como Adriana Varejão, Anita Malfati, Beatriz Milhazes, Letícia Parente, Lygia Clark, Lygia Pape, Maria Martins, Regina Silveira e Tarsila do Amaral – apenas para citar algumas –, e com obras de artistas menos conhecidas do grande público, ou, como colocou Paulo Herkenhoff (2006, p. 16), com “artistas pouco expostas no ‘Sul’ do país, como as paraenses Lise Lobato e Nailana Thielly”, criando um recorte curatorial que privilegiou o estabelecimento do diálogo entre diferentes gerações.

A proposta curatorial buscou abordar as “lógicas sutis de uma microfísica do poder, em busca da presença e da radicalidade com que as mulheres enfrentaram situações de silêncio forçado, opressão e exclusão” (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 10), de modo a fugir de modelos tradicionais de curadoria vigentes, tais como construir uma história das artistas mulheres no Brasil, ou dividir as obras em estilos ou movimentos. Procuraram, assim, construir uma exposição pautada na diversidade das questões trazidas pelas mulheres em suas obras, de modo a evidenciar as manobras necessárias para que o gênero feminino possa subverter as estruturas sociais de cunho patriarcal.



O entrelaçamento dessa exposição com o feminismo pode ser percebido tanto pela forma como a curadoria foi concebida, quanto pela afirmação do vínculo entre os curadores com essa abordagem, encontrado do catálogo da exposição. Nas palavras de Holanda (2006, p. 9), “os curadores desta exposição são dois feministas”, o que de início já demarca o vínculo de ambos com a referida temática. Em outra passagem, quando Herkenhoff postula sobre o fato de a mulher não ter contribuído na arte brasileira, mas construído a própria arte, ao que Holanda (2006, p. 46) responde prontamente: “essa semiologia da ‘contribuição’ arrasou. Fica difícil dizer quem é o feminista aqui”.

Exposições de caráter feminista e exposições de artistas mulheres podem soar em um primeiro momento como sinônimos, sugerindo que o ato de expor artistas mulheres pode ser considerado feminista, ou que exibir obras de arte feministas pode representar a produção de artistas mulheres como um todo. Tais nomenclaturas são, no entanto, muito mais complexas, uma vez que o encontro entre mulheres, arte e feminismo não é fortuito, gerando camadas de significação que merecem atenção.

De modo geral, exposições de artistas mulheres são entendidas como qualquer iniciativa que busque exibir a produção artística feminina a partir de um recorte de gênero, enquanto que uma mostra pautada pelo feminismo buscaria articular produção estética e posicionamento político, em que as reivindicações das variadas vertentes sejam a tônica dos trabalhos expostos, sendo a artista declarada abertamente feminista ou não.

Em décadas anteriores “assumir-se” abertamente feminista não era algo assim tão simples, tanto pela existência de governos repressivos e autoritários na América Latina, caso do Brasil, quanto pela repulsa de homens e mulheres ao próprio movimento. De acordo com Constância Lima Duarte,

[...] a reação desencadeada pelo antifeminismo foi tão forte e competente, que não apenas promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal-amada, machona, feia, em total oposição à ideia do “feminino” (Duarte, 2019, p. 26).



De modo que, “muitas de nossas escritoras, intelectuais, e a brasileira de modo geral, passaram enfaticamente a recusar esse título” (Duarte, 2019, p. 26). Sobre essa questão, Talita Trizoli (2018) pontua o papel fundamental dos veículos de comunicação para a difusão pejorativa do feminismo no Brasil, em especial nas décadas de 1960 e 1970. Por conseguinte, não é incomum o fato de muitas artistas recusarem a associação de si e de seus trabalhos com o feminismo. Como coloca Trizoli (2018, p. 59), “a ideia do feminismo não apareceu a partir de uma postura libertária e crítica, mas como restrição à sua identidade como artista”.

Para Luana Saturnino Tvardovskas, o fato das artistas não se vincularem ao feminismo evidencia uma característica presente não só no Brasil, mas em demais países periféricos, em que as artistas, em suas práticas, não aderem a pautas identitárias, ou, como coloca a autora, “não levantam bandeiras”, no sentido político do termo. A atuação dessas artistas encontra-se muito mais próxima de uma poética feminista, “na medida em que suas obras reinventam narrativas sobre o feminino e o masculino, desconstróem estereótipos misóginos e ironizam as práticas do poder” (Tvardovskas, 2013, p. 3). Diante de tais particularidades, algumas exposições decidem apresentar as artistas mulheres enfatizando que, embora as artistas selecionadas para a exposição – ou algumas dessas artistas – não tenham se declarado feministas, os seus trabalhos podem ser lidos por essa ótica sem acarretar prejuízos para a compreensão da obra.

Para Malin Hedlin Hayden (2019, p. 324), ser feminista pressupõe engajamento político, o que sugere que, para definirmos uma prática artística a partir desse recorte, deveríamos levar em conta a “agenda política veemente da própria artista, considerando que entender obras de arte como feministas é uma possibilidade de lê-las como algo que implica uma ideologia, política e retórica feminista (comunicada)”. Contudo, Hayden pondera que “nem todas as mulheres que atuam politicamente por melhores condições de vida para o seu gênero são feministas” (Hayden, 2019, p. 326), o que implica uma análise cuidadosa de cada prática artística em questão.



Em função das definições se encontrarem em uma intrincada gama de significações, torna-se importante investigar de que maneira os agentes responsáveis pela realização de exposições operam quando buscam reunir um número significativo de artistas mulheres em uma mostra coletiva. No entanto, não se pode perder de vista que a exposição é o resultado de negociações entre diversos agentes, ou como coloca Ana Maria Albani de Carvalho (2012), de linhas de força, que articulam entre si tensionamentos, o que torna a exposição um fenômeno complexo. Diante das questões apresentadas, uma exposição que deliberadamente se “assume” como feminista tende a operar com perdas e ganhos, o que indubitavelmente repercutirá na seleção de artistas e obras, bem como nas narrativas construídas para interligar e apresentar os trabalhos em exibição.

QUEM SERIA MAIS RADICAL, LYGIA CLARK OU TARSILA DO AMARAL?

Diante dessas considerações, interessa aqui revisitar *Manobras Radicais* no intuito de compreender como o feminismo enquanto movimento que atua com a produção de saberes foi articulado na formulação dessa exposição. Para tanto, buscou-se analisar os textos que compõem o catálogo da exposição, em especial o texto intitulado *Sobre Mulheres e Manobras Radicais*, uma vez que a partir das informações ali contidas, torna-se possível perceber os percursos curatoriais desenvolvidos por Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff.

Manobras Radicais foi projetada como uma exposição que buscava promover a produção de artistas mulheres. No entanto, chama a atenção, em especial, o discurso formulado sobre os trabalhos das artistas Lygia Clark e Tarsila do Amaral, que valem aqui uma análise mais cuidadosa. Para os curadores, Lygia Clark deve ser vista como aquela que operou de forma radical na arte brasileira, introduzindo inovações como o experimentalismo e a subjetividade em suas obras:

[...] a Lygia é aquela mulher que não se deixa segurar. Experimenta, arrisca, não trabalha em função de um campo



específico. Tanto na arte quanto em outros campos, ela procura sem medo expandir o horizonte que se impõe, vai fundo na ultrapassagem dos territórios da linguagem artística, do conceitual, da política, do comportamento, enfim, o território como ela tanto queria, *borderline* (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 28).

Em relação a um possível protagonismo de Tarsila do Amaral na arte brasileira, Hollanda pontua que esse lugar pertence na verdade à Lygia Clark:

[...] eu não tenho dúvida do lugar da Lygia Clark na produção feminina nas artes. Ela foi a primeira artista mulher radical na arte brasileira. Ela inaugurou um lugar que, na história oficial da arte brasileira, é muitas vezes ocupado por Tarsila do Amaral, que, do ponto de vista de nossas manobras radicais, não é nada radical (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 34).

Esse posicionamento é corroborado por Herkenhoff: “ela pariu o Bicho, ela deu o Bicho ao mundo, o novo ser se separou dela e precisava de um Outro. Pergunto-me que outro artista no mundo fez isso tão magistralmente?” (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 34). Até então, as colocações estabelecidas seguem no sentido de exaltar a produção de Lygia Clark na arte brasileira, pontuando suas inovações e feitos a partir de suas obras. No entanto, as comparações tornam-se no mínimo estranhas quando saem do terreno da arte para o terreno da moralidade.

Ao falar sobre Tarsila, Herkenhoff pontua as seguintes questões:

[...] não há projeto de Tarsila sem o marido. Tarsila é o braço pictórico de Oswald de Andrade. Tarsila, enquanto esteve casada com um fazendeiro e seguiu para a França, estudou em uma escola pós-impressionista e correspondeu ao gosto da oligarquia do café, a um gosto oligárquico. Ao se casar com Oswald, produz a pintura *Pau-brasil* e a *antropofágica*. Para mim, são claramente teorizações de Oswald (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 51).



Ainda sobre a artista:

Tarsila, no fundo, corresponde ao programa de Oswald. Eles se separam, ela se casa com Osório César, que era membro do Partido Comunista e começa a sua fase social. Ele diz que Tarsila era totalmente incapaz de fazer uma pintura social consistente com a teoria materialista da história, tanto que a tela Operários é, na verdade, um retrato de imigrantes que visa mostrar a variedade racial étnica em São Paulo, e não a estrutura de classes. Como Gilberto Freyre, ela não teria uma perspectiva materialista da História. Todos os negros de Tarsila estão em situação espiritual, são cristianizados (Herkenhoff, Hollanda, 2006, p. 52).

Para evidenciar ainda mais a crítica ora apresentada, o curador se refere à seguinte conjuntura:

Tarsila tem lados que correspondem à mitologia do feminino. Muito bonita, usava a sedução para circular pelos meios parisienses. Ela se vestiu com Paul Poiret, costureiro cuja carreira começou antes dos anos 1910. Quando ela chegou em Paris, já havia livros e revistas sobre ele. Assim, talvez ela não tenha descoberto uma nova maneira de se vestir, mas sim entrado em um modelo. Segundo Aracy Amaral, quem escolhia o que ela vestia era Oswald de Andrade, ou seja, Tarsila também é um programa político de Oswald de Andrade (Herkenhoff, Hollanda, 2006, p. 52).

Analisando tais afirmações, fica perceptível a disparidade crítica lançada pelos curadores sobre as artistas. Herkenhoff não poupa esforços em utilizar critérios no mínimo questionáveis ao direcionar-se a Tarsila. Não seria exagero afirmar, ao ler tais excertos, a existência de um quadro de violência moral, uma vez que Tarsila para Herkenhoff só existe enquanto projeto político de seus casamentos com Oswald de Andrade e Osório César, sendo cada fase das pinturas da artista associadas aos respectivos cônjuges. Além disso, evoca-se aqui a beleza da artista para justificar sua circulação pelo sistema artístico parisiense, bem como



a existência de uma certa “sagacidade” de Tarsila – em um sentido pejorativo – ao utilizar-se de suas vestimentas para circular no meio artístico parisiense.

Percebe-se que o valor artístico de Tarsila é cruelmente sacrificado em função de suas “questionáveis condutas”, de modo que sua criatividade e inovação são descartadas. Ao fim desse debate, Hollanda pontua o fato de que, em *Manobras Radicais*, Tarsila “será representada, respeitada e tudo o mais que ela merece, porém situada, no âmbito da arte feminina, como um ícone emblemático da mulher tradicional” (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 54). Ao passo que Herkenhoff responde alegando que, “de maneira mais precisa, será discutida do ponto de vista não só da mulher tradicional, como também da mulher oriunda da oligarquia. Não deixamos, no entanto, de reconhecer seu valor como artista” (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 54).

Ana Paula Cavalcanti Simioni (2022) analisa a trajetória de Tarsila sobre outro prisma, demonstrando que a artista – bem como outras modernistas, tal como Anita Malfatti – não mediram esforços para inserir-se no sistema artístico, o que demandava operar de forma estratégica em diversas frentes. Para uma artista mulher, isso extrapolava os limites da qualidade de sua produção estética, sendo necessário, no caso de Tarsila, inserir-se no círculo parisiense, atender às expectativas da elite cultural paulista em consonância com um projeto de internacionalização artística, construir boas relações com figuras importantes do *mainstream* francês e ainda projetar uma imagem de si que a confirmasse como uma artista digna de prestígio e reconhecimento, o que se refletia na construção de uma identidade permeada por questões de classe, raça e gênero.

Simioni afirma a existência de um processo de construção de Tarsila como “obra de arte em si”:

No caso de Tarsila, a construção de uma mitologia própria percorre sua obra nesse momento, tanto quanto sua própria vida enquanto obra ou, melhor, de seu próprio corpo enquanto espetáculo. Isso significou um projeto amplo, envolvendo desde o estabelecimento de um leque de amizades, os professores, a galeria para expor em Paris e os discursos estéticos plasmados



pelas telas que produziu em 1923 até a escolha cuidadosa das vestimentas (Simioni, 2022, p. 145).

Partindo de uma análise sociológica, Simioni pondera ser importante compreender que a artista

[...] soube negociar, em sua produção, com as expectativas que partiam dos diversos grupos com que se relacionava - os modernistas paulistas, o circuito cubista francês -, com o discurso primitivista em voga e com a sua condição de mulher, estrangeira e cosmopolita. Muito de seu sucesso diz respeito as estratégias empregadas para forjar uma identidade artística capaz de sintetizar, com originalidade, respostas a tantas perguntas (Simioni, 2022, p. 146).

Tais estratégias de inserção são vistas pelos curadores em um tom pejorativo, acarretando a diminuição de seu valor enquanto artista, não sendo vistas, portanto, como *manobras radicais* necessárias para que as mulheres artistas sobrevivessem na esfera cultural modernista. Ainda nesse sentido, é interessante observar que Herkenhoff lança comentários semelhantes a respeito de Maria Martins, que participa de *Manobras Radicais* com a escultura *O Impossível*, de 1945. Ao mencionar *O Impossível*, o curador ressalta o erotismo latente na obra, destacando seu caráter subjetivo, algo pouco usual na arte moderna na década de 1940. Mas, ao fazer isso, relaciona essa subjetividade à relação extraconjugal de Maria Martins com o artista Marcel Duchamp:

[...] no Brasil, nessa época, o desejo era questão de higiene pública e regulamentação pela religião. Não havia arte que entrasse tanto na subjetividade. Nesse processo de mudança, Maria Martins tem sua relação privilegiada com Marcel Duchamp, uma relação de amante. Duchamp dedica a ela uma *Boîte-en-valise*. Não se sabia o que era aquilo, talvez só ela soubesse, mas testes feitos nos anos 1990 indicam que era esperma, ou seja, ele faz um trabalho com esperma para ela. Em *Etant donnés*, a peça secreta de Duchamp que só foi revelada depois de sua



morte, a mulher nua com água e a lanterna, cujo simbolismo é intenso, é sexual, representa o corpo de Maria Martins. Trata-se, então, de uma experiência muito significativa entre Duchamp e Maria Martins (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 39).

Embora a exposição seja fundamentada em uma abordagem feminista, permanece em voga uma estrutura de análise crítica ancorada em valores patriarcais, em que a validação ou não da produção de uma artista mulher é empreendida por intermédio de suas relações com outros artistas homens. No caso de Maria Martins, nota-se que a inovação da artista é medida por Herkenhoff pela sua relação com Marcel Duchamp. Se Maria Martins insere em *O Impossível* a questão da subjetividade e sexualidade, em grande medida isso é lido pelo curador como consequência de sua relação com Duchamp, e não como algo autoral da própria artista.

Não se trata, obviamente, de negar as influências que os artistas possam acarretar uns sobre os outros em suas relações, no entanto, é interessante perceber que, no caso de artistas homens, em raras ocasiões seus trabalhos são vistos como frutos de seus vínculos com outras mulheres, ou identificados como um projeto político instituído em seus casamentos pelas suas esposas. Além disso, artistas homens não costumam ter seus trabalhos avaliados pelo uso de sua beleza e sensualidade, de modo que suas obras são vistas como originais na medida em que operam com sua criatividade e originalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante disso, a pergunta a se fazer é se o discurso feminista empregado não torna-se aqui sinônimo de uma exposição segmentada pelo recorte de gênero, em que o simples fato de ser uma mostra coletiva de artistas mulheres justificaria o feminismo como fundamento teórico. Malin Hedlin Hayden, ao analisar *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* (2007), afirma que muitas vezes as exposições coletivas de artistas mulheres defendem o pressuposto do



feminismo, embora dificilmente explicitem ao espectador o que de fato isso significa na retórica da exposição ou como implica no processo de seleção de artistas e obras.

A exposição *Manobras Radicais* merece o seu lugar de destaque na história das exposições em função da relevância de sua realização: inserir em âmbito nacional o debate sobre a produção de artistas mulheres pelo viés de uma abordagem feminista, defendida pelos próprios curadores. No entanto, um olhar atento à discursividade presente nos textos que compõem o catálogo da exposição já permite visualizar alguns problemas, tais como a ausência de clareza sobre como o debate feminista estruturou a mostra, bem como a presença de uma análise curatorial ainda ancorada em pressupostos patriarcais. Com o objetivo de desestruturar um paradigma – nesse caso, o protagonismo de Tarsila do Amaral na construção do modernismo – e estruturar um novo cânone – a radicalidade de Lygia Clark no neoconcretismo –, os curadores conceberam uma exposição em que as artistas são hierarquizadas conforme o seu valor (ou o seu demérito) para a construção da arte brasileira.



REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Ana Maria Albani de. A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. Revista do programa de pós-graduação em ciência da informação da Universidade de Brasília. **Museologia e Interdisciplinaridade**, v. 1, n. 2, jul/dez de 2012, p. 47-58.
- CERCHIARO, Marina Mazze; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; TRIZOLI, Talita. Contribuição da mulher às artes plásticas do país. **Artl@s Bulletin** 8, n. 1, 2019.
- DUARTE, Constância Lima (Org.). Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 25-48.
- HAYDEN, Malin Hedlin. Artistas mulheres versus artistas feministas: definições por ideologia, retórica ou por puro hábito? In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas: v.2** Antologia. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: MASP, 2019.
- HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Manobras Radicais**. Catálogo de Exposição. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil/SP, 2006.
- SARTI, Cynthia Anderser. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 6, n. 12, p. 35-50, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/QVNKzsbHFngG9MbWCFFPPCv/?format=pdf&>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.
- TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil nos anos 1960/1970**. 2018. 434 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2018.



TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. **Artelogie**: Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine. Open Editions Journals, 2013, p. 1-22.

VICENTE, Filipa Lowndes. **A arte sem história**. Mulheres e Cultura Artística (séculos XVI-XX). Lisboa: Babel, 2012.

VIEIRA, Bruna. A exposição American Women Artists (1980) e o debate crítico sobre o feminino na arte contemporânea. In: Anais do XII Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2022, São Paulo. **Anais eletrônicos**. São Paulo: USP, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/eha-2022/trabalhos/a-exposicao-american-women-artists-1980-e-o-debate-critico-sobre-o-feminino-na-a?lang=pt-br> Acesso em: 01 set. 2023.

VIEIRA, Bruna. Mulher, feminino e feminismo em debate no campo artístico brasileiro (1960-1970). In: XV Encontro de História da Arte, 2015, Campinas. **Anais...** Campinas, São Paulo: Unicamp, 2021, p. 638-645. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4660> Acesso em: 01 set. 2023.

Jaqueline Santos Sampaio é doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa em História e Teoria dos Processos Artísticos, com orientação da Prof^a. Dr^a. Daniela Kern. Em sua pesquisa no doutorado investiga as intersecções entre gênero, feminino e feminismos na produção de exposições coletivas de artistas mulheres, com enfoque para os discursos institucionais e curatoriais produzidos a respeito de produções artísticas femininas. É mestre em Educação (PPGEDU-UFRGS), licenciada em História (IPA) e bacharel em História da Arte (UFRGS).



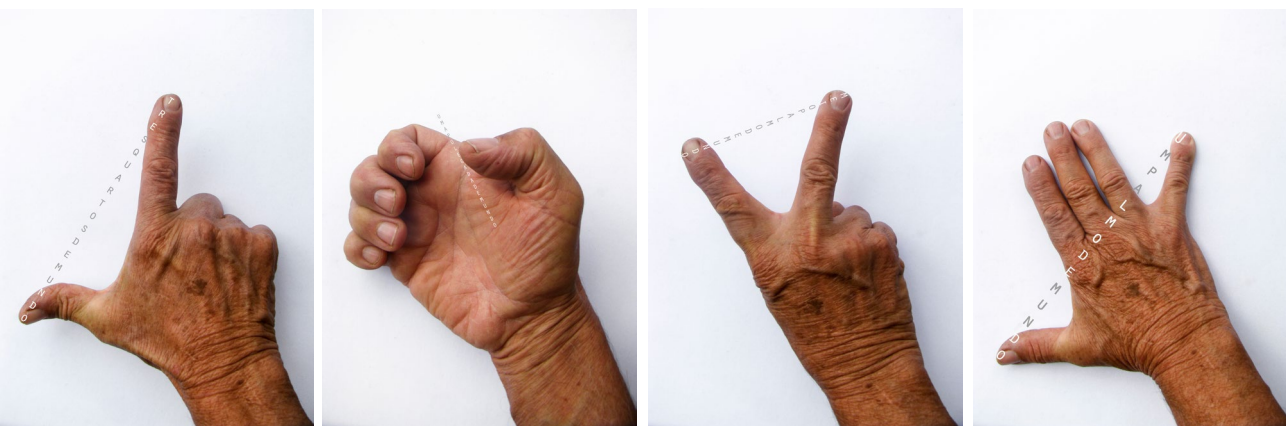


Figura 1. Pedro Parente: *Um palmo de mundo*, 2020. Fotografia e intervenção digital, 45 x 30 cm cada. Fonte do artista.



ORIENTAÇÃO E DESORIENTAÇÃO DESDE O CORPO NA OBRA DE PEDRO PARENTE E JULIA PEMA

Ricardo Henrique Ayres Alves

Resumo: O presente trabalho discute obras de arte presentes nas exposições *Um palmo de mundo*, de Pedro Parente, e *Tramoia*, de Julia Pema, ambas com curadoria de Renan Soares, a partir de suas abordagens do corpo. Partindo da ambiguidade entre o corpo como elemento que induz à orientação e à desorientação, foi desenvolvido um estudo crítico comparativo que aproxima os trabalhos procurando suas diferenças e aproximações, debatendo a influência mútua entre corpo e espaço a partir da teoria de Christine Greiner.

Palavras-chave: Corpo. Orientação. Desorientação. Julia Pema. Pedro Parente

ORIENTATION AND DISORIENTATION FROM THE BODY IN THE WORK OF PEDRO PARENTE AND JULIA PEMA

Abstract: This article discusses works of art present in the exhibitions *Um palmo de mundo*, by Pedro Parente and *Tramoia*, by Julia Pema, both curated by Renan Soares, based on their approaches to the body. Starting from the ambiguity between the body as an element that induces orientation and disorientation, a critical comparative study was developed that approximates the works, looking for their differences and approximations, debating the mutual influence between body and space based on Christine Greiner's theory.

Keywords: Body. Orientation. Disorientation. Julia Pema. Pedro Parente.



INTRODUÇÃO

Em *Universos da Arte*, Fayga Ostrower (1983) apresenta uma série de debates introdutórios sobre os fundamentos da linguagem visual. Entre eles, destaca as direções horizontal e vertical como resultados de um processo vivenciado em nossa experiência como seres humanos, indicando que nosso corpo se estende verticalmente sobre o solo horizontal, e que dessa relação parte nossa percepção: do encontro entre essas duas direções se origina nosso eixo sentido, o qual utilizamos como referência para nossa orientação, pautando nosso processo perceptivo visual. A partir de tal sistema, somos capazes de identificar o reforço da estabilidade do eixo sentido com as verticais e horizontais assim como a instabilidade e o movimento sugerido pelas diagonais.

Além da evocação da experiência do corpo como meio de orientação fundamental para pensar a visualidade e a forma com que interpretamos suas qualidades, durante o século XX, as artes visuais se relacionaram diretamente com a reflexão sobre a corporalidade a partir de conjunturas como a concepção fenomenológica do Minimalismo desde o contexto estadunidense (Foster, 2014) e os desdobramentos do neoconcretismo no Brasil que, partindo da abstração geométrica, incorporaram a experiência do corpo como parte fundamental de uma série de obras e proposições. Também influenciados pela fenomenologia, tais artistas valorizavam o corpo, considerado por eles uma totalidade simbólica e simbolizadora (Couto, 2004).

O corpo também tem um espaço privilegiado na história das doenças e epidemias, já que é onde as moléstias se instalam, degradando as carnes, causando dor e, por vezes, a morte que, em alguns casos, seria menos temida do que o sofrimento prolongado (Sontag, 2007). No entanto, na história recente das epidemias, destacam-se, a partir da covid-19, além da enfermidade em si, os impactos do distanciamento social que tinha por objetivo diminuir a disseminação do vírus SARS-CoV-2. Essa situação foi explorada em diferentes proposições artísticas que refletiram sobre a centralidade do espaço privado no contexto das quarentenas, as quais se estenderam por muito mais do que quarenta dias. Processos e



obras produzidos nesse contexto foram frequentemente compartilhados por meios digitais, como os perfis de redes sociais.

Nesse sentido, é possível identificar na arte produzida ao redor da recente epidemia uma ênfase na situação da reclusão, e principalmente do artista recluso, o que se diferencia da relação entre a arte e outras epidemias, como a aids (Alves, 2020), que se debruçava sobre a doença em si e não tanto sobre as consequências de suas medidas de prevenção. Dessa forma, é possível identificar que no caso da covid-19 as narrativas artísticas privilegiaram o debate sobre a reclusão e as limitações causadas aos artistas e à população em geral pelo distanciamento, e a questão do sofrimento dos atingidos pela enfermidade ou mesmo o luto daqueles que perderam seus entes queridos não recebeu tanto destaque.

Entende-se essa ênfase a partir da constatação de que a interrupção de diversas atividades presenciais impactou fortemente as rotinas, bem como as subjetividades de sujeitos que, de uma hora para a outra, foram confinados em suas casas, adaptando-se à proliferação de atividades remotas e online no período mais crítico da covid-19. Com a descoberta da vacina e o avanço de sua explicação, as atividades foram progressivamente retomadas e o campo da cultura, extremamente afetado pelo fechamento de instituições e suspensão de eventos, passou a se reestabelecer, e não foi incomum encontrar obras que, de alguma forma, elaboravam a reclusão e o distanciamento. Foram vistas muitas discussões sobre os corpos que ficaram presos em casas e apartamentos, com rotinas e trajetos limitados, utilizando acessórios como as máscaras que auxiliariam sua segurança. Corpos que tiveram que se orientar com a redução do espaço de circulação, com seu isolamento e com o medo de se infectar com o novo vírus.

Foi no contexto do retorno das atividades presenciais em espaços de arte que, durante o ano de 2022, tive a possibilidade de visitar duas exposições realizadas no Corredor 14, espaço de arte localizado na cidade de Pelotas/RS. Ambas tinham curadoria de Renan Soares, sendo elas mostras individuais dos artistas Pedro Parente e Julia Pema. Os projetos, a partir de suas particularidades, debatiam aspectos que cercavam o corpo e, naquela oportunidade, estavam sendo novamente



montadas, pois suas primeiras versões no ano anterior foram afetadas por medidas restritivas em virtude da covid-19. Nesse sentido, o presente texto realiza um exercício crítico sobre a obra de Parente e Pema, pensando as possibilidades de orientação e desorientação a partir do corpo elaborados em um contexto pós-pandêmico, comum aos artistas e ao crítico.

DO DISTANCIAMENTO SOCIAL AO ESPAÇO EXPOSITIVO

O Corredor 14 é um ateliê e espaço expositivo colaborativo que, na época da realização das exposições, era gerido por quatro artistas, sendo eles Karina Nascimento, Rafaela Ribeiro, Renan Soares e Vicente Lima. Desde 2018 a instituição vem desenvolvendo uma série de atividades relacionadas à arte contemporânea, fomentando debates e discussões na região sul do RS a partir da cidade de Pelotas. Atendendo à uma demanda de visibilidade dos artistas e da produção em arte local, o espaço tem se destacado pela perspectiva colaborativa e pela variedade de atividades que envolvem exposições, cursos, oficinas e residências artísticas.

No contexto das políticas públicas de cultura decorrentes do impacto da covid-19, o Corredor 14 foi contemplado pelo edital 09/2020 da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, que contava com recursos da Lei Aldir Blanc, nomeada assim em homenagem ao importante compositor brasileiro que faleceu no dia 4 de maio de 2020 em virtude da covid-19. O projeto previa a manutenção e reforma do espaço assim como a realização de duas exposições abertas ao público, o que foi planejado em um momento de retomada de atividades e reabertura de espaços culturais. No entanto, quando estava sendo finalizada a montagem da primeira exposição, *Tramoia*, os casos aumentaram, e a equipe decidiu realizar as duas mostras sem visitação, aproveitando a montagem para a realização de registros para a produção de catálogos e vídeo-visitações. Além da possibilidade de visitação remota por vídeo, o educativo ofereceu um curso junto a cada uma das exposições, procurando ativar os projetos mesmo em um contexto de distanciamento social.

O denominado *Programa de Exposições Corredor 14* procurou privilegiar em seu escopo a produção de artistas locais em exposições



individuais caracterizadas por uma direta relação das mostras com o projeto educativo coordenado por Carolina Clasen, que foi responsável por estabelecer diálogos com a comunidade por meio de atividades que estão documentadas nos catálogos. A atenção dada à dimensão educativa nas duas exposições reforça a importância de seu contexto histórico: no caso da mostra *Tramoia*, de Julia Pema, existiu um debate sobre como era possível ativar a presença no contexto do distanciamento social, levando em consideração suas obras interativas e sensoriais. Segundo as produtoras Karina Nascimento e Jéssica Porciúncula (2021a), “assumir a distância física nos fez compreender que a presença acontece desde a disponibilidade do sujeito de compartilhar experiências, mesmo que ela parta de dentro do perímetro do seu quarto”. Por sua vez, no catálogo de *Um palmo de mundo*, de Pedro Parente, novamente existe referência ao distanciamento para pensar as ações educativas: “diante dos atuais distanciamentos, compreendemos que a presença acontece a partir da disposição dos corpos de compartilhar experiências” (Nascimento; Porciúncula, 2021b).

Em um momento posterior, apesar da concretização desse conjunto de atividades, o Corredor 14 decidiu remontar as mostras para a visitação, tendo em vista o investimento com a manutenção do espaço e o desejo de oferecer as exposições presencialmente para o público. Foi a partir dessas realizações em que tive contato com as montagens e com os trabalhos dos artistas. Diante da experiência da presença de meu corpo nas duas exposições, que ocorreu a partir do arrefecimento do distanciamento social, percebi que uma reflexão crítica sobre os trabalhos apresentados poderia contribuir para pensar o contexto imediatamente posterior à pandemia, e que, em ambos os projetos, o corpo ocupava um lugar de destaque, ora como instrumento de orientação ora como índice da desorientação. Importante dizer que o presente texto não procura descrever ou analisar com pormenores os projetos curatoriais desenvolvidos por Renan Soares, mas elencar a partir deles alguns trabalhos em particular que conversam entre si para uma compreensão dialógica sobre o corpo na arte contemporânea a partir de um contexto particular no interior do RS.



UM PALMO DE MUNDO, DE PEDRO PARENTE

A reabertura de *Um palmo de mundo*, de Pedro Parente, ocorreu em setembro de 2022, invertendo a ordem das primeiras montagens, já que originalmente a mostra de Pema tinha sido a primeira a ser inaugurada. Ao entrar na exposição, a primeira impressão dada pelos trabalhos sugere a relação do corpo com a terra como evocado por Ostrower (1983, p. 46) ao lembrar que o processo perceptivo parte da nossa experiência em relação ao espaço: “quando percebemos, na arte, a indicação de horizontais e verticais, não se trata de meros elementos de geometria [...]”. Trata-se, sempre, de direções vivenciadas, portanto, direções carregadas de emoção”.

A partir dessa experiência vivenciada e atravessada por emoções, Parente narra uma relação do corpo com a terra que, no entanto, se distancia da familiaridade que possuímos com esses dois elementos. As obras são construídas a partir da presença de formas e objetos curiosos, como uma corda, manipulada em vídeo pelo artista, e instrumentos de madeira na paisagem, apresentados em fotografias. Ou seja, a relação entre corpo e terra surge mediada por diferentes aparatos e estratégias.

O trabalho que recebe os visitantes está na parede à direita da entrada. A série homônima à exposição conta com quatro fotos da mão do pai de Parente em diferentes posições (Fig. 1). Em cada imagem existe uma linha produzida sobre a mão com a sequência de letras que sugere uma medida diferente estabelecida a partir de dois pontos distintos: *um palmo de mundo*, uma polegada de mundo, três quartos de mundo e meio palmo de mundo. O conjunto dessas medidas sugere o ato do ser humano de medir o espaço a partir de seu corpo, criando sistemas de referência com o que lhe é mais cotidiano e próximo, sua própria carne.

Transformar a linha geométrica imaginária em linha gráfica utilizando palavras que descrevem tais medidas é um recurso que explicita a complexa elaboração racional que existe nos processos de medição e organização do espaço. Segundo Parente (2021), o corpo



aparece como uma trena, seja para medir o próprio espaço, ou palavras tal qual o objeto de medição que simula.

Para Christine Greiner, é a partir da fenomenologia de Edmund Hesserl e Maurice Merleau-Ponty

que se disseminou amplamente a proposta do corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isto significou um reconhecimento importante do fluxo de informação entre o interior e o exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se tratavam de aspectos opostos (Greiner, 2005, p. 23).

Nesse sentido, é possível afirmar que a noção de corporeidade que contempla a vivência e o lugar onde ocorrem mecanismos cognitivos é uma noção relativamente recente. Para Greiner (2005) é fundamental entender que não existe uma distinção entre o corpo biológico e o cultural, pois são inseparáveis, e que corpo e espaço vivem em coevolução, sendo ativos o tempo todo, influenciando-se mutuamente. Tal concepção se relaciona diretamente com a ideia de medir o mundo a partir de um palmo, uma estratégia de apreensão do espaço elaborada desde o corpo.

Em *CAMPO_Continente* – (*paisagem irradiada*), de 2021, a relação entre corpo e terra assume outra configuração. O trabalho ocupa uma sala à parte, sendo possível desde a entrada no espaço expositivo vislumbrar parte dessa videoinstalação (Fig. 2). Uma forma irregular, que evoca um lote, é delimitada por laterais de madeira, sendo preenchida por 90 kg de terra que repousam em seu interior. Sobre esse arranjo, uma projeção apresenta imagens de uma paisagem rural na qual Parente realiza uma série de ações. Com imagens de seu corpo exibidas sobre um volume de terra que corresponde ao seu peso, o artista fricciona duas corporalidades distintas a partir de um mesmo sujeito.





Figura 2. Pedro Parente: *CAMPO_Continente* – (paisagem irradiada), 2021. Videoinstalação: 180 x 150 x 10 cm. Fonte do artista.

Na liturgia católica o processo de transformação da hóstia no corpo de Jesus é chamado de transubstanciação, definindo a mudança da substância por um processo religioso. Ao transubstanciar seu corpo em terra a partir da referência ao seu peso, processo próximo ao utilizado por Félix González-Torres em alguns de seus trabalhos, como *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*¹, de 1991, Parente assinala uma relação direta com um determinado local, justamente a terra de onde vem, a zona rural da cidade de Piratini. A paisagem projetada é a imagem desse local, assim como a superfície em que ela é projetada também tem nessa localidade sua origem, e seus contornos são justamente os que definem a terra de sua família.

¹ González-Torres realizou diversas obras compostas de caramelos que ficam à disposição do público para serem levados. No caso dessa obra, a quantidade de caramelos corresponde ao peso de seu companheiro Ross Laycock, falecido em decorrência da aids em 1991. Nesse sentido, o corpo transubstanciado em doces que vão sendo levados, e que por isso se torna cada vez mais leve, metaforiza os efeitos da enfermidade no corpo de Ross.



Ao definir esse espaço particular Parente evidencia a partir de quais coordenadas pensa sua relação com o espaço. Ao discorrer sobre a exposição, diz que

o corpo ao qual é feito referência é em primeiro lugar o meu e em segundo lugar, o de meu pai. Destes corpos surgem formas, de ver e de apreender o espaço que se encontra no entorno, o mundo ou nesse caso, a zona rural de Piratini, município localizado ao sul do Rio Grande do Sul, no qual meu pai vive, onde eu cresci e aprendi uma série de conhecimentos que demandam um fazer junto, para serem adquiridos (Parente, 2021).

Parente (2021) destaca que tais “conhecimentos estão ligados a gestos, especialmente formas de medir e manusear objetos que auxiliam o corpo a dar conta da imensidão da terra durante o cultivo, e são constituintes de uma forma de viver, própria do campo”. Ao procurar uma equivalência entre a materialidade de seu corpo e do lugar que lhe é tão caro, Parente estabelece a profunda relação do corpo com o espaço e suas relações mútuas de transformação, como discutido por Greiner (2005), a ponto de traduzir sua carne em terra, projetando sobre esse corpo imagens suas utilizando instrumentos da lida rural. Diante da imensidão por ele mencionada, circunscreve a terra a um pequeno perímetro, conferindo-lhe limites.

É possível pensar, portanto, na própria etimologia do termo cultura, diretamente relacionada ao cultivo. O ser humano cultiva a terra e para isso, toma como referência seu corpo, transformando o ambiente e a si mesmo. No processo de Parente essa relação é o mote a partir do qual ele cria suas obras, pensando novamente o corpo, o seu ou do público e o espaço expositivo de uma maneira cíclica que, por analogia, pode ser pensada como uma forma de cultivo, de cultura.

Ao desnaturalizar os elementos que mediam o sujeito e o ambiente rural, o artista apresenta ao público imagens que podem não ser tão familiares. Um exemplo é a fotografia referente ao processo de esquadrejamento da lavoura, ou seja, a divisão da terra para a delimitação



dos canteiros² realizada por instrumentos próprios, como o marcador e os pontos-guia, que aparecem em *Campo – (Paisagem Estimada)* (2020), a partir de uma composição elaborada por Parente (Fig. 3). Assim como no trabalho anterior existe nessa proposição a definição de um perímetro específico diante da imensidão do espaço rural.



Figura 3. Pedro Parente: *Campo – (Paisagem Estimada)*, 2020. Fotografia: 50 x 90 cm. Fonte do autor.

É necessário pontuar a especificidade formal dos instrumentos utilizados para o esquadreamento, pois essas formas podem ser curiosas para quem não tem proximidade ao tema, o que pode causar estranhamento e fascínio. Diferentemente do que ocorre com uma régua ou uma trena, instrumentos bastante popularizados, a presença de marcadores e pontos-guia nos trabalhos de Parente pode evocar outras leituras. Seriam os instrumentos de madeira objetos projetados pelo artista como obras de arte e sua instalação uma apresentação derivada da *land art*?

2 O processo de esquadreamento, ao dividir o espaço para cultivo, delimita a distância entre os canteiros, permitindo, por exemplo, maior incidência de luz sobre as plantas e o escoamento da água. Em terrenos íngremes é necessário que tal espaço seja maior na porção superior e menor na porção inferior, permitindo que a água das chuvas escoe com velocidade reduzida, sem causar prejuízos para o cultivo.



É preciso pontuar que, na primeira versão da exposição, acessível pelo registro no catálogo, tais objetos foram fixados nas paredes de um corredor, ligados por cordas, situação instalativa que não estava presente na segunda montagem. Longe do chão, sem tocarem a terra e sem definirem um espaço preciso, tais objetos se distanciam de sua função usual, contribuindo para a codificação das formas. Nessa configuração os instrumentos de orientação podem curiosamente desorientar aqueles que não os conhecem. Essa situação é um lembrete de que o conjunto de referências compartilhado por Parente e seu é particular: inscreve-se em um determinado contexto e que, por isso, não é compartilhado por todos. Apesar de seu largo uso, no contexto do projeto, assinala, como tantos outros elementos e vivências aqui relatados, a dimensão autobiográfica dos trabalhos do artista.

Ao discutir a autobiografia nas artes visuais, Anna Maria Guasch (2009) afirma que o aspecto biográfico não explica a vida, mas corre em paralelo com ela, assim como os trilhos de um trem. Essa caminhada em paralelo parece bastante clara quando pensamos nas elaborações autobiográficas de Parente que não reproduzem simplesmente suas memórias e experiências, mas sim, partindo delas, criam outros sentidos. Em *Dimensões da fronteira de si* (2021), apresentando-se como uma vídeo-performance, mas também como uma proposição a partir de um objeto instalado no espaço, o artista utiliza uma corda para medir seu próprio corpo (Fig. 4). Aqui o instrumento de medida da terra passa a medir a carne, ficando à disposição do público que pode observar a ação gravada e interagir com o objeto manipulado pelo artista.

Essa proposição se aproxima do primeiro trabalho por indicar um sistema de medida, mas se distancia em outros sentidos. O desenho curvilíneo da corda sobre a parede se distancia das imagens da régua e da trena e mesmo do fio esticado utilizado para esquadrear o terreno. Além disso, a possibilidade de qualquer visitante medir seu corpo e gerar suas próprias medidas sugere a existência de diferentes medidas quantas foram diferentes as pessoas, distanciando-se de um padrão.





Figura 4. Pedro Parente: *Dimensões da fronteira de si*, 2021. Video-performance-proposição, dimensões variadas. Fonte do autor.

Assim é possível dizer que as mediações entre o corpo e o espaço, mesmo no sentido da organização para o cultivo, operam a partir de sujeitos e corpos específicos, de situações particulares. Essa compreensão reforça a singularidade do trabalho com as mãos do pai de Parente, que, por estar próximo à porta, media a chegada e a saída do espaço, assinalando o aspecto autobiográfico das propostas. Talvez não exista imagem melhor que a das mãos para assinalar esse aspecto, tendo em vista que segundo Parente, são elas que manipulam os materiais e constroem todos os instrumentos de medida. Os dedos esticados que se estendem da palma da mão lembram itens de canivetes, o que indica sua vocação multitarefa e sua capacidade de construir, cortar, modelar, enfim, de cultivar.



TRAMOIA, DE JULIA PEMA

São as mãos também partes do corpo que se destacam em *Tramoia*, exposição de Julia Pema que foi apresentada presencialmente ao público no final de setembro de 2022. Neste caso, no entanto, não são mãos que medem, mas sim mãos que costuram. Em um contraponto que, de alguma forma, discute papéis de gênero construídos socialmente entre homens e mulheres, evidenciando estruturas do sistema de sexo/gênero (Rubin, 2017), a produção de Pema cerca as tramas, as linhas, a costura e as agulhas, temas culturalmente associados às mulheres que a artista recupera em uma perspectiva familiar e autobiográfica, assim como Parente, que discute o cuidado da terra a partir também da relação com seu pai.

Pema (2021) discorre sobre sua criação em uma casa com cinco mulheres de quatro gerações diferentes envolvidas pela costura. Sua produção remete à tal vivência, e enquanto artista, lhe interessa o debate sobre a visão subalternizada conferida à arte têxtil devido à sua associação ao feminino. Destacando a fluidez da costura e sua capacidade de transformação de materiais, Pema demonstra sua familiaridade com esse universo e em seus trabalhos podemos perceber a subversão de seus usos cotidianos para a elaboração de peças bastante particulares, dialogando com sua história, mas correndo em paralelo com ela (Guasch, 2009).

A série *Trama* (2019-2021) apresenta fotografias de partes do corpo impressas em tecido. Elas estão fixadas em bastidores, e não é muito fácil identificar que partes apresentam. É possível aferir que se trata de pele, de dobras, mas nem sempre o referente da fotografia é perceptível com clareza. Sobre essas impressões são bordadas diversas casas, delicadas arquiteturas de linhas verticais, horizontais e diagonais que em formas simples desenham bairros, vilas e em alguns casos também casas isoladas. Esses elementos lineares destoam da textura da fotografia ao fundo, que por sua vez, em oposição ao mote de Parente, apresentam o corpo não como instrumento de orientação, mas sim de uma possível desorientação, que contrasta com o desenho



facilmente reconhecível das casas e com o bastidor, que delimita um espaço específico para a atuação da artista, assim como em alguns dos trabalhos de Parente (Fig. 5).



Figura 5. Julia Pema: *Trama*, 2019/2021, impressão fotográfica sobre tecido em bastidos e bordado, dimensões variáveis. Fonte da artista.

A construção dessas pequenas arquiteturas estabelece relações com as imagens do fundo, ultrapassando linhas e formas, reforçando traços ou se sobrepondo a eles. A cor da linha varia em razão da cor da fotografia, procurando um contraste entre claro e escuro que destaca as camadas da sobreposição. Um outro trabalho da mostra também sobrepõe elementos díspares indicando a possibilidade de atritos e produção de sentidos em sua reunião: no vídeo *Interiores* (2019), combinam-se a imagem de uma barriga que respira com a de uma parede. A textura das superfícies se mistura a ponto do umbigo por vezes parecer um buraco e de termos a sensação que a parede respira (Fig. 6).



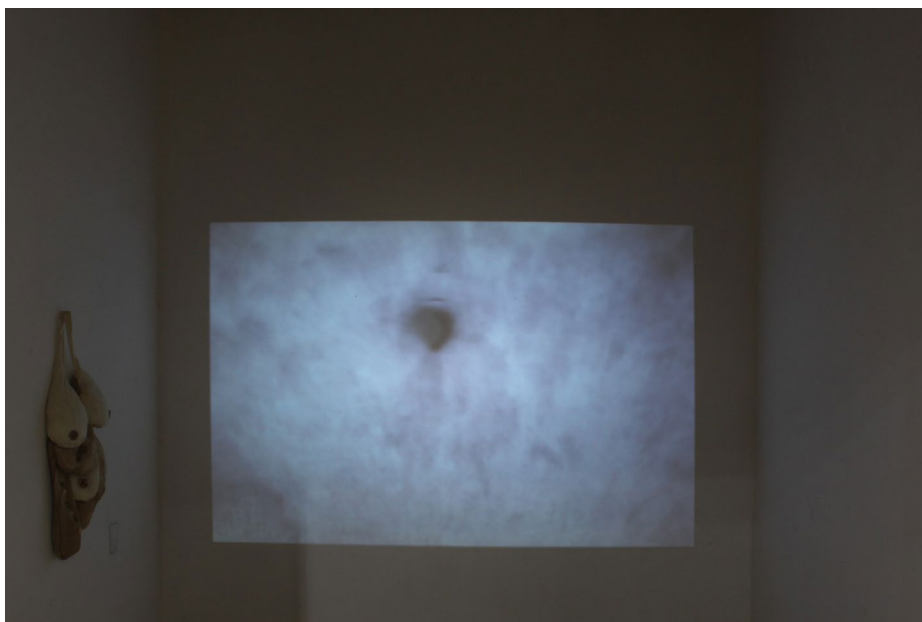


Figura 6. Julia Pema: *Interiores*, 2019. Videoarte. Fonte da artista.

No caso dessa obra, o fazer têxtil surge mais como metáfora do que como técnica e podemos pensar na transparência entre as camadas como um véu e até mesmo no ato de sobrepor como uma espécie de costura. Penso que, apesar da discussão sobre o têxtil, o tema do corpo pode ser considerado a linha que amarra todos os trabalhos da exposição de Pema, ainda mais se pensado à luz do conceito de corpo mídia de Greiner. Para a pesquisadora,

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à



qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (Greiner, 2005, p. 130-131).

Ao sobrepor a imagem de seu ventre à parede, Pema negocia uma relação entre o corpo e o mundo, sem hierarquizar essas duas dimensões. Ao combinar casas e paredes sobre imagens do corpo a artista atrita as duas dimensões, mostrando que o corpo faz o espaço e o espaço faz o corpo, em um recorte que privilegia o contexto doméstico, mais uma diferença do trabalho de Parente, que lida com um fragmento da imensidão do campo. Para Pema, a imensidão é um mergulho para dentro, que pode ser infinito, apesar de ocorrer nos limites do corpo e da casa.

Mas o que ocorre se esse mergulho sobre o corpo deformar sua configuração, indo além da justaposição e do atrito de elementos distintos? Uma consequência podem ser os trabalhos da série *Mamíferas* (2020), projeto produzido em colaboração com Pâmela Fogaça. Nessas duas peças vestíveis disponíveis para uso do público, diversas mamas se projetam de uma estrutura que, como um colete, pode recobrir a parte frontal do tronco (Fig. 7).

Simultaneamente roupa e prótese, a multiplicação das mamas e suas formas irregulares indicam outra desorientação, agora induzida por um objeto que, cobrindo o corpo, substitui nossos pares de mamas humanas por uma outra configuração. Ao observar os seios murchos, seus sulcos e costuras, distanciamos-nos de uma imagem idealizada desses órgãos ao mesmo tempo que o seu número desproporcional causa estranheza. Os vestíveis de Pema e Fogaça evocam a animalidade dos outros mamíferos que possuem mamas em número superior as nossas, e um certo aspecto monstruoso. Ainda assim, neste trabalho os seios são colocados em uma configuração que tem alguma relação com a sua configuração nos seres humanos, pois, quando vestidos ao redor do pescoço, pendem para baixo, partindo do peitoral, e avançam sobre o tronco. Em um outro projeto da artista, uma parte do seio, o mamilo, terá protagonismo, ao mesmo tempo que se afastará da



referencialidade do corpo, induzindo um estado de desorientação ainda mais radical.



Figura 7. Julia Pema e Pâmela Fogaça: *Mamíferas*, 2020. Vestimentas, dimensões variáveis. Fonte da artista.

Petit Pois, de 2021, é composto por uma trama produzida por diversos adesivos com imagens de mamilos fixados sobre uma estrutura de vidro e madeira. Com a transparência da superfície e sua posição de destaque no centro da galeria, é possível perceber que ele se combina a outros trabalhos, atritando os pequenos pontos com outras imagens. A estranheza em encontrar partes tão específicas do corpo deslocadas de seu local original, agora imbuídas da função de comporem um padrão, é reforçada pela estrutura em vidro e madeira que com seus ângulos retos se distanciam de referências orgânicas (Fig. 8).





Figura 8. Julia Pema: *Petit Pois*, 2021. Adesivos sobre vidro, dimensões variáveis. Fonte da artista.

Na primeira montagem da mostra Pema fixou os adesivos em uma parada de ônibus, uma escolha semelhante em termos de oposição entre os adesivos e a sua estrutura de apresentação. No entanto, tal proposição se diferencia por levar para o espaço público uma parte do corpo que, embora compartilhada por homens e mulheres, costuma ser frequentemente censurada em corpos femininos, como é possível aferir pelas frequentes interdições em redes sociais que não ocorrem com mamilos de homens. Em *Petit Pois* o marcador de gênero que classifica mamilos se dissipa, pois, distantes de seu corpo de origem e próximos uns



dos outros, eles se distanciam da binariedade, contribuindo para uma outra concepção sobre o corpo a partir da fragmentação e de sua apresentação como um padrão de cobertura em superfícies planas.

A partir da análise dos trabalhos de Pema que transitam entre a combinação de imagens de corpo com a casa e da exploração de partes do corpo que se distanciam de sua configuração original, ocupando inclusive o espaço público, é possível perceber que a reflexão poética da artista se aproxima de um desejo de provocar a desorientação a partir da imagem do corpo, dificultando sua codificação imediata a partir de estratégias de fragmentação e inserção em contextos incomuns.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aproximação entre as duas exposições permite o estabelecimento de diferentes relações que oscilam entre o estranhamento e a familiaridade como chaves de acesso para a orientação ou a desorientação a partir da imagem do corpo. Nos trabalhos de Parente, o corpo surge como guia, instrumento que permite o cultivo e o desenvolvimento da cultura. A partir do corpo, é possível orientar-se e produzir, localizar-se e se inscrever no mundo. No caso da produção de Pema, as imagens do corpo sugerem a confusão e a fusão entre elementos como uma forma de desorientar o público, que encontra fragmentos de corpos deslocados e em contextos que dificultam sua percepção usual.

No entanto, mesmo com essa distinção, os trabalhos possuem certas fissuras, pois as estratégias de Pema, como uma peça vestível ou mesmo o uso dos bastidores e da costura pode trazer familiaridade apesar do estranhamento com a configuração de algumas apresentações do corpo. Por outro lado, é necessário compreender alguns códigos e reconhecer os instrumentos de medida utilizados por Parente para materializar suas ideias e, em alguns casos, suas sugestões de orientação bem como suas materialidades podem induzir também à desorientação.

Chama a atenção que, em ambas as exposições, existam proposições interativas, pois elas permitem ao público um outro tipo de



relação com as ideias propostas, que ultrapassa o sentido da visão costumeiramente privilegiado nas artes visuais. Pensando o contexto pós-pandêmico, tal desejo de participação do público reforça a importância da reabertura das exposições e permite uma experiência física particular na sequência do distanciamento social e do aumento abrupto de experiências realizadas remotamente e por meios digitais. Se, a partir da teoria de Greiner, é possível pensar na mútua relação do corpo que constrói o espaço e do espaço que constrói o corpo, as proposições de Parente e Pema, ao discutir o corpo como instrumento para orientação e desorientação, partindo de fazeres cotidianos em contextos familiares, assinalam a particularidade das experiências sociais elaboradas a partir de processos de criação, originando outras experiências entre corpo e espaço derivadas de proposições artísticas.



REFERÊNCIAS

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. Considerações sobre as artes visuais e a covid-19 a partir do HIV/aids. **Art&Sensorium**, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 277-294, jul-dez 2020. DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.2.277-294>. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/3811/0>. Acesso em: 12 jun. 2023.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: UNICAMP, 2004.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GUASCH, Anna Maria. **Autobiografías visuales**: Del archivo al índice. Madrid, España: Siruela, 2009.

NASCIMENTO, Karina; PORCIÚNCULA, Jessica. Apresentação. In: PEMA, Julia. **Tramóia**. Pelotas, RS: Karina do Nascimento de Souza Lima, 2021a.

NASCIMENTO, Karina; PORCIÚNCULA, Jessica. Apresentação. In: PARENTE, Pedro. **Um palmo de mundo**. Pelotas, RS: Karina do Nascimento de Souza Lima, 2021b.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PARENTE, Pedro. **Um palmo de mundo**. Pelotas, RS: Karina do Nascimento de Souza Lima, 2021.



PEMA, Julia. **Tramóia**. Pelotas, RS: Karina do Nascimento de Souza Lima, 2021.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: UBU, 2017.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora. AIDS e suas metáforas**. Tradução: Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Ricardo Henrique Ayres Alves é doutor e mestre em Artes Visuais (PPGAV/ UFRGS). Bacharel em Artes Visuais (FURG). Professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPeI), historiador da arte e artista visual. Seus interesses de pesquisa orbitam a arte contemporânea e sua história a partir de interseções com o corpo, o HIV/aids, a sexualidade e o cotidiano.





Figura 1. Camille Claudel: *A Valsa*, 1889-1905.

Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.fr/collections/la-valse>. Acesso em: 02 ago. 2023.



MULHER E A HISTERIA: DO ESTIGMA CIENTÍFICO AO SILENCIAMENTO NA ARTE

Ana Carolina Tavares Sousa

Nádia da Cruz Senna

Rosângela Fachel de Medeiros

Resumo: A estigmatização social de mulheres em discursos e práticas médico-científicas do século XIX é o escopo deste artigo. Refletiremos acerca dos mecanismos de patologização, com ênfase na *histeria*, por uma ciência heteropatriarcal enraizada na perspectiva binária da diferença sexual. Desde um aporte teórico interdisciplinar, revisitaremos as histórias de Camille Claudel e Leonora Carrington, artistas que tiveram suas existências marcadas pelo estigma da loucura e suas poéticas, pela insurreição.

Palavras-chave: Mulher. Histeria. Arte. Estigma.

WOMEN AND HYSTERY: FROM SCIENTIFIC STIGMA TO SILENCE IN ART

Abstract: The social stigmatization of women in nineteenth-century medical-scientific discourses and practices is the scope of this article. We will reflect on the mechanisms of pathologization, with an emphasis on hysteria, by a heteropatriarchal science rooted in the binary perspective of sexual difference. From an interdisciplinary theoretical contribution, we will revisit the stories of Camille Claudel and Leonora Carrington, artists whose lives were marked by the stigma of madness and their poetics, by insurrection.

Keywords: Woman. Hysteria. Art. Stigma.



Ao escavarmos a história social do Ocidente em busca de possíveis discursos e práticas que, por longos séculos, sustentaram estereótipos de gênero, estigmatizaram todo e qualquer comportamento desviante e delinearam padrões acerca do que consistiria o *ser mulher*, deparamo-nos com teorias desenvolvidas no âmbito da Ciência, sobretudo da Medicina e, em especial, da psiquiatria e da psicanálise heteropatriarcal e colonial.

Nesse sentido, tomamos o século XIX como marco histórico. O ponto de partida para pensarmos a relação entre os discursos médicos e os processos de subalternização social das mulheres corresponde à institucionalização da loucura decorrente do reconhecimento da Psiquiatria como especialidade médica independente.

Foram as novas tecnologias médicas e visuais, desenvolvidas ao longo dos séculos XVIII e XIX, que gradualmente deram origem a uma estética da "diferença sexual" alicerçada na genitalidade como marco anatômico-político, promovendo assim a passagem de uma epistemologia monossexual a uma nova epistemologia binária da diferença (Preciado, 2022). E, como nos adverte Paul Preciado (2022), essa nova epistemologia serviu para consolidar a ontologia política do patriarcado, pois estabeleceu como "naturais" as diferenças entre homens e mulheres.

Alicerçada pela diferença sexual, uma parcela considerável das investigações psicopatológicas enfatizavam as possíveis implicações de aspectos fisiológicos sobre padrões comportamentais considerados degradantes. Podemos verificar que parte da produção de conhecimento científico, e, especialmente, dos estudos neurológicos e psiquiátricos, tinha então como um dos principais focos de interesse o corpo feminino e sua relação com o que se concebia como *natureza feminina*.

Nesse sentido, interessa-nos compreender de que modo as investigações alienistas, fundadas em uma perspectiva biologizante e objetiva, atuaram de modo a harmonizar o corpo feminino e a patologizar seus comportamentos. Os estudos desenvolvidos à época e, *a posteriori*, reconhecidos como estudos de gênero, inauguraram uma abordagem interdisciplinar e abrangente sobre as questões



de gênero em suas imbricações com aspectos históricos, sociais, culturais e econômicos, bem como sobre a interseccionalidade entre o gênero e tantos outros mecanismos de subjetivação.

As pesquisadoras Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015), afirmam que “a ideia de que a diferença natural é a base para padrões sociais de gênero manifesta-se em diversos formatos” (Connell; Pearse, 2015, p. 91) e, talvez, o mais evidente deles seja o sistema patriarcal sob o qual nossas existências estão condicionadas.

As autoras ressaltam que não se trata de negar as diferenças corporais, mas de rejeitar a visão de que essas diferenças produzem as dicotomias de gênero e, por conseguinte, as relações de poder entre homens e mulheres. Connell e Pearse enfatizam que “os corpos são afetados por processos sociais” e que, portanto, “não podemos pensar em arranjos sociais de gênero como mero efeito que flui de propriedades do corpo. Eles também precedem o corpo, formando as condições em que este se desenvolve e vive” (Connell; Pearse, 2015, p. 93).

Alicerçada na perspectiva dicotômica homem-mulher dos padrões sociais heteronormativos naturalizados e normatizados, a Medicina Alienista¹ de meados do século XIX foi determinante para a patologização da mulher, a estigmatização de suas condutas e o silenciamento de suas manifestações (políticas, intelectuais, artísticas, entre outras).

Dedicando-nos à temática em questão, pretendemos traçar neste texto algumas reflexões acerca da sistemática patologização, dando especial atenção à conformação da histeria enquanto estratégia de subordinação do gênero e do corpo feminino a papéis e valores que lhes são atribuídos e de sufocamento da expressão feminina.

Isso nos leva à constatação de que há uma construção histórica do que se convencionou designar como *expressão da loucura* e, para a

¹ O termo “alienismo” surgiu entre os séculos XVIII e XIX, na França, para designar a especialidade médica voltada ao tratamento da alienação mental, mais tarde batizada de Psiquiatria. Um dos mais significativos estudos acerca dessa área do saber consiste no *Tratado médico-filosófico sobre alienação mental ou mania*, publicado no ano de 1801, do precursor dessa abordagem, o médico Philippe Pinel (1745-1826).



qual, os indícios de supostos desvios sociais configuram a expressão de um mal-estar na cultura, agenciado pelo patriarcado e justificado pela insubordinação das mulheres.

DO NATURAL AO PATOLÓGICO: O DELÍRIO DO SER MULHER

Para pensarmos sobre o rótulo da loucura como dispositivo de opressão e estigmatização social que mulheres apontadas como figuras desviantes sofreram e, mesmo atualmente, ainda sofrem, faz-se necessária uma breve contextualização histórica. Na Europa do século XIX, algumas instâncias de poder atuavam de maneira conjunta na vigilância dos corpos e das mentes. Dentre elas, encontrava-se a emergente Medicina Alienista, novo saber científico que exercia um papel determinante na gestão das condutas individuais e das relações interpessoais, operando na medicalização da loucura.

Como campo do saber e do poder, a medicina forjou mecanismos de controle e exerceu um significativo papel na criação de um imaginário social acerca da *mulher louca*. Como nos aponta Magali Engel (2006), essa associação entre a mulher e a loucura apoiou-se em duas concepções, foram elas: a construção da imagem feminina a partir da natureza e das suas leis; e a condição feminina diante da loucura.

Conforme a primeira perspectiva, a mulher correlacionar-se-ia com a natureza, sendo governada pelo coração, destacando-se pela sensibilidade e sendo regida pelos sentimentos. Seguindo essa lógica de pensamento, as leis próprias à natureza também vigorariam em seu corpo, o qual operaria em ciclos marcados por dualidades que poderiam representar certo perigo à sociedade.

Já conforme a segunda alegação a que a historiadora lança luz, a própria fisiologia da mulher a tornaria propensa a disfunções mentais. Nesse sentido, o próprio ciclo menstrual era apontado como vetor para perturbações no sistema nervoso feminino e suas características – tardio, precoce, abundante, escasso, irregular, entre outras – eram tomadas como critério a ser ponderado pelo alienista no momento do diagnóstico. Além disso, a gravidez, o parto, o puerpério e o



aleitamento também seriam momentos propícios ao surgimento ou manifestação de moléstias. Toda e qualquer mulher, portanto, seria uma *delirante em potencial*.

Assim, como bem sintetiza a pesquisadora Thiane Nunes, cujos estudos e publicações dedicam-se profundamente ao tema, “o discurso cultural inscreve a loucura feminina na própria natureza da mulher, louca em seu corpo, percebida como uma ameaça” (Nunes, 2021, p. 3).

Essa concepção médica sobre a fisiologia feminina tinha como uma de suas principais bases conceituais a formulação de uma patologia conhecida como doença dos nervos ou neurastenia, a qual se assentava na ideia de que, quando determinada área do corpo era exercitada de forma contínua e intensa, outra região poderia sofrer os impactos.

Acreditava-se que, nas mulheres, os impactos negativos resultantes de esforços de toda ordem, e, especificamente, intelectuais e criativos, manifestar-se-iam em seu sistema reprodutivo, desviando-as de uma suposta ordem natural que as conferiam o dever da procriação. Nesse sentido, o discurso médico, retropotencializado pelo discurso histórico-cultural, operava como mecanismo de controle e opressão, de modo que o abandono do lugar destinado social e moralmente a elas implicava em uma possível diagnose de loucura (Nunes, 2021).

Esse pensamento, fortemente associado à manutenção do sistema patriarcal hegemônico, tinha como um de seus fios condutores a “teoria dos reflexos” datada de 1830 e que teve como um de seus expoentes o neurologista Thomas Laycock. De acordo com essa tese, haveria uma relação de dependência entre o sistema nervoso e todo o organismo humano, incluindo o útero e todo o sistema reprodutivo, justificando-se, portanto, a realização de controversos procedimentos médicos adotados em hospitais manicomiais, como as intervenções cirúrgicas ginecológicas, dentre elas, a extirpação do clitóris.

Além dos aspectos fisiológicos relacionados ao sistema reprodutivo, a própria sexualidade feminina também consistia em objeto de estudo de médicos alienistas do século XIX. Da anestesia sexual à lascividade, da inexpressividade à perversão, a sexualidade, em especial a feminina, constituía um dispositivo histórico para o exercício do controle e do poder.



Os discursos científicos, subordinados à moral, produziram um imenso repertório acerca dos desvios dos sexos, no qual a figura feminina, frígida ou erótica, era a protagonista. A associação entre as anomalias da sexualidade e as disfunções mentais encontrava-se presente em grande parte dos diagnósticos de doenças mentais; contudo, uma dessas patologias destacou-se: a histeria.

HISTERIA: CONDIÇÃO FEMININA OU SINTOMA SOCIAL?

De origem grega, o termo "histeria" deriva do termo grego *hystera*, que significa "matriz" ou "útero", e, segundo a Medicina Hipocrática, constituía-se como um deslocamento do útero, quando infecundo, pelo corpo da mulher. No século XX, uma nova roupagem é outorgada à suposta doença, a qual já havia sido apontada como um estado de possessão divina manifesta em artistas e poetas na Antiguidade, bem como já havia sido considerada um distúrbio psíquico a ser desvendado pela ciência moderna.

A escritora e crítica de arte Veronica Stigger, em texto dedicado à exposição *O útero do mundo*, afirma que a concepção de que o feminino traz em si uma espécie de animal indomesticável tem uma longínqua relação com as primeiras reflexões sobre as artes. Esse vínculo instituído entre o feminino e a sensibilidade encontra-se no cerne do pensamento de Platão, maior expoente da filosofia na Antiguidade Clássica. Responsável pela criação de uma base teórica pautada em classificações binárias, as quais vigoraram até o século XX, o filósofo afirmava serem os poetas indivíduos *efeminados* e, por consequência, acometidos pela mania, pela loucura.

Assim, durante muitos séculos, a datar da Antiguidade Clássica, difundiu-se a concepção de que o mal histérico era acompanhado do sintoma *ser mulher*. Com uma vasta gama de sintomas e tratamentos ainda indefinidos, a ramificação da neurastenia dispôs de variadas interpretações, todas elas vinculadas ao feminino.

O maior expoente dos estudos acerca da histeria foi o psiquiatra e cientista francês Jean-Martin Charcot (1825-1893) que exerceu seu ofício no hospital manicomial da Salpêtrière, uma das maiores instituições psiquiátricas da história e que chegou a abrigar cerca de seis mil



mulheres diagnosticadas com doenças mentais. E aqui nos serviremos, principalmente, do livro Georges Didi-Huberman (2015) para revisar sua controversa trajetória.

Como nos descreve o filósofo e historiador de arte francês, pelas mãos de Charcot, corpos femininos foram violados mediante injeções de drogas sedativas e exames com eletricidade, além de intervenções genitais. Em aulas públicas, enfermas eram induzidas à hipnose e incitadas a encenar os efeitos da doença para a apreciação de médicos, mas também de escritores e artistas extasiados com a plasticidade dos corpos histéricos.

O médico ainda propôs a instalação de um ateliê fotográfico em uma das dependências do hospital e, junto de sua equipe, utilizou-se dessa tecnologia para produzir uma iconografia da histeria (Didi-Huberman, 2015). Salpêtrière tornou-se, então, uma *fábrica de imagens* e os retratos produzidos na instituição manicomial resultaram em uma vasta e significativa iconografia das *mulheres loucas*.

A partir de todo o material produzido, constituiu-se a série *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, que foi publicada no ano de 1876, em volumes intitulados *Bureau de Progrès Médical*. Didi-Huberman aponta que a coletânea, idealizada por Charcot e de autoria do médico D. M. Bourneville e do fotógrafo Albert Londe, tinha por objetivo oferecer análises verbais e visuais dos diferentes estágios da doença, servindo como guia hospitalar tanto para o corpo médico que atuava na Salpêtrière, quanto em outras clínicas e consultórios.

Mas toda essa produção de imagens do sofrimento que ocorria na *cidade de mulheres incuráveis* – como ficou conhecido o complexo hospitalar da Salpêtrière – constituía uma problemática de cunho ético e estético. Ao discorrer sobre essa atração pela dor protagonizada pelas internas, o autor de *Invenção da histeria* *questiona* se “haveria espetáculo sem montagem cênica” (Didi-Huberman, 2015, p. 45) e afirma ser essa problemática o ponto crucial para se pensar a “aproximação do corpo do outro e da intimidade de sua dor” (Didi-Huberman, 2015, p. 27).

Susan Sontag sinaliza que “a iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem” (Sontag, 2003, p. 37) a qual aponta para o fato de que



imagens de corpos em sofrimento parecem ter o poder de despertar o nosso interesse enquanto espectadores, trazendo-nos cada vez mais para perto daquilo que é retratado.

Ao que parece, esse vasto conjunto de imagens produzido no contexto da Salpêtrière não teve nenhum efeito terapêutico nas mulheres diagnosticadas com disfunções psíquicas de toda ordem. Ao contrário, a espécie de contrato feito entre pacientes e médico, ao que tudo indica, atendia a interesses de apenas um dos lados, tendo em vista que “mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno” (Sontag, 2003, p. 37), mas apenas retratá-las no exato momento que agonizavam e tem seus clamores ignorados.

A MULHER, A LOUCURA E A ARTE: DA INSPIRAÇÃO AO SILENCIAMENTO

A inauguração de uma inédita forma de elaboração teórica da *loucura feminina* irrompe em um texto intitulado como *O cinquentenário da histeria (1878-1928)*, redigido pelos escritores franceses Louis Aragon e André Breton. O escrito, publicado no ano de 1928, remonta à publicação, em 1978, da *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, coletânea visual que popularizou os casos de histeria tratados no hospital manicomial em fins do século XIX.

A publicação é atravessada por excertos perversos, como a manifestação de profundo encantamento dos autores pelas jovens consideradas histéricas. Ao sublinharem a plasticidade do mal histérico que insurgiria por razões incertas a depender do contexto espaço-temporal, os autores tecem uma irônica crítica às fracassadas tentativas de definição dessa suposta patologia.

Eles propõem, então, uma nova interpretação para a histeria, interpretação esta que justifica o fato do texto iniciar-se com a frase: “Nós, surrealistas, queremos celebrar aqui o quinquagésimo aniversário da histeria” (Aragon; Breton, 1928, p. 20).

De acordo com Aragon e Breton (1928), a loucura histérica era passível de comemoração, pois compreenderia “o maior descobrimento poético de finais do século XIX”. Segundo eles,



A histeria é um estado mental, mais ou menos irreduzível, que se caracteriza pela subversão das relações que se estabelecem entre o sujeito e o mundo moral do qual acredita depender [...] A histeria não é um fenômeno patológico e para todos os efeitos, pode ser considerada como um meio supremo de expressão (Aragon; Breton, 1928, p. 22, tradução nossa).

Nesse contexto, as imagens dos deformados corpos femininos acometidos pelos ataques histéricos foram retomadas e aclamadas como representações de um arrebatamento inexprimível, um estado de êxtase, o qual poetas e pintores tanto almejavam alcançar. Por conseguinte, as fotografias produzidas na Salpêtrière acabaram “por se difundir para além dos domínios da Medicina, transbordando para o campo artístico” (Stigger, 2016, p. 2).

Veronica Stigger afirma que o feminino, na arte, passa a ser visto como uma força poderosa que se manifesta no artista, independentemente dele se identificar como homem ou como mulher. Nesse ponto, questionamos se, no caso de uma mulher artista, essa “força” realmente seria percebida como um atributo louvável.

A trágica história da escultora francesa Camille Claudel (1864-1943) é prova da usurpação masculina de toda e qualquer potência criativa manifesta em corpos femininos. A escultora foi aluna e mais tarde assistente de Auguste Rodin. Com ele, teve, ainda, um relacionamento afetivo conturbado por cerca de oito anos (de 1885 a 1893) e muitas das produções de ambos se referenciavam mutuamente (Costa, 2018).

A partir de 1892, Claudel passou a trabalhar sozinha em um ateliê alugado e mergulhou em um processo solitário de busca de si (na vida e na arte).

A artista se via obrigada a romper não somente com o relacionamento afetivo que a frustrou, mas com toda dependência que tinha dele em termos de carreira. Mais do que nunca, era preciso provar capacidade e independência e isso se daria, sobretudo, plasticamente. Essa virada pode ser notada em sua produção a partir dessa época (Costa, 2018, p. 54).



A obra *A Fortuna* (Figura 1), desse momento da vida de Claudel, retoma uma figura feminina que já havia sido representada em *A Valsa* (Figura 2). Possivelmente, o processo de criação da escultura mais recente tenha sido um desafio para Claudel, pois ela própria encontrava-se nessa impiedosa busca de autonomia artística negada às mulheres. *A Fortuna* seria o símbolo de que criadora e criatura encontravam-se em busca da liberdade, ainda que a emancipação, por vezes, pudesse provocar a sensação de instabilidade e fragilidade (Wahba, 1997).



Figura 2. Camille Claudel: *A Fortuna*, 1902-1905.

Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.fr/collections/la-fortune>. Acesso em: 02 ago. 2023



Anos depois, completamente isolada, Claudel foi internada em um sanatório por sua família. Conforme a analista junguiana Liliana Liviano Wahba (1997), em obra dedicada à Claudel, foi o diagnóstico de psicose paranoide, o qual se caracterizaria pela alternância entre momentos de lucidez e outros de delírios desencadeados por obsessões fantasiosas – muitas delas relacionadas a Rodin e ao medo de ter sua produção plagiada ou furtada –, que justificou, à época, a internação compulsória da artista, reclusão a qual apenas chegou ao fim com a morte da artista.

Na atualidade, profissionais do campo da Psicologia reconhecem que a hostil internação da artista compreendeu um imperdoável equívoco médico. Wahba (1997) afirma que, já naquele período, havia teses de que as condições dos hospitais psiquiátricos poderiam implicar no agravamento da desordem psíquica de seus internos e aponta a negligente decisão dos irmãos da escultora de confiná-la em uma instituição que se assemelhava a um depósito humano de pessoas “anormais”.

Nesse sentido, o elogio ao admirável potencial estético do feminino – tanto como impulso criador, quanto como representação do corpo afetado pelo êxtase – evocado por médicos, cientistas, historiadores, filósofos, escritores e artistas, parece-nos cair por terra quando se trata, de fato, da produção poética de uma mulher.

Ana Priscila Nunes da Costa (2018), cuja dissertação de mestrado se debruça sobre a biografia e a obra da escultora francesa, afirma que, se por um lado Claudel teria sido acometida por transtornos psíquicos:

[...] por outro lado, a artista demonstrava uma consciência muito clara de sua condição e o conhecimento de todas as convenções que contribuíam para que ela não fosse bem aceita pela sociedade ou mesmo pela família (Costa, 2018, p. 68).

No domínio das artes, caberia a ela o papel de musa, figura sedutora e atraente, mas submissa aos anseios masculinos; *uma mulher*, sem rosto reconhecível e sem nome. Embora revolucionários em muitos aspectos, os escritores e artistas modernistas não romperam com o estigma da subjugação feminina, ao contrário, fortaleceram-no e dele colheram proveito.



Mulheres que recusassem esse lugar supostamente privilegiado de musas inspiradoras e, ainda, que tivessem a pretensão de tornarem-se artistas, estariam expostas a toda forma de julgamento. A pintora surrealista Leonora Carrington (1917-2011) também sentiu na carne o quão dolorosa poderia ser a condenação daquelas que violassem as normas sociais.

Carrington nasceu na Inglaterra, no seio de uma privilegiada e conservadora família. Ainda jovem, mudou-se para Londres, passou a dedicar-se ao estudo da pintura e conheceu o artista Max Ernst, com quem teve um relacionamento e foi com ele para a França. Após sua chegada em Paris, descobriu a potência de sua produção artística e, finalmente, sentiu que poderia ser compreendida.

Decorridos três anos, Ernst foi detido por nazistas e levado a um campo de concentração, e ela partiu em direção à Espanha a fim de libertar o companheiro. Mas, em território espanhol, sua liberdade também foi cassada. As autoridades, com o consentimento da embaixada britânica e de seus pais, confinaram-na em um hospital psiquiátrico, onde ela permaneceu por seis meses. A fim de silenciá-la, aplicavam-na doses excessivas de anestésicos, amarravam-na ao leito e ofereciam-lhe drogas alucinógenas.

Thiane Nunes, que, em sua tese doutoral e em artigos publicados, dedica-se à vida e à obra de Leonora Carrington, enfatiza o insistente descrédito com o qual são tratados os relatos da artista sobre o período em que esteve reclusa. A pesquisadora pontua:

A maioria dos estudos sobre esse texto modernista considera prontamente os detalhes do tratamento psiquiátrico relatados como lembranças simbólicas, metonímicas ou simplesmente fantásticas de uma artista ainda profundamente ligada ao surrealismo, o que de certa forma diminui a dor de sua provação (Nunes, 2021, p. 18).

A constatação de Nunes acerca das dúvidas instauradas em relação ao testemunho da artista nos revela o quão brutal pode ser a tentativa de silenciar uma mulher. Brutal não somente pela violência exercida contra seu corpo e sua mente, mas também por desdobrar-se em outros atos que invalidam os traumas que dessas situações decorrem e desabonam suas próprias memórias.



Carrington foi a prova viva de que o aprisionamento de mulheres que não admitiam ser subjugadas poderia ser uma estratégia de suprimi-las da história social. O caso da artista evidencia a perversão médica da época, que havia sido anunciada em escritos do dramaturgo francês Antonin Artaud. Apontado como louco e internado diversas vezes em sanatórios franceses, ele afirmou:

A medicina nasceu do mal, se é que não nasceu da doença e não provocou, pelo contrário, a doença para assim ter uma razão de ser; mas a psiquiatria nasceu da multidão vulgar de pessoas que quiseram preservar o mal como fonte da doença e que assim produziram do seu próprio nada uma espécie de Guarda Suíça para extirpar na raiz o espírito de rebelião reivindicatória que está na origem de todo gênio. Em todo alienado existe um gênio não compreendido, cujas ideias, brilhando na sua cabeça, apavoraram as pessoas e que somente pode encontrar no delírio uma fuga às opressões que a vida lhe preparou (Artaud, s.d., p. 25).

De fato, o período em que Carrington passou na instituição psiquiátrica foi repleto de crueldades e o trauma jamais poderia ser completamente superado. Após seis meses de reclusão, a pintora surrealista encontrou abrigo na embaixada mexicana, em Lisboa. Lá, ela reviu um antigo conhecido dos surrealistas, o diplomata Renato Leduc, com quem se casou e mais tarde mudou-se para o México.

Algumas de suas obras compreendem, a nosso ver, verdadeiros manifestos contra a opressão masculina. Embora as figuras longilíneas criadas pela artista sejam de uma delicadeza impressionante, elas não são capazes de dissimular as espinhosas questões sociais que as cenas evocam. O contraste entre a sutileza das formas e o impetuoso conteúdo trazido à cena pela artista fica explícito na obra *Adeus Ammenotep*, de 1960.

A pintura (Figura 3) retrata um corpo suspenso no ar, tendo ao seu redor quatro figuras que o manipulam. O cadáver ali representado seria do faraó egípcio Amenhotep III, pai de Akhenaton e avô de Tutancâmon, e teria sido a primeira autoridade do Antigo Egito a praticar o monoteísmo.





Figura 3. Leonora Carrington: *Adeus Ammenotep*, 1960.
Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/leonora-carrington/adieu-ammenotep-1960>.
Acesso em: 02 ago. 2023.

A ideia de que existiria apenas um deus, representado em forma de sol, pode ser compreendida como uma das premissas fundadoras da lógica patriarcal. A artista, decerto, tinha uma percepção crítica acerca da associação dessa criatura divina ao gênero masculino – associação esta que se perpetuou ao longo dos séculos e foi assimilada pelo Cristianismo.

A pintura em questão apresenta sacerdotisas que, mediante um processo cirúrgico envolto de magia, retiram as raízes do duradouro processo de subjugação das mulheres das entranhas do corpo cadavérico do faraó. *Adeus Ammenotep*, portanto, denotaria uma poética catártica, a qual possibilitaria a Carrington a elaboração de seu *desajuste social*.



Parece-nos que, independentemente do lugar onde estivesse e das pessoas com quem se relacionasse, Carrington permanecia em um mundo onírico, um *mundo surreal*, único mundo no qual sua voz poderia ecoar e, talvez por isso, de onde ela parecia não escapar jamais.

O DESVIO COMO INSURREIÇÃO

Do aprisionamento ao apagamento histórico, violências foram cometidas sob a égide do desenvolvimento científico e do progresso da medicina, esta poderosa instituição de controle que almejou a perversa ascensão ao saber e ao poder sobre tudo aquilo que afirmava curar (Foucault, 2014). Mas todo esse aparato discursivo esteve a serviço de quem?

Ao que tudo indica, as pistas para uma resposta a essa pergunta estão incrustadas nas normatizações pautadas em lógicas androcêntricas, na naturalização dos esquemas de dominação construídos historicamente, bem como nos processos violentos exercidos sob os corpos insurgentes.

Por tudo que foi posto até aqui, o *ser mulher*, ou ainda, o *tornar-se mulher*, como sinalizou Simone de Beauvoir (1949), constitui-se no bojo de processos de condicionamento a esquemas de percepção e pensamento reducionistas, de agenciamentos de saberes e políticas que desconsideravam as experiências e subjetividades, e de regimes de verdade homogeneizantes e opressores.

Não é de se espantar que, em muitos momentos da história social do Ocidente, a subversão à visão androcêntrica tenha sido associada ao desvio e à desrazão. Sob o pretexto da insanidade, mulheres insubmissas foram condenadas ao sofrimento por almejarem algo que sempre representou uma latente ameaça ao patriarcado: a liberdade.



REFERÊNCIAS

ARAGON, Louis; BRETON, André. Le cinquantenaire de l'hystérie. **La révolution surréaliste**. v. 11, p. 20-22, 1928.

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh**: o suicidado pela sociedade. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v. I, II. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOURNEVILLE, Désiré-Magloire; REGNARD, Paul. **Iconographie photographique de la Salpêtrière**. Service de M. Charcot. Paris: Adrien Delahaye & Co., 1875.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero**: uma perspectiva global. Tradução de Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.

COSTA, Ana Priscila Nunes da. **Museu Camille Claudel**: um novo espaço para um velho modo de existir. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: DEL PRIORI, Mary (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

NUNES, Thiane. Leonora Carrington: trauma, redenção e o noivado consigo mesma. **PORTO ARTE**: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 26, n. 45, jun. 2021.

PRECIADO, Paul. **Eu sou o monstro que vos fala**: relatório para uma academia de psicanalistas. Tradução de Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



STIGGER, Veronica. **O útero do mundo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.

WAHBA, Liliana Liviano. **Camille Claudel**: criação e loucura. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.

Ana Carolina Tavares Sousa é Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental (PPGEA) da Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAVi/UFPel) e graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Rio Grande – FURG.

Nádia da Cruz Senna é Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Professora associada do Centro de Artes, da Universidade Federal de Pelotas, atuando junto aos cursos de graduação e mestrado em Artes Visuais.

Rosângela Fachel de Medeiros é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/CAPES). Atualmente, é professora voluntária do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas.





Figura 1. Adriana Granado: *Recepcionista*, 2023. Cor, mudo.
Disponível em: <https://vimeo.com/839917958?share=copy>.



“DEPOIS DA REVOLUÇÃO, QUEM VAI LIMPAR A SUJEIRA NA SEGUNDA DE MANHÃ?”: MANUTENÇÃO E CUIDADO COMO ARTE A PARTIR DO VÍDEO *RECEPCIONISTA*

Adriana Granado

Resumo: Este artigo elabora uma reflexão a partir de um trabalho autoral recente, *Recepcionista* (2023), colocando-o em diálogo com questões concernentes ao campo artístico e aos estudos feministas. Tal abordagem tem como foco refletir sobre o papel subalterno que ainda hoje é majoritariamente imposto à mulher e às atividades de cuidado. A obra da artista Mierle Ukeles será a principal interlocutora deste texto, que contará ainda com contribuições de Silvia Federici, Joan Tronto e Françoise Vergès.

Palavras-chave: Cuidado e manutenção. Arte e vida. Estudos feministas.

“AFTER THE REVOLUTION, WHO IS GOING TO PICK UP THE GARBAGE ON MONDAY MORNING?”: MAINTENANCE AND CARE AS ART FROM THE VIDEO *RECEPTIONIST*

Abstract: This article reflects on a recent authorial work, *Receptionist* (2023), placing it in dialogue with questions concerning the artistic field and feminist studies. This path aims to reconsider the subordinate role that is still largely imposed on women and care activities today. The work of the artist Mierle Ukeles will be the main interlocutor of this analysis, which will also feature contributions from thinkers such as Silvia Federici, Joan Tronto and Françoise Vergès.

Keywords: Care and maintenance. Art and life. Feminist studies.



A dose amarga
de qualquer revolução: depois da revolução, quem vai
limpar a sujeira na segunda-feira de manhã?¹
Mierle Laderman Ukeles

UMA OBRA AUTORAL: *RECEPCIONISTA* (2023)

Recepcionista (2023) consiste em um vídeo de ação de dez minutos em que apareço na entrada do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre) recepcionando o público. As imagens são captadas por uma câmera afastada, fazendo com que os visitantes não estejam cientes de participarem do vídeo. Durante uma hora e meia em um sábado à tarde, abro a porta de entrada do museu e dou informações aos visitantes. No registro, é notável como o tédio se instaura, adicionando mais uma camada ao vídeo. Abrindo a porta para 96 pessoas, respondo a perguntas como: “onde fica a mostra sobre tapeçaria?”, “qual é o valor para entrar?”, “onde fica o auditório?”, “tem folder das exposições?”.

O vídeo é silencioso. A não captação dos diálogos reforça os gestos e situações típicas da prestação de serviço de recepcionistas – o clichê das perguntas e respostas não ouvidas supre a ausência sonora. Importante ressaltar ainda o seguinte paradoxo: mesmo eu estando em um espaço tradicional direcionado à apreciação de arte, o local de minha permanência e o desempenho de minha função são enxergados como não artísticos. Minha atividade, restrita a apontar e orientar o caminho da arte “de verdade”, faz de mim um ser invisível.

Este trabalho trivial, banal e repetitivo, ao ser exibido como arte, traz à luz a invisibilização e desvalorização daqueles que exercem essa função. Sabe-se, no entanto, que a exposição de obras de arte

¹ No original: “The sourball/ of every revolution: after the revolution, who’s going/ to pick up the garbage on Monday morning?” (Ukeles, 1969).

N. da A: A palavra inglês *sourball* tem o significado de, segundo o Wiktionary, bala azedinha: “bala dura com sabor ácido”, para o dicionário on-line Cambridge, esse vocábulo significa “doce redondo e duro com sabor ácido de fruta”; e para o Collins, informalmente, significa “pessoa resmungona e reclamona crônica.”



não poderia acontecer sem um trabalho permanente de manutenção e cuidado: de limpeza, de segurança, de atendimento, etc.

Assim como outros artistas recentes, como *Amador* e *Jr. Segurança Patrimonial Ltda.*, a inclusão de gestos artísticos para personagens que, dentro de um museu, realizam prestação de serviços, não apenas questiona as fronteiras entre arte e vida cotidiana, como também confere dignidade e importância a seres invisibilizados no espaço museal. De acordo com reportagem sobre o duo, formado por Antônio Gonzaga e Jandir Jr.,

“A nossa escola Marina Abramović de performance de longa duração foi o trabalho assalariado, com escalas onde a pessoa fica horas em pé”, explica Antonio. “A performance não está ligada apenas ao condicionamento do corpo, mas à performatividade social.” Em suas ações, eles não jogam luz apenas na invisibilidade desses corpos, mas reiteram o paradoxo entre poder e submissão: como vigilantes, podem alertar e repreender comportamentos inadequados, mas são constantemente tratados como subalternos (Rahe, 2023).

Em outras obras minhas, como *Aleitamento* (2022), confronto a prevalência masculina e branca na história canonizada da arte. Na condição de mãe recente e lactante, resolvi “amamentar” livros icônicos da História da Arte cujo conteúdo contém pouquíssimas mulheres, como *A História da Arte*, de E. H. Gombrich. Em *Recepcionista*, busco um questionamento semelhante, mas segundo outra estratégia. O trabalho trivial e repetitivo é exibido como arte, trazendo à luz a invisibilização e a desvalorização do trabalho subalternizado. Tal tipo de tarefa, as atividades do cuidado, possui nítidos recortes de gênero (exercido principalmente por mulheres), raça (por uma maioria de negras e negros) e classe social (especialmente pela população de baixa renda).



Sofrendo uma desvalorização tanto financeira quanto existencial, este tipo de atividade mantém o sistema opressor em pleno funcionamento. Essa constatação será ressaltada por Françoise Vergès (2019, p. 11), ao afirmar que “o trabalho de cuidado e limpeza é indispensável e necessário ao funcionamento do patriarcado e do capitalismo racial e neoliberal”. O trabalho subalternizado executado por mulheres racializadas é um dos focos de análise de de Françoise Vergès. Conforme pontua Flávia Rios, professora da Universidade Federal Fluminense, no prefácio de *Um Feminismo Decolonial*, “o trabalho doméstico remunerado garante a engrenagem diária do capitalismo. Esse trabalho invisível, produzido majoritariamente por mulheres racializadas, é que gera a limpeza e a organização do mundo capitalista” (Rios, 2020 *apud* Vergès, 2020, p. 6). Ideia semelhante será defendida por Joan C. Tronto, quando afirma:

O primeiro e mais óbvio ponto a ser notado no modo como o cuidado é praticado na sociedade contemporânea é que o cuidado se relaciona com gênero [gendered]. O cuidado também se encontra profundamente marcado por todos os outros valores culturais e sociais, incluindo raça/etnia e classe (Tronto, 2013, p. 68).

Recuando um pouco no tempo, encontro na obra da artista Mierle Ukeles (atuante principalmente entre os anos 1960-70) uma das grandes inspiradoras de *Recepcionista*. Foi com esta artista que aprendi como a elaboração de uma obra pode desafiar artística e politicamente questões relacionadas ao patriarcado, capitalismo e fundir arte e vida de modo tão profundo.

MIERLE UKELES E O CUIDADO COMO ARTE

Em seu célebre *Maintenance Art Manifesto! Proposal for an Exhibition “CARE”* (1969), Ukeles evidencia o baixo valor cultural e social atrelado às



tarefas de cuidado e domésticas. A artista estabelece, para isso, a distinção entre dois tipos de atividades, as de desenvolvimento e de manutenção:

Desenvolvimento: pura criação individual; o novo; mudança; progresso avanço, excitação, voo ou fuga.

Manutenção: manter a poeira longe da criação puramente individual; preservar o novo; sustentar a mudança; proteger o progresso; defender e prolongar o avanço; renovar a excitação; repetir o voo (Ukeles, 1969, p. 1, tradução nossa).²

A dicotomia proposta pela artista sugere a princípio que apenas as atividades de desenvolvimento são relevantes. Ou ao menos, as mais legais. Já o segundo tipo de atividade, aparentemente, é subalterno da primeira, depende desta para atuar: mantém o pó afastado daquilo que foi criado, sustenta o que já mudou, repete voos já traçados. No entanto, se Ukeles reivindica uma arte da manutenção (*maintenance art*), podemos desconfiar que sua dicotomia proposta espera por uma subversão dentro do campo artístico.

A artista aponta para a configuração inquestionada por trás do mito do gênio criador. Tal figura, não por acaso, se identifica no imaginário coletivo com o universo masculino. O gênio, porém, cria, mas não cuida. A artista chega a afirmar, ironicamente: “Eu descobri que Jackson [Pollock], Marcel [Duchamp] e Mark [Rothko] não trocavam fraldas” (Ukeles *apud* Garcia, 2021, p. 383).

Por sua vez, o tipo de arte proposta por Ukeles vai além de um apelo para ser incluída entre o hall dos gênios criadores (masculinos). Trata-se de rachar este mundo, lançando luz sobre um universo atrelado ao feminino e merecedor de reconhecimento estético e existencial.

É deste modo que, no manifesto citado acima, a artista acrescenta:

Faço um monte de lavagem, limpeza, cozinho, faço renovação, suporte, preservação, etc. Também (até agora

2 No original: “Development: pure individual creation; the new; change; progress, advance, excitement, flight or fleeing. Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight” (Ukeles, 1969, p. 1).



separadamente) eu “faço” arte. Agora, eu vou simplesmente fazer essas tarefas diárias de manutenção e trazê-las à consciência, exibindo-as como arte [...] MEU TRABALHO SERÁ O TRABALHO (Ukeles, 1969, p. 3, tradução nossa).³

Desta forma, em sua prática, Ukeles adota as atividades de manutenção e cuidado como ações artísticas, frequentemente através de trabalhos de fotoperformance. Ela não faz uma reconstrução de experiências de cuidar, limpar e preservar, mas transpõe as experiências *in loco*.

Em *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance – Outside and Inside* (1973), vemos Ukeles, através de fotografias, armada com baldes e produtos de limpeza lavando a escada do museu Wadsworth Atheneum em Hartford, Connecticut, EUA. Durante oito horas, ela esfregou o chão de mármore dentro e fora do museu.

Ao esfregar e manter o chão limpo conforme os visitantes iam passando, Mierle Ukeles levanta debates sobre trabalho, valor e feminismo. As oito horas em que performou o trabalho corresponde à diária média de um trabalhador prestador deste tipo de serviços – necessário, mas invariavelmente invisibilizado e mal pago. Criando uma oposição entre esta tarefa, cuja visibilidade é reivindicada por Ukeles, e as obras tradicionalmente expostas em museus, *Hartford Wash* evoca uma oposição interessante.

As obras apresentadas expõem novidades do campo da arte – o novo, a criação genial, a revolução –, ou ao menos um histórico de suas inovações. Retomando o vocabulário da artista, trata-se das atividades de desenvolvimento, para o qual o trabalho de manutenção e cuidado não recebem atenção. A manutenção zela pelas obras, retira o pó, cata o lixo da revolução que o museu apresenta ao público, ao mesmo tempo em que invisibiliza uma parcela significativa de seus

³ No original: “I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I ‘do’ Art. Now I will simply do these everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art. MY WORK WILL BE THE WORK” (Ukeles, 1969, p. 3).



personagens. Se “a obra de arte não reproduz o visível, ela torna visível” (evocando a célebre frase de Paul Klee), é coerente que ela também o faça trazendo à visibilidade esferas invisibilizadas das atividades e figuras humanas.



Figura 2. Mierle Ukeles: *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance – Outside and Inside*, 1973. Fonte: <https://timeline.com/mierle-ukeles-cleaning-museum-64d274a0a19c>.



Ao lançar luz sobre o trabalho de manutenção no espaço museal, esta é a obra de Ukeles que mais diretamente tenho como referência para *Recepcionista*. Minha intenção era fazer uma proposição para o espaço interno do museu, mas, ao não receber a tempo o e-mail com a autorização, refiz a proposta para o lado de fora. Uma vez que o intuito era performar a atividade de um dos personagens invisibilizados do museu, penso que a transposição para o lado de fora adensou a proposta.

Sobre o formato do trabalho em relação ao de Ukeles, é importante ainda mencionar sobre a diferença de duração entre as obras. Enquanto Ukeles refaz a jornada de um dia de trabalho comum, com suas 8 horas de duração, já minha performance se limitou ao tempo de 1h30min, com um vídeo desdobrado em 10 min de duração. A proposição da artista era realizar efetivamente uma longa jornada de trabalho; no caso de *Recepcionista*, a intenção era fazer uma ação simbólica que evocasse a jornada. Mesmo que minha ação não tenha retomado literalmente as 8 horas de trabalho, penso ter vivenciado e me aproximado de aspectos fundamentais de *Hartford Wash*.

Vale a pena mencionar ainda, novamente a partir de Ukeles, um âmbito das atividades de manutenção que, mais do que serem desvalorizadas, são consideradas como inexistentes enquanto trabalho. Apesar de meu trabalho autoral apresentado aqui, *Recepcionista*, não tocar diretamente este ponto, considero-o como um desdobramento reflexivo provocado a partir desta obra em diálogo com Ukeles, para onde provavelmente meus trabalhos seguintes apontarão.

Em outro trabalho de fotoperformance, *Dressing to Go Out/ Undressing to Go In* (1973), a artista se volta para o cuidado com os filhos. Trabalho feito durante um dos momentos mais cruciais da segunda onda do feminismo na América do Norte, as imagens mostram uma tarefa ritualística de qualquer mãe – calçar sapatos e colocar jaquetas em seus filhos. As fotografias são sequenciais e o enquadramento, repetitivo. No espaço expositivo, ao lado da sequência de fotos, a artista adiciona um pano de limpeza pendurado em um gancho.





Figura 3. Mierle Laderman Ukeles (1939–): *Dressing to Go Out/Undressing to Go In*, 1973.
 Fonte: <https://scma.smith.edu/blog/mierle-laderman-ukeless-dressing-go-outundressing-go-or-dont-try-home>.

Nesta obra, a dicotomia proposta por Ukeles entre as tarefas de manutenção/cuidado e as de desenvolvimento adentra a esfera do lar. Assim como expresso no trecho do manifesto acima citado, Ukeles se afirma como mulher, mãe e esposa. E isso deveria bastar para fazer arte. Tal reivindicação se sintoniza com a de muitas pensadoras feministas contemporâneas e posteriores a Ukeles, em especial, com o pensamento da filósofa italiana Silvia Federici.

SUBVERTENDO O PATRIARCADO DE DENTRO DE CASA

O que temos como roteiro é mais ou menos o seguinte: os homens se preocupam com carreira, dinheiro, ideias e progresso (atividades de



desenvolvimento). As mulheres, donas de casa, tomam conta da família, cozinham a comida, lavam e passam a roupa, preparam diariamente o marido e filhos para saírem de casa (atividades de manutenção). Poderia ser uma divisão de tarefas justa⁴, não fosse um detalhe: nessa configuração, são os homens que recebem salários maiores pelo trabalho realizado fora de casa.

Em reportagem de 11 de agosto de 2023 no portal Brasil de Fato, o jornalista Celimar de Menezes expõe dados do IBGE que apontam índices recém-divulgados: mulheres fazem trabalho doméstico 9,6 horas a mais que homens por semana. A Pesquisa por Amostra de Domicílios (PNAD) diz que 92,1% das mulheres realizam afazeres domésticos e/ou cuidados de pessoas em 2022, enquanto apenas 80,8% dos homens se envolvem nesse tipo de atividade.

É inegável que boa parte da opressão que recai sobre as mulheres se origina no destino da conta bancária de homens para onde vai o dinheiro da família. Uma frequente reivindicação de militantes feministas para atenuar a subordinação feminina ao patriarcado é lutar por uma melhor inserção de mulheres no mercado de trabalho. Mesmo sem buscar invalidar a importância desta luta, muitas pensadoras feministas (e a obra de Ukeles faz o mesmo), buscam a luta segundo outra estratégia: trata-se de reivindicar o reconhecimento e a valorização das tarefas de manutenção e cuidado enquanto trabalho.

De um modo que tangencia questionamentos de Ukeles, a obra da italiana Silvia Federici questiona frontalmente a desvalorização atribuída à mulher e sua invisibilização existencial e laboral. A profunda influência de ideias marxistas permite à autora expandir suas reivindicações feministas não apenas aos trabalhos desvalorizados, como também àquilo que é considerado como trabalho. Em obras inovadoras como *Calibã e a Bruxa*, Federici explora ainda a imbricação entre opressão de gênero, desenvolvimento do capitalismo e dominação patriarcal.

⁴ Ainda que contemporaneamente contemos com o fenômeno dos homens que “ajudam em casa”, tal divisão está longe de ser equivalente, mesmo com as mulheres, assim como os homens, ocupando frequentemente o mercado de trabalho (Menezes, 2023).



Em uma passagem na qual comenta brevemente sobre a própria infância, Silvia Federici afirma:

Algumas das minhas mais estimadas memórias da infância são da minha mãe fazendo pão, massa, molho de tomate, tortas e licores, além de tricô, costura, consertos de roupas e sapatos, bordados, ou cuidando das plantas [...] Como criança, eu via o seu trabalho; mais tarde, como feminista, eu aprendi a enxergar a sua luta. Assim, eu me dei conta da quantidade de amor que havia naquele trabalho e, ainda, do quão custoso foi para a minha mãe vê-lo ser frequentemente subestimado, sem nunca ser capaz de dispor de algum dinheiro para si mesma e de sempre ter que depender do meu pai para cada centavo que ela gastava (Federici, 2019, p. 17-18).

No trecho acima, a autora descreve a diversidade de tarefas exercidas pela figura materna. Tais atividades, por pertencerem à esfera do lar, foram naturalizadas na tradição ocidental como assunto privado, de responsabilidade de cada família e não passíveis de remuneração. Separadas da esfera pública e sem reconhecimento político, tais atividades foram naturalizadas como aspiração feminina – afinal, o desejo de cuidar e ser mãe seria uma necessidade instintiva da mulher ou, segundo Federici, “um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina” (Federici, 2019, p. 42).

Como afirmará outra pensadora, Joan C. Tronto (2013, p. 1), tal atribuição é um mito, e algo mais da ordem do ideológico do que do real. Tronto menciona ainda uma divisão arraigada na cultura ocidental – expressa já, segundo a autora, em Aristóteles, no século IV a. C. –, e que defende uma cisão entre público/privado. Segundo tal recorte, “a política era algo que acontecia em público, o cuidado era algo que acontecia em privado” (Tronto, 2013, p. 1). Em sintonia com a obra de Mierle Ukeles, Tronto defenderá a necessidade de reconhecimento político do trabalho de cuidado.



Sobre a distinção naturalizada entre masculino e feminino, podemos citar ainda Nancy Chodorow. Socióloga e psicanalista feminista, a autora, ao explicar a reprodução de certas distinções que a princípio caracterizariam a personalidade e os papéis femininos e masculino, atribui tais diferenças não à anatomia, mas ao “fato de que as mulheres, universalmente, são amplamente responsáveis pelos cuidados com os filhos na primeira infância” (Chodorow, 1974, p. 43-44). Chodorow argumenta que a existência de diferenças sexuais nas primeiras experiências de individuação “não significa que as mulheres tenham limites de ego mais fraco que os homens, mas que as meninas emergem desse período com mais empatia que meninos” (Chodorow *apud* Gilligan, 1993, p. 8). As meninas, diz ela, vão para vida com uma base mais fortes para experimentar as necessidades ou sentimentos dos outros como seus próprios.

Já Federici, em sua leitura marxista, afirmará que “o capital tinha que nos convencer de que o trabalho doméstico é uma atividade natural, inevitável e que nos traz plenitude, para que aceitássemos trabalhar sem uma remuneração” (Federici, 2019, p. 40). O preconceito da esfera privada como não relevante politicamente seria, segundo esta autora, um ponto cego do pensamento de Marx. A dinâmica de exploração capitalista não ocorreria apenas intimamente direcionada à classe proletária, como nas fábricas ou postos de trabalho. Ao ser destinado a não ser reconhecido como trabalho, as tarefas domésticas fazem parte dessa dinâmica exploratória.

É essa característica de não ser remunerado que fortalece a crença de que o trabalho doméstico não é um trabalho, da mesma forma que, durante muito tempo, impediu que as mulheres lutassem contra a exploração nas ruas, e não mais “na querela privada do quarto-cozinha” (nas palavras de Federici) como uma questão a ser resolvida individualmente por cada família. Conforme indica a pensadora italiana, “ao negar um salário ao trabalho doméstico e transformá-lo em um ato de amor, o capital matou dois coelhos com uma cajadada só” (Federici, 2019, p. 41).



Como destaca Carolina Gallo Garcia (2021, p. 385), tanto Federici quanto Ukeles foram contemporâneas do *Wages For Housework*, movimento internacional que defendia a necessidade de remuneração para o trabalho doméstico. Muitos dos argumentos desse movimento aparecem na obra de Federici, *O ponto zero da revolução*, coletânea de ensaios de diferentes anos da pensadora italiana.

Em um dos textos desta coletânea publicado originalmente em 1975, *Contraplanejamentos da cozinha*, a italiana, pouco tempo depois do manifesto de Ukeles (1969), afirma:

O trabalho doméstico é muito mais do que limpar a casa. É servir aos assalariados física, emocional e sexualmente, preparando-os para o trabalho dia após dia. É cuidar das nossas crianças — os trabalhadores do futuro —, amparando-as desde o nascimento e ao longo da vida escolar, garantindo que o seu desempenho esteja de acordo com o que é esperado pelo capitalismo. Isso significa que, por trás de toda fábrica, de toda escola, de todo escritório, de toda mina, há o trabalho oculto de milhões de mulheres que consomem sua vida e sua força em prol da produção da força de trabalho que move essas fábricas, escolas, escritórios ou minas (Federici, 2019, p. 68).

O trecho acima lembra a obra *Dressing to Go Out/Undressing to Go In*. A descrição de Federici lembra a divisão entre atividades de desenvolvimento e de manutenção de Ukeles. Para ambas, a atividade de cuidado aparece como condição para o funcionamento dos “trabalhos sérios”. Trata-se de trazer à visibilidade um trabalho ocultado e restrito à esfera privada do lar, subverter o sistema naquele espaço entendido como apolítico.

Colocar um trabalho autoral em diálogo com outras obras e pensamentos me permitiu um exercício importante para minha trajetória. Partindo de um trabalho próprio, busquei não escrever um texto sobre ele, no sentido de fundamentá-lo teoricamente, mas posicioná-lo dentro de uma discussão mais ampla. Tal abordagem me permitiu perceber a minha voz ecoar em uma coletividade. Afinal,



lutas como a resistência ao patriarcado e à subalternização laboral só podem ser feitas no coletivo. São, além disto, esforços contínuos e longe de poderem descansar.

Trata-se de fazer estremecer o mundo sem sair de casa, pois o que for que aconteça do lado de fora – a permanência da ordem das coisas ou uma revolução –, também aqui, assim como na porta de um museu, alguém tem que catar o lixo na segunda de manhã.



REFERÊNCIAS

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

GARCIA, Carolina Gallo. Mierle Ukeles entre a arte e o trabalho de manutenção. **Interseções**: Revista de Estudos Interdisciplinares, v. 23, n. 2, 2021.

GILLIGAN, Carol. **In a Different voice**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

MENESES, Celimar. Mulheres fazem trabalho doméstico por 9,6 horas a mais que os homens por semana, aponta IBGE. **Brasil de Fato**, 11 de ago-to de 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/08/11/mulheres-fazem-trabalho-domestico-por-9-6-horas-a-mais-que-os-homens--no-brasil-aponta-ibge>. Acesso em: 01 set. 2023.

RAHE, Nina. Quem é a dupla de artistas que se passa por seguranças de exposições? **O Globo**, 15 de agosto de 2023. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2023/08/15/quem-e-a-dupla-de-artistas-que-se-passam-por-seguranças-de-exposicoes.gh.html>. Acesso em: 22 nov. 2023.

TRONTO, Joan. C. **Caring Democracy**: markets, equality, and justice. New York: New York University Press, 2013.

TYBURSKI, Emily. On Mierle Laderman Ukeles's "Dressing to Go Out/ Undressing to Go In" (or Don't Try This At Home). **SCMA**, 2017. Disponível em: <https://scma.smith.edu/blog/mierle-laderman-ukeless-dressing-go-outundressing-go-or-dont-try-home>. Acesso em: 10 ago. 2023.

UKELES, Mierle Laderman. **Maintenance Art Manifesto!** Disponível em: <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifes-to-for-Maintenance-Art-1969.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2023.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.



WETZLER, Rachell Meet the art st who called out a museum by scrubb ng th e floor for hours. **Medium**, 2016. Disponível em: <https://timeline.com/mierle-ukeles-cleaning-museum-64d274a0a19c>. Acesso em: 28 ago. 2023

Adriana Granado é graduada em Jornalismo e atualmente é mestranda em Artes Visuais pela UFRGS, linha de Poéticas Visuais. Trabalha com fotografia encenada e videoperformance, versando sobre as relações do corpo feminino nos ambientes institucionais de arte bem como no espaço urbano. Em 2020, foi premiada no Photometria International Festival, na Grécia, e no Salão de Artes de Vinhedo, em São Paulo. Seu trabalho foi exposto na França, Grécia e Brasil e participou de exposições coletivas e individuais nos festivais Les Rencontres D'Arles, Photometria Festival e The Wrong Biennale.





Figura 1. Isadora Ebersol: *Subsolo*, 2017, fotografia digital, 3508x2480 pixels.
Fonte: Acervo pessoal da autora.



QUANDO VER É PERDER: A INEXORÁVEL BUSCA DO VAZIO OU A INELUTÁVEL MODALIDADE DO VISÍVEL

Isadora Ebersol

Denise Bussoletti

Resumo: A imagem capturada de sobressalto em uma visita exploratória ao subsolo do templo de Nossa Senhora de Guadalupe, localizado na zona rural do município de Pelotas-RS, realizada durante a concepção de um filme, serviu de ponto de partida para a reflexão acerca da dinâmica do olhar suportada por uma obra de perda. Neste trabalho de escrita ensaística refletimos sobre as feridas e os vazios que se abrem quando aquilo que vemos efetivamente nos retribui o olhar.

Palavras-chave: Filosofia da imagem. Fotografia. Olhar. Cinema. Vazio.

WHEN TO SEE IS TO MISS: THE INEXORABLE SEARCH FOR THE VOID OR THE INELUCTABLE MODALITY OF THE VISIBLE

Abstract: The startling image captured in an exploratory visit to the basement of the temple of Nossa Senhora de Guadalupe, located in the rural area of the municipality of Pelotas-RS, carried out during the conception of a film, served as a starting point for reflection on the dynamics of the look borne by a work of loss. In this work of essay writing, we reflected on the wounds and voids that open up when what we see actually looks back at us.

Keywords: Image philosophy. Photography. To look. Cinema. Empty.



Algo que tenho nas mãos ou diante dos olhos e que me escapa, no justo momento que seria alcançado, como um pequeno objeto que se esvai por entre os dedos, que não se mostra totalmente à visão e que a mão não consegue alcançar. O ver muitas vezes nos remete a algo que nos falta, algo de vazio em nós, mas também a algo perdido, ou seja, que costumava existir e que ali deixou evidências de sua existência, ao qual inutilmente tentamos alcançar: “O sujeito torna-se espectador do que lhe escapa, espectador do limiar com o qual vai instaurar relações” (Mondzain, 2015, p. 30), o que nos coloca na posição de explorar esse paradoxo, daquilo que condiciona o olhar pela perda renovada e pelo luto revivido ao mesmo tempo que busca, como nos diz Marie-José Mondzain (2015, p.15) inventar a vida das coisas na sua ausência.

Este texto é um recorte da pesquisa maior (Ebersol, 2023), defendida enquanto tese, na qual buscamos pensar o espaço da escrita do cinema através da ausência, do silêncio, do vazio, do indizível e, por ela, pensar o tempo e o espaço próprio da linguagem e da criação. Foram os vazios que se abriam durante a concepção de um filme que a condição daquele que vê e daquele que produz o que vê se tornou ponto central de nossas reflexões acerca da imagem, em especial da imagem cinematográfica. A escrita de pesquisa se tornou o espaço de flexibilidade pelo qual pudemos experimentar a própria escrita do cinema a qual defendemos, aproximando tanto quanto possível ciência e arte a partir das experiências do luto, da perda, do sonho, do gesto e do despertar. É experimentando a nós mesmas que falamos de um cinema e de uma escrita que, se colocando diante de si, se colocam diante do outro e criam um espaço liminar entre o público e privado em que essa escrita (e que essa imagem) pode nascer. Assim também nascemos enquanto aqueles que olham não apenas porque temos olhos, mas porque, através deles, reconhecemos o outro e no outro nossa própria humanidade (Mondzain, 2015).

Didi-Huberman retoma a passagem de *Ulysses* em que o narrador Stephen Dedalus olha o mar e nele vê os olhos de sua mãe morta a devolver-lhe o olhar, esse olhar medusante, a partir do qual “[...] tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe, a modalidade



insistente e soberana dessa perda” (Didi-Huberman, 1998, p. 32). Sobre este olhar incide então o que James Joyce vai nomear como *inelutável modalidade do visível* onde cada coisa dada a ver, mesmo a mais simples, é suportada por uma obra de perda; não pela tranquilidade de um olhar que contempla, mas inquietação que remexe o fundo das coisas e trás à superfície aquilo que nos devolve o olhar,

[...] uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento (*Ibid.*, p. 33).

Um jogo de perda.

Quando o que é olhado deixa a passividade de apenas dar-se a ver, quando o que vemos efetivamente nos olha, esse olhar devolvido cria uma cisão naquele que olha. É através dessa fenda que o ato de ver abre em nós um vazio inelutável e, diante desse vazio, do inquietante processo de esvaziamento a que somos submetidos no ato de olhar, há quem tente apaziguá-lo, ou apaziguar-se diante dele, preenchendo-o; estamos, então, segundo Georges Didi-Huberman, diante de uma atitude de *crença* que procura sempre ver além daquilo que vê; e há aqueles que pretendem ver apenas o que é visto e, neste caso, estamos diante de uma atitude *tautológica*, que acredita que *o que você vê é o que você vê*, nada mais. Estas são duas formas, aparentemente contrárias, mas análogas, de negar o vazio que se abre em nós quando o que vemos começa a nos olhar de volta.

sim, a imagem
é felicidade
mas por perto
paira o vazio
e a imagem
só pode se expressar
em toda a sua potência
ao apelar para o vazio



talvez seja preciso
acrescentar ainda
a imagem
capaz de negar o vazio
é também o olhar do vazio sobre nós
(Godard, 2022, p.153).

Estender as mãos e tentar tocar aquilo que vejo, a evidência daquilo que tenho diante de mim, não me basta, quando nele reside algo que me olha, e que por isso mesmo me esvazia:

[...] um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar (Didi-Huberman, 1998, p. 37).

Se não devo acreditar ver além do que vejo, nem apaziguar o vazio que se abre em mim a partir do que vejo reduzindo o visível apenas à sua materialidade, onde então se situa a dobra que há entre aquilo que me olha no que vejo, ou mesmo: qual o lugar e o tempo de onde esse “incurável defeito da palavra” (Agamben, 2008, p. 13-14), de que fala Agamben, “[...] fixa seus olhos sobre mim para redobrar-me?” (Joyce, 1922 *apud* Didi-Huberman, 1998, p. 32). Como não me deixar sucumbir a esse tipo de escape ao produzir imagens? Como não preenchê-las de modo que sejam desprovidas de sua própria capacidade de esvaziamento, de inquietar o ver a partir da angústia do vazio que se abre?

Duas semanas parei aqui nessa linha. Nada mais escrevi por duas semanas até confessar que paralisei aqui. Paraliso. Paraliso como se de repente tivesse estes olhos fixos em mim novamente, estes que me olham no que vejo. Sem dúvida, há uma imagem que lampeja enquanto escrevo estas linhas. Uma imagem que diz muito dos inícios, mas também dos possíveis fins e, talvez por isso, por se situar na dobra entre fim e início, entre a imagem-berço e a imagem-ataúde, que me rasga,



que rasga esse trabalho, que paralisa as palavras e elas mesmas, quais forem, já não dão conta.

Esta foi uma imagem capturada em junho de 2017 em uma visita exploratória ao Santuário de Nossa Senhora de Guadalupe realizada durante o processo criativo de concepção do filme que vinha produzindo desde meados do mesmo ano em coautoria com a artista visual Pâmela Zecklinski. Esta visita fundamentaria a escrita do primeiro tratamento do roteiro do filme e a sua decupagem, assim como orientaria a escolha das locações. Embora a intenção inicial fosse de que a visita se desse ao Santuário de Nossa Senhora de Guadalupe¹, por paradoxal que seja, evitei o templo em um primeiro momento e me dirigi ao subsolo do local, uma espécie de estacionamento sem carros, de fundação para coisa alguma. De alguma forma, as coisas subterrâneas, de tudo que existe, me chamam atenção, como se escondessem ou, paradoxalmente, evidenciassem algo de substancial daquilo que contemplamos no alto, do que é visível à primeira vista. É pelo reverso, muitas vezes, que meus olhos são atraídos, pelo fundo das coisas ao redor. Essa imagem, registrada através da câmera do celular que eu dispunha no momento, ocupou por muito tempo meus pensamentos, voltando a ocupar esse lugar enquanto escrevo esse trabalho, até o momento de vir ocupá-lo também. Havia sido capturada em um sobressalto, quase como um ato de defesa, como quem levanta as mãos para render-se.

Ao invés de ser totalmente subjugada a ela, procurei, pela captura da imagem, tanto ocupar uma posição nessa dinâmica de distância-aproximação quanto compreender o que ali se apresentava. Foi registrada no segundo posterior à paralisia que aquela imagem me gerou e, como resultado, uma atração inexplicável me ligava a ela; era ao mesmo tempo repelida por algo que me impunha sua distância, e atraída como que presa em um redemoinho, direto para seu interior: “Tal seria portanto a imagem, nessa economia: guardiã de um túmulo

1 O Santuário de Nossa Senhora de Guadalupe fica localizado na região da Cascata, 5º distrito da cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, e distante cerca de 20 quilômetros do centro da cidade.



(guardião do recalque) e de sua abertura mesma (autorizando o retorno luminoso do recalcado). Petrificação e atração ao mesmo tempo.” (Didi-Huberman, 1998, p. 248-249).

Como me portar diante dela, nesse diante-dentro que sua geometria me impunha? Nesse retorno luminoso daquilo que me recusa? Como olhar e de fato, o que fazer com tudo isso que me olhava de volta?

Havia na imagem que encontrei - esta que se apropriou de mim, que me manteve a distância e em respeito - um certo vazio específico, uma insistente modalidade de vazio. Este vazio delimitado, indiciado pelo recorte do muro, era envolto em mais vazio, a saber, o vazio de luz. Tanto a luz como a escuridão funcionavam como enquadramentos intrínsecos à imagem e tinham a função de separar os vazios de dois tipos.

Uma imagem de dois vazios.

Me pergunto, entretanto, quantos ainda caberiam. A questão que se coloca é: como mostrar o vazio e, antes, porque alguém haveria de se interessar em fotografar – ou tornar visível – o vazio? Ainda: há, de fato, uma forma de fotografar o vazio ou cairemos em um dilema infundável onde o próprio conceito não permitiria sua captura sem que, de alguma forma, fosse preenchido no instante mesmo desse ato? As clássicas ruas vazias de Eugène Atget parecem ter levantado a questão que mais tarde Walter Benjamin iria eternizar em *Pequena história da fotografia* e *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 1994): o esvaziamento do humano, como processo sintomático da modernidade. As imagens de Atget, seu desvio não só do humano como dos grandes temas, privilegiando o banal, o pequeno e as coisas perdidas, seriam como alegorias da modernidade, imagens alegóricas que apresentam o vazio da vida moderna.

Em Benjamin a modernidade é definida pelo declínio da aura e o empobrecimento da experiência. O vazio, como imagem alegórica, funciona como apresentação desse empobrecimento de experiência e de sentido, apanágio do pós-guerra, da industrialização, das grandes metrópoles, da era das catástrofes da qual o cinema é como irmão gêmeo. Mas funciona também como que descobrimento de uma nova relação com a experiência, com a arte e com a fragmentação do mundo moderno. Antes de tudo, esse



vazio, esse local deserto de humanos, como cena de um crime, é “fotografado pelos indícios que ele contém” (Benjamin, 1994, p. 174).

Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? (*Ibid.*, p. 104).

A busca pelo subsolo, pelos locais perdidos e a busca pelo vazio são partes de um mesmo gesto: o que busca essa brecha através dos quais é possível olhar e é possível construir uma nova relação com a experiência:

Notei que eu buscava constantemente estas superfícies vazias, essas *no man's land*. Eu tinha a sensação de que essa cidade poderia ser definida bem melhor pelas suas superfícies vazias do que pelas cheias. Quando há muito o que ver, quando uma imagem é muito cheia, ou quando há muitas imagens nada se vê. “Muito” torna-se bem rápido “absolutamente nada” (Wenders, 1994, p. 186).

Mas o que vê quem olha o vazio?

Um subsolo vazio, úmido, gotejante. Uma brecha em um muro, igualmente vazio, envolto em mais vazio. O que isso me dizia sobre cidades ou sobre imagens? Ou sobre o cinema? O que me dizia sobre o templo de Nossa Senhora de Guadalupe, do qual oportunamente desviei? Talvez tudo isso fosse questão de perspectiva:

Um *no man's land* põe a densidade que o circunda numa certa perspectiva, revelando-a sob uma outra luz, ao passo que a aparição inopinada de restos da civilização torna o deserto que nos cerca ainda mais vazio (*Ibid.*, p. 189).

O templo de Nossa Senhora de Guadalupe ganhava uma outra perspectiva, visto a partir de seu avesso, pelo subsolo. Nossa senhora de Guadalupe também ganhava uma iluminação diferente, à luz daquele subsolo. Uma iluminação que não era sagrada, mas *profana*. A aparição destes restos, como indícios em cena de crime, parecem ligados a uma



inquietação no olhar, que busca esse excesso que transcende o ver, nesse remanescente de algo que se perdeu. E que ausência que mais inquieta, senão a ausência do humano, ausência do nosso semelhante? Os espaços vazios impõem ao olhar uma outra dinâmica, uma dinâmica que inquieta, ao invés de apaziguar. Uma outra perspectiva se coloca a partir deles:

[...] também porque podem, assim, ver alguma coisa entre as brechas, envolver o tempo do olhar. Na vida, o tempo define a história. Pode-se fazer a mesma observação para os filmes (Wenders, 1994, p. 187).

Que tempo é esse que define o olhar? O que se abre, diante desses vestígios, é uma outra temporalidade, para a qual se exige um trabalho de memória, “[...] um olhar trabalhado pelo tempo” (Didi-Huberman, 1998, p. 149) até que se desdobre em pensamento: “O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha” (Tarkovski, 1998, p. 64).

Surge, assim, uma outra concepção de história e de conhecimento histórico, onde o passado deixa de ser um ponto fixo para onde olhar e do qual devemos nos aproximar. Nessa outra temporalidade que se abre no ato de ver, um passado latente irrompe no presente a partir da rememoração: um tempo cíclico, o tempo do ver, contra o tempo linear de toda a ideia de progresso histórico. “A partir desse trabalho da memória o que estava esquecido, soterrado, agora vem à tona, alterando não só o passado como também o solo em que surge” (Leal, 2011, p. 40).

Diferente de quando se olha uma paisagem, os vazios invocam um “poder inquietante do fundo” (Didi-Huberman, 1998, p. 33) que se manifesta nesse movimento de avanço e recuo, de fundo e superfície, proximidade e lonjura, em que o esquecido volta à superfície, e retorna ao fundo. É nesse movimento que a aura se manifesta, como a “[...] manifestação única de uma lonjura mesmo naquilo que está próximo de nós e [...] deve ser pensada como algo que se encontra em movimento” (Cantinho, 2015, p. 135):

O objeto aurático supõe assim uma forma de varredura, um ir e vir incessante [...] uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora da visão, uma obra anadiômena da ausência (Didi-Huberman, *Op. Cit.*, p. 148).



Numa segunda visita ao local, já com a visão orientada e sabendo o que encontraria, fui portando uma câmera semi-profissional na intenção de capturar novamente aquela imagem, agora tecnicamente melhor, já que eu sabia o que veria e já que me preparara com o equipamento correto. O que eu não esperava é que jamais conseguiria capturar a mesma imagem. De fato, as fotografias posteriores no local estão tecnicamente melhores: foco e exposição corretas, nitidez, resolução e legibilidade maiores. Com a qualidade superior do equipamento, consegui também acabar com o problema de ruído da imagem, causado pela baixa incidência de luz do subsolo, situação que não encontra bom suporte nos sensores menores que possuem as câmeras de celular; Possuía agora uma imagem nítida e sem ruídos, era fato. Vários testes, imagens mais claras, mais escuras, com diferentes direcionamentos de foco, preta-e-branca e coloridas; poderia escolher uma bela imagem a qual incluir aqui. Mas talvez fosse essa a questão. Não queria dissipar o ruído, não queria iluminar melhor, nem obter nada mais nítido. Em suma, não queria uma bela imagem a ilustrar satisfatoriamente um pensamento. Era a primeira imagem que de fato me olhou de volta, era na escuridão quase sem fim de seu enquadramento que encontraria a pequena luz que me olhava e, por fim, era ela que buscaria até que a recuperasse, em meio a todo o amontoado de registros digitais efêmeros. Ela não era a ilustração de pensamento algum, para mim ela era o próprio pensamento transformado em imagem.

Ali naquele momento não só eu me deixei petrificar e ser engolida por ela, como também minha parceira e co-autora do filme. Sem qualquer comunicação anterior, ambas confessamos que, deitada naquela abertura do muro, por onde a luz rasgava a escuridão e o silvedo quebrava a geometria simétrica e precisa do muro, víamos pela primeira vez a *nostra* Guadalupe, personagem do filme que se desenhava. Esta imagem, que ocupava uma dobra entre sono e vigília, envolta em algo misterioso e hipnotizante, que não tínhamos controle, mas pelo qual éramos ambas atraídas:

Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para



dar forma a nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão que nos olha no que vemos, uma espécie de geometria fundamental (Didi-Huberman, 1998, p. 243).

Que feridas abriam-se ali, em mim e em nós? Que imagem prenhe de história Guadalupe carregava em seu ventre, que a rasgaria, mostrando o reverso do que nos constitui?

Guadalupe ali deixava de ser Nossa Senhora de Guadalupe, aquela do templo acima de nós. Passava a ser Guadalupe-Tonantzin, a do subsolo: “Olhamos para Nossa Senhora, de onde emerge o sentido das coisas, e somos movidos pela imagem irrequieta de Tonantzin” (Dawnsey, 2013, p. 380). Uma imagem que mostra seus extravios, suas ausências. Guadalupe devolve o olhar pelo reverso, em sua forma pré-colonial: Tonantzin², *nossa mãe, mãe terra*, protetora das mulheres e da fertilidade e criadora de todos os seres. É uma figura que emerge dos escombros deixados pela colonização, fadada ao esquecimento, mas viva naquilo que pretendeu soterra-la: o culto mariano de Nossa Senhora de Guadalupe, a virgem morena. Ganhava, a partir daquele momento, para nós e para a narrativa que nascia, uma iluminação profana que nos guiaria a partir dali, “[...] tendo em vista que o profano é um antídoto tanto contra a iluminação religiosa, quanto contra a mitologia capitalista” (Gatti, 2009, p. 91). Representava como que uma epifania, mas ao ser destacada do domínio do sagrado, essa iluminação passa a se aproximar da realidade material e cotidiana.

No entanto, acreditar ver uma aparição para além do que vejo, não devolveria toda a experiência estética novamente para o domínio religioso, cultural? Não estaríamos nos aproximando da atitude de crença, acreditando *ver além* ou preenchendo o vazio que ali se colocava?

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a

2 A figura de Guadalupe no filme que concebíamos, bem como neste ensaio, representa uma intersecção com outra divindade adorada pelos povos Nahuas que habitavam o México pré-hispânico: Tonantzin, forma carinhosa com a qual se referiam à mãe dos Deuses.



crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. [...] É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (Didi-Huberman, 1998, p. 77, grifo do autor).

Deitada como que em uma esquete de vidro, ou como objeto protegido de exposição, guardado em uma redoma, Guadalupe-Tonantzin olhava de volta, prenhe de vida e de morte ao mesmo tempo, prenhe de história. Deitada, mas não inerte, porque impunha-nos sua presença, dominava nossos olhares e os redobrava. A partir daquele momento, decidimos que esta imagem seria a imagem da primeira aparição de Guadalupe na narrativa, e é por isso que ela carrega tanto de possíveis inícios, como de possíveis fins; imagem-berço e imagem-ataúde.

Retorno mais uma vez para aquele subsolo gotejante. Talvez seja isso mesmo, meu olhar foi implicado por aquela parede. Implicado nos múltiplos sentidos que o verbo implicar pode conferir: ao mesmo tempo que me exige o olhar, me envolve e me compromete inteiramente com ele e com tudo aquilo que dele decorre. Pensei que, ao ver Guadalupe-Tonantzin naquela brecha de parede iluminada, poderia estar me aproximando de uma atitude de crença (ou de uma ideia de invisível acessível a partir de uma metafísica) que acredita ver para além da imagem. Penso agora que a implicação desse olhar naquela brecha de muro e naquele ofuscamento luminoso que, naquele momento, deu a mim e a co-autora do filme que ali se concebia a certeza de que aquela seria a primeira aparição de Guadalupe-Tonantzin, foi o caráter de apresentação daquele mistério que sabíamos não podermos representar: “É como numa anunciação. Não sendo porém precedida por anjos. Mas é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo” (Lispector, 2020, p. 73). Diante daquela fenda, da certeza da presença de Guadalupe-Tonantzin naquela parede, o que se apresentava era o mistério de uma dupla anunciação dialética, tanto de nascimento quanto de morte e de nascimento na morte: da vida que se formava



“[...] em alguma parte nas dobras do corpo” (Didi-Huberman, 2013, p. 31) de Guadalupe-Tonantzin e, por outro lado, da morte que renunciava, antes mesmo de seu nascimento, o retorno à terra: um novo nascimento. Por isso essa fenda retangular envolta em relva era tanto um berço quanto um ataúde e a imagem que eu via ao entrar no subsolo me transportava para essa região de mistério irrepresentável e de origem de criação.

O olhar no cinema é como olhar para a fenda que se abre em nós através dessa perda sempre renovada, a pergunta revivida: o que foi que eu perdi? É, portanto, gesto último que busca aquilo que não pode ser agarrado e escapa por entre os dedos a esconder-se numa fenda de nossas vidas. O que busco é essa imagem lampejante - ou relampejante, que se apossa de minha memória como naquele instante fugaz em que o caçador apodera-se da presa ou a perde totalmente. O visível se torna inelutável “[...] nesse momento, quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, quando ver é perder. Tudo está aí.” (Didi-Huberman, 1998, p. 34).



REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v.3, n.4, jan. 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANTINHO, Maria João. **O anjo melancólico**. Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin. Paris: Nota de rodapé edições, 2015.
- DAWSEY, John C. Tonantzín: Victor turner, Walter benjamin e Antropologia da experiência. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 03.06, nov. 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- EBERSOL, Isadora. **Nican mopohua**: o espaço-tempo-devaneio na escrita do cinema. Orientadora: Denise Marcos Bussoletti. 2023. 219 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.
- GATTI, Luciano. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. **Artefilosofia**. Ouro Preto, v. 4, n. 6, abr., 2009.
- GODARD, Jean Luc. **História(s) do cinema**. Tradução de Zéfere. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.
- LEAL, Izabela. A obra de arte e sua oscilação contraditória: a aura e o rastro. **Cadernos Benjaminianos**. n. 4, Belo Horizonte, ago.-dez., 2011.
- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- MONDZAIN, Marie-José. **Homo Spectator**. Ver > fazer ver. Tradução de Luis Lima. Lisboa: Orpheu Negro, 2015.



TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Tradução dos poemas de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WENDERS, Win. A paisagem urbana. Tradução de Mauricio Santana Dias. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, n. 23, 1994, p. 186. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf. Acesso em: fev. 2021.

Isadora Ebersol é pesquisadora na área do cinema e audiovisual, artes visuais e educação. Doutora em Educação (PPGE/UFPel), tendo defendido a tese "nican mopohua: o espaço-tempo-devaneio na escrita do cinema" em 2023 com bolsa CAPES. É mestra em Artes Visuais (PPPAV/UFPel) e bacharela em Cinema e Animação (2012) pela mesma instituição. Foi professora dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas durante os anos de 2014 e 2015.

Denise Bussoletti é Professora Titular da Faculdade de Educação da UFPel. Foi Pró-reitora de Extensão e Cultura. É Doutora em Psicologia pela PUC-RS, com bolsa sanduíche no Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho (Portugal). É vinculada ao Programa de Pós-graduação em Educação (UFPel), coordena o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade e é Tutora do Programa de Educação Tutorial Fronteiras: saberes e práticas populares.



JOIA: COISA ENCARNADA, GESTO DE ENCARNAÇÃO

Bruna Bortolotti
João Vilnei

Resumo: A autora questiona a joia articulando as disciplinas da filosofia e da arte. Partindo de uma perspectiva pessoal, por meio de uma escrita em primeira pessoa, baseia-se na experiência como arquiteta e ourives, ofício que herdou do avô, para responder à pergunta: o que é uma joia? A ourivesaria é sua metodologia de escrita e invenção, e chega ao ponto de entender que a joia não é coisa nem objeto; trata-se, antes, de seu gesto de feitura. Percebe a joia como um movimento de encarnação.

Palavras-chave: joia; ourivesaria; coisa; materialidade; joalheria contemporânea.

JEWEL: INCARNATED THING, GESTURE OF INCARNATION

Abstract: The author questions the jewel by articulating the disciplines of philosophy and art. Starting from a personal perspective, through first-person writing, she draws on her experience as an architect and goldsmith, a trade she inherited from her grandfather, to answer the question: what is a jewel? Goldsmithing is her methodology for writing and invention, and she reaches the point of understanding that jewelry is neither a thing nor an object; it is, rather, its gesture of making. She perceives the jewel as a movement of incarnation.

Keywords: jewel; goldsmithing; thing; materiality; contemporary jewelry.



ARRUMAR A BANCADA DE OURIVES

Arrumar a mesa: bater a poeira dos papéis, recolher as canetas, guardar os grampos de cabelo, refazer a ordem da pilha de livros. Arrumar a bancada de ourives: juntar o pó de prata em um montinho, raspar as gotas de cera de abelha da gaveta, guardar pequenos retalhos de metal no pote de vidro que meu avô me deu, que também guarda carapaças ancestrais de baratas e aranhas, que nunca limpei.

Descrevo os procedimentos para iniciar um trabalho: de escrita, de transformar metais brilhantes em brincos. Para iniciá-lo é necessário organizar a escrivaninha, limpar a bancada de ourives como quem começa um ritual, uma alquimia. É preciso recorrer a movimentos antigos, mecanicamente esquecidos no tempo e atualizados nos gestos das mãos. Sobre os gestos, Georges Didi-Huberman afirma que:

(...) as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles sobrevivem em nós, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos (Didi-Huberman, 2016, p. 32).

A partir desta escrita, pretendo tatear as palavras com gestos de quem inventa joias, sentada à bancada de ourivesaria ou em pé, puxando com o peso do meu corpo um fio de ouro na fieira de vídea¹. Proponho que a invenção de textos, assim como a invenção de joias, seja um movimento do corpo, que se faz à medida do corpo. Em suma, proponho entender a escrita e a ourivesaria como trabalhos encarnados.

A ourivesaria que pratico, entendida como o conjunto de gestos e o ofício que aprendi com meu avô, um mascate e inventor de Redenção, interior do Ceará, também começa a se parecer com a literatura, à medida que leio e escrevo a dissertação que conduzo: nos tempos particulares,



na posição e nos gestos das mãos do ourives e do escritor, no fato de ambos os ofícios se fazerem, principalmente, sobre mesas. A literatura e a ourivesaria são práticas corpóreas, encarnadas. Uma tangência entre a ourivesaria e a escrita também é apontada por Italo Calvino (1990), que afirma a existência de uma complementaridade nas personalidades de Mercúrio, deus inventor da escrita, e Vulcano, o deus ourives:

A concentração e o *craftsmanship* de Vulcano são as condições necessárias para se escrever as aventuras e as metamorfoses de Mercúrio. A mobilidade e a agilidade de Mercúrio são as condições necessárias para que as fainas intermináveis de Vulcano portadoras de significado, e da ganga mineral informe assumam forma os atributos divinos, cetros os tridentes, lanças ou diademas (Calvino, 1990, p. 68).

Descritos os procedimentos de invenção da escrita deste artigo, reunidos aqui sob o nome de *ourivesaria*, parto para uma justificativa do uso da palavra *joia*. Pretendo deslocar a joia de sua posição usual, de objeto feito em ouro ou prata, relacionado ao mercado de luxo, à tentativa de diferenciação social. Ana Cristina Barral Mariani Passos, em sua tese de doutorado *De Matéria a Afeto: a construção do significado da joia*, afirma que “até o momento, os estudos sobre o tema o vinculam [o assunto da joalheria] à indumentária, à moda e ao luxo” (Passos, 2018, p. 28). Trato aqui, então, de um roubo ou de uma profanação (Agamben, 2009) da palavra joia para transformá-la em outras coisas nesta escrita. Esse procedimento de transformação também pode ser comparado ao trabalho na oficina do meu avô: o trabalho de escolher metais, derreter, soldar e transformá-los. A seguir, nas figuras 1, 2, 3 e 4 apresento imagens de ornamentação corporal – joias, como entendido nesta escrita.





Figura 1. Fotografia de Claudia Andujar de mulher yanomami usando ornamentação corporal (joias, como entendido aqui), no pescoço, na testa, nos lábios e no nariz. Fonte: Claudia Andujar. Acesso: <https://lulacerda.ig.com.br/paris-por-paulo-pereira-271/>



Figura 2. Imagens de um par de conchas da espécie *Nassarius gibbosulus* em quatro diferentes ângulos. Estas conchas, furadas por um humano, datam de 100 a 135 mil anos e são os primeiros registros de ornamentação corporal. Foram encontradas na caverna de Skhul, em Israel, em 1937. Fonte: <https://www.newscientist.com/article/dn9392-ancient-beads-imply-culture-older-than-we-thought/>





Figura 3. Tatuagens feitas pelo artista Ramon Cavalcante nas mãos da autora. Fonte: Jamille Queiroz.



Figura 4. Tatuagens feitas pelo artista Ramon Cavalcante nas mãos da autora. Fonte: Jamille Queiroz.



JOIA, COISA ENCARNADA

O uso da palavra *coisa*, repetida diversas vezes nesta escrita, não é à toa. Parece-me que posicionar *coisa* ao lado de *joia* é também uma maneira de restituí-la a um uso comum, não sacralizado; é uma maneira de profanar a palavra *joia*. Particularmente, sempre preferi a palavra *coisa* à palavra *objeto*. Quando falamos *coisa*, alguma coisa emerge. Coisa não se refere a um objeto distante, de materialidade desconhecida, mas a algo que está aqui, agora, no contato do corpo com o espaço; algo conhecido por mim, algo com que se tem intimidade. Acredito que na palavra *coisa* está a alma e o caminho da investigação que conduzo e que apresento, em parte, neste artigo.

Em uma suposta oposição da palavra *coisa* à palavra *objeto*, Tim Ingold, em *Trazendo as coisas de volta à vida*, defende o uso e descreve as particularidades da *coisa*: “propõe-se a retomada da noção de coisa, porosa e fluida, perpassada por fluxos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente” (Ingold, 2012, p. 25). Enquanto, supostamente, o objeto diz respeito a uma entidade menor na hierarquia do mundo, fechada em si e meramente subjugada à vontade dos humanos, bichos vivos, a coisa descreve um movimento próprio. Ingold faz questão de afirmar que o mundo é composto, portanto, de coisas, e não de objetos.

Para construir seu pensamento, Ingold recorre à imagem de uma árvore localizada em uma mata, enraizada na terra, e pergunta: “A árvore é um objeto? Em caso positivo, como a definiríamos? O que é árvore, e o que não é árvore? Onde termina a árvore e começa o resto do mundo?” (Ingold, 2012, p. 28). E continua, falando dos seres que habitam a árvore, líquens e bichos que vivem nos galhos e no tronco:

A casca, por exemplo, é parte da árvore? Se eu retiro um pedaço e o observo mais de perto, constatarei que a casca é habitada por várias pequenas criaturas que se meterem por debaixo dela para lá fazerem suas casas. Elas são parte da árvore? E o musgo que cresce na superfície externa do tronco, ou os líquens que pendem dos galhos? (Ingold, 2012, p. 28).



O que Ingold dá a perceber é a árvore em relação a outros seres, e estes, juntos, criando o que nomeia de ambiente (Ingold, 2012). Para Ingold, a coisa é sempre relacional, diferentemente do objeto, e a imagem de uma árvore me parece boa para descrevê-la: “a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais. É isso que entendo por coisa” (Ingold, 2012, p. 29). Adiante, a questão se complexifica, e Ingold se pergunta, por exemplo, se nuvens são coisas ou objetos. O caráter relacional da nuvem é evidente: a nuvem depende de determinadas condições climáticas para existir, precisa de condições específicas para se manter, se desintegra e se transforma com facilidade; existe, inegavelmente, apenas em relação ao ambiente. Além disso, a nuvem é visível de longe, identificável como uma nuvem, partindo-se da imagem de nuvem, mas é quase imperceptível de perto – é sempre uma surpresa se perceber perto de uma nuvem e, frequentemente, quando nos damos conta, estamos dentro.

A nuvem evidencia a questão da superfície na coisa: uma coisa se delimita e se constrói a partir dos seus contornos? Do seu apartamento das outras coisas? Da distinção das demais? Se sim, uma nuvem não seria uma coisa – ou só seria uma coisa de longe e, de perto, deixaria de ser. Entretanto, a nuvem é uma coisa, e Ingold ainda afirma que “as nuvens não são objetos, e sim coisas” (Ingold, 2012, p. 30). A distinção entre objeto e coisa, que Ingold busca fazer, parte da tentativa de estabelecer uma diferença entre a coisa que se determina por distinção das demais – o objeto – e a coisa que se determina por sua fundição às demais – a coisa.

Ao iniciar a investigação em ourivesaria, parecia que uma questão muito central à minha pesquisa estava sem resposta nem caminho: o que é joia? Parece a pergunta mais simplista possível, entretanto, não é óbvia e, definitivamente, a resposta é difícil de encontrar. Poucos pesquisadores no campo da joalheria demonstram interesse em respondê-la, a maioria não tenta, e se resume a citar a definição comum, amplamente aceita, de joia como objeto metálico, e opô-la à definição da, assim nomeada,



arte-joalheria², que aceita a inserção de outros materiais na feitura da joia – contanto que seja produzida por artistas-joalheiros³.

O que percebo, ao analisar os trabalhos de Ana Cristina Barral Mariani Passos (2018) e Ana Paula de Campos (2011), é que se pode utilizar materiais banais, aparentemente sem valor monetário, na joalheria, e o objeto ainda será reconhecido como uma joia – contanto que você esteja habilitado conceitualmente para fazê-lo, tenha formação e insira o seu trabalho na linguagem da arte-joalheria. Ou seja, a nobreza da joia é agora transferida dos materiais para o artista. Penso que não há um deslocamento, nem mesmo um questionamento, do significado da joia nem da noção de preciosidade, apenas uma transferência daquilo que lhe dá valor.

Evidentemente, pratico uma pesquisa sobre a joia por meio da ourivesaria e, sobretudo, para o que importa aqui, em Artes. Entretanto, diferentemente daqueles que se intitulam artistas-joalheiros, a minha questão não é afirmar que a joia é arte ou afirmar que a joia não é. Ela pode ser, assim como pode todo o resto, mas discutir essa questão seria discutir o que define uma obra de arte, e não me proponho a esta empreitada neste momento da pesquisa que apresento. Aqui, interessa muito mais descobrir, por meio da pesquisa, da escrita e, principalmente, da prática como ourives, o que a joia é; me interessa muito mais movimentar a escrita neste caminho.

A definição de joia mais aceita entre os pesquisadores contemporâneos da área é a de Marjan Unger, que afirma: *"a piece of jewellery is a discrete object that is worn by human beings as a decorative and symbolic complement to their appearance"* (Unger; Van Leeuwen, 2017, p. 55). Faço questão de repetir a citação, que pode ser traduzida como: "uma peça de joalheria é um objeto distinto do corpo usado pelos seres humanos como complemento decorativo e simbólico à sua

2 A disciplina nomeada arte-joalheria se propõe a pesquisar e produzir joalheria no campo da arte contemporânea (Passos, 2018; Campos, 2011), admitindo o uso de materiais diversos na execução das joias. Entretanto, percebo uma limitação no aprofundamento da pesquisa da joia através desse viés.

3 Segundo Campos (2011), artistas que se dedicam à arte-joalheria.



aparência” (Unger; Van Leeuwen, 2017, p. 55). Neste ponto da escrita, o que me chama atenção é a primeira parte dessa afirmação, “um objeto distinto do corpo”, que discutirei a seguir.

Entendo o que Unger afirma, ela chama atenção para o fato da joia não ser parte do corpo, para o fato de ser *outra coisa* que, usada sobre o corpo, torna-se um complemento decorativo e simbólico. Dessa afirmação, percebo primeiramente que, tanto a joia quanto o corpo, são, necessariamente, coisas. Se, como Ingold, entendo que a coisa é porosa, tem contornos pouco definidos e, portanto, se caracteriza mais por sua fundição às outras coisas que por sua diferença, começo a questionar o que Unger afirma. A joia, por ser essa coisa de proximidade com o corpo, não seria ela a, primeiro, desfazer e questionar as distinções entre as coisas, ou mais precisamente, unir o corpo às coisas? É isso que investigo neste artigo, recorte da pesquisa que conduzo em Artes.

Parto do princípio de que a joia é uma coisa de intimidade, ou um objeto de intimidade, caso eu não me importe com a distinção entre os dois: ela se funde à pele, às vezes atravessa a carne e acompanha alguns de nós desde os primeiros dias de vida. Por seu caráter de intimidade com o corpo, me pergunto se a joia não é justamente a coisa mais propensa a evidenciar a coisalidade (Heidegger, 2018) das coisas em relação ao corpo, a porosidade e a indefinição entre corpo e coisa⁴, como afirmado por Ingold.

Penso que questionar brevemente as fronteiras do corpo, que é a coisa própria da joia, é útil nesta investigação. Donna Haraway, em *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*, se pergunta “Por que nossos corpos devem terminar na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres envolvidos pela pele?” (Haraway, 2009, p. 92). Ingold, ao falar da nuvem, relaciona sua existência ao movimento das correntes de ar; a nuvem seria então “uma intumescência de vapores que se incha à medida que é carregada por correntes de ar” (Ingold, 2012, p. 30). A partir disso, percebo que o corpo, como a nuvem, depende das



correntes de ar; como a nuvem, se incha, se esvazia, está à mercê de fluxos. O corpo, como a árvore, abriga outras vidas, há toda uma microbiota no corpo, fungos, bactérias na pele e no intestino; o corpo não está só. Onde está o dentro e o fora que, supostamente, determina a existência do objeto e sua independência dos demais? Não é possível afirmar.

Para Ingold, a coisa está sempre em um desenrolar-se (Ingold, 2015). Descreve, ao contrário do objeto, um movimento, não um quadro estático. A coisa, portanto, está sempre, necessariamente, em movimento. Nesta escrita, penso sobre a possibilidade da joia ser seu movimento de feitura, a ourivesaria, e não um objeto estático, terminado. O que defendo é que uma joia não existe por si, existe somente na relação com o corpo; ela precisa do corpo para virar joia – como um caule de planta não é joia, mas se torna joia quando é inserido no septo nasal⁵; como uma flor, ou uma caneta, torna-se joia quando colocada atrás da orelha; como a tinta, que não é joia, mas que se torna, quando sob ou sobre a pele; como quando como invento um brinco, seja de prata, ouro ou papel; e como quando o invento novamente, todos os dias, quando escolho colocá-lo no corpo.

Indo mais longe, posso pensar que a joia se inventa cada vez que é vista e pensada, escrita e mencionada. Entretanto, nesse caso, não estaria falando de uma joia, mas da joia. Aqui, me interessa *uma*, exatamente esta, um exemplar de joia. Evidentemente, trato da joia, a palavra, e da joia, objeto no sentido amplo, seu significado e conceito, mas quero falar principalmente desta joia, a coisa, a que se funde ao corpo. A joia palpável, material, apreendida pela visão, mas principalmente pelo tato, seu sentido próprio. Martin Heidegger, em *Que é uma Coisa?*, demarca muito bem a diferença entre se falar sobre a coisa e sobre *uma* coisa:

As coisas são coisas singulares. Antes de mais, isto significa que a pedra, o lagarto, a vergôntea e a faca são, cada um deles, para si. Além disso, significa que a pedra é, precisamente, esta pedra totalmente determinada; o lagarto não é o lagarto em geral, mas



precisamente este, e o mesmo aconteceu com a vergôntea e a faca. (Heidegger, 2018, p. 25).

O que Heidegger afirma é que sua investigação se refere especificamente às coisas singulares, passíveis de serem tateadas. Ele mesmo menciona diversas vezes o tato: “hesitamos em chamar coisa ao número cinco. Não podemos agarrar o número” (Heidegger, 2018, p. 16); “Questionamos acerca do palpável que nos rodeia” (Heidegger, 2018, p. 20); “Coisa em sentido *restrito* significa o disponível, o visível, etc., o que está ao alcance da mão. Coisa em sentido *lato* significa qualquer assunto, qualquer coisa que aconteça” (Heidegger, 2018, p. 16). Isso não quer dizer que não existam outras dimensões da coisa, que ele, inclusive, faz questão de enumerar para que fiquem evidentes, como exposto a seguir. Entretanto, se debruça em *Que é uma coisa?* sobre estas coisas, as palpáveis, não as coisas em todas as possibilidades da palavra. Não à toa, no título de seu trabalho há *uma coisa*, não *a coisa* ou *coisa*. A pergunta do título é elaborada de forma a evidenciar o objeto de estudo, que é uma coisa, ou diversas coisas diferentes, e não *coisa* no sentido abstrato. Aqui, as três possibilidades de aproximação da coisa:

1. Coisa, no sentido do que está ao alcance da mão: uma pedra, um pedaço de madeira, um alicate, um relógio, uma maçã, um pedaço de pão; as coisas sem vida e as coisas com vida; uma rosa, um arbusto, uma faia, um abeto, um lagarto, uma vespa...
2. Coisas, no sentido daquilo que foi referido, mas, igualmente, os planos, as resoluções, as convicções, as maneiras de pensar, os feitos, o histórico...
3. Todas estas coisas e, além disso, quaisquer outras, que sejam algo e não nada. (Heidegger, 2018, p. 18).

Quando afirmo que a joia é uma coisa, afirmo que é no primeiro sentido descrito por Heidegger, “no sentido do que está ao alcance da mão”, que é também o sentido através do qual ele adentra na coisa e elabora seu pensamento. Penso que perceber a joia neste sentido, como coisa tátil, é imprescindível para entendê-la, já que, como coisa que é, está passível a todos os movimentos de qualquer outra coisa e, para que



eu consiga questionar suas especificidades em relação às demais, é necessário defini-la como tal.

Este é um passo importante na minha investigação, porque sempre entendi a joia como uma coisa apreendida pelas mãos, cujo sentido principal é o tato, e sempre percebi a joia como uma coisa única, porque sempre me refiro às joias que toco. Ao falar de joia, de algum modo, sempre estou pensando nas joias que pego, mexo, entorto, soldo, corto, penduro na minha própria orelha. Não falo, necessariamente, apenas das joias que conheço ou invento, mas também das também das joias que tenho a possibilidade de conhecer, porque podem ser tocadas algum dia.

OURIVESARIA DO TATO

As mãos, mais do que a cabeça, sempre me pareceram o melhor jeito de conhecer o mundo. Portanto, me refiro aqui à joia e a coisa, num sentido restrito, como afirmado por Heidegger, não amplo ou lato. Me refiro à joia em sua capacidade de demonstrar a “coisalidade” (Heidegger, 2018).

Tudo que escrevo aqui está inevitavelmente enviesado pelo meu tato. Heidegger se pergunta sobre a coisa: “Quando, então, tentamos estabelecer a coisalidade da coisa ficamos, uma vez mais, perplexos, não obstante a questão estar em ordem. 'Onde' devemos agarrar a coisa?” (Heidegger, 2018, p. 22). Minha escrita está enviesada pelas joias que agarro e, igualmente, enviesada pelas teclas do teclado que aperto, uma a uma – só com os indicadores, que é como dígito; mais um indicativo da proximidade da ourivesaria com a escrita, como apontado no início deste texto. Tudo que faço, texto, joia, é mediado pelo toque das minhas mãos. Foi essa a principal lição que a oficina de ourivesaria me ensinou. Sobre as mãos, Lygia Clark, em *Breviário sobre o corpo*, afirma:

Tive de aprender a usá-las muito cedo, pois elas eram muito mais sábias que o resto do meu corpo. Havia nelas a sabedoria de milhares de anos, mãos que cavaram, plantaram, carregaram pedras, costuraram, mãos que bateram em gestos de extrema violência, que acariciaram em exaltações supremas (Clark, 2015, p. 166).



É curioso que Clark afirme que o conhecimento vem através do tato, se refira aos sentidos como uma sabedoria do corpo: “através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo” (Clark, 2015, p. 165), fale sobre as mãos como as “únicas peças inteligentes do meu corpo” (Clark, 2015, p. 166) e, principalmente, sobre as mãos que “ligam a mim o objeto” (Clark, 2015, p. 168). Também é possível fazer um paralelo entre a minha experiência ao aprender ourivesaria com meu avô e sua afirmação sobre mãos que “encontraram uma solução na contradição dos olhos e do conhecimento da lógica, para exprimir um espaço que nada tinha a ver com o espaço que elas viviam” (Clark, 2015, p. 167), e relações entre as mãos e a escrita em “mãos que tremeram de susto na hora da escrita” (Clark, 2015, p. 168).

Reúno aqui algumas das vezes em que Clark dá a antever o papel das mãos e, conseqüentemente do tato, não na intermediação entre corpo e mundo, mas na amalgamação de corpo e mundo. Parece-me que é justamente através do tato que as coisas se inventam e, portanto, não se trata meramente da apreensão do mundo pelas mãos, mas da invenção de mundos, coisas, mãos, corpo, juntos.

O tato tem, desde o início, um papel central nesta investigação. Curiosamente, ao buscar tatear as coisas através dos trabalhos de Ingold encontrei poucas referências diretas à tatilidade. Essa ausência me parece aprofundar ainda mais a distância entre as coisas, entre coisas e corpo, coisas vivas e não vivas. Curiosamente, é Heidegger quem se refere com clareza à tatilidade: “Ao perguntar ‘que é uma coisa?’ visamos agora as coisas que estão à nossa volta. Consideramos o que está mais próximo da vista, o que se pode agarrar com a mão” (Heidegger, 2018, p. 18, grifo nosso). Ele descreve muito bem a diferença entre, repetindo, “1. Coisa, no sentido do que está ao alcance de mão: uma pedra, um pedaço de madeira, um alicate, um relógio, uma maçã” e “2. Coisas, no sentido daquilo que foi referido, mas, igualmente, os planos, as resoluções, as convicções, as maneiras de pensar, os feitos, o histórico...” e, ainda, “3. Todas estas coisas e, além disso, quaisquer outras, que sejam algo e não nada” (Heidegger, 2018, p. 18). Nesta escrita, me interessa principalmente a distinção entre a 1 e a 2. Acredito que essa distinção se



refere à diferença entre as coisas táteis e não táteis, apreensíveis ou não pela superfície da pele.

No início da minha investigação, quando não havia encontrado a referência de Heidegger sobre as coisas, comecei a me referir às coisas táteis como coisas encarnadas e às coisas não táteis como coisas encantadas⁶. Comecei a pensar que as coisas encarnadas dizem respeito às coisas com carne, corpo, contornos, superfície – aquelas coisas em que se pode tocar –, e as coisas encantadas são aquelas não táteis, como afirmado por Heidegger sobre “os planos, as resoluções, as convicções, as maneiras de pensar” (Heidegger, 2018, p. 18), mas, igualmente, falava em coisas encantadas para me referir, por exemplo, às coisas que costumavam ser encarnadas e se encantaram, como pessoas que morreram, ou coisas de contornos bem definidos que deixaram de existir, como uma comida que se decompõe, ou ainda, às coisas que eram planos, projetos, pessoas que ainda não existem, mas existirão na materialidade do mundo; eram encantadas porque ainda não tinham se encarnado. Acredito que esse pensamento – e um pensamento é uma coisa encantada – começou a existir em mim ao lidar com a morte, também penso que pode ser um desdobramento da cabeça de quem é condicionado a projetar em arquitetura, minha formação; um prédio, por exemplo, pode ser, em projeto, ideia ou plano, uma coisa encantada, que só se encarna quando passa a existir materialmente. Nessa lógica, as coisas encarnadas são as coisas 1, mencionadas por Heidegger, e as encantadas são as coisas 2.

Essas coisas que afirmo não têm nenhuma pretensão de serem tomadas como verdade. São suposições que, acredito, partem da relação que estabeleço com o tato e a joia. Assim como esses pensamentos podem ter partido da relação que estabeleço com as mãos, com a morte, com a

⁶ As palavras *encarnado* e *encantado* são utilizadas aqui como uma sugestão, uma aproximação àquilo a que Heidegger se refere respectivamente como as coisas “1” e “2” (Heidegger, 2018), como apontado anteriormente e reforçado neste parágrafo. Essas palavras não são conceitos pré-estabelecidos por outros autores, mas sim os termos que utilizo para me referir às coisas existentes no mundo material e àquelas, supostamente, existentes apenas virtualmente. Isto será retomado adiante a partir das referências de Buyl-Chul Han (2022) e Gabriela Reinaldo (2011).



arquitetura e com a ourivesaria, podem também ter partido da experiência com a pandemia, que nos privou, todos, em alguma medida, da experiência material como a conhecíamos, da possibilidade de estar, em corpo, nos lugares que desejamos, em corpo, com as pessoas que queremos e, ainda, nos privou, diversas vezes, do toque das coisas, que podia ser fatal. Hoje, quatro anos depois do início dos confinamentos, esse relato pode parecer um exagero, entretanto, penso que essa experiência, ainda impressa em nossos corpos, continua moldando nossa relação com o mundo.

Sobre as coisas, Byung-Chul Han, em *Não-coisas: reviravoltas do mundo da vida*, afirma: “hoje nos encontramos em uma transição da era das coisas para a era das não-coisas. Não as coisas, mas as informações determinam o mundo da vida” (Han, 2022, p. 12). Por *não-coisas*, Han entende aquilo que se opõe às coisas táteis, e se refere especificamente às informações. Para ele, “o mundo está se tornando cada vez mais incompreensível, mais nublado e fantasmagórico. Nada é palpável e tangível” (Han, 2022, p. 12).

Há algumas décadas, o interesse crescente pelas coisas pode ser observado nos estudos culturais. Entretanto, o interesse teórico pelas coisas não indica que elas estejam se tornando mais importantes no mundo cotidiano. O fato de as coisas serem especificamente elevadas ao status de objeto de reflexão teórica é precisamente um sinal de seu desaparecimento (Han, 2022, p. 13).

Não há um consenso sobre como se referir às coisas, à materialidade, à imaterialidade e à virtualidade – ou, como chamo aqui, a encarnação e o encantamento. Igualmente, não há consenso nem saída fácil para esta dualidade que se impõe, de novas formas, à contemporaneidade. Entretanto, sua percepção, cada vez mais presente, já é o suficiente para admitir sua relevância e torná-la objeto de investigação.

GESTO DE ENCARNAÇÃO

Em *Gesto e liberdade*, Gabriela Frota Reinaldo discute o gesto e menciona Vilém Flusser, que “chama atenção para a atrofia dos gestos,



para o mundo na ponta dos dedos, se volta para algo extremamente palpável" (Reinaldo, 2011, p. 9). Curiosamente, no mesmo texto, Reinaldo usa algumas vezes a palavra "desencarnado" para se referir à "imagens técnicas". Além de sugerir posições para leitura do texto, que descrevem os gestos que discute, Reinaldo se pergunta onde o leitor deverá estar lendo, se no livro, se em páginas xerocadas ou na tela de um *tablet*. O ano era 2011: "Breve, brevíssimo, os tablets estarão popularizados (é o que cremos, agora, em julho de 2011) e você lerá essas palavras na tela de um, que repousa no seu colo ou na sua mesa de almoço, ou na de estudo" (Reinaldo, 2011, p. 14). Li na tela do computador, mas frequentemente imprimo textos para os ler Tateando, encarnados no papel. Curiosamente, já ouvi o mesmo de alguns amigos. Agora, o ano é 2023, os *tablets* estão popularizados, e podemos fazer quase tudo através do celular, entretanto, continuamos escolhendo, algumas vezes, tocar para entender. Continuamos escolhendo, às vezes com alguma felicidade e às vezes com algum pesar, sair de casa para frequentar aulas, cumprir horários de trabalho, encontrar alguém. Parece-me haver alguma coisa de insubstituível na presença encarnada, aquela que pode ser Tateada.

Não se trata de uma romantização do gesto ou do sentido, mas de assumir, talvez, um caráter encarnado na existência. Talvez isso não seja reconfortante, mas difícil, afinal, tudo que está encarnado se encanta alguma hora. Não pretendo adentrar em questões sobre a virtualidade, sobre existências encantadas em máquinas e na nuvem – debate que se intensifica com o desenvolvimento das tecnologias –, mas acredito que há no encantado algo que nos impele ao toque, algo na distância que nos faz desejar estar perto, corpo a corpo. Mesmo a internet, coisa mais desencarnada, necessita de tubos e fios que atravessam o oceano para nos encontrar. Entretanto, essas questões não cabem a mim discutir. O que me cabe é a joia, e pressinto que, talvez, ela tenha alguma coisa a ver com esse emaranhado – porque precisa do corpo, se faz no corpo, inventa o corpo, seu sentido é exatamente o tato, experiência encarnada.

A palavra *encarnado* emerge nesta escrita como que pedindo para existir. De fato, os autores aqui citados, mesmo quando escolhidos por mencionarem-na, como Reinaldo, não se aproximam de lhe atribuir



uma conceituação. Igualmente, por enquanto, não me proponho a tanto, mas sigo procurando seus rastros e buscando seu significado preciso para a investigação que conduzo. *Encarnado* poderia ser o mesmo que *materializado*, mas a encarnação, que diz respeito às substâncias e aos tecidos do corpo, me parece um jeito menos asséptico de tratar do caráter material – encarnado – da existência. Trata-se de trazer à vida, como afirma Ingold, matérias e coisas não orgânicas, inanimadas, e posicioná-las em seu devido lugar de criadoras e criaturas do ambiente.

O que busco, e procuro ter apresentado aqui, é que a prática encarnada – no meu caso, a ourivesaria –, o contato com as coisas, as matérias, as substâncias e, sobretudo, o movimento do fazer, sobrepõe-se aos objetos fechados em si. A análise das coisas atravessa, necessariamente, o estudo das práticas. As coisas talvez sejam mais seu movimento de feitura, seu tornar-se coisa, fazer-se e desfazer-se coisa, que seu estado fechado de objeto – e a joia, portanto, apresenta-se mais como seu movimento de criação, a ourivesaria, do que como objeto acabado.

Tudo isso para dizer: o repuxão de um brinco; o seu peso na orelha; um *piercing* furando minha carne em uma dor aguda que some rápido mas deixa gotinhas de sangue no travesseiro por dias; o momento em que esqueço que estava de anel; o momento que acho que perdi uma joia; o alívio de encontrá-la no corpo; o arco de serra ziguezagueando na bancada de ourives; o momento em que a serra quebra um segundo depois de eu adivinhar que iria quebrar; um fio de prata derretendo macio o meu bloco de cera de abelha; meus pés que não descansam no chão e me dão dor nas costas; meu avô chamando meu nome gritando porque era surdo e achava que todos eram também; eu no centro traduzindo as palavras do vendedor de painéis de alumínio em gestos para meu avô surdo; eu escrevendo esse texto, letra por letra, só com os indicadores – experiências encarnadas.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E Outros Ensaio. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE OF AMERICA. **More than Ornament**. Interview with Marian Vanhaeren. 06 out. 2006. Disponível em: <https://archive.archaeology.org/online/interviews/vanhaeren.html>. Acesso em: 11 jul. 2023.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Ana Paula de. **Arte-joalheria**: uma cartografia pessoal. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 16, vol. 01, n. 26, jul. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20119/14421>. Acesso em: 23 jun. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

HAN, Byung-Chul. **Não-coisas**: reviravoltas do mundo da vida. Tradução de Rafael Rodrigues Garcia. Rio de Janeiro: Vozes, 2022.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Que é uma coisa?** Doutrina de Kant dos princípios transcendentais. Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 1987.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.



INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Tradução de Leticia Cesarino. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan.-jun. 2012. DOI <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/?lang=pt>. Acesso em: 13 jun. 2023.

PASSOS, Ana Cristina Barral Mariani. **De matéria a afeto**: a construção do significado da joia. 2018. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) – Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

REINALDO, Gabriela. Gesto e liberdade. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de [org.]. **O corpo implicado**: leituras sobre corpo e performance na contemporaneidade. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011.

UNGER, Marjan; VAN LEEUWEN, Suzanne. **Jewellery Matters**. Rotterdam: nai010, 2017.

Bruna Bortolotti é ourives, bem como arquiteta e urbanista pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da mesma instituição, onde pesquisa ourivesaria como metodologia de invenção e gesto de encarnação. A artista aprendeu a fazer joias com o avô ourives, mascate e inventor de Redenção, interior do Ceará, e carrega consigo a ancestralidade da invenção nos gestos das mãos e no toque das coisas.

João Vilnei é artista. Professor permanente do PPGARTES/UFC e professor adjunto do Curso de Design Digital no Campus Quixadá da Universidade Federal do Ceará. Doutor em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – FBAUP (2017), com apoio por financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia FCT/POPH/FSE. Mestre em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro – UA/Portugal (2009) e Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará – UFC (2006).





Figura 1. Manoel Quitério: *A rua que virou praça*, 2020. Praça Nossa Senhora de Fátima, Recife, Pernambuco. Fonte do artista.



ENTRE O VAZIO E A DESCONTINUIDADE: A RUA COMO ESPAÇO DE ABERTURA EM MANOEL QUITÉRIO

Rafaela Travassos Sarinho

Resumo: Este trabalho toma a rua como pano de fundo para pensar sobre os constantes processos de significação. A partir de uma conexão entre as noções de vazio e descontinuidade, pensadas respectivamente por Lacan e Foucault, aponta para a falta de um fundamento anterior às palavras e coisas, tomando-as como descontinuidades constituídas *sem a priori*s. Assim, na observação de trabalhos do artista Manoel Quitério, a rua se transforma em um espaço de torção onde outros sentidos podem ser adicionados.

Palavras-chave: Vazio. Descontinuidade. Rua. Torção. Manoel Quitério.

BETWEEN EMPTINESS AND DISCONTINUITY: THE STREET AS A SPACE OF OPENNESS IN MANOEL QUITÉRIO

Abstract: This work takes the street as a backdrop for thinking about the constant processes of signification. Based on a connection between the notions of emptiness and discontinuity, thought of respectively by Lacan and Foucault, it points to the lack of a foundation prior to words and things, taking them as discontinuities constituted without a *prioris*. Thus, when observing works by the artist Manoel Quitério, the street becomes a space of twisting where other meanings can be added.

Keywords: Lack. Discontinuity. Street. Torsion. Manoel Quitério.



INTRODUÇÃO

Neste trabalho, tomaremos a *rua* como pano de fundo, abrindo espaço para manifestações que subvertem os seus sentidos comuns, como aqueles oferecidos pelo dicionário online *Dicio* (2023): "(1) Via pública urbana, repleta de casas, prédios, muros ou jardins; (2) Espaço nessa via por meio do qual os carros podem transitar". Em oposição a esses sentidos sedimentados, destacaremos sua dimensão produtiva, entendendo-a como uma tela, superfície de pintura, local de encontro, onde sentidos podem ser engendrados. Na observação de trabalhos do artista pernambucano Manoel Quitério, que pinta as ruas da cidade do Recife a partir da chamada *A rua que virou praça*, vemos a possibilidade de sentidos irromperem, promovendo uma torção destes espaços: "Pintamos a [rua] Nossa Senhora de Fátima com as cores da espiritualidade ancestral e das raízes africanas e indígenas. Mostramos que caminho é aquele que vai, mas volta também" (Quitério, 2020), afirma o artista ao expor em suas redes sociais o resultado de uma de suas pinturas nas ruas do bairro do Rosarinho, zona norte da cidade.

Desenharemos a argumentação a partir dos conceitos de vazio e de descontinuidade, pensados respectivamente por Lacan e Foucault, na medida em que tais conceitos sugerem a falta de um fundamento anterior às palavras e as coisas. Desse modo, se não há fundamento que sustente a rua, quais sentidos podem ser a ela associados? Os conceitos cunhados por esses autores podem oferecer algumas chaves de leitura para essa questão, uma vez que apontam para a falta como uma mola propulsora.

Ao implicar os sujeitos na linguagem, Lacan observa as possibilidades abertas de articulação simbólica delineadas em torno do eu (o sujeito pensando a si mesmo) e das coisas (o sujeito significando o mundo). Já Foucault, em sua fase arqueológica, observa como o exercício da linguagem define provisórios enunciados com pretensão de verdade em diferentes espaços epistêmicos. O sujeito, no Foucault (2007, p. XVII) da fase arqueológica, aparece então como um efeito dos processos engendrados nesses "locais de pensamento" – ou *epistemes* –, que entre dinâmicas dão coerência a certos conceitos, constituem ordens e



maneiras singulares de conceber as palavras e as coisas. Desse modo, tomar a rua a partir do vazio e da descontinuidade, significa atentar para o seu constante processo de significação: nas mãos de Quitério (2020), a rua se transforma em um espaço onde “[...] a cor ganhou do concreto, a buzina deu lugar pra risada das crianças [...]”.

Não são raros os trabalhos que apontam uma relação entre os pensamentos de Lacan e Foucault, atentando principalmente para suas críticas às ciências humanas, que atuam fundamentado e definindo a *verdade* dos sujeitos. Indicamos que este trabalho se filia a esses estudos, na medida em que percebe que as noções de vazio e de descontinuidade apontam para o descentramento: ao tomar as formações discursivas como temporárias – ambos se interessam principalmente pelas formações discursivas modernas –, o que esses autores fazem é dar às costas para as concepções universalizantes, calcadas na razão e nos métodos científicos. Ao tomar os objetos de interesse sem um *a priori*, eles destacam suas dimensões contingentes.

[...] nós descobríamos que a filosofia e as ciências humanas viam sobre uma concepção muito tradicional do sujeito humano, e que não bastava dizer, ora com uns, que o sujeito era radicalmente livre e, ora com outros, que ele era determinado por condições sociais. Nós descobríamos que era preciso libertar tudo o que se esconde por trás do uso aparentemente simples do pronome “eu” (*je*). O sujeito: uma coisa complexa, frágil, de que é tão difícil falar, e sem a qual não podemos falar (Foucault, 2012, p. 329-330).

Da imersão nos conceitos pensados por Lacan e Foucault – algo que daremos seguimento no próximo tópico, intitulado *Entre o vazio e a descontinuidade* –, buscamos explorar, no terceiro tópico deste trabalho, a partir de um olhar sobre o trabalho do artista Manoel Quitério, outros sentidos para a rua. Se, como afirma Lacan, o significante não tem sentido em si mesmo, a rua deixa a ser entendida como um espaço onde apenas regras de passagem e leis de velocidade confluem, passando a ser tomada como um traçado, uma superfície aberta para novos preenchimentos. As noções de *torção da voz* em Lacan (1977) e de *torção*



na arte em Costa (2021), aparecem neste momento do trabalho para justificar os seus sentidos ampliados: nos utilizaremos desses termos para pensar a possibilidade de combinação de diversos componentes neste espaço, arriscando aproximações pela via de cadeias associativas na linguagem. Essa chave de leitura permite que as coisas não se engessem nas proclamações epistêmicas autorizadas de um determinado tempo, atentando para os atos contínuos de significação em coadunação com operações produtivas que atuam deslocando os sentidos comuns das coisas.

ENTRE O VAZIO E A DESCONTINUIDADE

A psicanálise freudiana postula uma busca incessante dos sujeitos por um objeto perdido que, estritamente, não existe, não havendo, conseqüentemente, qualquer possibilidade de tomá-lo. Da concepção freudiana, Lacan (1991) observa que se o objeto se encontra perdido, trata-se dos sujeitos organizarem diversas tentativas de remontá-lo, visando tocar a sua superfície a fim de sentir, mesmo que de maneira diminuta, sua suposta textura, forma, coerência: "a única maneira de saber o que foi perdido é por meio desses reencontros, desses reachados" (Lacan, 1991, p. 145). Esse ciclo, para Lacan, revela o caráter persistentemente do objeto faltoso, se transformando em uma espécie de motor, engrenagem, que condena os sujeitos a realizarem buscas incessantes, na tentativa nunca realizada de restitui-lo.

No *Seminário 7 – Ética da Psicanálise*, Lacan (1991) se aproxima mais densamente do conceito freudiano de *das Ding*, atentando para as manifestações humanas na arte, na religião e no discurso da ciência, tomando-as como três formas do sujeito bordejar um vazio fundamental. Assim, em Lacan, a arte, a religião e a ciência aparecem como formas, espaços possíveis de representação, onde os sujeitos procuram restituir o objeto perdido, negando o vazio que lhe é inerente. O termo espaço possível de representação é também usado por Foucault em *As Palavras e as Coisas* (2007), para elaborar sobre as epistemes que dizem respeito aos diferentes modos dos sujeitos constituírem e tomarem palavras e coisas. No livro, o autor faz um esforço arqueológico de definição dessas



epistemes: a da *Semelhança*, a da *Representação* (ou *Clássica*) e a *Moderna*, pensando-as a partir de diferenças e particularidades. Longe de se constituírem como fundamentos, estruturas fixas, Foucault as toma como *descontinuidades* que forjam sentidos: via coerências internas e conjuntos de saberes – políticos, jurídicos, religiosos, médicos, científicos etc. –, essas epistemes resguardam especificidades, engendrando (falsos) fundamentos aos sujeitos.

Em uma leitura lacaniana, é possível estabelecer uma relação entre as epistemes pensadas por Foucault e o objeto perdido freudiano, interpretando as dinâmicas engendradas nesses espaços como diferentes formas de se bordejar o vazio fundamental. Lacan nos diz que é pela linguagem que esse processo ocorre: na busca iminente pelo preenchimento da falta, a linguagem faz irromper significantes, simboliza o que aparece, produz sentidos. É também através de sua articulação que o sujeito se constitui, subjetivando-se, articulando, via associação de significantes, aquilo que pensa ser, também o que deseja, sente, aspira. Assim, bordejar o vazio significa articular a linguagem, forjá-la, engendrando em diferentes espaços de tempo – *epistemes* –, modos de tomar as coisas em sua verdade e de significar o mundo.

Ao pensar sobre os diferentes modos de articulação, Foucault, em *A ordem do discurso* (1996), estabelece uma arqueologia do que denomina de *discurso do verdadeiro*, retomando a trajetória dos enunciados com pretensão à verdade desde o século VI – quando o discurso válido era emitido por alguém que profetizava o futuro¹ – até o século XIX, quando os enunciados científicos passam a ditar o que é verdadeiro, a partir dos atos fundadores da ciência moderna. Para o autor, é por volta do século XVII e XVIII que nos deslocamos das configurações do saber da semelhança: a partir de então, o saber se pauta em planos observáveis, mensuráveis, categorizáveis, classificáveis. Trata-se, nos termos de *As palavras e as coisas*, de uma ruptura que leva à passagem da episteme pré-clássica a clássica e, posteriormente, à moderna – a



episteme da semelhança articulando o mundo via similitude; a episteme clássica, via representação; e a episteme moderna, a partir das noções de vida, de trabalho e discursos da ciência. Assim, o que Foucault apresenta são formas de engendrar a linguagem, recaindo em diferentes *regimes de verdade*, que implicam naquilo “que constrange os indivíduos a um certo número de atos de verdade” (Foucault, 2010, p. 67).

Interessados mais especificamente na episteme moderna, Lacan (1998) e Foucault (2007) atentam igualmente para a constituição das Ciências Humanas. Para Lacan, ao se concentrar no Homem, a linguagem articulada pela ciência – o discurso científico – produz um (falso) fundamento, engendrando efeitos de verdade. Esses efeitos se traduzem em certas regras, jogos e modalidades que reverberam em modos dos sujeitos desenvolverem relações consigo, recaindo em formas de subjetivação. Em *A ciência e a verdade*, Lacan (1998) observa como a ciência moderna irá concentrar-se em pensar o sujeito, tomando-o ao mesmo tempo, como centro e objeto da discursividade: “[C]om o declínio das crenças religiosas e da força da tradição [...], ante o desamparo constituinte de sua condição, ocorre a massificação da concepção de indivíduo que irá ser o centro de todo pensamento moderno” (Sgarioni; D’Agord, 2013, p. 5). Para Foucault (2007), o modo de ser do homem se torna a base de todas as positivities na modernidade: é dessa maneira que os saberes modernos desenharão questionamentos em torno desse sujeito “[...] que vive, que fala e trabalha segundo as leis de uma economia, da filologia e de uma biologia [...] todos esses temas, para nós familiares e ligados à existência das ‘ciências humanas’, são excluídos pelo pensamento clássico” (Foucault, 2007, p. 427-428).

[...] se essas referências podem bem explicar por que é que foi realmente em tal circunstância determinada e para responder a tal questão precisa que essas ciências se articularam, sua possibilidade intrínseca, o fato nu de que, pela primeira vez, desde que existem seres humanos e que vivem em sociedade, o homem, isolado ou em grupo, se tenha tornado objeto de ciência – isso não pode ser considerado nem tratado como um fenômeno de opinião: é um acontecimento na ordem do saber (Foucault, 2007, p. 476-477).



Retornando à razão cartesiana, Lacan percebe essa transformação, indicando ser Descartes – a partir do *Cogito*, “penso, logo sou” –, quem inaugura “a função de nomeação do sujeito no mundo moderno, [...] que visa o suturamento da falta” (Sanada, 2004, p. 183). Do homem como centro, trata-se então de observar não apenas como a ciência irá constituir um conjunto de significantes em seu entorno, mas de verificar como os sentidos vão sendo produzidos, transformando-se em universalizações que reverberam em modos e técnicas de condução dos sujeitos modernos e dos objetos do conhecimento: “[O] que a ciência impõe a todos é a universalização [...] propondo suturar o sujeito” (Alvarez *apud* Sanada, 2004, p. 185). Nesse caminho, Lacan parte para uma forte crítica às psicologias modernas de cunho cognitivas, que, no aporte de saberes e técnicas, procuram produzir um modelo de sujeito, a partir de uma subjetividade *preenchida*, entendida como apropriada, correta, saudável: “trata-se, nesta vertente, de um sujeito sem falta [...]. Não há nessa dinâmica nada que marque ao sujeito a impossibilidade de acesso a um gozo capaz de responder ao que se coloca como falta-a-ser” (Sanada, 2004, p. 186). Esse processo recai em subjetividades baseadas em modelos de estabilidade pautados no *universal*, categoria moderna atrelada ao bem, ao verdadeiro, ao correto².

Nos termos de Lacan, a problemática reside também em pensar como esse *modelo de verdade* irá produzir o sujeito moderno não somente a partir dessas categorias universais tomadas como relevantes, mas na exclusão de saberes outros, como por exemplo, o saber do inconsciente, tema caro ao autor: “quando uma letra pode ser isolada em uma equação, [...] funda-se um método universal que passa a homogeneizar todos os saberes, passando estes a serem índices de uma verdade científica” (Sgarioni; D’Agord, 2013, p. 7). Desse modo, retirando toda e qualquer ancoragem, o que tanto Lacan quanto Foucault procuram enfatizar são os *regimes de verdade* que circulam em um determinado

2 Para mais sobre essa discussão das categorias do bem e verdade atreladas às psicologias cognitivas, cf. Birman (1997)..



recorte histórico, que dizem respeito aos “[...] tipos de discurso que [uma sociedade] abriga e faz com que funcionem como verdadeiros; os mecanismos e instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros ou falsos [...]” (Foucault, 2011, p. 217).

É Foucault (2019) quem nos oferece exemplos interessantes desses modos de articulação da linguagem, que desembocam em efeitos de *naturalização* dos sujeitos e dos objetos do conhecimento. Ao tomar a loucura como objeto de pesquisa, o autor explicita as *descontinuidades* que circulam em torno desta temática, exemplificando certos enunciados tomados como verdadeiros em diferentes espaços históricos. Em seu livro intitulado *História da loucura na Idade Clássica* (2019), o autor realiza uma observação das coordenadas históricas que envolvem a sua enunciação. Seu percurso arqueológico consiste em esmiuçar as diferentes formas de percebê-la, analisando como se chegou à classificação da loucura enquanto doença mental, sentido tido como universal na modernidade. Sua escavação, nesse sentido, aparece como um modo de observar o lento processo de transformação da loucura em objeto do saber psiquiátrico, recaindo sobre as diversas condições (filosóficas, técnicas, sociais, econômicas etc.) de sua aparição. Isso consiste em perceber que a loucura não foi revelada em sua verdade essencial na modernidade, como a irrupção da Psiquiatria, mas sim produzida, emergindo de uma “internalização de dispositivos [...], explicitando um novo regime de articulações” (Safatle, 2019, p. XI).

Esse breve retorno à loucura em Foucault escancara as formas de *articulação simbólica* (Beccari, 2016) desse objeto. Dessa leitura, insistimos que (re)posicionar os objetos a partir das lentes do vazio e da descontinuidade, significa atentar para a falta de um fundamento anterior que os sustentem, observando como os seus sentidos são forjados. Essas noções oferecem a base para o que iremos tomar no tópico a seguir: a rua. Um olhar sobre ela, servirá de ilustração das possibilidades de bordejamento do vazio por vias produtivas como o da arte, que nos termos de Lacan (1977) pode propiciar uma *torção da voz*, a possibilidade de intervir sobre os sentidos universais de uma palavra para extrair outra coisa que não almeje tomar o seu lugar. Esse movimento permite que



o sujeito a flexione ativamente, dobrando-a, curvando-a, arqueando-a, engendrando continuamente a irrupção de significações que não visam uma substituição.

Trata-se então de uma operação em que “a voz [...] funciona como uma transgressão diante do sentido ‘harmônico’ das palavras” (Maliska, 2021, p. 53). Lacan (1977), ao elaborar sobre as torções produzidas na experiência clínica, atentando para a produção de contornos vivenciados entre analista e analisando, abre espaço para que se pense também o lugar do artista ao tomar um determinado objeto – ou mesmo um espaço, território –, fazendo ressoar outras vozes (sentidos) em sua intervenção. “Nesse contexto, a voz não decorre unicamente do registro sonoro, ela pode, também, estar no gesto, na escrita, na imagem [...]” (Carpes, 2018, p. 82). Pensamos então que a rua tomada pelo artista Manoel Quitério se constitui como um espaço de torção, local em que o artista se encontra às voltas com a sua condição de ser falante, irrompendo por sua voz sentidos em sua pintura, fissurando os habitualmente associados à rua.

TORCER AS COISAS: A RUA COMO ESPAÇO DE ABERTURA

Ouvir a rua, observar o seu entorno, atentar para o que a sua sinalização comunica: sinais, semáforos, faixas de pedestre, os sentidos dos carros que passam, local de tráfego, via, caminho, acesso. Também bloqueio, trânsito, atalho e congestionamento. Quais sentidos podem ser associados à sua palavra? Partindo da discussão anteriormente proposta – qual seja, a da falta de um fundamento –, indicamos aqui que são muitas as possibilidades de tomá-la, na medida em que seu espaço é aqui interpretado como aberto. Nessa chave de leitura, a rua se transforma em tela, superfície de encontro, local de aproximação onde sentidos podem ser engendrados. Pensamos que a sua superfície equivale à mesa de dissecação concebida por Lautréamont, em *Os cantos de Maldoror* (2015): assim como a máquina de costura e o guarda-chuva podem se encontrar sobre a mesa de dissecação, duas categorias ou coisas também podem ser avizinhas sobre outras superfícies, sem que uma rede causal ou um sistema *a priori* as justifiquem.



Nesse sentido, ela se transforma em um espaço produtivo, local em que podem ser engendradas torções na linguagem, território onde é possível dobrar os seus sentidos comuns, na relação estabelecida com o sujeito que desenha tal ação. Como atesta Costa (2021), a torção diz respeito a um processo polissêmico que pela via do discurso, rompe com as significações sedimentadas: trata-se de um processo de desautomatização e desestabilização que permite “[...] enxergar de outro modo aquilo que pode ter sido naturalizado, de *estranhar*, enfim, o que se apresenta como ordinário” (Costa, 2021, p. 7). Nesses termos, torcer, na experiência artística, significa irromper estranhamentos, constituindo imagens de arte que operam um deslocamento da linguagem ordinária³, subvertendo sua ordem, tempo e espaço. Nesses termos, “a arte não estaria, assim, a serviço da criação de uma imagem nova [...], seria um meio de experimentar o devir do objeto, figurando, nesse processo, o ato de percepção com um fim em si mesmo [...]” (Costa, 2021, p. 8). Costa (2021) vai associar esse processo de torção ao que chama de *acontecimento discursivo*, que se dá no ato de romper com os saberes engendrados naquele solo em que as palavras se fazem presentes: pode-se pensar esse ato como uma fissura, que diz respeito a uma “alteração da cadeia parafrástica de repetição, em que ocorre a explicitação da desautomatização” (Costa, 2021, p. 9).

Lacan (1999), ao pensar a experiência clínica, vai atentar para o momento em que o analista fratura o discurso do analisando, realizando uma intervenção na voz, que “consiste em servir-se de uma palavra para outro uso que não aquele para o qual ela é feita; dobramo-la um pouco, e é nessa dobradura que reside seu efeito operatório” (Lacan, 1999, p. 1). Trata-se de uma operação – um ato de violência, *forçage* – que rompe com a ordem de uma cadeia associativa, forjando outras possibilidades para as palavras, para o fluxo associativo: “A intervenção analítica, ao retomar essa violência com a linguagem, ao realizar o *forçage*, tenta desfazer com a violência da linguagem aquilo que foi forjado na violência com a linguagem” (Maliska, 2021, p. 55).

3 Nos termos do que apresentamos no tópico anterior, entendemos que o ordinário diz respeito aos movimentos de universalização.



Lacan alude esse movimento ao cintilar das palavras no sujeito, que pela via do corpo, suspira, gestula, articula performativamente, deixando que outras vozes e acenos perturbem os significantes encadeados, quebrando aquele conjunto associativo. Trata-se então de uma força que é empregada sobre a *ordem do discurso*, possibilitando a sua deformação, por meio de uma tensão (Maliska, 2021). Segundo Costa (2021), na arte, algumas das maneiras de se realizar tal fissura se dão pelas vias da voz e do gesto: não apenas pelos atos falhos e chistes (em confluência com a psicanálise), mas também pelo corpo inquieto que vai irrompendo atos a partir da literatura, escultura, pintura, performance etc. Trata-se de golpes que escancaram a dimensão frágil dos significantes interpretados como *universais*. Segundo os termos desse mesmo autor, na arte “o posicionamento do sujeito em compasso com o gesto de desautomatização da linguagem vai produzir um ponto de deriva [...], jogando com a plasticidade da linguagem, do tempo e do espaço” (Costa, 2021, p. 13).

Desse *modo de ver* a experiência de criação na arte, e chegando finalmente à rua tomada pelo artista pernambucano Manoel Quitério, observamos o território por ele ocupado. O artista é conhecido por suas intervenções artísticas em ruas, fachadas de edifícios e muros, muitos deles espalhados pela cidade do Recife e que vem ganhando o mundo. Seu projeto *Aurora das estrelas*, iniciado em 2023, visa revitalizar pontos esportivos no centro da cidade, em colaboração com os moradores de rua do entorno⁴. Uma característica de suas obras é a confluência de elementos, que engendram novos e outros significados para os locais em que intervêm.

Assim, nos termos do que foi discutido, a rua sob as suas mãos deve ser pensada como um espaço onde múltiplos aspectos encontram um *solo* para se ajustarem. O motor da falta é aqui pensado como aquilo que possibilita forjar as coisas, apontando para as suas dimensões contingentes. Nessa esteira, ao exhibir o resultado de suas pinturas, o artista atesta: “um sonho antigo se tornando realidade. A rua é de quem?” (Quitério,



2020), menção de quem procura borrar os sentidos que pareciam vigorar naquele território.

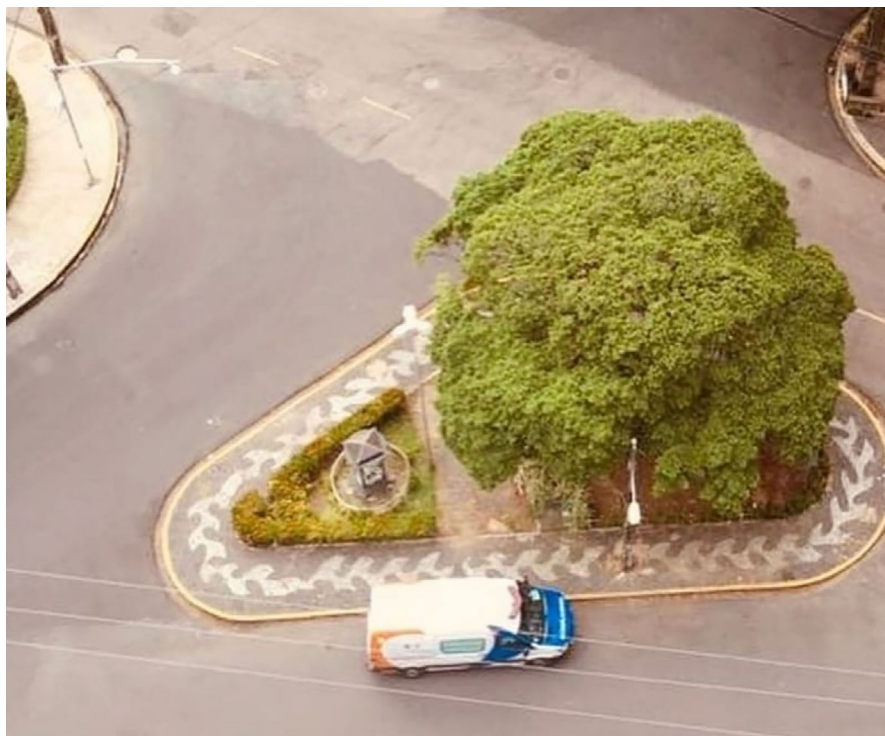


Figura 2. Autor não identificado: Entorno do altar de Nossa Senhora de Fátima, Recife, Pernambuco antes da intervenção do artista Manoel Quitério, s. d. Fonte do artista.

Sabemos que muito próximo ao local em que o artista interveio, há um pequeno altar que carrega a imagem de Nossa Senhora de Fátima, fazendo-o engendrar associações para o trabalho em questão. Em uma de suas postagens no Instagram dedicadas a este trabalho, o artista explicita suas conexões: "pintamos a [rua] Nossa Senhora de Fátima com as cores da espiritualidade ancestral e das raízes africanas e indígenas", e continua, "tem Nossa Senhora, mas tem Oxum, tem Iara e tem todos os deuses que existem, alguns disfarçados de gente invisível aos olhos apressados do progresso. Não importa o prato que você come, no céu, que eu acredito, todo mundo senta-se na mesma mesa" (Quitério, 2020). Esses dizeres



dizem respeito a uma dissociação dos sentidos que outrora ali vigoraram: passagem, acesso, via, também representação religiosa católica, fluxo associativo fissurado pelo artista, que, no torcer das palavras, engendra um outro conjunto associativo, que não visa conceber uma nova acepção àquele espaço, mas procura adicionar, aglomerar, acumular outras. Um percurso que não objetiva chegar em um lugar previamente definido, mas que permite vagar, ensaiando afinidades, elaborando novas correspondências.

O gesto elaborado pelo artista em *A rua que virou praça*, transforma a rua em superfície, local de encontro, espaço produtivo onde entidades religiosas se encontram e onde não apenas carros e veículos transitam, mas adultos e crianças passeiam, brincam, interagem, se exercitam. Nesses termos, “o espaço conferido ao sentir seria [...] o da contingência, perturbação da ordenação racional [...], da quebra da cadeia contínua, enfim, [...] com a mesma força da intensidade e da *inquiétude*” (Costa, 2021, p. 4). O gesto de Quitério diz respeito, então, à construção de uma específica cadeia associativa, onde elementos a princípio díspares se encontram, quebrando a ordem discursiva até então ali presente.

Nos termos do que vimos, a “rua” parece então como pano de fundo instigante para que sejam elaboradas “vias” que subvertem os seus sentidos comuns, permitindo a criação de “outros espaços”, novos *topos*, na medida em que justapõe elementos, bagunçando a ordem discursiva. As noções de vazio e de descontinuidade, ao sugerirem a falta de um fundamento anterior às palavras e as coisas, se apresentam como uma engrenagem, mola propulsora que permite que o sujeito desenhe modos de forjar a linguagem, elaborando significações que procuram suprir a falta que os sustentam. Nesses termos, identificar os *regimes de verdade* que circulam em um determinado recorte histórico permite tomar objetos de interesse – tais como a loucura, entre outros –, atentando não apenas para o fluxo de “verdade” a eles associados historicamente, mas como os seus sentidos são forjados. Desse olhar produtivo, a rua, ao se encontrar com a posição do sujeito na arte, recebe uma “torção” dos seus sentidos, acumula elementos, provoca estranhamento, engendra possibilidades – permite que outras vozes tomem aquele espaço, borrando os significantes



ali encadeados. Recorremos, por fim, a uma imagem para sintetizar nosso olhar: tomamos a rua como um barco à deriva, que no desligar de seus motores rumo à verdade, rema no contrafluxo, procurando outras margens, bordas e montagens de mundo. Sabe-se que, nas águas por onde passeiam, o único elemento incontornável é a contingência.



Figuras 3-6. Manoel Quitério: *A rua que virou praça*, 2020. Praça Nossa Senhora de Fátima, Recife, Pernambuco. Fonte do artista.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tomar rua, este trabalho se abre para manifestações que subvertem seus sentidos comuns, provocando uma torção. Os conceitos de vazio e de descontinuidade, pensados por Lacan e Foucault, ao sugerirem a falta de um fundamento anterior, apontam para as possibilidades abertas de articulação simbólica em torno das palavras e das coisas. Desse modo, o exercício de articulação da linguagem, pela via do gesto da arte, vai irrompendo atos a partir da literatura, escultura, pintura, performance etc. Como vimos, trata-se de golpes que escancaram a dimensão frágil dos significantes interpretados como *universais*. Assim, nas mãos de Quitério, a rua se transforma em um espaço aberto para novos significantes, onde não apenas regras de passagem confluem: é tomada como um traçado, uma superfície aberta para novos preenchimentos – espaço de encontro, de dança, brincadeiras etc. Sob esse pano de fundo, esse trabalho espera demonstrar, na esteira dos autores discutidos, que o significante não tem sentido em si mesmo, é sempre um efeito de um jogo que possibilita forjar as coisas, escancorando suas dimensões contingentes.



REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irlandé. **Lutar com palavras**: coesão e coerência. São Paulo: Parábola, 2010.

BECCARI, Marcos. **Articulação simbólica**: uma nova filosofia do design. Teresópolis: 2AB, 2016.

BIRMAN, Joel. **Estilo e modernidade em psicanálise**. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMARGO, Luis Francisco Espíndola; AGUIAR, Fernando. Foucault e Lacan: o sujeito, o saber e a verdade. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 21, n. 29, jul.-dez. 2009.

CARPES, Maria Cristina. **A violência da linguagem na inscrição psíquica nos ifans**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, 2018.

COSTA, Isaac. Percepção, Torção, Acontecimento: enlaces entre corpo, discurso e arte. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 1, 2021.

FOUCAULT, M. **Do governo dos vivos**: curso no Collège de France, 1979-1980. Tradução: Nildo Avelino. Rio de Janeiro: Achiamé, 2010.

FOUCAULT, Michel. A Função Política do Intelectual. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos VII**: Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FOUCAULT, Michel. Lacan, o libertador da psicanálise. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos I**: Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FREUD, Sigmund. **Projeto para uma psicologia científica**. Tradução: J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LACAN, Jacques. A Ciência e a Verdade [1966]. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7**: a ética da psicanálise [1959-1960]. Tradução: Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 24**: rumo a um significante novo. III – Impossível de apreender, [1977]. Tradução: Jairo Gerbase. [website], 1999. Disponível em: <<https://www.scribd.com/document/612180304/Seminario-24-Lacan-Traducao-Jairo-Gerbase>>. Acesso em julho de 2023.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**. Tradução: Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Editora da Unicamp, 2015.

MALISKA, Maurício Eugênio. Chiffonnage... em direção ao sinthome: a voz além do muro. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, 24, 51-62, mar. 2021.

QUITÉRIO, Manoel. **A rua virou praça**. Instagram, 21 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CEJ3NqJn9C8/>>. Acesso em julho de 2023.

RUA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/rua/>. Acesso em: julho de 2023.



SAFATLE, Vladimir. Arqueologia das sombras da razão. In: FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

SANADA, Elizabeth dos Reis. A 'verdade' da ciência a partir de uma leitura psicanalítica. **Psicologia USP**, 2004, 15 (½), p. 183-194.

SGARIONI, Matheus Minella; D'AGORD, Marta Regina de Leão. Ciência, verdade e saber na sociedade moderna: uma perspectiva lacaniana. **Ciência & Cultura**, v. II, n. 1, jan.-jun. 2013, p. 3-15.

Rafaela Travassos Sarinho é doutora em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em cujo percurso foi contemplada com Bolsa FAPERJ Nota 10. Mestre em Design pela PUC-Rio (2018), com bolsa CNPq, é também pós-graduada em Comunicação e Imagem pela PUC-Rio (2014) e graduada em Design pela Universidade Federal de Pernambuco (2012). Compõe o Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design & Arte (LINDA) da PUC-Rio.





Figura 1. Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Prancha 50-51.
Londres, Warburg Institute Archive.
Fonte: engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1050.



O MUNDO: A SOBREVIVÊNCIA DA IMAGEM ATRAVÉS DO TARÔ

Mirna Xavier Gonçalves

Resumo: A *sobrevivência* das imagens de Aby Warburg fundamenta este trabalho. Sua proposta de unir imagens a fim de demonstrar a permanência de constâncias formais é aqui atravessado pelo tarô e a sua capacidade de agir a favor deste processo, utilizando neste caso a carta *O Mundo* como exemplo. Suas imagens, que envolvem as percepções de mundo de um renascimento europeu, alcançam a modernidade encapsulando em si conceitos neoplatônicos, religiosos e míticos através de suas alegorias e iconografias.

Palavras-chave: Tarot. Sobrevivência das Imagens. Aby Warburg. Renascimento.

THE WORLD: SURVIVAL OF THE IMAGES THROUGH TAROT

Abstract: This paper aims to follow the path of images left by the tarot card *The World* utilizing a Warburgian approach: compilations of images guided by formal cues are the core of this study, seeking to find patterns, influences and meanings surrounding *The World* and how topics such as enlightenment and healing are guided by the images and the philosophy regarding the Earth, the Cosmos, and their relationship to humankind in European Renaissance.

Keywords: Tarot. Survival of the Images. Aby Warburg. Renaissance.



INTRODUÇÃO

O momento histórico renascentista, em especial na Itália, fomentou uma série de questões relativas à percepção de mundo que se tornam recorrentes em momentos posteriores: a centralização do ser humano como aquele que percebe o movimento dos astros e suas influências ao longo de sua vida; a presença do Sol como estrela principal de nosso sistema de corpos celestes; o lugar do planeta Terra como somente mais um destes orbes flutuantes na imensidão do espaço.

Tais levantamentos repercutem no plano macrocósmico da existência – o espaço, o planeta Terra e suas sazonalidades, os constantes rimos da dança dos astros – e em um âmbito microcósmico, onde pode levantar questionamentos – qual o papel do ser humano na ordem celeste? Haveriam julgamentos de valor envolvendo estas forças urânicas que cercam a Humanidade? Como abordar estas dúvidas tão recentes para a experiência renascentista?

Dentre as inúmeras soluções encontradas pelas pessoas imersas neste contexto histórico-social está o tarô, ou *tarocchi* naquele momento, que evocava alegoricamente estes e outros questionamentos que cercavam a casta abastada da Renascença italiana. Neste trabalho voltamos nosso olhar para o Tarô e seus desdobramentos, estabelecendo a carta *O Mundo* e seus equivalentes como recorte temático visando explorar pontos de origem desta imagem, demarcando este trajeto através de um olhar ensaístico.

Levando em conta as múltiplas representações de *O Mundo*, o estudo estabelece como enfoque os elementos que permeiam sua representação mirando expor a natureza simbólica do tarô e conectar imagens a fim de esclarecer alguns dos significados da carta *O Mundo* construindo uma teia de leituras iconográficas e alegóricas ao invés de engessar as imagens ou limitar sua potência ou seu significado.

Por conta de sua recorrência na atualidade, as cartas do tarô também apresentam uma característica de resistência e *sobrevivência*, mantendo em circulação imagens vindas desde o contexto da Europa medieval, mantendo viva a memória visual e sua relevância conceitual, que permanece até a contemporaneidade.



Para lidar com questões como as constâncias das imagens ao longo dos séculos e interesses como a *sobrevivência* das formas e dos conceitos que permeiam esta carta, o trabalho volta-se para o pensamento engendrado por Aby Warburg (1866-1929) e aplicado em pesquisa por seus seguidores.

O conceito cunhado por Warburg é nomeado por ele em língua alemã como *Nachleben*, aproximadamente traduzido como uma espécie de sobrevivência desempenhada pelas imagens através de suas adaptações aos contextos culturais com o passar dos séculos, que as englobam e as ressignificam.

Esse termo, que aqui será abordado através da palavra *sobrevivência*, foi explorado com maior vigor posteriormente à morte de Warburg, e gerou um impacto significativo em diversas áreas, incluindo as artes visuais. Ressalto o trabalho de Georges Didi-Huberman (1953-) como um dos autores que visam se enveredar nos caminhos possibilitados pela *sobrevivência* elaborada por Warburg, e é uma das bases teóricas e visuais desse trabalho, em especial através das imagens elaboradas em pranchas, à maneira do *Atlas Mnemosyne*¹.

A escolha de abordar o termo *sobrevivência* de Warburg através de uma ótica de Didi-Huberman visa direcionar o enfoque para as imagens e sua capacidade de expor os trajetos históricos, criando uma cronologia *guiada* pelas imagens, ao invés do oposto, o que é um dos principais objetivos desse trabalho.

Aby Warburg também inicia um olhar reflexivo voltado para o tarô através da prancha 50-51 (Figura 1) do seu *Atlas Mnemosyne*, que aborda alguns dos trajetos traçados pelas cartas até aquele momento. Este estudo segue o fio fornecido pelo historiador através de suas amostras do Tarô de Mantegna (século XV) e do Tarô de Marselha (século XVIII) na prancha mencionada.

¹ Este trabalho de Warburg é particularmente acolhido por Didi-Huberman no livro *Atlas, ou o gaio saber inquieto*, no qual ele discorre sobre a escolha de Warburg de dispor suas imagens em forma de prancha.



Das setenta e oito cartas de um baralho de tarô estão 22 arcanos maiores – elenco de cartas que são encerrados pela carta de número 22, *O Mundo*, cujos significados tangenciam um equilíbrio dinâmico e questões relacionas à completude de um processo. A ilustração que encapsula tais conceitos ganha variadas representações ao longo dos séculos, mas estabelece-se através de alguns cânones recorrentes que serão aprofundados ao longo do texto: 1) a forma amendoada ao redor de uma figura humana, como uma mandorla cristã; 2) esta pessoa central em um movimento leve; 3) os representantes dos quatro evangelistas nos cantos da carta; 4) alternativamente, os anteriores sendo substituídos por imagens neoplatônicas envolvendo o planeta Terra, o firmamento e outros elementos celestiais.

O trabalho será balizado por suas imagens, que visam observar em especial a proximidade formal entre as versões de *O Mundo* e suas possíveis raízes, que residem em especial em ilustrações presentes em publicações de cunho alquímico e neoplatônico, fazendo do tarô um dos objetos da história da cultura que evocam tanto o paganismo greco-romano quanto o cristianismo (Farley, 2009, p. 35).

Para ilustrar essa questão, o tarô traz cartas que representam as virtudes cristãs, como o caso de *A Força* ou *A Temperança*, mas também incluindo divindades greco-romanas em cartas como a *Rainha de Espadas*, que retratava Atena como figura principal.

A carta *O Mundo* em especial se beneficia do pensamento de neoplatônicos como Marsílio Ficino (1433-1499), que encabeça o movimento em direção ao neoplatonismo na Itália renascentista: ele demarca o ser humano como a condensação do universo, uma síntese de seu equilíbrio e desenvolvimento num nível microcósmico, o que será explorado pela carta *O Mundo* em sua iconografia (Yates, 1964, p. 44).

O estudo de astronomia e suas equivalências astrológicas também permeia a carta, em especial no quarto padrão previamente mencionado, que opta por representar *O Mundo* através da relação entre o Planeta Terra e o firmamento, elaborando ilustrações que evocam imagens de astros, planetas, do círculo zodiacal e de constelações, trazendo imagens que caminham de modo paralelo às imagens abordadas por Aby Warburg em



seu estudo do Palácio Schifanoia na conferência intitulada *Arte italiana e astrologia internacional no Palácio Schifanoia de Ferrara*.

Num todo, fica claro que muitos interesses da sociedade renascentista italiana sobrevivem graças às alegorias presentes nas cartas de tarô, estabelecendo o item como um facilitador da *sobrevivência* das imagens:

A mensagem cristã havia sido incapaz de extinguir as influências da astrologia, na qual acreditava-se que os deuses pagãos mantinham domínios astrais, como era visto nas cartas de tarô e na magia renascentista [...] ² (McEwan, 2006. p. 245, tradução nossa).

A este trabalho interessa saber: quais são algumas das imagens que permearam a carta *O Mundo* do tarô em seu contexto renascentista? Como estas relações alcançam a troca de século vivenciada por Warburg?

Iniciamos nosso trajeto através dos subtítulos a seguir, que discorrerão sobre alguns dos elementos que compõem a imagem de *O Mundo* e suas origens apresentando, especialmente de forma visual, um panorama desta carta em seu contexto italiano e alguns dos desdobramentos da influência renascentista, como por exemplo o tarô Waite-Smith de 1909.

MANDORLA: NASCER E RENASCER

Como já mencionado, as influências do Cristianismo e do paganismo helênico mesclam-se intensamente às cartas do tarô, o que invariavelmente perdura até a contemporaneidade nesta mídia e encontra no baralho Waite-Smith, de 1909, uma potente representação, vista na primeira imagem da Figura 2. A carta *O Mundo* desenvolvida por Pamela Colman Smith (1878-1951) traz uma composição simétrica de elementos que, em conjunto, evocam equilíbrio visual, o que é respaldado pelo significado já mencionado da carta.

2 "The Christian message had been unable to extinguish the influences of astrology, where pagan gods were believed to exert astral powers, as seen in tarot cards, and of magic [...]".





- Imagens em Domínio Público:
- 1) Pamela Colman Smith (1878-1951). The World. Carta pertencente ao Tarô Waite-Smith. 1909.
 - 2) Jean Dodal. Le Monde. Carta pertencente ao Tarô de Marselha. 1715.
 - 3) Lambert of Saint-Omer (1061-1125). Liber Floridus. 1120.
 - 4) Cristo Circundado pelos Quatro Evangelistas. Codex Bruchsal. Autoria Desconhecida. 1220.
 - 5) Hildegard von Bingen (1098-1179). Scivias. 1151.

Figura 2. Compilado Mandorla. Colagem digital preparada pela autora. 2021.



A semiótica plástica, desenvolvida por Ana Cláudia Oliveira, demarca a importância da disposição visual das formas numa obra para sua construção de sentido (Oliveira, 1995): aqui, os elementos visuais se engendram de maneira que cada um dos cantos da carta seja ativo, utilizando o suporte não como janela que espia o mundo, mas uma lâmina que assume seu caráter bidimensional e recortado, equilibrando um anjo, um touro, um leão e uma águia pelos cantos do quadrilátero. A figura feminina central é aquela que conduz a órbita dos outros componentes da carta: ela é circundada por uma coroa de louros em forma de mandorla.

A moça dança, pondo-se numa pose dinâmica e jogando com o tecido que a envolve, potencializando ainda mais sua movimentação e evocando ares da ninfa warburgiana: leve e flutuante, combinando o mundano e o divino, engajando toda sua cena em linhas de ação.

Dentre os mais fundamentais símbolos envolvidos na carta *O Mundo* está uma forma semelhante a uma mandorla, a guirlanda amendoada que circunda o personagem central em sua dança. Ela está presente na maioria das representações da carta, sendo uma das opções mais comuns para os artistas de baralhos do renascimento e de momentos posteriores, que dão a ela diversas releituras.

O símbolo precede o tarô em séculos, sendo usado na iconografia cristã como uma auréola que circunda a presença divina, geralmente presentificada através de Cristo ou de Maria, trazendo iluminação e sendo um representante da ascensão sagrada, da apoteose. Seu formato amendoado remete a uma das árvores sagradas do cristianismo, que tem na amendoeira e em seu fruto uma associação à fertilidade, ao nascimento, à nova vida. A árvore também é, neste contexto, a porta de entrada para a iluminação e a imortalidade, enquanto a casca da semente da amêndoa atrela-se ao contexto de abertura e fechamento, o hermetismo de questões místicas (Chevalier; Gheerbrant. 1999, p. 44).

Levando em consideração que a carta *O Mundo* posiciona-se como a última carta dentro da progressão presente na seção de arcanos maiores do tarô, temos uma figura que evoca a completude, uma ascensão iluminada conquistada através dos processos evocados alegoricamente pelas cartas que vêm anteriormente.



Tal aspecto mais uma vez remonta os filósofos neoplatônicos: o processo de elevação do ser através de um polimento, de aprimoramento, que alcança também as práticas e estudos voltados para a alquimia, estudo muito presente no contexto renascentista europeu, que voltava este processo também para o mundo dos metais visando a transmutação da matéria (Roob, 2019, p. 254).

A mandorla enquanto ladeada pelos emblemas dos evangelistas, como vista em *O Mundo*, tem precedentes datando de 1220, como visto na imagem de número 4 na Figura 2, que centraliza um Cristo Pantocrátor. Este mote visual culmina na dançarina em *O Mundo* do tarô em parceria com os evangelistas, que serão aprofundados posteriormente.

Ordens como a Ordem Hermética da Aurora Dourada, na qual se inserem tanto Pamela Colman Smith como seu colega Arthur Waite (1857-1942), mesclavam tradições de diversas origens através de filosofias esotéricas baseadas no pensamento de lapidação do ser advindos do neoplatonismo. Esse ideal transformou a mandorla cristã do medievo em uma guirlanda de louros similar à coroa de louros participante da iconografia pertencente ao deus greco-romano Apolo.

A iluminação da ascensão cristã, aliada à suas questões de pureza e consonâncias urânicas, reverbera com a associação de Apolo com a Luz em inúmeros epítetos e contextos de culto na Antiguidade, que o nomeavam como *Phoebus* – o iluminado – como mencionado por Homero, como um de seus epítetos (Otto, 2006, p. 139).

O formato oval desta coroa também remete ao ovo cósmico, noção que permeia diversas mitologias europeias e asiáticas e era incluída em manuscritos neoplatônicos. Ele prevê uma criação e recriação do mundo através de um processo de eclosão, similar ao chocar de um ovo (Roob, 2019, p. 107). Tal ideia, ilustrada por Hildegard von Bingen (1098-1179), será mais aprofundada na secção a seguir.

A FIGURA CENTRAL: DO CONTRAPOSTO À DANÇA

A figura central de *O Mundo* desenhada por Pamela Colman Smith põe-se em movimento e perpetua o cânone que é visto no tarô de



Marselha, a imagem de número 2 na Figura 2, que estabelece padrões de representação no tarô devido à sua circulação proeminente a partir do século XVIII. Apesar disso, essa moça em movimento não é constante nos baralhos, que traziam primariamente pessoas em *contraposto*, lançando seu peso de uma perna à outra e tendo uma postura relaxada, mas sem engajar-se em movimento (Kaplan, 1990, p. 72).

Um dos exemplos que seguem esse padrão são as cartas denominadas *Os Homens* e *Os Quadrúpedes* (primeira imagem da Figura 3) no tarô de Etteilla, codinome de Jean-Baptiste Alliette (1738-1791), que cria seu tarô com propósito voltado para a atividade da previsão do futuro, que seria, após este momento, uma das principais funções destes baralhos.

As imagens trazem concomitâncias entre si: a figura central em *contraposto* divide espaço com os emblemas dos quatro evangelistas novamente. A mandorla previamente focalizada agora torna-se uma *ouroboros*, a cobra que come o próprio rabo, indicando um processo de reinício e renascimento. O bastão que a figura carrega é transformado em um galho com as figuras femininas enquanto a figura masculina porta uma clava, trazendo referências fálicas em oposição à mandorla, previamente estabelecida como símbolo da genitália feminina.

O leve *contraposto* dos personagens firma a composição da carta ao redor do eixo de seu umbigo: a circularidade da *ouroboros* ou da mandorla tem o ponto inicial de seu raio no centro da figura humana, denotando a relação macro/microcósmica entre o universo e a humanidade (Roob, 2019, p. 533).

O umbigo também remete ao ônfalo, a pedra mencionada por Pausânias como o centro do mundo e localizada em Delfos, centro de culto de Apolo, que tinha naquele templo o mais proeminente oráculo do Mundo Antigo, sendo ele próprio o deus regente das atividades oraculares (Otto, 2006, p. 144). A iconografia apolínea é mais uma vez ressaltada ao associarmos a cobra na posição de *ouroboros* com a serpente Píton, assassinada pelo deus quando ainda era um infante, como mencionado por Ovídio.

Na carta, o centro do mundo é delimitado como na mitologia grega enquanto os cantos são representados por ícones da mitologia judaico-



cristã, que tem no livro de Ezequiel a descrição dos Quatro Evangelistas como uma forma quádrupla de seus emblemas unidos em um só ser vivo.

As paridades também se estendem à astrologia clássica, que denota para um signo zodiacal para cada um dos quatro. Sendo assim, a noção mais difundida dentre os grupos esotéricos que faziam uso do tarô e providenciavam suas ilustrações evoca as seguintes correspondências: O anjo, representante de São Mateus, do signo de Aquário e o elemento clássico Ar. O touro, relacionado a São Lucas, ao signo de Touro e ao elemento clássico Terra. O leão, demarcando São Marcos, associa-se ao signo de Leão e o elemento clássico Fogo. Por fim, a águia, evocando São João, ligado ao signo de Escorpião e ao elemento clássico Água (Waite, 1910, p. 48).

Estas conexões estabelecem a noção de equilíbrio: A representação de um elemento clássico em cada canto denota a presença de todas as possibilidades de correspondências elementais, zodiacais, humorais, e outras relações simbólicas. Tal equilíbrio também nos é informado visualmente com cada canto da carta sendo preenchido com um dos elementos, como mencionado anteriormente.

Há variações desta imagem ao longo da história, como o Baralho Minchiate da Figura 3, mostrando uma de suas cartas com elementos similares ao tarô, porém em uma outra disposição: a figura, anteriormente centralizada, agora dança acima do mundo enquanto este é soprado por quatro querubins denotando não somente o equilíbrio já previamente estabelecido, mas abrindo uma diferente possibilidade de leitura através dos quatro ventos da mitologia greco-romana – Bóreas ao norte, Zéfiro ao oeste, Euro ao leste e Noto ao sul.

Hildegard von Bingen já reforça a proeminência da figura humana como um ser central em relação ao universo e suas forças, tendo em *O Homem Universal* uma preconização da carta *O Mundo* tanto em forma quanto em conteúdo. Uma variação deste mote visual é a proposição de D. A. Freher (1649-1728) que propõe que a figura da mandorla/coróa de louros/*ouroboros* seja substituída pelo círculo zodiacal.

Esta ocorrência formal pode ser vista em especial no medievo tardio e do início do período renascentista em obras como *Belles Heures*



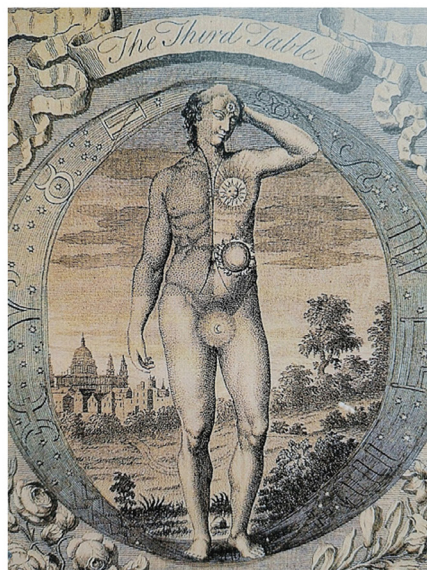


1

2



3



4

Imagens em Domínio Público:

- 1) Comparação entre três versões da carta O Homem e os Quadrúpedes. Tarô de Etteilla I, II e III. 1890-1917.
- 2) O Mundo. Baralho Minchiate. Ilustrador Desconhecido. Florença, Itália. Século XVI.
- 3) Hildegard of Bingen (1098-1179), O Homem Universal, Liber Divinorum Operum. 1165.
- 4) Dionysius Andreas Freher (1649-1728), in Works of J. Behmen, Edição Law. 1764.

Figura 3. Compilado Eixo. Colagem digital preparada pela autora. 2021.



of Jean de France, Duc de Berry³, do início do século XV, e contempla a noção de *melothesia*, a astrologia médica helenística, que, conforme os estudos de Auguste Bouché-Leclercq (1842-1923), elaboram o seguinte:

Há uma relação inexorável que liga a *melothesia* ao conceito de microcosmo. O ser humano é, por excelência, o animal que atrai toda a atenção dos deuses, concentrando nele todas as emanções e energias providas dos astros. Assim, há uma relação causal direta na confluência dos astros e a saúde de cada ser. Para o astrólogo-médico, o corpo humano era dividido, em linhas gerais em membros externos e os órgãos internos, ou até mesmo, pelos elementos, que eles acreditavam ser constitutivos da vida humana, como os ossos, o sangue, os humores, os calores vitais, a respiração, que correspondiam também com os quatro elementos cósmicos (água, terra, fogo, ar) acrescido do éter (Mendes, 2019, p. 229).

A ressurgência deste estudo helenístico se faz presente nas práticas alquímicas, que, como trazido por Freher em suas ilustrações, utiliza de preceitos zodiacais para chegar às questões de iluminação do ser através de um processo evolutivo de lapidação de si.

As questões que envolvem os elementos cósmicos e seus diversos sincretismos cristãos, como pontuados anteriormente nos símbolos aos quatro cantos da carta *O Mundo*, se remontam através da prática da *melothesia* especialmente ao levarmos em consideração que os signos zodiacais se repartem também nos quatro elementos cósmicos.

A ligação entre o ser humano às questões urânicas também é levada em consideração por alguns baralhos de tarô e seus idealizadores, que atrelam *O Mundo* à dualidade céu/terra, como veremos a seguir.

O Céu: Relações Urânicas de O Mundo

As cartas presentes no já comentado Tarô de Etteilla sofrem de variações (imagens 4 e 5 da Figura 4) e estão associadas com as já tradicionais





Imagens em Domínio Público:

1 a 3) Andreas Cellarius (1596-1665). Planisphaerium Copernicanum. 1660

4) Comparação entre três versões da carta O Céu. Tarô de Etteilla I, II e III. 1890-1917.

5) Comparação entre três versões da carta As Estrelas. Tarô de Etteilla I, II e III. 1890-1917.

6) Robert Fludd (1574-1637). Utriusque cosmi. Vol 1, 1617.

7) Dionysius Andreas Freher (1649-1728). in Works of J. Behmen, Edição Law. 1764.

8) Lambert of Saint-Omer (1061-1125). Liber Floridus. 1120.

Figura 4. Compilado Celeste. Colagem digital preparada pela autora. 2021.



cartas *O Sol* e *A Estrela* no tarô através da alegoria de suas versões anteriores. Porém, a terceira versão deste baralho apresenta reproduções de mapas celestiais renascentistas como motivo iconográfico.

Essa versão põe mais uma vez a dualidade entre micro e macrocosmo em evidência, especialmente quando comparada à *O Mundo* em suas versões anteriores: O ser humano eravisto num lugar de protagonismo fazendo do seu ponto de vista a principal perspectiva a ser tomada. No caso de *O Céu* e *Os Astros* não há ser humano: o cosmos é representado à moda dos escritos de autores que tangenciam a alquimia, o misticismo e o neoplatonismo.

Mais uma vez Freher, em sua abordagem alquímica, colabora com esse processo através de imagens atreladas ao zodíaco, fazendo o elo entre as representações de *O Mundo* presentes na Figura 3 com *Os Astros* (imagem nº 5 da Figura 4). Além disso, as imagens enaltecem o trabalho de Nicolau Copérnico (1473-1543) e seus contemporâneos, pondo em evidência a complexidade dos mapas astronômicos e dos símbolos zodiacais.

Tanto as cartas quanto as imagens que as precedem firmam-se na proposta neoplatônica de gênese do mundo e do universo através da *prima matéria*: conceito que estabelece um denso caos como ponto inicial da vida e através de poder divino toma forma e gradualmente. Em sua emergência, ele se constitui como luz, trevas, a Terra, o Sol, os planetas, culminando nas representações das estrelas, dos satélites e suas órbitas consequentemente os outros aspectos de cosmogonias diversas, incluindo a Gênese cristã e o Orfismo da Antiguidade Grega.

O orfismo em especial ilustra sua *prima materia* através da imagem do ovo, enquanto outras tradições a elaboram como um círculo, uma semente, uma célula ou aros consecutivos, como a metade de uma cebola, aludindo imediatamente ao círculo zodiacal, como visto nas imagens da coletânea da Figura 4.

Observando tarôs que trazem o âmbito celeste e o conectando a *O Mundo*, adentramos mais uma vez os domínios do deus Apolo, que é descrito em seu *Hino órfico* como aquele que ordena os orbes celestes, dando a elas harmonia e correlações com o Planeta Terra, provendo ao que vem depois da *prima materia* elaborações sincrônicas entre estações,



na musicalidade e em diversos outros aspectos que tangem os âmbitos apolíneos (Otto, 2006, p. 139).

A *prima materia* surge mais uma vez nos baralhos através da obra conhecida como Tarô de Mantegna⁴, sendo inserida por Warburg em sua pesquisa da evolução de algumas destas cartas. Atualmente sabe-se que a obra, anteriormente atribuída a Andrea Mantegna (1431-1506), não se trata de um tarô, mas de um conjunto de alegorias de autoria desconhecida. Apesar disso, sua relevância para a área do tarô ainda é visível, especialmente se a observarmos diante do contexto warburgiano.

Este historiador da arte alemão elabora amplamente sobre o interesse aprofundado em astrologia no Renascimento, o que lhe rende diversas reflexões especialmente ao mesclar seus estudos aos de Franz Boll (1867-1924), que volta seu olhar não somente para os astros e o círculo zodiacal, mas todo o processo de migrações que envolvem os estudos astrológicos e astronômicos.

Em conjunção, os autores reafirmam a importância dos estudos de observação dos astros como caminhos de iluminação humana para os neoplatônicos da Renascença italiana.

CONCLUSÕES

O trabalho de Aby Warburg elucida para o mundo o importante papel das associações e correlações – especialmente entre imagens – como um aporte para observarmos a história, indo de encontro às tradições históricas vigentes, que seccionam as influências de um momento temporal para o seguinte.

Ao nos aproximarmos do tarô com o olhar correlacional proporcionado por Warburg e seus seguidores podemos acompanhar o processo que acontece com as cartas e com o Renascimento e

⁴ Que, apesar do nome, não é um tarô propriamente dito (não possui a configuração de cartas já mencionada na Introdução), e tampouco foi ilustrado por Andrea Mantegna (1431-1506), tendo sua autoria atualmente desconhecida, somente especulada. Esse fato de forma alguma invalida este objeto de estudo na área do tarô, pelo contrário: expande o campo e observa as influências que formam o tarô como uma potente figura na história da cultura.



seus desdobramentos: As influências neoplatônicas e greco-romanas perduram ao longo dos séculos, alcançando baralhos produzidos tanto no século XV quanto no século XX de maneiras similares.

As imagens terrestres e celestes produzidas durante o medievo e o Renascimento, carregadas de simbologia cristã, pagã, neoplatônica e misticismo, são ocupadas pelos baralhos de tarô e dão – tanto à forma quanto ao seu respectivo conteúdo – uma chance de *sobrevida* perante a contemporaneidade, alcançando diferentes públicos e impulsionado novos debates ao longo de seu trajeto.

Este trabalho traz somente uma parcela dessa sobrevida que se dá através do tarô ao voltar seu olhar para *O Mundo* e cartas semelhantes. O sentido da carta – que é o de evocar uma completude, um fim que é seguido por um novo começo, movimentos cíclicos e contínuos, harmonicamente em diálogo com seus arredores – é trazido à tona não somente pelas suas imagens, mas também pelo próprio caminho que essas referências percorrem, duplamente afirmando seu potencial simbólico.

A onipresença de Apolo nos símbolos que envolvem a carta, por exemplo, é um epítome desta questão: mesmo diante de elementos cristianizados sua permanência é evidente, dando ao deus grego dos oráculos um espaço dentro desta ferramenta de cartomancia ao lado de santos católicos e ecos de culturas diversas.

A carta, como uma rocha sedimentária, incorpora em sua estrutura aquilo que já foi posto sobre ela ao longo dos séculos e acrescenta ainda seu próprio contexto histórico, mantendo em circulação a Antiguidade, o Renascimento, o Medievo e a Modernidade em uma só imagem.



REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, A. C. As Semioses Pictóricas. **Face, Revista de Semiótica e Comunicação**. São Paulo: vol.4, número 2, 1995, pp.104-145. Disponível em: <www.pucsp.br/cps/downloads/biblioteca/as-semioses-pictoricas-ana-claudia.pdf>. Acesso em: 14 jun. 17.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 28ª Edição. São Paulo. Editora José Olympio, 1999.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **Surviving Image**: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art. Tradução de Harvey Mendelsohn. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas, or the Anxious Gay Science**. Tradução ao inglês: Márcia Arbex; Vera Casa Nova. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

FARLEY, H. **A Cultural History of Tarot**: From Entertainment to Esotericism. 1ª Edição. Nova Iorque. Editora I.B. Tauris, 2009.

FERNANDES, C.S. **Aby Warburg**: a astrologia como instrumento de orientação do homem no cosmos. In: Revista Concinnitas: Rio de Janeiro. v.20, n.36, dezembro de 2019. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47972>>. Acesso em: 26 ago. 2021.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**: Morfologia e História. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



GINZBURG, C. **Medo, reverência e terror**: Quatro ensaios de iconografia política. Tradução de Federico Carotti; Joana Angélica D'Ávila Melo; Júlio Castañón Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GOMBRICH, E. H. **Icones Symbolicae**: The Visual Image in Neo-Platonic Thought. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 11 (1948). p. 163-192. Disponível em: <jstor.org/stable/750466>. Acesso em: 18 jun. 2020.

KAPLAN, S. **The Encyclopedia of Tarot (vol 1)**. 1ª edição. Stamford: U. S. Games, 1990.

MCEWAN, D. **Aby Warburg's (1866-1929) Dots and Lines**. Mapping the Diffusion of Astrological Motifs in Art History. German Studies Review, Vol. 29, No. 2 (May, 2006), p. 243-268.

MENDES, J. A. **O conceito de melothesia e dodecatemoria na medicina astrológica**: trânsitos e migrações entre o oriente e o ocidente. In: Revista Hélade. V. 5, N. 3, 2019. p. 227-247.

OTTO, W. F. **Teofania**. Rio de Janeiro: Editora Odysseus, 2006.

ROOB, A. **The Hermetic Museum**: Alchemy and Mysticism. Londres: Taschen, 2019.

SANTOS, C.A.A. **Alegoria, iconografia e iconologia**: diferentes usos e significados dos termos da História da Arte. Anais do XIII Seminário de História da Arte (UFPEl), 2014.

SAMAIN, E. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. **Revista Poiésis**, Rio de Janeiro, n 17, Jul. de 2011. p. 29-51.

WAITE, A. E. **The Pictorial Key to the Tarot**. 1ª edição. Londres: Rider & Son, 1910.

WARBURG, A. **A presença do antigo**: escritos inéditos. Tradução de Cássio Fernandes Editora da Unicamp, 2018.



WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. Companhia Digital, 2014.

WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade Pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2013.

WEDEPOHL, C. **Mnemonics, Mneme and Mnemosyne**: Aby Warburg's Theory of Memory. *Bruniana e Campanelliana: Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*, n. Ano 20, p. 385–482, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/279315031_ABY_WARBURG%27S_THEORY_OF_MEMORY. Acesso em: 17 ago. 2023.

YATES, F. **Giordano Bruno and the Hermetic Tradition** Londres: Routledge and Kegan Paul, 1964.

Mirna Xavier Gonçalves é doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob a orientação do Dr. Eduardo Ferreira Veras na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica de Arte, onde estuda processos de representação nas cartas de tarô na contemporaneidade. Seus enfoques de pesquisa envolvem os deslocamentos realizados pelo tarô, sua iconografia e iconologia. Também desenvolve pesquisas sobre feminismo; e culturas da antiguidade e seus desdobramentos recentes.





Figura 1. Andressa P. Lawisch: *Demolição bairro Rio Branco*, 2023. Tinta esmalte sintético, madeira e tela sobre MDF. 203 x 113 cm.



O PROCESSO DA PINTURA DENTRO E FORA DO ATELÊ

Andressa Pacheco Lawisch

Resumo: Esse artigo aborda o meu processo poético em pintura, no trabalho *Demolição, bairro Rio Branco* realizada em 2023. Novas questões reverberaram nessa produção, onde o espaço do ateliê, o bairro Rio Branco e o prédio do Instituto de Artes da UFRGS estão relacionados. Partindo disso, utilizo como referência os trabalhos das artistas Lucia Laguna e Gisele Camargo, considero que o habitar e os elementos presentes em seus entornos atravessam suas poéticas.

Palavras-chave: Pintura. Ruína. Demolição. Ateliê. Colagem.

THE PROCESS OF PAINTING INSIDE AND OUTSIDE THE STUDIO

Abstract: This article addresses my poetic process in painting, within the artwork *Demolition, Rio Branco neighborhood*, carried out in 2023. New questions resonated in this production, where the studio space, Rio Branco neighborhood, and the building of the Institute of Arts at UFRGS are interconnected. Building on this, I draw references from the works of artists Lucia Laguna and Gisele Camargo, considering that dwelling and the elements present in their surroundings permeate their poetics.

Keywords: Painting. Ruin. Demolition. Studio. Collage.



INTRODUÇÃO

Instiga-me a aparência catastrófica de uma demolição, vejo nelas possibilidades de representação em pintura. Em minha dissertação explorei pinturas em grandes dimensões. A temática foi o limiar entre a figuração e a abstração, utilizava como referência fotografias de ruínas arquitetônicas de minha autoria.

Minha última série de trabalhos, em 2020, foram pinturas com materiais alternativos à tela e à tinta óleo. Trata-se da série *(des)construções – Ginásio da Brigada Militar* (2020), utilizei como suporte papelão e tinta esmalte sintética. Partindo desse trabalho, aumentou minha vontade de experimentar outros tipos de materiais, junto a isso, algumas questões surgiram, tais como: seria possível eu trazer em minha poética materiais usados na construção civil? Quais mudanças esses materiais iriam trazer em minha poética? Quais as relações entre a memória, habitar e ruína eu conseguiria em minha pintura? São esses tipos de questões que reverberam em minha pesquisa. Portanto, o campo da experimentação, como um laboratório do fazer, é ideal e necessário para eu explorar essas possibilidades.

MODUS OPERANDI

Utilizo como referência fotografias dos espaços arquitetônicos em arruinamento, preferencialmente em demolição. Neles percebo a decorrência de elementos que são para mim pictóricos, cujas aglomerações de calças formam uma estrutura na qual não é possível distinguir os objetos de forma separada. Segundo Heinrich Wölfflin (2000, p. 32) “naturalmente não existe um pictórico em si, e mesmo o assim chamado pictórico objetivo somente é pictórico para os olhos que assim o vêem”. Wölfflin tenta diferenciar o pictórico do linear, enquanto no pictórico “cada forma está ligada a um contexto maior, que surge a impressão de um movimento contínuo” (p. 32), ou seja, vê-se em massa, o linear irá se comportar de maneira diferente, “a visão linear distingue nitidamente uma forma de outra” (p. 27), ou seja, determina os contornos.



Quando traduzo na pintura uma imagem que já apresenta qualidades ditas pictóricas, o desafio durante a feitura é poder mesclar de forma mais abstrata o conjunto de objetos sem contornos definidos observados na fotografia. Costumo seguir uma série de etapas que antecedem a pintura, as quais envolvem: caminhar, fotografar e, de certo modo, vivenciar a demolição. Estes espaços, geralmente, fazem parte da minha rotina. Quando fotografei a demolição do antigo restaurante Bologna, foi numa época em que ia seguidamente para a Zona Sul, enquanto no caso do Ginásio da Brigada Militar, era o caminho para minha casa.

Minha fascinação em poder estar, pisar e percorrer as ruínas, advém de uma memória da infância. No pátio da casa dos meus avós, onde eu vivia, havia uma casa de tijolos que nunca foi concluída, e com o tempo começou arruinar. Era lá que eu brincava e percorria os espaços tomados pela vegetação. O ato que carrego comigo em percorrer o espaço em ruína, possivelmente ativa alguma memória afetiva em meu ser.

A PINTURA: DEMOLIÇÃO BAIRRO RIO BRANCO

O trabalho escolhido para esse texto, trata-se da pintura *Demolição bairro Rio Branco* (2023), o qual faz parte do meu percurso, entre o Ateliê (espaço compartilhado de convivência e criação, com pessoas para mim queridas) no bairro Rio Branco e a minha residência. Ao caminhar pelo entorno, me deparei com diversas demolições e construções pelo bairro, as quais registrei por meio da fotografia, uma das imagens utilizei para esta pintura.

No suporte em MDF usado nesse trabalho acrescento elementos oriundos de dois locais, que tenho ligação afetiva¹: a imagem do entorno do ateliê e os materiais recolhidos na reforma do Instituto de Artes - UFRGS (espaço onde tive minha formação acadêmica e cultivei amizades por anos).

¹ A palavra "afetivo", vem por eu entender que ela é um elemento fundamental do "habitar" o espaço. Durante a dissertação, defendi que o termo habitar tinha conotação afetiva, principalmente por eu considerar que "habitava" as ruínas das quais eu adentrava para fotografar e desse modo, eu poderia estar resgatando uma memória da infância em que eu brincava nas ruínas do pátio dos meus avós.



Atualmente, o Instituto, com aspecto de abandono, passando por uma reforma que faz parecer uma demolição às avessas forneceu os materiais como uma placa de MDF medindo 203 x 113 cm, partes de guarnição de portas e demais peças oriundas de construção. Foi desafiador pensar em uma composição com esses elementos, pois até então eu estava pintando em superfícies sem interferências de outros materiais.

Estes novos elementos transportaram meu pensamento em pintura para pensamento em colagem. A colagem é um ramo da pintura, e parte da composição com sobreposições de elementos juntos à superfície, criando espacialidades e composições específicas. Esta foi uma linguagem bastante comum na arte moderna, entre os dadaístas, cubistas, surrealistas, construtivistas e ainda hoje nos deparamos com trabalhos que contêm essa linguagem técnica. Marco Giannotti descreve um fator importante vindo do Cubismo.

A partir do cubismo, a obra de arte é concebida como realidade concreta e material em detrimento da representação e da aparência: a pintura não visa mais a impressão do objeto, mas é em si um processo de construção do objeto (Giannotti, 2020, p. 25).

Esse processo de construção que o Cubismo evidencia, direciona o olhar para a superfície. Os materiais agregados no suporte da pintura não estão representando alguma coisa, mas sim indicando que aquilo que enxergamos é o que enxergamos.

Nikolai Tarabukin, em seu livro *El último cuadro*, que traz textos publicados em 1923, desenvolve um estudo analítico sobre o Construtivismo Russo e reflete sobre o aspecto construtivo da pintura ao longo da história da arte. Para o autor, a construção não se resume somente à técnica e aos materiais, mas sim ao conjunto da obra. Tarabukin explica que a construção precisa acompanhar a composição para formar uma obra pictórica, ou seja, de modos separados não expressam o sentido artístico do objeto pictórico. “Os elementos da construção compositiva são aqueles que pertencem à construção, aos que se juntam aos elementos próprios da composição” (Tarabukin, 1977, p. 135, tradução nossa).



Sob o termo geral de construção – independentemente da forma e do destino desta – entendemos um conjunto de elementos reunidos por um princípio unificador, cuja unidade constitui um sistema. Se aplicarmos esta definição geral à pintura, devemos considerar como elementos da construção pictórica os elementos materiais e reais da tela, ou seja, as cores ou qualquer material que seja, a textura, a estrutura da cor, o tratamento do material e outros elementos unificados pela composição (o princípio) e cujo conjunto constitui a obra de arte (o sistema) (Tarabukin, 1977, p. 45, tradução nossa).

A partir dos movimentos citados, a pintura contemporânea, deixou de ser pensada somente como tinta sobre tela, e passa a experimentar outros materiais e elementos adicionados à superfície. Segundo Tiago Mesquita (2012, p. 257) “hoje cria-se a partir do manejo de técnicas milenares, mas também pelo arranjo de simples objetos apropriados de outros lugares, retirados da circulação cotidiana.”

Neste contexto, no meu trabalho utilizei tinta esmalte sintética para produzir a pintura. Trata-se de um material industrial, para pinturas em madeira e metal, como rodapés e grades, principalmente em ambientes externos que requerem durabilidade e proteção. A pintora Karin Lambrecht (1957) dizia que trabalhar com tinta esmalte era “quase uma negação [...] o esmalte sintético é uma tinta completamente industrial, fria, feia e malcheirosa [...]. Era uma coisa agressiva pincelar com aquela tinta.” (Lambrecht *apud* Farias, 2013, p. 77-78).

Rodrigo Andrade e os demais artistas da Casa 7², utilizavam materiais banais, como tinta esmalte e suportes como papel *kraft*. Eles estavam despreocupados com a durabilidade no trabalho e tinham o sentimento em explorar cada vez mais a linguagem da pintura, como esses materiais eram baratos permitia alta produção. Na minha pesquisa esta tinta funciona como meio de relação entre a pintura e a arquitetura.

2 Grupo dos anos 80, na época formados por cinco jovens artistas: Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade, que compartilhavam uma casa como ateliê. Onde produziam e pensavam sobre arte.



A pintura *Demolição bairro Rio Branco* (Fig. 1) apresenta uma imagem planar e geométrica, com planos de cores e diagonais que dão sensação de profundidade. A fotografia de referência apresenta uma parte do muro que isola a demolição do caminho dos pedestres. Apropriei-me desse detalhe para convergir com o modo de exposição do trabalho: colocado no chão de modo vertical e encostado/inclinado na parede desse modo, a parte com maior destaque da pintura fica na altura dos olhos do expectador.

O modo de construir a pintura, com planos e misturas de cores, formando geometrismos, levam à sensação de ordenamento e camadas. A estrutura representada, logo atrás do muro preto, apresenta volumes que despertam as formas para a frente, causando proximidade em comparação ao restante da pintura (Fig. 2 e 3). Creio que muitos desses planos é uma forma natural da tinta se comportar na tela, por se tratar de um material de caráter industrial e/ou decorativo.

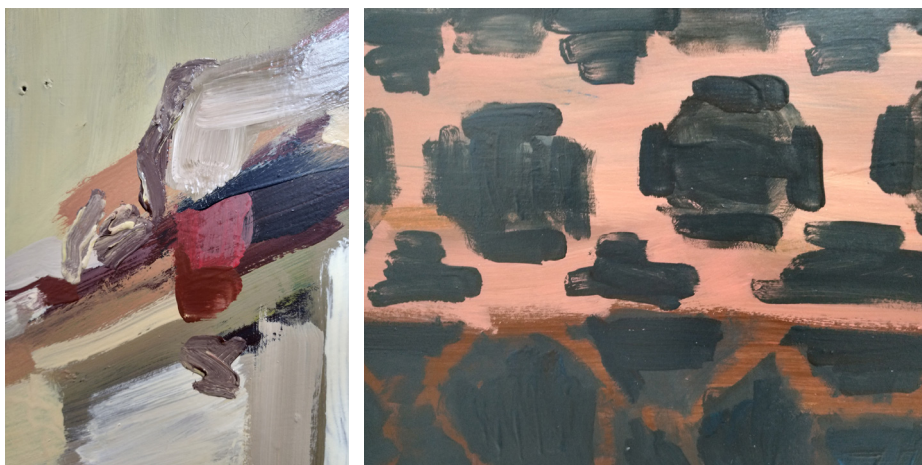


Figura 2 e 3. Andressa P. Lawisch: Detalhes da pintura *Demolição bairro Rio Branco*, 2023, 203 x 113 cm. Fonte: acervo da artista.

Ao longo do processo eu anotava em um caderno sobre a minha produção e percepção, nesse trabalho, como no exemplo a seguir (Fig. 4):



Dia 16/5. O céu ficará "chapado", tirei tudo que interferia atrás do prédio e cobri de azul. É uma manipulação que eu faço na pintura – deixando bem claro que a foto é referência e a pintura é a imagem. Não costumo detalhar a pintura como está na fotografia, porém, neste caso pareceu correto, por estar trabalhando com o plano da superfície. Tramas, grades e cobogós apontam para o plano [...]. Os efeitos de camadas causadas pelos recortes de tela parecem interessantes [...]. Muitas inserções na superfície foram para tapar algumas aberturas [dos recortes que tinha no suporte], mas como cobrir de forma que fique pictórico/ fique pintura? E não algo que pareça estar ali apenas para cobrir uma área indesejada? (Lawisch, 2023).

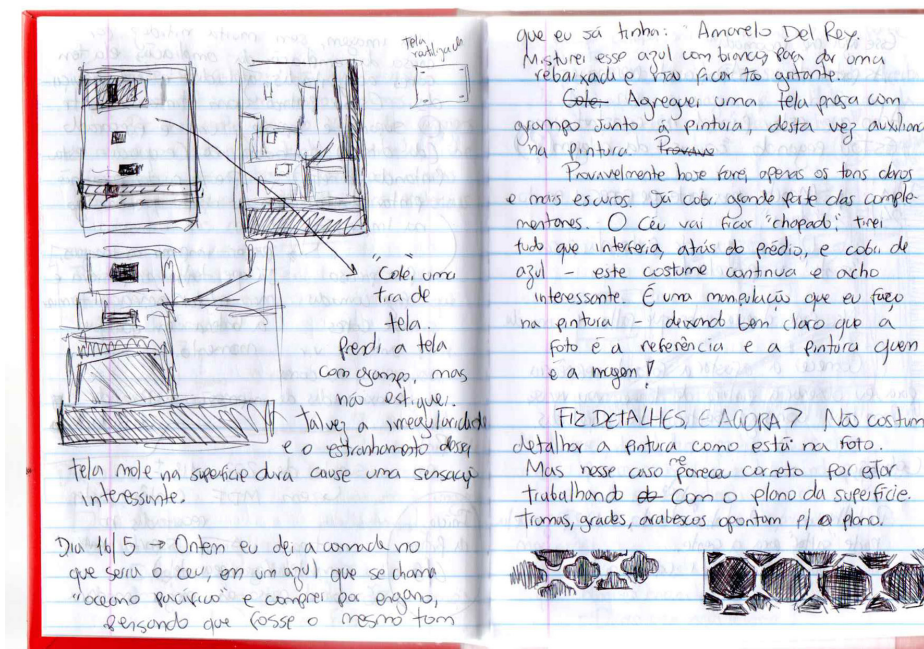


Figura 4. Andressa P. Lawisch: Imagens das páginas do caderno com anotações do processo, 2023.
Fonte: acervo da artista.

Acho importante em minha produção tomar notas do processo, sinto com isso que o ateliê vira laboratório, espaço de ideia e experimentação. Isabel Diegues e Frederico Coelho em relação ao desenvolvimento da pintura escrevem:



Tantas vezes dada como morta, e depois ressuscitada pelos teóricos da história da arte, na prática empírica do ateliê e na fertilidade mental dos artistas, a pintura não viveu paralisia ou esgotamento de ideias. Em seus desdobramentos a pintura é processo criativo em expansão, prática e reflexão que se entranham nas dinâmicas de outros meios e fazeres estéticos (Coelho; Diegues, 2012, p. 8).

A artista Lucia Laguna (Rio de Janeiro, 1941), realiza pinturas em grandes dimensões que dialogam com a paisagem urbana carioca. Vejo em seus trabalhos qualidades que considero importantes destacar em possível diálogo com minha pintura, tais como: blocos de cores, aspecto construtivo e desconstrutivo da pintura³, desestrutura da forma (não segue exatamente a referência, a imagem se adequa como pintura). Sua pintura é feita de fragmentos, segundo José Bento Ferreira (2011, p. 255) algumas pinturas “têm o aspecto de estruturas destruídas. Por vezes lembram montes de entulhos”. De maneira semelhante, porém diferente de mim, Laguna utiliza do ateliê como ponto de referência para seus trabalhos. Enquanto eu caminho pelo bairro, e procuro vestígios desconstrutivos da arquitetura para levar ao ateliê, Laguna trabalha de dentro de seu espaço e traz o que enxerga lá fora, pela visão da janela, para dentro do ateliê.

Lucia Laguna soube elaborar o jogo com os espaços banais de seu entorno, criando avizinhamentos com fatos diversos, próximos e distantes, em que ateliê, cidade, subúrbio, jardim, escola de artes, mundo se tornaram coabitações de um presente cotidiano (Campos, 2021, p. 167).

Dentre seus trabalhos, destaco a pintura *Estúdio*, nº 28 (Fig. 5), uma pintura em grande dimensão realizada nas técnicas acrílica e óleo sobre tela. Nele, observo diversos planos sobrepostos e a cor azul proeminente, provavelmente do contraste do azul da paisagem, em uma montagem que remete à colagem que envolve figuração e

3 Utilizo os termos construtivo e desconstrutivo não no sentido da arte construtivista, mas sim como ações do processo pictórico. Construir e desconstruir a imagem durante a feitura.



abstração, unindo formas ora geométricas, ora mais orgânicas. Alguns detalhes se assemelham às estampas, pintados de modo mais solto que o restante da pintura.



Figura 5. Lucia Laguna: *Estúdio nº 28*, 2009. Acrílica e óleo sobre tela, 130 x 190 cm.
Fonte: Instituto PIPA.

Gisele Camargo (Rio de Janeiro, 1970) é outra artista de referência, para mim. Ela apresenta grandes variedades de trabalhos, que vão das formas mais gráficas às mais pictóricas. Dentre essas pinturas, destaco dois grupos de trabalhos: *Brutos* e *Erosão*.

A série *Brutos* (Fig. 6), teve início em 2018, parte da referência de colagens feitas pela artista em seus cadernos de desenho. A imagem desses “brutos” contrasta com um fundo liso quase etéreo. São formas “esculpidas” com camadas espessas de tinta óleo, nas palavras da artista “bruto é meio como um ser que flutua nesse lugar horizonte” (Camargo, 2023). Já na série *Erosão* (Fig. 7), ela tenta através da pintura, moldar os caminhos dessa erosão. Seja com pinceladas verticais ou horizontais,



agregando camadas de cores que não apresenta um início nem um fim, que contêm escorridos e algumas raspagens durante seu processo. Para isso tudo acontecer, ela necessita “habitar” essa erosão. Sua referência vem das erosões presentes na Serra do Cipó – MG, onde Camargo vive e trabalha. Nas palavras da artista: “Erosão é um acontecimento para mim, ela é uma ação contínua. Você entra em uma erosão e você tem um processo do que está se desfazendo e do que está se reconstruindo” (Camargo, 2023).



Figura 6. Gisele Camargo: *Brutos*, 2018. acrílica e óleo sobre tela estucada na madeira, 170 x 170 cm. Fonte: Instituto PIPA.





Figura 7. Gisele Camargo: *Erosão*, 2019. óleo sobre algodão sobre madeira, 180 x 180 cm.
Fonte: Instituto PIPA.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destaco que a tinta esmalte sintético foi o meio de aproximar a linguagem da construção/arquitetura. A tão tradicional tela deu lugar à placa de MDF. Material tão comum em nosso cotidiano, como na construção de mobiliários. Demais partes agregadas à pintura, como guarnição de portas ou madeiras que sustentavam a arquitetura, faz junto com as telas recortadas e colocadas, um diálogo pictórico da colagem. Aspectos construtivos – tais como diria Nikolai Tarabukin, na qual a pintura apresenta elementos unificadores.

Construir e desconstruir a pintura utilizando materiais industriais converte-se em um grande desafio na elaboração de um trabalho. Esse modo de produção se afasta da maneira tradicional da pintura, onde comumente é utilizada tinta óleo ou acrílica sobre tela esticada em chassi.



Sobretudo, materiais diversos à técnica fortalecem o conceito construtivo da pintura e com isso, provocam outro ponto de vista diante do processo. Em *Demolição no bairro Rio Branco* surgiram formas e estruturas que eu não estava acostumada a trabalhar, como os tipos de planos chapados de cores, estrutura frontal e à reprodução dos detalhes vistos na imagem de referência. Por fim, sinto que haverá um campo vasto de investigações sobre o aspecto construtivo em meu trabalho.



REFERÊNCIAS

COELHO, Frederico; DIEGUES, Isabel (orgs). **Desdobramentos da pintura brasileira séc. XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó. 2012.

CAMARGO, Gisele. **Transversalidades – Gisele Camargo**. 2023. Vídeo. Duração: 98min. Disponível em: <https://youtu.be/jo1vR-auXec>. Acesso em 28 de jul. 2023.

CAMPOS, Marcelo (org). **Lucia Laguna**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

FERREIRA, José Bento. O que os olhos falam. In: COELHO, Frederico; DIEGUES, Isabel (orgs). **Pintura brasileira séc. XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

GIANNOTTI, Marco. **Breve história da pintura contemporânea**. São Paulo, SP: Claridade, 2009.

LAWISCH, Andressa Pacheco. Caderno de anotações pessoais da artista. Porto Alegre. 2023.

MESQUITA, Tiago. Pintura no Espaço em Obra. In: COELHO, Frederico; DIEGUES, Isabel (orgs). **Desdobramentos da pintura brasileira séc. XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. p.256 – 263.

TARABUKIN, Nikolai. **El último cuadro**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A, 1977.

Andressa Pacheco Lawisch é Doutoranda em Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS, na linha de Pesquisa Desdobramentos da Imagem. Mestra em Poéticas Visuais pela mesma instituição. Possui Bacharelado (2015/2) e Licenciatura em Artes Visuais (2022/2) pela UFRGS. Faz parte do Grupo de Pintura STUDIO P. Atualmente é professora substituta de Artes para o Ensino Básico Técnico e Tecnológico no IFRS - Canoas. Realiza pinturas cuja temática é o limiar entre abstração e figuração, usando como referências demolições e ruínas arquitetônicas.





Figura 1. Imagem da capa do livro de artista *Até a Falha*, 2020. Foto: Wendell Wagner/Caixa de Fósforo.



ATÉ A FALHA: FORÇAS E PROFUNDIDADES NA SUPERFÍCIE DO RAIO-X

Renata Voss

Resumo: O artigo aborda o processo de criação no campo da fotografia experimental do livro de artista *Até a falha* (2020). Neste projeto investigou-se a utilização de chapas de raio-x como suporte fotográfico e refletiu-se sobre suas potencialidades conceituais. O trabalho apresenta fotografias de uma atleta fisiculturista e discute aspectos relacionados ao esporte a partir do pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht e acerca da fotografia e criação artística contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia. Processos Químicos. Raio-X.

UNTIL TO FAILURE: FORCES AND DEPTHS ON X-RAY SURFACE

Abstract: The article addresses the creation process in the field of experimental photography of the artist's book *Até a falha* (2020). This project investigated the use of x-ray plates as a photographic support and reflected on their conceptual potential. The work presents photographs of a bodybuilder athlete and discusses aspects related to the sport from the thought of Hans Ulrich Gumbrecht and about photography and contemporary artistic creation

Keywords: Photography. Chemical Processes. X-Ray.



Os processos fotográficos têm sido amplamente explorados pelos artistas visuais hoje na sua diversidade de materialidades e plataformas de apresentação. O presente artigo tem como objetivo abordar o processo de pesquisa de caráter teórico- prática no campo da fotografia experimental utilizando revelação química em filmes de raio-x para materializar um livro de artista – intitulado Até a falha (2020) – a partir de fotografias de uma atleta fisiculturista. Este trabalho faz parte da pesquisa que vem sendo desenvolvida na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia acerca das materialidades da fotografia e suas potencialidades na criação artística contemporânea. Compreendo que uma pesquisa em artes parte do modo de fazer a obra e que ao observar esses modos de fazer, os conceitos operacionais, os modos de viabilizar, as escolhas realizadas (Rey, 2002) pode-se trazer os questionamentos proporcionados a cada trabalho.

Ao longo dos últimos anos, venho direcionando a pesquisa artística voltada para a utilização de materialidades diversas, como a revelação em cianotipia, goma bicromatada, papel salgado, marrom van dyke, antotipia, transferência de imagem, dentre outros processos que relacionam fotografia digital, revelações químicas e impressões a partir de uma matriz digital. Para Costa (2019, p. 85), "A retomada de processos fotográficos primitivos é uma estratégia utilizada na produção contemporânea como contraponto ao automatismo da fotografia atual". A partir das experiências de pesquisa com os processos fotográficos, que são associados a outros procedimentos como a fotoperformance, criação de objetos, o uso do vídeo ou mesmo a criação a partir de imagens de arquivo, percebemos a multiplicidade e as potencialidades propiciadas em um processo de criação artística contemporânea a partir de temáticas como a cidade e sua imagem, a memória, o movimento e o cotidiano. Cotton afirma que

A fotografia artística contemporânea tornou-se menos a aplicação de uma tecnologia visual preexistente e plenamente funcional e mais uma iniciativa que envolve escolhas positivas a cada passo do processo. Este fato se encontra nitidamente ligado a uma decidida valorização da materialidade e



da qualidade objetal desse meio de expressão, numa retomada das raízes da fotografia nos idos do início do século XIX (Cotton, 2010, p. 219).

No presente trabalho, as escolhas envolvidas para materialização do livro de artista *Até a falha* envolvem a potencialização de conceitos e questões inerentes a esta publicação. Dessa maneira, a presença de uma encenação para a câmera fotográfica por meio de uma fotoperformance e a escolha da utilização da revelação de imagens em chapas de raio-x são elementos essenciais para tratar das ideias deste projeto. Rouillé (2009, p. 287) ao abordar a fotografia como arte, indica que “o principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível”. Tratarei neste texto, das escolhas realizadas e das camadas conceituais invisíveis que motivaram o processo de criação do livro de artista em questão.

Em meu percurso profissional na área da fotografia houve um período, compreendido entre 2003 e 2011, em que conduzi um estúdio fotográfico que realizava retratos, fotografias de produtos, reprodução de obras de arte, fotografia de gastronomia e de moda. O processo de criação de uma imagem comercial envolve um planejamento e encenação que são próprios deste tipo de prática. Acredito que em alguns projetos artísticos que desenvolvo este aspecto de planejar previamente uma imagem e de repetir as cenas fotografadas se faz presente.

Para a criação do *Até a falha* havia o desejo de recorrer a iluminação artificial de estúdio, assim como tinha a intenção de obter uma imagem com alta nitidez. Este trabalho teve seu ponto de partida alguns anos antes, em 2017, quando na cidade de Aracaju, busquei fotografar um atleta fisiculturista – Vinicius Oliveira - em poses oficiais de competição em ambiente de estúdio (Figura 2). Naquele momento fui movida pelo fascínio provocado por este esporte. Gumbrecht (2007, p. 20), a respeito dos esportes afirma: “É um fascínio no sentido real da palavra – um fenômeno que paralisa os olhos, algo que atrai constantemente, sem indicar nenhuma explicação para a atração”.





Figura 2. Primeiros estudos com o atleta Vinicius Oliveira, Aracaju, 2017.

Naquele momento, interessava-me pela estética da iluminação artificial e pelo rito adotado nas competições, em que há uma sequência de poses que devem ser cumpridas pelos atletas. O caráter escultórico, ao procurar modelar o corpo para alcançar uma determinada forma esperada nas competições e a busca pela superação que há nos esportes eram alguns dos aspectos que sobressaíam ao escolher trabalhar com o fisiculturismo como tema em um trabalho artístico. Ao abordar a questão dos corpos, Gumbrecht compreende o fisiculturismo como “uma modalidade de escultura corporal” (2007, p. 111) em que se busca o crescimento de cada músculo com o objetivo de alcançar um ideal de corpo que seja harmônico dentro de cada uma das categorias de competição. Busca-se, através do trabalho lento e diário esta transformação, visto que, “o corpo é capaz de se adaptar a qualquer meta de transformação” (Gumbrecht, 2007, p. 111). Deste modo, acredito que o livro de artista *Até a falha* (2020) trata desse esforço para se alcançar determinados objetivos e da persistência como método para tal.

Gumbrecht, a partir do pensamento de Butler, pondera:

A posição oposta – a insistência em limites inescapáveis – é o ponto de partida da intuição desbravadora de Butler. Em vez de pensar na meta da transformação do corpo como sua conformação a figuras que já existem, o fisiculturismo, segundo Butler, tem o potencial de produzir uma infinidade de formas novas e híbridas que afastem os corpos dos tipos femininos/masculinos tradicionais Gumbrecht (2007, p. 112).



Dessa maneira, estamos tratando neste trabalho da criação de um outro corpo- imagem que visa superar um ideal de corpo em busca do novo, daquilo que ainda não existe. Também no estudo das formas de apresentação deste trabalho, escolhi investigar o livro de artista como plataforma de apresentação de um projeto fotográfico. Submeti a proposta de *Até a falha*, na convocatória da Incubadora Gráfica, que é um projeto da galeria RV Cultura e Arte, situada na cidade de Salvador (BA). Houve uma seleção de dez projetos de livros de artistas que foram acompanhados em etapas de formação para formatação de cada livro e depois cada artista produziu uma tiragem de cem exemplares. O projeto foi selecionado e desenvolvido entre o final de 2019 e novembro de 2020, quando foi feito o seu lançamento.

Durante o processo de criação optei por fotografar uma atleta mulher – Ellen Santos - em suas poses oficiais de competição na categoria *Wellness*, exceto a imagem da capa, em que a atleta faz uma pose que faz parte do repertório do imaginário coletivo quando tratamos do fisiculturismo ou de uma pessoa forte (Figura 1).

Um desafio do projeto ao procurar uma atleta para ser fotografada foi o fato de que o seu preparo físico se dá com o objetivo de participar de determinadas competições e segue um cronograma considerando a data da competição. Para este trabalho, ao fotografar a atleta em estúdio, orientei que a direção da captura das fotografias seria conduzida pelo entendimento da lente da câmera fotográfica como sendo o olhar do público e dos avaliadores da competição. Uma competição que envolve um público espectador e que têm em seus adversários espectadores em potencial. Gumbrecht afirma que

[...] celebrar os eventos esportivos como a ocorrência daquilo que supera nossas expectativas pode se transformar numa celebração de certa forma paradoxal dos limites do desempenho humano e talvez até numa celebração da aleatoriedade que às vezes supera esses limites. É uma celebração paradoxal porque, diferentemente de outros momentos desse tipo, celebrar a superação de um limite não implica que esse limite vá deixar de existir no futuro. Pelo contrário, celebrar



a remoção de uma limitação acaba sendo uma reafirmação dela (Gumbrecht, 2007, p.162).

Ao refletir sobre os processos fotográficos e suas materialidades neste trabalho, compreendi que poderia realizar a revelação química das imagens obtidas em estúdio tendo como suporte chapas de raio-x, criando um tensionamento acerca da dualidade interior-exterior. O raio-x é uma superfície fotossensível em ambos os lados do filme, permitindo a obtenção de fotografias tanto quando utilizado em uma câmera fotográfica, quanto na sua utilização para obtenção de cópias por contato, que foi a técnica utilizada neste projeto. Miller (2013, p. 28), ao abordar a cultura material e nossa relação com indumentária, afirma que “nós possuímos o que poderia ser chamado de uma ontologia de profundidade. A hipótese é que ser – o que realmente somos – está profundamente situado dentro de nós e em oposição direta à superfície”. É possível fazer um paralelo destas relações profundidade e superfície com este trabalho. Acredito que o raio-x tem características que potencializam o conceito do trabalho, pois traz a imagem de uma mulher em um suporte através do qual usualmente na medicina temos acesso à imagem interior do corpo, imagens daquilo que é invisível a olho nu.

Não podemos deixar de mencionar o que propõe Gumbrecht (2007, p. 31): “queremos desesperadamente que os corpos dos atletas sejam tudo ‘menos’ os signos para alguma coisa espiritual, ou pelo menos psicológica ou mental, ou no mínimo dos mínimos sociopolítica - uma conspiração de classes ou algo do tipo.” Assim, essas imagens nos convidam a examinar, olhar *através* e ir além da superfície. Outra característica importante da materialidade do raio-x é a qualidade da transparência, que permitiu desenvolver um projeto de livro de artista no qual as imagens podem ser vistas de maneira sobreposta, criando outros corpos (Figura 3).





Figura 3. *Até a falha*, livro de artista fechado com sobreposição das imagens, 20x17cm, revelação em chapas de raio-x montadas em papel e encadernação artesanal french link. Renata Voss, 2020. Foto: Wendell Wagner/Caixa de Fósforo.

A escolha do título do trabalho diz respeito a um método de treino chamado *até a falha*, o qual prevê que a pessoa realize quantas repetições ela seja capaz até o músculo não suportar mais. Gumbrecht aborda dois conceitos vindos da Grécia antiga: *agon* e *arete*:

Agon talvez seja mais bem traduzido simplesmente como competição. Entre outras coisas, associamos competição com a domesticação de confrontos e tensões potencialmente violentos dentro dos parâmetros institucionais de regras estáveis. *Arete*, por outro lado, significa buscar a excelência com a consequência (mais que com o objetivo) de levar algum tipo de performance a seus limites individuais ou coletivos (Gumbrecht, 2007, p. 56).

Ainda para Gumbrecht (2007, p. 58), "*Agon* e *arete* convergem no impulso esportivo de ir além, de ir aonde nenhum outro corpo foi antes". Deste modo, este livro de artista trata das subjetividades e da condição humana,



sobre ir *até* ou *além* dos limites ao passar por situações de sobrecarga. Ir até a falha é abrir fissuras quando faltam condições perfeitas. É errar e desviar quando não há um funcionamento normal. Refazer percursos onde houver desequilíbrio.



Figura 4. *Até a falha*, livro de artista fechado com sobreposição das imagens, 20x17cm, revelação em chapas de raio-x montadas em papel e encadernação artesanal french link. Renata Voss, 2020. Foto: Wendell Wagner/Caixa de Fósforo

Gumbrecht (2007) faz uma crítica à dificuldade de se fazer elogios ao esporte e deste ser tema de escritos acadêmicos por não ser um tema da alta cultura como fora em outro momento. Para este autor, “ao que parece, não achamos apenas difícil elogiar o esporte; também achamos difícil admitir que o fascínio pelo esporte possa ter raízes respeitáveis no âmbito do apelo estético.” (Gumbrecht, 2007, p. 36). O autor pondera sobre a dificuldade em se considerar o esporte como uma experiência estética.

É preciso ainda considerar o aspecto de performance que há nos esportes envolvendo o investimento corporal, o caráter de evento e o uso



de objetos materiais (2007). O autor relaciona ainda o esporte com sua dimensão de presença:

As pessoas que operam na dimensão da presença só querem inscrever seus corpos e seus comportamentos em certos padrões regulares que acreditam ser inerentes ao mundo dos objetos. Essa inscrição é às vezes chamada de ritual, e no caso dos esportes chamamos o ritual de jogo. (Gumbrecht, 2007, p. 52)

No fisiculturismo temos a dimensão de presença por meio dos corpos dos atletas em competição e a dimensão de performance pelo ritual que se configuram nas competições, que usualmente acontecem em teatros e envolve a apresentação dos atletas em um palco configurando um status de acontecimento deste tipo de evento esportivo, onde o desempenho é avaliado.

[...] celebrar os eventos esportivos como a ocorrência daquilo que supera nossas expectativas pode se transformar numa celebração de certa forma paradoxal dos limites do desempenho humano e talvez até numa celebração da aleatoriedade que às vezes supera esses limites. É uma celebração paradoxal porque, diferentemente de outros momentos desse tipo, celebrar a superação de um limite não implica que esse limite vá deixar de existir no futuro. Pelo contrário, celebrar a remoção de uma limitação acaba sendo uma reafirmação dela. (Gumbrecht, 2007, p. 162)

Desta maneira, este livro de artista fala sobre subjetividades, corpos, desafios, afinal o que revela a imagem de uma mulher forte? O trabalho é composto por 8 chapas de raio-x e foi revelado artesanalmente em laboratório fotográfico durante a pandemia (Figura 5). Esse método escolhido faz com que cada cópia – obtida por contato – seja única, havendo pequenas variações no tempo de exposição e marcas do processo. Como era relevante para a forma de visualização das imagens, desenvolvi uma faca de corte (Figura 6) para criar janelas de visualização através das quais o leitor possa manusear observando tanto individualmente, como em sobreposição.



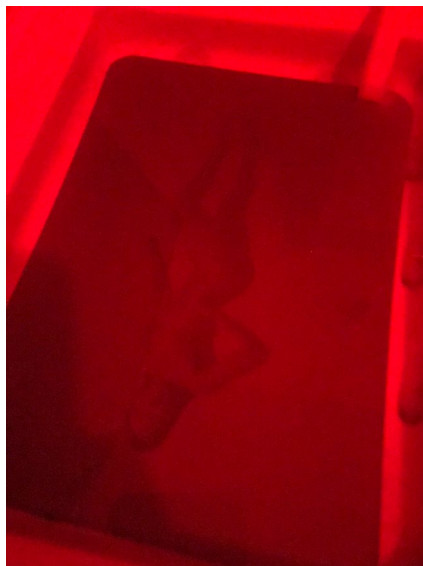


Figura 5. Processo de revelação química das imagens do livro de artista *Até a falha*, 2020.
Foto: Renata Voss



Figura 6. Estrutura da página do livro de artista *Até a falha* com faca de corte, 2020. Foto: Renata Voss



A encadernação deveria possibilitar que o livro ficasse em pé aberto com a totalização da abertura das páginas. A encadernadora propôs que utilizássemos a encadernação *french link*, a qual atendeu plenamente a demanda da forma pensada para este livro. Duchamp (1965, p. 73) afirma que, "no ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas."

A experiência de realização desta publicação foi desafiadora, tanto nas escolhas dos materiais, como no tempo de dedicação e espera que envolveu o processo completamente artesanal da revelação das 800 chapas de raio-x que compõem os cem livros produzidos.

Acredito que a diversidade de procedimentos existentes da fotografia configura um vasto campo de investigação na pesquisa em artes hoje, sejam eles químicos ou digitais. Ao conhecer e observar os processos fotográficos e compreender as suas materialidades, amplio as potencialidades criativas trazendo temáticas e questões inerentes à poética pessoal. Com esta pesquisa acredito que realizo uma pequena contribuição ao campo da fotografia experimental no Brasil, que tem crescido nos últimos anos com a atuação de artistas em todas as regiões do país.



REFERÊNCIAS

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DUCHAMP, Michel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Fronteiras incertas: arte e fotografia no acervo do MAC USP (1963-1978). / Heloíse Costa. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

GUMBRECH, Hans Ulrich. **Elogio da beleza atlética**. Tradução de Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

REY, Sandra. Por Uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (organizadoras). **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Editora da Universidade - UFRGS, 2002.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução: Constança Eggejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

VOSS, Renata. **Até a falha**. Salvador: edição de autor, 2020.

Renata Voss é artista visual, professora de fotografia da Escola de Belas Artes da UFBA, doutora em Artes Visuais (UFBA), líder do Grupo Arte Híbrida (CNPq). Investiga desde 2004 os processos históricos e experimentais articulando o estudo de materialidades do “velho” e do “novo” na criação artística com fotografia hoje. Desenvolve um trabalho que estabelece relações entre fotografia, tempo e memória.



EXPEDIENTE

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor

Carlos André Bulhões

Instituto de Artes

Direção

Raimundo José Barros Cruz

Jéssica Araujo Becker

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Coordenação

Teresinha Barachini

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Revista-Valise

Equipe editorial (PPGAV-UFRGS)

Katia Maria Kariya Prates

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

Fernanda Soares da Rosa

Fercho Marquéz-Elul

Kahena Zanardo Sartore

Gabriela Traple Wieczorek

Marcelo de Oliveira Bordignon

Marina Costamilan Rombaldi

Mônica Sofia

Thais Miyabe Ueda

Conselho Editorial

Ana Albani de Carvalho, UFRGS

Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS

Carlos Gerbase, PUC-RS

Daniela Mendes Cidade, UFRGS

Éder da Silveira, UFCSPA

Elida Tessler, UFRGS

Flávio Gonçalves, UFRGS

Jacinto Lageira, Paris I, Panthéon-Sorbonne

Leila Danziger, UERJ

Luiz Cláudio da Costa, UERJ

Mabe Machado Bethônico, UFMG

Maria Amélia Bulhões Garcia, UFRGS

Maria Ivone dos Santos, UFRGS

Maria Lúcia Bastos Kern, PUC-RS

Marilda Oliveira de Oliveira, UFSM

Paulo Silveira, UFRGS

Regina Melim Cunha, UDESC

Rosangella Leote, UNESP

Sidney Tamai, UNESP

Suzane Weber Silva, UFRGS

Projeto gráfico

Lucas Icó

Marina Costamilan Rombaldi

Thais Miyabe Ueda

Diagramação

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

Kahena Zanardo Sartore

Marina Costamilan Rombaldi

Thais Miyabe Ueda

Editoração (PPGAV-UFRGS)

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fercho Marquéz-Elul

Kahena Zanardo Sartore

Gabriela Traple Wieczorek

Marcelo de Oliveira Bordignon

Mônica Sofia

Capa Marina Costamilan Rombaldi

Imagem Caroline Veilson

Cadeira de balanço, 2023 (capa).

Guache e colagem de papel de chá datilografado, 30 x 40 cm.

Escada, 2023 (folha de guarda).

Guache e colagem de papel de chá datilografado, 30 x 40 cm.

Revisão (PPGAV-UFRGS)

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fernanda Fedrizzi

Fercho Marquéz-Elul

Gabriela Traple Wieczorek

Marcelo de Oliveira Bordignon

Mônica Sofia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R454 Revista-Valise – ano 1, v. 1, n. 1 (jul. 2011). – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011-.

Ano 13, v. 13, n. 2 (dez. 2023)
Semestral com publicações nos meses de julho e dezembro.
ISSN 2236-1375 (versão online)

1. Artes visuais. 2. Periódicos. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDU 7

Biblioteca do Instituto de Artes Visuais da UFRGS



