

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Juliana Andrade de Lacerda

SOBREVIVÊNCIA DA NINFA NA ERA DAS REDES
(no contexto da cultura da Arte Contemporânea)

Belo Horizonte

2022

Juliana Andrade de Lacerda

SOBREVIVÊNCIA DA NINFA NA ERA DAS REDES

(no contexto da cultura da Arte Contemporânea)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Linha de Pesquisa: Edição, Linguagem e Tecnologia

Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

Coorientador: Prof. Dr. Adolfo Cifuentes

L131s Lacerda, Juliana Andrade de.
Sobrevivência da ninfa na era das redes : (no contexto da cultura da arte contemporânea) / Juliana Andrade de Lacerda. – 2022.
157 f. : il.
Orientador: Rogério Barbosa da Silva.
Coorientador: Adolfo Enrique Cifuentes Porras.
Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2022.
Bibliografia.

1. Sobrevivência. 2. Fotomontagem. 3. Rizoma. 4. Ninfas (Divindades gregas). 5. Violência. 6. Erotismo. I. Silva, Rogério Barbosa da. II. Porras, Adolfo Enrique Cifuentes. III. Título.

CDD: 704.9



ATA DE DEFESA DE TESE Nº 54 / 2022 - POSLING (11.52.09)

Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO

Belo Horizonte-MG, 26 de dezembro de 2022.

Juliana Andrade de Lacerda

SOBREVIVÊNCIA DA NINFA NA ERA DAS REDES (No contexto da cultura da Arte Contemporânea)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 29 de novembro de 2022, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Rogério Barbosa Silva (Orientador)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras (Coorientador)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.^a Dr.^a Daniela Queiroz Campos
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo
Universidade Estadual de Minas Gerais

Prof.^a Dr.^a Mírian Sousa Alves
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Wagner José Moreira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

(Assinado digitalmente em 01/02/2023 15:13)
MÍRIAN SOUSA ALVES
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 1994720

(Assinado digitalmente em 30/12/2022 09:32)
ROGERIO BARBOSA DA SILVA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 1218038

(Assinado digitalmente em 28/12/2022 03:04)
WAGNER JOSÉ MOREIRA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 1615162

(Assinado digitalmente em 26/12/2022 19:32)
ADOLFO ENRIQUE CIFUENTES PORRAS
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 017.437.686-30

(Assinado digitalmente em 26/12/2022 14:50)
DANIELA QUEIROZ CAMPOS
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 055.952.119-70

(Assinado digitalmente em 08/02/2023 14:58)
PABLO ALEXANDRE GOBIRA DE SOUZA RICARDO
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 047.968.526-62

Processo Associado: 23062.064470/2022-96

Visualize o documento original em <https://sig.cefetmg.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **54**, ano: **2022**, tipo: **ATA DE DEFESA DE TESE**, data de emissão: **26/12/2022** e o código de verificação: **5ea6f2ee6c**

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Rogerio Barbosa da Silva, pela orientação, pelo apoio, pela confiança no trabalho aqui empreendido e pela sua extrema competência. Ao Prof. Dr. Adolfo Henrique Cifuentes, pela coorientação solícita e generosa, cujas aulas dadas no curso de fotografia da UFMG muito contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho. Ao meu pai, João Andrade de Resende (*in memoriam*), a quem devo a minha vida e por ter sempre me incentivado no caminho do conhecimento. À minha mãe, Luísa Alves de Lacerda Resende, pelo apoio e pelo incentivo constantes no caminho difícil da vida. Aos meus avós paternos, Marcilio Andrade e Isabel Resende, e aos maternos, Julieta Correa de Lacerda e Antônio Alves da Silva (*in memoriam*): a ternura para atravessar as temperanças que fizeram as gerações seguintes serem capazes de muito sucesso e felicidade.

À Profa. Dra. Daniela Queiroz Campos e ao Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes, pela contribuição valiosa de ambos na qualificação e pela gentileza de aceitarem participar da banca examinadora de defesa do doutorado, além dos demais membros, Pablo Gobira, Mirian Sousa Alves e Prof. Dr. Wagner José Moreira.

RESUMO

A partir da teoria *Naclebem* (sobrevivência) da imagem proposta pelo historiador e filósofo Aby Warburg (1866-1929), a presente tese realiza explorações de algumas formas, fórmulas e condensações imagéticas que reaparecem ao longo da História da Arte, em consonância com a natureza não linear, rizomática e transdisciplinar da metodologia de pesquisa realizada por Warburg e atualizada por Georges Didi-Huberman. Essas imagens reaparecem e são evidenciadas em diversas estratégias de produção da Arte Contemporânea, assim como nos ambientes virtuais. Propomos utilizar a mesma forma aleatória e combinatória da internet, em diálogo permanente com imagens clássicas e modernas, além de outros contextos culturais, para discutir sobre as representações do feminino, contextualizadas nas obras das artistas brasileiras Berna Reale e Rosana Paulino. A pesquisa pretende não simplesmente adicionar um painel a mais ao famoso *Atlas Mnemosyne* de Warburg, ou uma ninfa a mais ao erudito panteão didi-hubermaniano, mas continuar explorando e expandindo as potencialidades metodológicas ligadas ao conceito da sobrevivência da imagem. A partir desses dispositivos, realizamos uma exploração das relações entre arte e fotografia (técnica amplamente utilizada por Warburg na elaboração dos seus painéis), uma vez que ela continua sendo aliada central de diversas formas e estratégias de criação artística e de circulação da imagem no contexto das redes e da cultura visual contemporânea.

Palavras-chave: sobrevivência, montagem, rizoma, ninfa, violência e erotismo.

ABSTRACT

Based on the theory of the survival of images, proposed by historian and philosopher Aby Warburg (1866-1929), this dissertation explores some forms, formulas and image condensations that reappear throughout the history of art, in line with the non-linear, rhizomatic and trans-disciplinary nature of Warburg's research methodology, updated by Georges Didi-Huberman. These images reappear and become evident in various production strategies of modern and contemporary art, as well as in the virtual environments. In this way, we propose to use the same random and combinatorial forms used on the internet, in permanent dialogue with classic and modern images, as well as in other cultural contexts, in order to discuss a variety of representations of the feminine, contextualized in the works of Brazilian artists Berna Reale and Rosana Paulino. Thus, this research intends not just simply to add one more panel to Warburg's famous *Atlas Mnemosyne*, or one more nymph to the erudite Didi-Hubermanian pantheon, but to continue exploring and expanding the methodological potentialities linked to the concept of the survival of images. From there, we explore the relationship between art and photography (technique widely used by Warburg in the elaboration of his panels), as photography continues to be a central ally of various forms of art creation strategies and image circulation on the context of the internet and visual contemporary culture.

Keywords: survival of images, mounting and editing, rhizome, nymph and representations of the feminine.

RÉSUMÉ

Basée sur la théorie de la survie des images, proposée par l'historien et philosophe Aby Warburg (1866-1929), cette thèse explore certaines formes, formules et condensations d'images qui réapparaissent tout au long de l'histoire de l'art, dans la lignée de la recherche non linéaire, rhizomatique et transdisciplinaire utilisée par Warburg, et réactualisée par Georges Didi-Huberman. Ces images réapparaissent et sont mises en évidence dans diverses stratégies de production de l'art moderne et contemporain, ainsi que dans des environnements virtuels. De cette manière, nous proposons d'utiliser la même forme aléatoire et combinatoire de l'internet, en dialogue permanent avec des images classiques et modernes, ainsi que d'autres contextes culturels, pour discuter des représentations du féminin, contextualisées dans les œuvres des artistes brésiliennes Berna Reale et Rosana Paulino. La recherche n'a pour but simplement ajouter un panneau de plus au célèbre *Atlas Mnemosyne* de Warburg, ou une nymphe de plus au panthéon érudit didi-hubermanien, mais continuer à explorer et élargir les potentialités méthodologiques liées au concept de survivance de l'image. À partir de là, nous explorons la relation entre l'art et la photographie (technique largement utilisée par Warburg dans l'élaboration de ses panneaux), puisqu'elle continue d'être l'alliée centrale de diverses formes et stratégies de création artistiques, ainsi que de circulation de l'image dans le contexte des réseaux et de la culture visuelle contemporaine.

Mots clés : survivance de l'image, montage, rhizomes, nymphe et représentations du féminin.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

PAINEL 1 – Melancolia I (montado por Juliana Andrade de Lacerda).....	17
PAINEL 2 – Primavera & Vênus de Boticelli.....	48
PAINEL 3 – Dürer e a Antiguidade Italiana.....	50
PAINEL 4 – O vento levanta os drapeados.....	58
PAINEL 5 – Santas católicas e seus drapeados (montado por Juliana Andrade de Lacerda). .	65
PAINEL 6 – Ninfa: Botticelli & Berna Reale (montado por Juliana Andrade de Lacerda)....	69
PAINEL 7 – Corpos estendidos sobre o mármore (montado por Juliana Andrade de Lacerda)	72
PAINEL 8 – Ninfas entre lençóis e almofadas (montado por Juliana Andrade de Lacerda)....	77
PAINEL 9 – Semelhanças e dessemelhanças entre Vênus de Urbino e <i>Olympya</i> (montado por Juliana Andrade de Lacerda).....	79
PAINEL 10 – Passantes: ruas de Paris (montado por Juliana Andrade de Lacerda).....	83
PAINEL 11 – Morte e opressão: Bataille, Eisentein e Berna Reale (montado por Juliana Andrade de Lacerda).....	88
PAINEL 12 – Corpos abertos, vísceras e sangue: Bataille, Reale e Varejão (montado por Juliana Andrade de Lacerda).....	94
PAINEL 13 – Trouxas ensanguentadas: semelhanças e dessemelhanças entre Bataille e Barrio (montado por Juliana Andrade de Lacerda).....	103
PAINEL 14 – Bocas amordaçadas (montado por Juliana Andrade de Lacerda).....	114
PAINEL 15 – Bocas de bonecas infláveis.....	115
PAINEL 16 – Bocas abertas (montado por Juliana Andrade de Lacerda).....	120
PAINEL 17 – Corpos negros.....	131
PAINEL 18 – Fragmentos da videoinstalação de Rosana Paulino.....	132
PAINEL 19 – Colonialismo e pós-colonialismo.....	135
PAINEL 20 – Levantes (montado por Juliana Andrade de Lacerda).....	141

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 ATLAS MNEMOSYNE.....	16
2.1 Montagem do <i>Atlas</i> : “Melancolia I”.....	19
2.2 Biblioteca de Warburg.....	22
3 MONTAGEM ANACRÔNICA E SUA RELAÇÃO COM AS REDES DIGITAIS.....	26
3.1 Montagem anacrônica: Eisenstein e Bataille.....	27
3.2 Montagem do livro <i>Cascas</i> : links com traumas e temporalidades.....	30
3.3 Modelo em rede.....	32
3.4 Controle e devir na arte.....	41
4 SOBREVIVÊNCIA DA NINFA E SEUS DESDOBRAMENTOS NA ARTE.....	46
4.1 Teoria da <i>Pathosformel</i> de Warburg.....	48
4.2 Movimento dos cabelos e das vestes da ninfa.....	53
4.3 Andar sedutor da <i>Gradiva</i> e da serva de Ghirlandaio.....	56
5 QUEDA DOS CORPOS E DOS DRAPEADOS.....	64
5.1 <i>Pathosformel</i> : ninfa renascentista & contemporânea.....	67
5.2 <i>Pathosformel</i> : <i>Santa Cecília</i> , <i>O Cristo Velado</i> , <i>Menina Morta</i> e <i>Quando todos calam</i> . 71	
5.3 Drapeados: fotografia da capa do romance de Cornélio Pena.....	72
5.4 Ninfas recostadas entre lençóis e almofadas.....	75
5.5 <i>Vênus de Urbino</i> & <i>Olympia</i>	78
5.6 As passantes desfilam pelas ruas de Paris.....	82
6 PATHOS DA MORTE E DO EROTISMO.....	86
6.1 Informe: morte em <i>Ordinário</i>	91
6.2 <i>Limite zero</i> : corpos sacrificados.....	96
6.3 Dilaceração dos corpos em <i>Linda do Rosário</i>	98
6.4 Trouxas ensanguentadas: resistência ante a Ditadura Militar no Brasil.....	99
6.5 Performance <i>Bi</i> & teoria <i>queer</i>	103
7 PATHOSFORMEL: BOCAS ABERTAS X BOCAS FECHADAS.....	113
7.1 Máscaras que amordaçam as bocas das mulheres.....	115
7.2 Bocas glutônicas.....	118
7.3 Máscara de flandres: Anastácia.....	125
7.4 Bocas costuradas: violência de gênero e de raça.....	128
7.5 Colonialismo e racismo na arte contemporânea de Paulino.....	129
8 LEVANTES DAS NINFAS.....	140
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
REFERÊNCIAS.....	147

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca investigar a produção e a circulação das imagens a partir do tema da ninfa e de sua queda na contemporaneidade, a fim de verificar de que forma algumas imagens sobrevivem desde a Antiguidade Clássica até a atualidade. Em nossa análise, utilizaremos, principalmente, o recurso da fotografia para pesquisar nos espaços artísticos, midiáticos, virtuais e científicos, considerando as relações que as imagens estabelecem entre si e com outras imagens.

Procuraremos refletir também sobre os regimes de exposição: formatos, distribuição, circulação, suporte, associações discursivas e performances, uma vez que a fotografia é um vetor de difusão de imagens. Ela é utilizada em uma ampla rede de objetos e conceitos, como atlas, mapas e territórios. Dessa forma, articula-se com a subjetividade e age na cultura da coletividade; assim, a fotografia aponta tanto para o passado quanto para o futuro no instante de sua existência.

A partir daí, podemos analisar as imagens como forças mnemônicas, que se movimentam, migram de um lugar ao outro com muita rapidez. Esse movimento se intensificou, principalmente, a partir das redes digitais, via web. Conforme o pensamento de Deleuze (2017), são como rizomas, não precisam de um caule, não possuem raiz, e cada ponto se liga a outro qualquer, sem a necessidade de um centro. A forma *Atlas*, ou seja, um “gaio saber visual”, conforme Didi-Huberman (2018) poderá ser expandida para investigar as redes de tecnologia digital.

Dessa forma, pode-se aproximar a montagem do *Atlas* ao hipertexto, já que imagens podem ser “linkadas” aos mais diferentes ambientes, pois Warburg criou seus painéis fotográficos aleatoriamente, da mesma forma que acessamos diversas imagens na web. Nesse sentido, o mais importante seria relacioná-las pela semelhança ou pela dessemelhança, por aproximações e distanciamentos, pois sua marca está no acontecimento histórico.

Warburg, assim como Walter Benjamin, concebeu as imagens como vestígios, rastros da história, pois seu destino é o lugar do objeto histórico, uma vez que elas pertencem ao mundo das semelhanças, e seus vestígios não cessam de operar entre o passado, o presente e o futuro. O autor criou seus painéis (gráficos, fotográficos) aleatoriamente, da mesma forma que acessamos imagens na web de naturezas diversas, como reproduções fotográficas de obras clássicas.

As redes digitais apresentam certas semelhanças com o *Atlas* de Warburg, pois ambos trabalham por ramificações, rizomas, associações entre imagens, suas interfaces são feitas de diferentes camadas. No *Atlas*, podem-se estabelecer diversas relações entre uma prancha e outra, assim como nas interfaces das páginas de um site na internet, o que resulta em uma eterna passagem de fronteiras espaciais e temporais, pois cada detalhe do *Atlas Mnemosyne* nos conduz a novas aberturas e configurações.

Alguns autores, como Carl Einstein e Walter Benjamim, pensam a história de forma anacrônica, assim como Georges Didi-Huberman, principalmente no livro *Diante do tempo* (2015c). Esse é um pensamento diverso da história tradicional, que divide a arte em períodos determinados – Antiguidade, Idade Média, Renascimento, Barroco, Modernismo e Arte Contemporânea –, mas a analisa a partir dos gestos que se repetem, das formas emotivas e do *pathos*.

Esse pensamento anacrônico vai ao encontro da nossa pesquisa, assim como o de Warburg, principalmente pela sua obstinação na busca da imagem da ninfa e pelo seu trabalho de montagem apresentado em seu *Atlas*. Dessa maneira, Didi-Huberman revê e contextualiza a figura warburguiana, discutindo sobre as ninfas em diversos livros, dentre os quais podemos citar: *Vênus rajada* (2013), *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído* (2016a), *Ninfa fluida: Essai sur le drapé-désir* (2015a), em que o autor salienta as diversas aparições dessa figura em períodos diversos da história.

Então, podemos nos perguntar: quem seriam as ninfas e onde podemos encontrá-las? Essa pergunta não é fácil de responder, no entanto, buscaremos estabelecer novas configurações para discutir até onde a ninfa é capaz de se transformar e se ressignificar nas suas diversas formas corpóreas: ativa, de pé, em pose, correndo, andando ou dançando, adormecida e morta, em frente ao mar ou de um rio, perseguida, agredida, violentada, fazendo amor ou amamentando, inclinada em suas almofadas e até sua queda nas ruas de Paris e nas metrópoles modernas e contemporâneas:

Porque *Ninfa* jamais se dirige para sítio algum. Ela surge no presente do olhar, e sempre esse surgimento desvenda um eterno retorno. Não faz sentido questionar-nos a partir de onde a Ninfa inicia a sua corrida, onde a acabará, já que a Ninfa designa, em Warburg, a impessoal heroína do *Nachleben* – a sobrevivência dessas paradoxais coisas do tempo, por pouco existentes, embora indestrutíveis, que nos chegam de muito longe e são incapazes de morrer de facto (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p. 46, grifo do autor).

Buscaremos também as ninfas na arte antiga, moderna e contemporânea e na literatura dos séculos XIX, XX e XXI, assim como Didi-Huberman o fez em suas pesquisas. O autor vai em seu encontro e salienta sua aparência jovem; essas figuras belas e inquietantes, com

suas vestimentas drapejantes, nos fascinam com seus movimentos eróticos. Portanto, “a questão não está, pois, em saber onde – ou mesmo quando – chegará à ninfa ao destino, mas até onde é ela capaz de se anichar, de se esconder, de se transformar” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p. 46).

Dessa maneira, não podemos classificar a imagem da ninfa ou determinar onde a encontraremos, apenas vamos destacar algumas figuras femininas que aparecem na arte e na literatura e, a partir daí, criar painéis dessas imagens à maneira do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, destacando-se as figuras femininas tanto nas imagens quanto nas produções artísticas.

Algumas imagens foram pinçadas em diversas obras de alguns artistas de períodos distintos, como, por exemplo: *Santa Cecília*, *Beata Ludovica Albertoni*, *Pietà*, *Êxtase de Santa Teresa*, *Vênus de Urbino*, *Olympia*, *Gradiva*, dentre outras. Apresentaremos também obras contemporâneas de algumas artistas, entre as quais podemos mencionar: Berna Reale, com *Ordinário* (2013), *Limite zero* (2011), *Quando todos calam* (2009), *Rosa púrpura do Cairo* (2014), *Polomo* (2012), *Bi* (2018) e *A última festa* (2019). Além de *Linda do Rosário* (2004); Adriana Varejão e Rosana Paulino, com *Bastidores* (1997), *Assentamentos* (2013), *Atlântico Vermelho* (2016), *Adão e Eva no Paraíso brasileiro* (2013), dentre outras obras de arte.

Esses artistas e autores aqui apresentados demonstram a importância da ninfa na arte. Dessa forma, utilizaremos diversas fontes e sites publicados na rede de computadores; apresentaremos também algumas pranchas do *Atlas* para estabelecer relações com obras de arte que se organizam nas redes e se expandem para diversos ambientes ou vice-versa.

A tese possui nove capítulos distribuídos conforme comentado a seguir. No capítulo um temos a “Introdução”, no capítulo dois, “*Atlas Mnemosyne*”, discutiremos sobre o titã Atlas, que recebeu um castigo de carregar o globo terrestre nos ombros, e sua relação com o gaio saber inquieto, que se baseia na filosofia de Nietzsche sobre o conflito entre Apolo e Dionísio. Exploraremos também a história da Biblioteca de Warburg e sua importância para a teoria da montagem anacrônica e a montagem do Painel 1, no qual se destacam as figuras: Fig. 1: *El sueño de la razón produce monstruos*, Fig. 2: *Melancolia*, *Melancolia I*, Albrecht Durer, 1514; Fig. 3: *Atlas, Eslave sunomme*, 1519-1536.

No capítulo três “Montagem anacrônica e sua relação com as redes digitais”, buscaremos nos teóricos Bertold Brecht, Eisenstein, Warburg, Benjamin e Didi-Huberman nossa sustentação teórica. O modelo em rede proporcionou a criação de diversos grupos virtuais, de modo que passamos a nos comunicar não somente com as redes de vizinhança,

familiar, escolar, religiosa, mas também com as redes virtuais, que nos permitem criar encontros entre pessoas virtualmente e não apenas corporalmente.

No modelo em rede, diversos grupos de compartilhamento nos permitem criar links entre o real e o virtual, de maneira a que se confundam. Nesse ambiente virtual, também podem surgir notícias falsas, ataques e preconceitos contra grupos minoritários por motivos de: cor, gênero, classe social etc. Dessa maneira, alguns artistas se dispõem a criar sites e difundir nas redes formas de questionar os diversos tipos de discriminação em nossa sociedade.

No capítulo quatro, “Sobrevivência da ninfa e seus desdobramentos na arte”, discutiremos sobre as noções de *Nachleben* (sobrevivência) e *Pathosformel* (fórmula do *pathos*), temas basilares para a reflexão da sobrevivência da imagem. As pinturas de Botticelli *O nascimento Vênus* e *A primavera* encontram seus elementos temáticos nos textos da literatura, desde Homero até a antiga poesia latina, e nos retratos florentinos do Renascimento. Também podemos encontrar seus rastros na literatura, na arte moderna e contemporânea. O andar sedutor e o movimento dos drapeados e dos cabelos se destacam nas seguintes figuras femininas: *Gradiva* e *serva de Ghirlandaio*.

No capítulo cinco, “Queda dos corpos e dos drapeados”, destacaremos as dobras das santas, divindades essas que sobreviveram desde o final da Antiguidade e renasceram nas imagens barrocas e renascentistas. As ninfas encontram-se recostadas entre lençóis e almofadas, como na *Vênus de Urbino* e em *Olympya*, elas saíram dos altares das igrejas barrocas e dos quartos fechados para desfilar nas ruas de Paris.

No capítulo seis, “*Pathos* da morte e do erotismo”, buscaremos compreender e repensar sobre a *pathosformel*, nesse gesto do erotismo, que repete ao longo dos tempos, algo se refletem nas telas dessas máquinas produtoras de imagens, assim utilizaremos imagens fotográficas, cinematográficas, videográficas para falar da sedução e da morte, sintomas da ninfa. Corpos dilacerados aparecem em diversas imagens da arte, como *Le bœuf écorché* (*O boi esfolado*), de 1655 (Fig. 6); *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, de 1632, ambas de Rembrandt, e *Aux abbatoirs de La Villette* (Fig. 1 e 3), de Eli Lotar, publicadas com o artigo “Abattoir”, de Georges Bataille, na Revista *Documents* (1929). Nessas imagens, os corpos estão abertos, as partes internas, como as vísceras, vêm para fora, assim como na *Vênus desventrada*.

No capítulo sete “*Pathosformel*: bocas fechadas x bocas abertas”, a partir do pensamento warburguiano e didi-hubermaniano, propomos montar painéis de rostos femininos em que aparecem bocas costuradas ou amordaçadas, para pensar sobre as diversas

formas de violência que as mulheres sofrem, porém são silenciadas para não falar sobre suas dores.

Em contraposição às bocas fechadas, temos as abertas ou glutônicas, ou seja, aqueles que se alimentam em exagero. Nessa direção, para compor o painel desse capítulo, utilizaremos a obra *A última festa* (2019), de Berna Reale, e a fotografia feita por Jacques-André Boiffard para o verbete “Bouche”, de Georges Bataille. Discutiremos sobre a violência de gênero e de raça, além do colonialismo e do escravismo na arte contemporânea, a partir das obras de Berna Reale, Kilomba e Rosana Paulino.

No capítulo oito, “Levantes das ninfas”, nossa atividade de montagem de painéis será em torno desse gesto de erguer os corpos diante da opressão, principalmente a que as mulheres já sofreram e que ainda continuam sofrendo, apesar de suas lutas. Assim, buscamos imagens publicadas no livro e na exposição *Levantes*, com curadoria de Georges Didi-Huberman e que esteve em exibição no Sesc Pinheiros em janeiro de 2018, além de imagens de Rosana Paulino, dentre outros artistas, à moda warburguiana. No capítulo nove temos as considerações finais e a conclusão do trabalho.

2 ATLAS MNEMOSYNE

PAINEL 1 – Melancolia I (montado por Juliana Andrade de Lacerda)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fonte: Didi-Huberman (2011, p. 100-117, 119-173)¹

¹ Fig. 1: *El sueño de la razón produce monstruos*, Caprichos, estampa 43, 1799. 213 mm x 151 mm. Museo del Prado, Francisco de Goya, 1799; Fig. 2: *Melancolia*, Melancolia I, Albrecht Dürer, 1514; Fig. 3: *Atlas*, Eslave sunomme, 1519-1536, Marbre Florence; Fig. 4: *Manceuvre*, August Sander, 1926, fotografia.

Iniciaremos a tese produzindo alguns painéis à moda warburguiana e discutindo sobre a imagem do Atlas, personagem da mitologia grega que nos é caro e nomeia o grandioso projeto de Warburg (Painel 1, Fig. 3). Esse titã carrega a abóbada celeste nas costas, devido a um castigo que lhe foi imposto por Zeus. O espírito da ordem triunfou e, por isso, os irmãos Prometeu e Atlas foram castigados e presos no Tártaro (submundo). Ao primeiro, foi imposto um suplício visceral, em que seu fígado seria devorado por abutres; ao segundo, um suplício sideral, em que teria de suportar o céu sobre os ombros.

Esse castigo foi maior que o do irmão, porque Atlas era mais forte e capaz de suportar a grande carga do mundo, o que lhe possibilitou não ficar preso no Tártaro. Essa expressão de sofrimento convém tanto ao titã Atlas quanto ao sábio Aby Warburg, uma vez que este modificou profundamente as formas e os conteúdos da cultura humana ao criar o *Atlas Mnemosyne*, “uma forma visual do saber, uma forma de ver” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 18).

Esse titã, Atlas, apesar do castigo que lhe foi imposto por Zeus, ergueu-se pela força extraordinária para lutar. Sua imagem, o Atlas Farnésio, aparece no Painel 1 do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, intitulado *Representação grega do cosmo*,² ao lado de imagens do Sol (Hélio) e da Lua. Desse modo, abordaremos as origens da Antiguidade e as influências dos astros nas premonições antigas; igualmente, tratam da história da Astrologia.

Segundo Didi-Huberman, em *Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da História III* (2018),³ o propósito de Warburg, nas pranchas do *Atlas*, era criar um saber alegre, ou seja, um saber inquieto. A teoria de Warburg aplicada na montagem do *Atlas* baseia-se na filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900), em que a memória seria como um conflito entre Apolo e Dionísio: aquele, que representa a beleza e o equilíbrio interior, que se reflete no exterior, com este, que simboliza o que se tem de mais cruel e violento. Esse conflito entre Dionísio e Apolo, na visão de Warburg, ocorre em nível psico-histórico, entre os Monstra (caos) e os Astra (conceito), respectivamente.

Ao primeiro, Dionísio, atribuem-se os poderes da imaginação; ao segundo, Apolo, a capacidade de discernimento e da razão. Esse confronto acontece da dilaceração dos Monstra à constelação dos Astra: apesar de essas fronteiras estarem separadas, elas não são fixas, pois o *ethos* apolíneo se expande no dionisíaco. Na mitologia grega, o Atlas: “carrega o céu nos ombros – ele o levantou e gostaria de levantá-lo ainda mais. Não pode. *Anankê* é a força que

2 Painel do *Atlas Mnemosyne* montado por Aby Warburg.

3 O livro, no original em francês, tem como título: *Atlas ou le gai savoir inquiet: L'oeil de l'histoire*, 3.

aqui significa o peso em seu limite e, depois, o limite como sinal incomparável da miséria humana, da morte sempre à espreita” (NEGRI, 2017, p. 38).

Nesse sentido, podemos dizer que a imagem do Atlas permanece no imaginário da nossa sociedade, desde a Antiguidade até os dias atuais. O castigo imposto a Atlas se atualiza na fotografia de August Sander, de 1926, *Manceuvre* (Painel 1, Fig. 4), que apresenta um operário carregando pedras sobre os ombros, simbolizando a força e a coragem masculina.

Para Warburg, na montagem, não basta simplesmente juntar imagens aleatoriamente. É preciso criar um significado entre elas, e é por meio das zonas de claro-escuro que podemos criar novos significados, que surgem a partir dessa interação entre as fotografias; assim, surgem os intervalos. É importante se concentrar nessa pausa, nesse intervalo, entre uma imagem e outra, um movimento de duração breve, uma pequena parada, ou seja, uma contração do tempo. O intervalo no *Atlas* é como essa força que surge nos levantes, um saber por imagens, que compõe o estético e o epistêmico.

Os atletas, durante os exercícios esportivos, levantam pesos cada vez maiores nas academias. No entanto, há uma pausa, um longo instante entre duas ações: “levantar a barra do chão e erguê-la até o alto. É essa pausa que se deve analisar; é nesse intervalo que se deve prestar atenção quando se trata de levantamentos” (NEGRI, 2017, p. 38).

Nos diversos movimentos coletivos, podemos perceber que há intervalos, há um momento de ficar quieto e outro de erguer os braços para a luta. O intervalo é um conceito fundamental para estabelecer as relações com a memória visual e pode ser apreendido como uma fragmentação. Assim, o objeto artístico atravessa o tempo, imobilizando-o por um momento e estabelecendo um estatuto poético com entrada para a memória.

O *Atlas* warburguiano é marcado pelo intervalo e pela transversalidade, um saber que reúne diversas disciplinas: Filosofia, História, Psicologia, Antropologia, Estética, Política e Arte. Pensar por imagens não estaria ligado aos fenômenos e à sua posterior categorização e organização, e sim ao *pathos*, à forma sábia do ver. Em suas lâminas, coabitam as fórmulas patéticas,⁴ a sobrevivência e o dinamograma.

4 “O termo ‘patético’ tem uma longa e belíssima história que vale a pena trazer à tona, como faria um arqueólogo com uma estátua grega enterrada debaixo de uma fábrica, em Atenas. Essa história é justamente a da palavra grega *pathos*, tão importante para os grandes autores trágicos de outrora – Ésquilo, Sófocles, Eurípides – quanto foi a palavra *logos*, mais tarde, para os grandes filósofos exploradores da linguagem ou da ‘lógica’: Platão e Aristóteles” (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p. 20).

2.1 Montagem do *Atlas*: “Melancholia I”

O trabalho de montagem de Warburg culminou nas 79 pranchas do *Atlas Mnemosyne*, com temas diversos; dentre elas, destacaremos as mais importantes para nossa pesquisa, como uma intitulada *Cosmologia em Dürer*, uma reprodução da gravura do referido autor, “Melancholia I”, de 1514, apresentada no (Painel 8, Fig. 2). A gravura faz alusão à intelectualidade do artista – seria o autorretrato de Dürer – e é dedicada ao gravador, pintor, ilustrador, matemático, teórico da arte alemão e, provavelmente, o mais famoso artista do Renascimento nórdico. A filosofia medieval postulava a melancolia como o humor menos desejável, pois as pessoas melancólicas estariam propensas à loucura. Em contraste, o pensamento renascentista vinculava a melancolia ao gênio criativo.

No Painel 1, Fig. 1, temos outra gravura: *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799), de Goya. Nela, vemos um homem sentado e debruçando a cabeça sobre seus braços; em uma mesa, sua cabeça aparece, mas não o seu rosto. Atrás desse homem, vestido à moda do século XVIII, vemos corujas e morcegos e, no canto direito, aves surgem das sombras, que o sobrevoam e se debatem. A obra foi realizada entre 1797 e 1799, século da crise do Iluminismo e do desastre das guerras, em que o artista questiona a natureza da razão universal. No entanto, Goya ressalta que a razão jamais poderá existir universalmente, uma vez que é frágil e transitória. Goya situa-se numa encruzilhada, entre a crença na razão, engendrada pelo Iluminismo e a violência da guerra, trazida pelo invasor francês, uma vez que esse homem instituiu a barbárie em nome dessa mesma razão. Na esfera das razões do Estado, tais sonhos levaram à Revolução Francesa; e a Espanha à guerra civil. Na esfera do indivíduo, estes monstruosos sonhos converteriam a imaginação em loucura e medo da morte.

Freud escreveu sobre o tema da morte em *Luto e melancolia* (2012), publicado por Marilene Carone, tradutora do livro no Brasil. Segundo a autora, o embate psíquico seria movido pela perda do objeto, uma necessidade de redirecionamento da libido. Haveria, no entanto, uma diferença entre luto e melancolia. Enquanto o primeiro seria uma tristeza passageira, que o sujeito sente diante da perda de um objeto amado, na segunda, a enfermidade melancólica, ou parte dela, se baseia no predomínio do tipo narcísico. “Nas neuroses de transferência as identificações com o objeto não são de modo algum raras e constituem até mesmo um conhecido mecanismo da formação de sintomas, em especial na histeria” (FREUD, 2017, p. 65). Haveria uma diferenciação entre a identificação o narcísica e a histérica. Na primeira, abandona-se o investimento do objeto, enquanto na segunda ele persiste em inervações isoladas.

Parte das características do melancólico seria tomada de empréstimo ao luto e outra parte, de um processo de regressão. Assim, enquanto no enlutado há uma reação diante da perda real de um objeto de amor, no melancólico esse conflito pode se transformar em neurose obsessiva, o sujeito se sente culpado pela perda do amor e ao mesmo tempo por desejá-lo.

Uma parte das características da melancolia é tomada de empréstimo ao luto e outra parte do processo de regressão da escolha narcísica de objeto ao narcisismo. Por outro lado, como o luto, ela é reação à perda real do objeto de amor, mas além disso está comprometida com uma condição que falta no luto normal ou que, quando ocorre, o converte em luto patológico (FREUD, 2012, p. 65).

O luto, de qualquer maneira, é doloroso e angustiante, pois substitui o momento de realização da perda por uma identificação. O processo da perda significa concluir o estatuto do simbólico. Esse primeiro momento do luto está ligado ao real, em que o simbólico e o imaginário precisam se articular. O segundo momento do luto equivale ao que Freud chama de identificação alternante, uma espécie de julgamento, que é indiciado por afetos iniciais, uma vez que o sujeito se sente culpado por não ter amado suficientemente, ou não ter cuidado o bastante do objeto amado.

O investimento amoroso do melancólico no seu objeto experimentou um duplo destino: por um lado regrediu à identificação, mas por outro, sofreu a influência do conflito de ambivalência, foi remetido de volta à etapa do sadismo, mais próxima desse conflito. Só esse sadismo resolve para nós o enigma da tendência ao suicídio, pela qual a melancolia se torna tão interessante e tão perigosa (FREUD, 2012, p. 69).

Entre o imaginário e o simbólico, há um terceiro momento, em que o simbólico se repete nas perdas do real como traumático. Muitos podem cair em melancolia por causa de lutos acumulados, o que pode ser desencadeado por motivos menores, como a perda do emprego, por exemplo, levando o sujeito a um processo de devastação do eu. Dessa maneira, lutos anteriores, mal elaborados, vêm à tona, como uma espécie de sobrecarga em cima daquele acontecimento, o que pode levar à melancolia.

Por um lado, o luto melancólico é uma reação à perda real do objeto de amor, mas, além disso, está comprometido com uma condição que falta no luto normal, ou que, quando ocorre, o converte em luto patológico. Para algumas pessoas, a dor da perda se torna infinita, o que leva à melancolia. É preciso que o enlutado se envolva em um momento de dissolução do próprio eu, de renúncia, de devastação, no sentido do gozo feminino, para realizar o processo de enlutamento.

Portanto, é necessário um trabalho de luto para superar a perda. Isso significa que é preciso passar por um conjunto de ações psíquicas que terminam por integrar, no interior do eu, algo a mais, para introjetar simbolicamente aquilo ou aquele que foi perdido. Segundo Freud (2012), o luto termina quando a pessoa sente que se enriqueceu com aquela perda; apesar de o outro fazer parte dela, é necessário abrir-se para novos amores.

O luto não melancólico é aquele em que autorizamos o outro a nos deixar, concedendo a ele o direito de ir embora. Dessa forma, essa perda foi elaborada pelo sujeito. Há, portanto, a integração entre o eu e o outro, produzindo uma abertura para novas possibilidades de amar, de se vincular a alguém; assim, podem ocorrer novos encontros. Podemos dizer, então, que essa perda não atrapalha nossa viagem a lugares vindouros, produzindo encontros mais ricos e desejantes.

Denilson Lopes trabalha com o conceito de melancolia em seu livro *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos* (2016). Para o autor, a melancolia é um lugar de nostalgia, de retorno ao passado da memória e às ruínas do presente. O pensamento de Lopes não tem por base a teoria de Freud, mas a de Walter Benjamin, em que a ruína estaria ligada à imagem do *Angelus Novus*, por não estar presa ao passado, mas a uma experiência estética do tempo. O sujeito, ao mesmo tempo que tem um olhar no presente, observa, sob o prisma do passado, as ruínas que se personificam no tempo da decadência. Assim, os tempos passado, presente e futuro podem ser percebidos a partir de uma mesma imagem.

Nessa visão benjaminiana da história, o passado não foi superado, mas é uma presença que sobrevive, algo da experiência que não morreu, pois permanece como um sintoma. A sintomatologia do tempo atravessa e afeta a cultura, provocando tensões, resistências, crises e catástrofes. A arte da dor e da melancolia seria o fracasso da sublimação, de uma imagem em crise, que nos obriga a olhá-la verdadeiramente; assim, retorna-nos esse olhar que nos afeta de alguma forma.

Aquilo que sobrevive a tudo isso pode ser capturado pelo historiador e pelo arqueólogo, pois suas investigações concentram-se nos fragmentos, que contaminam o significado da história mediante sua relação com o espaço exterior. O historiador da arte, diante da obra, não observa apenas um objeto, ou seja, algo concreto, mas também é afetado pela imagem. Essa arqueologia psíquica servirá de base para a teoria de uma memória crítica, revelada em Benjamin (2006), que trabalhou com a concepção dialética da memória. O nome

dado à Biblioteca de Warburg foi *Mnemosyne*,⁵ a deusa da memória, conforme veremos a seguir.

2.2 Biblioteca de Warburg

Na primeira manhã de meu primeiro dia em Atenas, foi-me dado esse sonho. Diante de mim, numa vasta prateleira, havia uma fileira de tomos. Eram os da Encyclopaedia Britannica, um de meus paraísos perdidos. Puxei um tomo ao acaso. Procurei o nome da Coleridge; o artigo tinha fim, mas não início. Depois procurei o artigo Creta; também terminava sem ter começo. Então procurei o artigo chess. Nesse momento o sonho se alterou...

Borges, *Atlas*, 2010, p. 7.

Nas Bibliotecas de Warburg e de Borges e na imagem dialética benjaminiana, percebemos diversos links, agrupamentos e associações em que as temporalidades colidem. As enciclopédias e as prateleiras das bibliotecas geram continuidades que são, ao mesmo tempo, produtoras de descontinuidades e vizinhanças díspares. Os verbetes “chess” (xadrez), “Coleridge” e “Creta”, próximos numa progressão da letra “C” da *Enciclopédia Britânica* de Borges, são, porém, divergentes e remetem a matrizes discursivas e textuais heterogêneas.

Essa heterogeneidade é reforçada, ainda, pelo contexto onírico do texto do escritor argentino: incompletude, fragmentação e alterações súbitas que são próprias do sistema de associação livre que constitui uma das características essenciais do universo onírico. Os sistemas e as lógicas de associação e construção de links, as aberturas e as passagens para novos e inusitados agrupamentos constituíram uma ferramenta central tanto no trabalho de Warburg quanto do método benjaminiano.

Exploraremos aqui, brevemente, essa comunidade metodológica de Aby Warburg (1866-1929), historiador de arte do final do século XIX e início do XX. Primogênito de uma família judia de banqueiros de Hamburgo, aos 13 anos ele propôs a seu irmão Max (um ano mais jovem que ele) ceder-lhe todos os privilégios da primogenitura em troca da promessa de que lhe fossem comprados todos os livros de que necessitasse. Warburg montou uma biblioteca que contava com quase 70 mil volumes, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW, Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura), ligada à Universidade de Hamburgo, produzida com a finalidade de ordenar sua coleção pessoal – que se tornou pública, refletindo seu entusiasmo pela memória coletiva.

⁵ *Mnemosyne* é a deusa da memória, que gerou nove musas relacionadas ao aprendizado, como Clio (musa da história e da criatividade) e Melpômene (musa da tragédia).

A biblioteca abrigava as montagens do *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), formado por um conjunto de painéis, nos quais o historiador afixava reproduções de pinturas, marcos arquitetônicos, retratos, diagramas, mapas, fotografias etc. Há uma coleção de imagens formada por lâminas que contam uma versão alternativa da História da Arte, determinada não por estilos ou períodos, mas por aproximações entre formas e temas de diferentes épocas. A infraestrutura da biblioteca contava com a tecnologia de ponta da época para o transporte dos livros e para a comunicação, incluindo esteiras especiais e telefonia.

Um dos principais colaboradores de Warburg, na KBW de Hamburgo, foi o historiador da arte austríaco Fritx Saxl (1890-1948), juntamente com sua esposa Gertrud Bing (1892-1964). Os dois organizaram e inauguraram, em 1926, oficialmente, a KBW. Bing tornou-se diretora da instituição em 1927 e trabalhou como bibliotecária durante o período em que Warburg esteve com problemas de saúde. Mais tarde, tornou-se sua assistente de pesquisa. Após a morte de Warburg, Bing reuniu os trabalhos do historiador e os editou, tornando-os conhecidos sob o nome de *Gesammelte Schriften* (*Escritos reunidos*).

Posteriormente, o casal Saxl e Bind decidiu transferir a biblioteca da Alemanha para Londres, após Adolf Hitler tomar o poder em 1933. Com a ascensão do nazismo e sob a ameaça da Segunda Guerra, Saxl ajudou na organização do acervo desde 1913 e conseguiu, com o apoio do governo britânico, transportar os 60 mil volumes da biblioteca até sua sede atual, na Inglaterra. Saxl tornou-se o primeiro diretor do Instituto Warburg e Bing, diretora associada. Logo após a morte de Saxl, em 1948, e de seu sucessor, Henri Frankfort, em 1954, Bing tornou-se diretora do Instituto e professora de História da Tradição Clássica, postos que ocupou até sua morte, em 1964.

O *Atlas Mnemosyne* se compõe de, aproximadamente, 900 fotografias que Warburg montou em 79 painéis com fundo negro: “a forma definitiva foi encontrada quando Warburg e Saxl usaram grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis – com dimensão de um metro e meio por dois –, nas quais eles podiam reunir as fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores que eram fáceis de manipular” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 383). Isso lhe possibilitou organizar as imagens em uma mesa de trabalho, realizando uma constante desmontagem e remontagem, de acordo com suas hipóteses.

Warburg juntou imagens díspares nas pranchas de seu *Atlas Mnemosyne*; sua montagem seria em uma sequência descontínua, pois seus painéis funcionam não como quadros, mas como telas de cinema, em simultaneidade. Esse tipo de montagem se opera por meio de uma lógica de descontinuidades, produzindo um incessante deslocamento combinatório e instaurando um tempo aberto. Ele renuncia a qualquer unidade visual ou

temporalidade cronologicamente ordenada, criando possibilidades de montagens e remontagens, em que os painéis podem ser modificados infinitamente. Tal procedimento produz um movimento, que cria um microcosmo em cada prancha, em que todas as imagens, independentemente da técnica que as produziu – pintura, escultura, fotografia... –, formam um caleidoscópio.

Nesse sentido, a obra de Warburg configura uma forma visual sinóptica e, por isso, produz um novo modo de pensar o tempo nas imagens, abrindo brechas para um saber crítico. Assim, as associações imagéticas que são criadas não são fixas, mas estão em constante movimento. O *Atlas* apresenta-se como ferramenta aberta; a associação de imagens nele proposta pode e busca ser constantemente feita e refeita. Aby Warburg propõe criar um sentido a partir dos intervalos e dos vazios, e não da simples justaposição ou do encadeamento histórico-linear entre as pranchas, pois, no *Atlas*, não há uma simples colagem, mas um conflito entre as imagens.

Essa proposta de montagem anacrônica também foi realizada por outros teóricos, como Walter Benjamin. Em seu pensamento, a temporalidade contradiz a história tradicional e cria outra, de memórias sobrepostas e de tempos heterogêneos. No livro *Passagens*, Benjamin ressalta que “a imagem dialética é construída a partir de movimentos contraditórios, entre o passado e o presente há um choque, por sua vez, um intervalo, instaurando, assim, uma fruição mais dinâmica, o agora é como um relâmpago, uma luz que jamais será apreendida” (BENJAMIN, 2006, p. 508).

Benjamin preconiza que, entre o outrora (*Gesewene*) e o agora (*Jetzt*), não há uma síntese conciliadora e que a imagem se potencializa a partir de suas relações contraditórias. Esse é um pensamento partidário da descontinuidade, pois os resultantes dos encontros dialéticos ocorrem em uma mescla de tempos que se constrói em camadas, produzindo tensão e mal-estar.

A dialética tem relações com a memória, que, para Benjamin, seria como as constelações; as lembranças ora se aproximam, ora se afastam, para produzir significações ao inconsciente. O encontro dos tempos torna os acontecimentos históricos mais legíveis e visíveis, demonstra que o passado retorna ao presente por meio da memória, que se faz presente na imagem, como um “cristal do tempo”. Esse é um modo de pensar o tempo de forma não cronológica, uma vez que o passado e o presente estão diretamente conectados e produzem um choque, como um relâmpago.

Essa agitação provocada pelas imagens na memória é latente e inquieta o pensamento, visto que a montagem dos tempos heterogêneos produz um movimento em suspensão, que

desmonta a história linear e a remonta em sentido contrário, assim como na montagem anacrônica.

3 MONTAGEM ANACRÔNICA E SUA RELAÇÃO COM AS REDES DIGITAIS

*Pobre Yorick na Floresta com seu tanque
Eis sobre um cabo de machado fixada tua cabeça.
Tu pareces carbonizado para o Domei-Banco
Mas teus pais têm ainda muitas dívidas.*

Brecht, *Journal de travail*, p. 423 *apud* Didi-Huberman, 2017b.

A montagem anacrônica foi discutida por Didi-Huberman em diversos livros. Para o autor, em *Quando as imagens tomam posição: O olho da História, I* (2017b), que foi produzido a partir da obra de Bertold Brecht, ao escrever o *Diário de trabalho* — ou *Arbeitsjournal* — (1938-1941), e do material que coletou durante a Segunda Guerra Mundial, o anacronismo será aquele da História em si, montagem de tempos heterogêneos que se tocam por afinidades nem sempre conscientes.

Para Brecht, as imagens estariam no olho do furacão, no centro da história, e dariam oportunidade de acesso a outro conhecimento; essa seria a lógica da tomada de posição, pois o papel das imagens estaria na legibilidade da história. Brecht, mesmo diante da situação de constrição em que se encontrava, teve acesso a reportagens e fotografias do conflito, a partir das quais montou um diário. Ao lado dos poemas que produziu, “Brecht dispôs em seu álbum uma série de fotografias, onde se veem as cabines dos bombardeios” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 50).

O sofrimento de Brecht pode ser demonstrado nas montagens do *Arbeitsjournal*. Nas imagens dos soldados dormindo em buracos improvisados em trincheiras, esmagados nos trens que os transportavam, muitos perderam pernas e braços, outros foram mortos nas infantarias. A forma como cada uma das fotografias e cada um dos poemas são expostos em seu diário remete a uma leitura dialética. Tal procedimento realizado por Brecht se atém menos aos episódios da história e mais à rede de relações que se estabelece com os acontecimentos. O autor “não se expõe à política apenas mostrando os conflitos, os paradoxos, os choques recíprocos de que a história é tecida. É por isso que a montagem aparece como um procedimento por excelência dessa exposição: as coisas só aparecem ali tomando posição” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 119).

Para o dramaturgo, é preciso colocar as coisas em crise, pois o mundo não tem ordem natural, uma vez que as forças de coesão, que o sustentam, são históricas. Ao provocar o espectador a construir uma ideia e a tomar posição, Brecht cria uma montagem descontínua e fragmentada, o que gera um choque, rejeita a ordem linear e propõe uma nova forma de

disposição das palavras e das imagens. Essa é a construção de um texto fragmentado, em que a palavra e a imagem se entrecruzam, de maneira a formar um dispositivo aberto, um labirinto de imagens reveladoras de carga afetiva.

No *ABC da Guerra*, Brecht parece brincar com as imagens sem se preocupar com os dispositivos que as produziram, criando uma justaposição, e não uma subordinação entre elas. Nesse jogo entre imagens e poemas, ele desmontou e remontou seu acervo visual, como modo de expor as questões ético-políticas que o perturbavam. É necessário estar situado no tempo, pois, quando se está na imersão pura, não se sabe nada; da mesma forma, na abstração pura, também nada se sabe. É preciso mover-se, implicar o corpo na historicidade, para perceber as sensações, uma vez que o corpo pensa.

Para Didi-Huberman (2017b), é preciso se afastar para observar, pois a montagem anacrônica requer uma distância mínima. Assim funciona a tomada de posição do montador, que está próximo e distante das imagens, ao mesmo tempo. Segundo Didi-Huberman (2017b, p. 118), “a montagem produz imagens: imagens do tempo destinadas a explodir a narrativa histórica mediante a disposição das coisas”. Esse tipo de montagem temporal promove relações dialéticas, que foram possibilitadas pela fotografia, tanto no trabalho de Brecht quanto no de Warburg, além de Eisenstein no cinema.

3.1 Montagem anacrônica: Eisenstein e Bataille

A montagem se destaca no cinema de Eisenstein tanto em seu trabalho teórico cinematográfico, assim como nos conceitos gráficos, editoriais, poéticos e visuais. Também na revista *Documents*, produzida por Georges Bataille em 1929. Dessa forma, podemos rastrear múltiplas reverberações do conceito de montagem anacrônica por esses dois autores.

Primeiramente, faremos uso da teoria de Sergei Mikhailovitch Eisenstein, que propõe o conceito de montagem de atrações baseado nos conflitos entre os planos. Esse é um pensamento que funciona por meio de pares de imagens antagônicas: um “conflito dentro do plano é a montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem entre trechos da montagem” (EISENSTEIN, 2002, p. 43).

Eisenstein utiliza-se do conceito de “percepção”, emprestado da cultura imagética oriental, especificamente da japonesa, transpondo-o para as imagens em movimento. Seu método de construção de sentido foi estabelecido a partir da escrita dos ideogramas, da

literatura dos haicais e do teatro Kabuki, em que há o domínio da montagem de atrações com sua dinâmica de cena e das expressões tipificadoras dos personagens.

Nesse teatro, há a junção de duas partes, as quais formam não a sua soma, mas uma relação de conflito, uma colisão, decorrente da justaposição de duas unidades. Nessa concepção, há valores plásticos opostos, tanto entre dois planos sucessivos quanto no interior de um mesmo plano, que se baseiam no encadeamento de conflitos cinematográficos. “Conflito de direções gráficas (linhas de direções gráficas), conflitos de escalas. Conflitos de volumes. Conflitos de massa (volumes preenchidos com várias intensidades de luz). Conflito de profundidades” (EISENSTEIN, 2002, p. 43).

O que importava para Eisenstein não era a reprodução naturalista do mundo sensível, mas a articulação de imagens entre si, de modo que a sua contraposição ultrapassasse a mera evidência dos fatos e gerasse sentido. Sua teoria cinematográfica enfatiza que a cada ação reflexiva sobre a realidade, que é obtida pelo olho da câmera, produz-se um conflito. Essa é a chave da montagem dialética, ou de atrações, também chamada de intelectual, por exigir do realizador uma reflexão e, do espectador, um embasamento teórico.

Para Eisenstein, o cinema deveria produzir um movimento que levasse o observador a interpretar as conexões entre as imagens dialéticas, “a montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (EISENSTEIN, 2002, p. 86).

Para que o espectador possa compreender certos conceitos induzidos por esse tipo de proposta de montagem, podemos dizer que o campo das imagens não é fechado; pelo contrário, é centrífugo. Essa concepção sugere que, de dois elementos (planos), pode surgir um terceiro (um sentido). O que está em jogo nesse sistema de montagem é o conflito entre os fragmentos, princípio central que rege toda produção de significação do cinema. A montagem de Serguei Eisenstein se constrói com base no anacronismo, uma vez que as imagens não estão encadeadas de forma linear, mas descontínua.

Didi-Huberman relaciona o pensamento de Walter Benjamin com o conceito de montagem em Georges Bataille (1897-1962) – desenvolvido em textos publicados na revista *Documents* (2018a), do cinema de Eisenstein – em *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille* (2015b). A revista surrealista citada era editada pelo próprio Georges Bataille e contou com a participação de Carl Einstein, Michel Leiris, André Masson, entre outros. Sua publicação se manteve entre os anos de 1929 e 1930.

A montagem que concerne à organização visual da revista não é um simples parâmetro de apresentação, mas seria um “questionamento sobre como deveria ser entendida a expressão dialética das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 305). A ética precária do corpo assume, na heterologia de Bataille, um “valor de uso do impossível” (2013)”, como pontua Denis Hollier, ao prefaciá-la edição fac-similar de *Documents*. Diante do princípio de insuficiência do ficcional, o impossível age como um conjunto de forças que, ao explorar os limites físicos do corpo, leva-o aos extremos. Assim, os limites do corpo humano tocam a descontinuidade de outros corpos, especificamente o do animal.

Bataille privilegia o monstruoso, pois a “beleza estaria à mercê de uma definição tão clássica quanto a da medida comum” (BATAILLE, 2018a, p. 26). A História da Arte se aproxima da beleza e descarta o feio, enquanto Bataille privilegia o monstruoso e deseja a ruptura. A arte moderna nasce quando “desmonta a reprodução do semelhante, o engendramento do mesmo pelo mesmo, a lei da homogeneidade biológica co-estética” (BATAILLE, 2018a, p. 28).

Eisenstein estabelece um procedimento de montagem que foi utilizado de uma maneira transformadora por Georges Bataille na revista *Documents*, que se aproximou do cinema de vanguarda de Eisenstein no que diz respeito ao tratamento destinado à figura humana. “Eisenstein e Bataille não temeram, cada um de seu lado, fazer uso, com liberdade e muita irreligiosidade, do próprio vocabulário religioso” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 338).

No filme *O Encouraçado Potemkin*, de 1925, Eisenstein cria, em um único plano, verdadeiros documentos dessa desfiguração humana. Bataille, ao compor uma anatomia humana desmembrada do moderno, atinge também o próprio corpo da história. Para isso, o filósofo francês se apropria das formas do verbete e do dicionário de maneira anacrônica, justapondo e confrontando imagens de diferentes épocas. Eisenstein e Bataille, com suas experiências radicais de manipulação das formas, buscavam compreender a eficácia desses procedimentos.

Segundo Didi-Huberman (2015b), Bataille deseja fazer ver que a noção de identidade construída no Ocidente é demasiadamente teológica. Ela encontra suas raízes no mito da imagem e da semelhança entre Homem e Deus. É essa imagem divina do humano que Bataille deseja combater.

A página dupla concebida por Eisenstein vem condensar, estranhamente, certo número de problemas já formulados – e já postos em imagens – por Bataille em *Documents*: o corte e a desproporção (pensemos no rosto reduzido, a sua boca aberta no célebre artigo de Bataille ilustrado por Boiffard, o esmagamento e a massificação, a falta e o excesso da carne (pensemos na mulher obesa de *A linha*

geral, que se reencontra alhures em *Documents*, numa reflexão sobre a cabeça e o crânio. Tudo o que destinava a questão do antropomorfismo a um tratamento “dialético” feito de contornos e contatos e contrastes misturados, de colocações em movimentos, de passagens ao informe, de semelhanças cruéis, tudo isso se reencontra silenciosamente disposto em duas páginas da revista (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 315).

O corpo, em sua dimensão material, é destituído de idealismo. O que faz de Bataille uma espécie de materialista sem fundamento é sua ética precária do corpo, que assume na própria heterologia um valor de uso do impossível. Essa é uma leitura do informe, do corpo fragmentado, mutilado ou deformado, que toca no projeto de Bataille, ao articular a montagem para inventariar um desmembramento do humano, levando à desfiguração do princípio antropomorfo. Esse é um tipo de montagem classificada como anacrônica por Didi-Huberman, que será mais bem exemplificada em seu trabalho fotográfico publicado no livro *Cascas* (2017d).

3.2 Montagem do livro *Cascas*: links com traumas e temporalidades

Para continuar a discussão sobre a montagem anacrônica, analisaremos outra obra de Didi-Huberman, *Cascas* (2017d). O autor se vale do método da montagem de Warburg, além do de Eisenstein e Bataille, a fim de realizar uma pesquisa fotográfica, etnográfica e biográfica em uma viagem a Auschwitz.

Em entrevista concedida a Ilana Feldman, Didi-Huberman afirma: “Gravar no mármore que a Shoah é inimaginável e, de certa forma, realizar o próprio anseio dos idealizadores da Solução Final, que a queria, com efeito, inimaginável, impensável e indizível aos olhos do mundo circundante” (DIDI-HUBERMAN, 2017d, p. 43).

Birken foi o lugar que os nazistas escolheram para matar milhões de judeus, um bosque de bétulas. As árvores foram as testemunhas da dor dessas pessoas, elas são testemunhas mudas e não podem relatar essas histórias e os traumas que suas famílias e seus descendentes, como o próprio Didi-Huberman, sofreram.

Assim, ao sair do país onde reside, França, e seguir para a Polônia, o autor procura se aproximar de seus antepassados judeus. O filósofo entra nos campos de concentração, com a tarefa de rememorar aqueles que foram vítimas do nazismo. Como um catador de trapos, o filósofo francês fotografa “praticamente qualquer coisa às cegas” (DIDI-HUBERMAN, 2017d, p. 33). No livro, há imagens de um galpão com uma rosa entre as rachaduras da parede, onde havia o paredão das execuções dos judeus.

Ao revelar essa imagem em seu laboratório fotográfico, o autor percebe que havia um arame antigo ao lado de outro mais novo, pois a cor cinza mais clara de um deles sugere que: “Auschwitz como ‘lugar de barbárie’ (o campo) instalou os arames farpados do fundo nos anos 1940, ao passo que os do primeiro plano foram dispostos por Auschwitz como ‘lugar de cultura’ (o museu) bem mais recentemente” (DIDI-HUBERMAN, 2017d, p. 21).

Nesse exemplo, há as diversas temporalidades justapostas na mesma imagem, ou seja, o passado do campo de concentração e o presente do visitante do museu. “Duas temporalidades terrivelmente disjuntas. Sem saber, o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura” (DIDI-HUBERMAN, 2017d, p. 22). Nesse local, aparecem, também, lápides negras com escritos em branco dos judeus mortos durante a Segunda Guerra Mundial; assim, a partir das histórias de seus familiares, o autor relembra seus traumas.

O autor, ao caminhar entre as árvores de bétulas, que nascem em solos pobres e arenosos, colhe suas cascas (*écorces*), as fotografa e as leva para casa: “Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?” (DIDI-HUBERMAN, 2017d, p. 10). Para o autor, tudo faz sentido e se conecta com seu passado, seu presente e seu futuro, pois as lembranças se preservam na memória de seu povo; assim como o nome Huberman, que se inscreve em seus descendentes.

A palavra “casca” possui diversos significados, mas sempre faz referência à pele ou à derme, de certa maneira. A escrita apresenta, da mesma forma, uma capacidade extraterritorial de atravessar as fronteiras, de permanecer no tempo, uma dimensão crítica e memorialística. Em todo documento da barbárie, também há uma história que pertence à cultura, pois há um regime de imagens baseado em uma economia visual e temporal chamada sintoma e na sobrevivência da imagem.

Dessa forma, os restos da história se atualizam por meio da escavação arqueológica, escavação essa feita por meio dos gestos de tatear ou de ler o passado a partir dos objetos atuais, apresentados na montagem anacrônica, que é utilizada em diversas formas de arte – desde o cinema até a poesia – cinematográfica e videográfica, além das montagens produzidas para as redes na internet.

Portanto, a montagem anacrônica pode se relacionar com o hipertexto, uma vez que, em ambos os casos, há uma não linearidade, pode-se “linkar” imagens diversas sem uma sequência lógica. A imagem possui várias temporalidades, é de dupla face, desde o momento

de sua produção até o de sua análise; seu arcabouço é velado, porque envolve o momento de sua recepção.

Dessa maneira, propomos estabelecer paralelos entre a montagem anacrônica do *Atlas Mnemosyne* de Warburg e as redes virtuais.

3.3 Modelo em rede

A palavra “rede”, segundo o dicionário *Michaelis*, deriva do latim *retes*, que significa rede de caça ou pesca, e possui inúmeras acepções; guarda significados como a imagem de fios, malhas que formam um tecido; quer dizer trama ou conjunto de fios entrelaçados. Diversos fenômenos em que se manifestam ocorrências de várias interligações entre seus membros podem ser chamados de redes. (REDE, O QUE É..., 2020 [s.n.]

A rede pode ser considerada como uma complexidade de ramificações, que se verifica não somente no número digital, mas também no metabolismo celular, nas estruturas cerebrais, na economia, além das redes sociais: Facebook, Twitter, LinkedIn, entre outras.

Segundo a filósofa Viviane Mosé, em vídeo apresentado no YouTube, *O que é a sociedade em rede?* (O QUE É..., 2020 [s.p.]), a nossa sociedade teve um formato piramidal, que durou até pouco tempo, mas que ainda perdura. Esse modelo nasceu no Egito antigo, conforme aparece nas pirâmides, com quatro lados formando um triângulo, com um modelo centralizado de ordenação social. Na base dessa pirâmide, temos a maioria da população, o povo; na medida em que essa ordenação vai subindo, chegamos a um líder isolado que comanda os demais, pois ele terá de conduzir o povo. Esse é um modelo que serve para a política, para a empresa, para a família etc.

Já no modelo em rede, que se dá em função da tecnologia, a organização social ocorre em um formato circular – apesar de o modelo piramidal ainda permanecer.⁶ Nesse modelo circular há um agenciamento, em que todos se tocam em algum momento, se conectam; isso é o que caracteriza a rede de fios que se entrelaçam.

A conexão em rede possibilita a comunicação entre membros de diversas regiões diferentes, que não necessitam estar no mesmo local para se relacionar, uma vez que “a principal característica espacial da sociedade em rede é a conexão entre o local e o global” (CASTELLS, 2016, p. 27). As partes desse processo podem se vincular umas às outras de diferentes formas, isso caracteriza uma rede. A marca desse modelo de ordenação ocorre

⁶ Esse modelo piramidal não somente permanece, mas se radicaliza com poderosos conglomerados, como Facebook, Google e Microsoft, que demonstram que a pirâmide econômica ficou ainda mais extrema, concentrando cada vez mais os pontos de controle e produção tecnológica.

pelos nós, formando uma conexão entre grupos virtuais que se organizam na rede para se divertir, trabalhar etc.

Atualmente, as novas formas de trabalho alternam o processo de produção. Ocorre a flexibilização do trabalho, os próprios empregados gerenciam seus horários com base nas demandas, produzem seus próprios conteúdos e os distribuem nas redes. A ideia de rede, segundo Castells (2016), seria como um conjunto de nós que se comunicam entre si, sendo que esses podem ser diversas coisas, em que as pessoas se ligam umas às outras por meio das redes. Conforme Manuel Castells:

As redes horizontais de comunicação construídas em torno das iniciativas, interesses e desejos das pessoas são multimodais e incorporam muitos tipos de documentos, desde fotografias (hospedadas por sites como o Photobucket.com) e projetos cooperativos de grande escala como a Wikipédia (a enciclopédia de código aberto), até músicas, filmes (redes p2p baseadas em software gratuito como o Kazaa) e redes de ativismo social/político/religioso que combinam fóruns baseados na internet ao envio global de vídeo, áudio e texto (CASTELLS, 2016, p. 21).

Os fluxos de troca de informação, assim como as redes, não respeitam fronteiras nacionais. Nesse sentido, os hábitos da cultura local são diminuídos, enquanto há a disseminação e a imposição da lógica ocidental⁷ pela cultura de massa. As redes de comunicação via web auxiliam no processo de aproximação dos indivíduos e dos temas. Os espaços sociais na internet “multiplicaram seu conteúdo e dispararam em número para formar uma sociedade virtual diversificada e difusa” (CASTELLS, 2016, p. 21).

As redes sociais nascem dessas recentes interações e ganham significados, assim como os aplicativos digitais, que não são mais utilizados somente como forma de entretenimento, mas como meio de conseguir contatos e informações que serão utilizadas em atividades

⁷ Após a Segunda Guerra Mundial surgiram dois polos mundiais, o socialista e o capitalista. No entanto, com o fim do socialismo, apresentou-se um momento unipolar, que asseverava que os Estados Unidos tinham emergido da Guerra Fria como o país mais poderoso do planeta, com ampla vantagem sobre os demais. No entanto, o momento atual seria de luta entre o sistema unipolar ocidental e o novo bloco Euroasiático, ponto a partir do qual percebemos que a globalização está se modificando. “As chamadas ‘revoluções coloridas’, estimuladas pelos EUA, devastaram os sistemas econômicos e políticos de muitos países, inclusive a Ucrânia, destruindo as bases das democracias liberais. O neoliberalismo, a desestruturação política e as redes sociais confluíram para a produção de caquistocracias, ou *kakistocracias*, o governo dos piores. A palavra deriva do grego *kakistos* (superlativo de mau) e *kratos* (poder) e significa ‘governos dos piores’. Inventada no século XVII para descrever a ascensão política de cidadãos menos qualificados ou menos escrupulosos, ela ganhou um novo fôlego com as eleições de Donald Trump e Jair Bolsonaro. Nesse sentido, a Guerra da Rússia contra a Ucrânia talvez seja a primeira forte reação contra essas tendências. Tudo isso gera uma percepção de que o mundo unipolar comandado pelos EUA não é adequado. Por isso, a busca por alternativas econômicas e políticas deve crescer muito a partir da Guerra Rússia-Ucrânia. O grande derrotado talvez seja, surpreendentemente, a Europa ocidental. E um novo mundo multipolar parece estar nascendo. Não com dois polos, mas com três, e com forte capacidade de agregação do lado oriental, pois esse oferece investimentos e respeito. Esse novo mundo multipolar vai precisar encontrar um ponto de equilíbrio. Apesar da desglobalização, muito da integração vai permanecer e se reconstruir” (DATHEIN, 2022, [n. p.]).

consistentes, como trabalho, estudo, desenvolvimento emocional, deslocamento geográfico, entrevistas, participação em obras de arte, política etc.

Coletivos se organizam nas redes e difundem imagens, que muitas vezes somente podem existir a partir das câmeras de vigilância espalhadas pelos diversos ambientes da sociedade capitalista. No entanto, podemos nos perguntar se as revoltas contraculturais produzem desterritorialização, pois muitas vezes as linhas de fuga são reterritorializadas pelo poder dominante, ao incluir as minorias nas lutas dos meios de comunicação para o consumo massivo de produtos.

A partir dessa ideia de rede, abordaremos as possibilidades de relação entre a montagem do *Atlas Mnemosyne* de Warburg com o *imago mundi*, ou seja, um mundo de imagens, que se apresenta aos nossos olhos e é divulgado pela internet, para pensar sobre a montagem anacrônica, que pode estabelecer associações com o hipertexto e a montagem videográfica. Warburg pendurava suas imagens em um painel e as trocava de lugar, portanto, não havia uma montagem fixa, ela poderia ser remontada a todo momento. Nesse mesmo movimento, podemos interagir com as imagens que são divulgadas pela internet.

Assim, pretendemos refletir sobre os regimes de exposição, distribuição, circulação, associações discursivas e performances, uma vez que a fotografia dialoga e interage com diversos tipos de reprodutibilidade técnica da imagem.

A fotografia remete ao passado e aponta para o futuro no instante de sua existência. Ela se refere ao passado na medida em que está associada a uma série de técnicas rudimentares, como a gravura (em madeira, metal ou pedra), além de dois séculos de história e de diversos procedimentos, como o daguerreótipo, a polaroide e o digital, unificados sob o mesmo rótulo da fotografia. Ela aponta também para o futuro, na medida em que o seu uso é expandido nos mais diversos aplicativos e plataformas digitais – a profusão própria da cultura de redes –, extrapolando assim os seus limites, até pouco tempo inimagináveis. No contexto das artes e da cultura contemporânea, é utilizada de diversas formas, conforme veremos nas montagens videográficas, fotográficas e nas exposições, assim como nas imagens publicadas nas redes:

É uma cópia visível do arquivo de imagem invisível, dos dados invisíveis. Nesse sentido, a imagem digital funciona como um ícone bizantino – como uma cópia visível de um Deus invisível. A digitalização cria a ilusão de que já não há diferença entre original e cópia e que tudo o que temos são cópias que se multiplicam e circulam nas redes de informação (CASTELLS, 2016, p. 29).

Nesses ambientes virtuais, sejam eles cognitivos, sejam literários, sejam computacionais, podem ocorrer simulações do real, visto que é possível escapar das

regulações do mundo concreto para buscar formas alternativas de questionamento das estruturas absolutas.

O pensamento warburgiano tem por base o princípio mnemônico das imagens. Da mesma forma que os ambientes virtuais utilizam-se de imagens de diversos formatos, Warburg também não classificou as imagens quanto a sua precedência, pois, para o autor que montou anacronicamente seu *Atlas Mnemosyne*, nenhuma imagem é mais importante que as demais. Ele associou desde as imagens clássicas, como a arquitetura, a pintura, a escultura, até as chamadas cotidianas: peças publicitárias ou jornalísticas, fotografias, selos, medalhas etc. Isso configura certa liberdade para abordá-las de diversos modos, independentemente de sua origem. Dessa forma, abrem-se novas recombinações de relações do mundo real para diversas possibilidades de abstrações, ao se verificar, portanto, que o homem é influenciado por um processo cognitivo, que se fundamenta em formas individuais e sociais de interpretação do mundo, estabelecendo relações entre o real e o virtual.

Pierre Lévy, em *Cibercultura* (2014), define esse meio, o virtual, como uma forma de comunicação que surge da interconexão mundial da rede de computadores: “O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ele abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam nesse universo” (LEVY, 2014, p. 17). A partir da universalização da cibercultura, propagam-se a copresença e a interação entre pessoas de quaisquer pontos do espaço físico, social ou informacional.

No ciberespaço, os viajantes podem visitar outros espaços-tempo. A experiência do presente se faz permanente sobre o tempo dos indivíduos, mas é atravessada, igualmente, pelas memórias do passado e de um futuro imaginado, possibilitando a criação de mundos complexos e anacrônicos. O mundo concreto se apresenta modificado e expandido no espaço-tempo por meio da atividade virtual. A capacidade de armazenamento e conectividade via web é vultosa, pois sua transmissão é exponencial.

Muitas vezes, a palavra virtual é utilizada para falar da irrealidade, enquanto a realidade estaria ligada a uma presença tangível. Aplica-se, frequentemente, a noção de virtual ao enfraquecimento da dimensão espacial da vida em sociedade e ao fortalecimento das virtualidades. O internauta experimenta uma ruptura do tempo tradicional, linear, para vagar em tempos múltiplos, ou seja, da web. Esse ambiente fluido das redes digitais proporciona possibilidades de expansão de forma rizomática.

O tema do rizoma foi amplamente analisado e teorizado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (2017). Os autores trabalham com alguns

conceitos operativos, mecanismos das práticas filosóficas e sociais, em um projeto político de libertação dos desejos, dos corpos, da criação artística e da produção da subjetividade. Essa é uma proposta de construção do pensamento em que os conceitos não estão hierarquizados e não partem de um centro de poder ou de referência, ou se submetem a ele.

Gilles Deleuze e Félix Guattari propõem uma oposição entre a árvore, que possui uma raiz, e outras plantas que não a possuem, como a grama, que cresce de forma rizomática:

Um Rizoma é como haste subterrânea que se distingue absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomática. Até os animais o são, sob sua forma matilha, os ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de habitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 21).

O rizoma não precisa de um caule, ele não é um sistema de raiz centralizada e hierárquica, pois cada ponto se liga a outro qualquer, sem a necessidade de um centro. Apesar de suas diferenças, há uma relação entre árvore e rizoma, pois um transpassa o outro, modificando mutuamente suas naturezas. Isso significa dizer que, mesmo no rizoma, podem existir segmentos que vão se endurecer e se tornar árvore; ao mesmo tempo que na árvore pode se dar a constituição de um rizoma. No ambiente virtual, o espaço-tempo rizomático assume características transversais, pois cada ponto conecta-se a outro.

Nesse sentido, em um rizoma, há linhas de fuga: o texto escapa das regulações tradicionais e se abre para outras referências, que vão além do significado dado pelo autor. O rizoma opera aproximações; nas redes virtuais, isso aparece na forma do estabelecimento de diálogos, trocas, contaminações, que tornam o sistema aberto por recombinar os signos semióticos e estabelecer relações não controláveis, em que milhões de mensagens são disparadas de uma fonte nem sempre identificável para diversas pessoas.

O rizoma seria esse substrato em que o texto se expande e se contrai, buscando ora a dinâmica das conexões, ora a estabilidade dos platôs, um espaço-tempo virtual da cognição em que se elaboram utopias e heterotopias. Funciona por meio de encontros e agenciamentos, de uma verdadeira cartografia das multiplicidades; portanto, é um mapa dos múltiplos territórios. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014) ressaltam que o processo de desterritorialização pressupõe a sua integração numa prévia territorialização, que resulta no encontro de agenciamentos no pensamento rizomático.

Esse agenciamento pode transcorrer em dois planos: no plano maquínico dos corpos e no plano dos agenciamentos coletivos de enunciação. No primeiro, estão em causa as formações territoriais da relação entre os corpos individuais e sociais, com plena expressão nos regimes alimentares, sexuais etc. No segundo, o plano territorial abandona o sujeito individual e se manifesta apenas na sociedade, como expressão de um sistema de linguagem, de signos partilháveis, de estados de palavras e de símbolos. Dessa forma, a criação de território pressupõe sempre o agenciamento maquínico do corpo (o conteúdo) e o agenciamento coletivo da enunciação (a expressão).

A Psicanálise fixa-se nos representantes imaginários e estruturais de reterritorialização, ao passo que a esquizoanálise segue os índices maquínicos de desterritorialização. Há sempre a oposição entre o neurótico no divã, como terra última e estéril, derradeira colônia esgotada, e o esquizo em passeio num circuito desterritorializado (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 419).

Tais conceitos servem para definir processos que descontextualizam um número de relações estabelecidas, tornando-as virtuais e preparando o campo para novas relações, por virtude de uma operação de reterritorialização. Nesse sentido, é comum encontrar a operação da desterritorialização para se referir à Pós-Modernidade, às sociedades em redes, aos fluxos e hibridismos culturais. As ideias de desterritorialização e de território se afastam do dualismo sujeito/objeto e corpo/alma para um pensamento do rizoma, que não parte de um ponto central e não se hierarquiza, pois cria um mapa de possibilidades de agenciamentos.

A territorialização comporta a dupla dimensão da desterritorialização e da reterritorialização, enquanto a desterritorialização seria uma operação de linha de fuga, não mais de código. A desterritorialização e, mais genericamente, a noção de território afastam-se da dialética do sujeito e do dualismo sujeito/objeto, corpo/alma, para propor uma ideia de pensamento rizomático. Dessa maneira, a desterritorialização estaria em um plano de imanência, que estrutura o pensamento deleuziano, em um mecanismo do exercício das máquinas desejanças, de “eterno retorno como experiência e circuito desterritorializado de todos os ciclos do desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 438).

O desejo, no entanto, no pensamento dominante – de Platão, Freud e Lacan – é constituído pela falta, por algo que carece de um objeto, pois estaria incompleto; seria como a metade de uma laranja que precisa de sua outra parte para se completar. Essa relação com o objeto de desejo se constitui em uma forma material/ideia, cuja relação nos encheria de prazer e geraria um efeito de preenchimento; no entanto, o desejo se constituiria por uma ausência e corroboraria a ideia de falta. Não haveria, portanto, um objeto material capaz de satisfazê-lo; por mais amplo e completo que seja, não satisfaz a essência, pois se constituiria pela falta.

Segundo a teoria de Lacan, a falta é constitutiva do desejo, o real é inatingível, e o ideal seria aquilo que escapa do campo do desejo. No entanto, jamais deixaria de nos tutelar, de nos oferecer algo. A realidade não se apresenta como uma totalidade integrada, harmoniosa, dotada de sentido, uma vez que “não estou certo de que a distinção do real em relação à realidade se confunda com o valor próprio que dou ao termo real. Sendo o real desprovido de sentido real, não poderia se esclarecer ao ser tomado por nada menos que um *sinthoma*” (LACAN, 2007, p. 131).

O real seria aquilo que não se integra, pois não pode ser nomeado, resiste e retorna a partir das repetições. No entanto, não há nenhum sentido nessa repetição, pois algo se perpetua. Nesse retorno, seria impossível representá-lo, pois o real é aquilo que escapa ao simbólico e ao imaginário e forma o nó borromeano.

A figura do nó borromeano é formada por três laços que se juntam, representando os três anéis, e estão reunidos em um sistema; caso um deles seja cortado, os três se separam. O nó forma uma unidade precária, desmancha-se e está sujeito a operações de corte, uma vez que pode haver irrupções de demandas, fazendo novas ligações e articulações, que se dariam no processo de simbolização, por meio da terapia clínica.

A clínica lacaniana se notabiliza por ser uma espécie de orientação para uma experiência que, no fundo, reacomoda as nossas relações simbólicas, comprimindo a direção imaginária, confrontando os limites do sujeito. Entretanto, isso ainda é apenas um “véu lançado sobre o que constitui a eficácia da linguagem, isto é, sobre o fato de que a linguagem não é, ela mesma, uma mensagem, mas que se sustenta apenas pela função do que chamei de furo no real” (LACAN, 2007, p. 32).

A linguagem é suportada pela função do furo. O sujeito é apresentado por Lacan como um tecelão, aquele que fia seus registros em conjunto com o simbólico, o imaginário e o real. Cada pessoa se define pelas amarrações desses nós, aos quais responde ao longo da sua vida. O sujeito vive seus momentos de desencadeamento, de crises, de transformação corporal. Nesse sentido, haveria um desatamento dos nós, que pode ou não ser refeito.

O papel da sublimação, da escuta, da arte, dos amores é relido no processo da escrita e da palavra. Assim, podemos associar os nós borromeanos à dimensão da letra, que não cessa de não se escrever. “O nó borromeano não constitui um modelo na medida em que tem alguma coisa diante da qual a imaginação diminui. Quero dizer que ela resiste, como tal, à imaginação do nó” (LACAN, 2007, p. 41). Toda arte é sintoma do artista, pois o real não segue leis nem ordem. Lacan apresenta o exemplo da atividade de escrita de Joyce como seu *sinthoma*. “Estamos reduzidos à impressão porque Joyce não nos disse isso, ele o escreveu,

escreveu, e isso faz toda a diferença. Quando se escreve, pode-se muito bem tocar o real, mas não o verdadeiro” (LACAN, 2007, p. 78).

Percebemos, assim, uma relação entre a noção desses nós lacanianos, os links das redes, as conexões rizomáticas de Deleuze/Guattari e as relações criadas pelas sobrevivências, continuidades e descontinuidades das imagens propostas por Warburg. Nesse sentido, é possível notar que, na montagem do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, assim como na teoria de Lacan, o *sinthoma* se apresenta, pois sua montagem cria intervalos, silêncios entre uma imagem e outra; dessa maneira, podemos fazer associações entre coisas que ainda não foram relacionadas. A partir daí, é possível analisar as imagens como forças mnemônicas, que se movimentam, migram de um lugar ao outro com muita rapidez. O mais importante, ao analisar as imagens, seria relacioná-las pela semelhança ou dessemelhança, por aproximações e distanciamentos, pois sua marca está no acontecimento.

O acontecimento, segundo Deleuze em *Lógica do sentido*, diz respeito a três aspectos, a saber, o fato de que “ele [o acontecimento] é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece” (2015, p. 152). O acontecimento é um efeito de superfície, um incorporeal, que acontece e que não se reduz nem às coisas, nem às proposições, e só pode ser apreendido no instante mesmo em que acontece. Isso equivale a dizer que “não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos” (DELEUZE, 2015, p. 5).

O acontecimento, sendo incorporeal, pode ser identificado à dimensão do sentido, que é a quarta dimensão da proposição, a qual, por sua vez, não se reduz às outras relações (designação, manifestação, significação), mas sim as engendra e possibilita. Ele somente pode ser apreendido em si mesmo quando se quebra o círculo da proposição, uma vez que ele não é representação das coisas ou estados de coisas, é aquilo que acontece aos corpos e se expressa nas proposições: “deve ser querido. [...] O acontecimento se efetua em nós, nos esperam, nos aspiram e nos fazem sinal, será a sua ferida, pois minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la” (DELEUZE, 2015, p. 151).

Consequentemente, nada está dado previamente como se fosse um destino cego e imutável; pelo contrário, há todas as possibilidades no processo de efetuação, como num lance de dados, pois se abrem continuamente novas possibilidades de configurações. Segundo Deleuze, há dois conceitos fundamentais para se entender o acontecimento: o devir e o paradoxo. “O devir é a propriedade de furtar-se ao presente, não distinguindo, contudo, o passado e futuro, desse modo, o devir puxa nos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2015, p. 153).

Nesse puxar nos dois sentidos é que se tem o paradoxo. Desse modo, não há identidade fixa nem qualidades individuais determinadas. Para Deleuze, existem as várias possibilidades de efetuação do acontecimento. Dependendo da forma como se dão os agenciamentos das singularidades é que veremos o desenrolar da história. A primeira constatação que podemos fazer a partir da filosofia do acontecimento de Deleuze é que não diz respeito aos estados de coisas, de identidades fixas, de qualidades, e sim de algo que aponta para outra coisa, um efeito, uma marca, como a cicatriz que nos faz pensar na ferida.

Os acontecimentos não são corpos, não são qualidades nem propriedades, são atributos lógicos ou dialéticos. Há uma implicação moral, em termos de querer o acontecimento, na filosofia do acontecimento formulada por Deleuze. O acontecimento é pensado enquanto o que é exprimível na linguagem por efeito dos verbos: “O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, ele está em uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas” (DELEUZE, 1975, p. 34). Qualquer coisa pode ser corporal ou incorporeal, o que significa dizer que os corpos existem, os incorporais subsistem e existem por meio dos corpos; de outro modo, são efeitos dos corpos. A teoria dos incorporais dos estoicos ressalta que seres reais entram em relação uns com os outros e, em meio a essa relação, modificam-se, misturam-se, no entanto, eles não são causa uns para os outros.

Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, “incorporais”. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos (DELEUZE, 1975, p. 19).

Nada subsiste além do acontecimento. Essa plenitude do acontecimento não encontra justificativa pela causa material, mas apenas pela causa eficiente. A própria ação produz as relações, as misturas, o choque e a tensão de cada corpo em sua manifestação, assim se produz uma filosofia da potência e da imanência.

Essa filosofia nos leva a pensar que a preocupação não está centrada nas definições, e, sim, no sentido, isto é, naquilo que está presente, que pode ser abstraído do acontecimento. Isso rompe com as categorizações da lógica clássica. Portanto, tudo que é real e corpóreo, mesmo as qualidades do ser, como as virtudes e paixões, são corpóreas, pois afetam o corpo. Os estoicos agregam a esse conceito a concepção de que corpo é tudo aquilo que age e sofre ação. O acontecimento é o que acontece, no momento mesmo em que acontece, enquanto o real e o atributo lógico são incorporais. Dessa maneira:

O acontecimento possui uma simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se do presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a

separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo (DELEUZE, 1975, p. 7).

Assim, o tempo deve ser apreendido de duas maneiras complementares, “inteiro como presente vivo nos corpos que agem e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos incorporais que resultam dos efeitos incorporais que resultam dos corpos, de suas ações e paixões” (DELEUZE, 1975, p. 7). O tempo e o acontecimento estão em constante devir.

3.4 Controle e devir na arte

O devir faz parte da construção teórica proposta por Deleuze em diversos livros, no entanto, buscaremos referência em *Conversações* (2008) no artigo: *Controle e devir e Post-scriptum sobre as sociedades de controle* (2008) para pensar sobre as formas de comunicação na sociedade contemporânea e sua relação com as obras de arte que são produzidas e difundidas nas redes.

A sociedade de controle seria uma intensificação da sociedade disciplinar discutida por Michel Foucault (2007), já que o conceito de “controle” de Deleuze suscita discussões que permitem observar o modo de funcionamento do poder na sociedade das redes digitais. Segundo Deleuze (200), migramos da sociedade disciplinar para a sociedade de controle. A primeira procede as organizações dos grandes meios de confinamento, portanto é estável; já a segunda, seria individual, volúvel, instável. Essa substituição ocorre devido à crise generalizada em todos os meios de confinamento para buscar por novas relações de interação social. Nesse sentido, seria possível conectar o trabalho de pesquisa do método genealógico e a noção de redes de poder na positividade de seus efeitos sociais como um novo contexto social, econômico e político característico da transição do século XX para o século XXI.

Além de Michel Foucault, Deleuze busca, nos trabalhos de autores como William Burroughs (1970), conceituar uma mudança considerável no modo de funcionamento do poder na sociedade atual. Essas construções teóricas têm foco em dois desenvolvimentos principais, relacionados aos modos de poder nas sociedades de soberania e nas sociedades de disciplina. As sociedades disciplinares são caracterizadas por Foucault pelos meios de confinamento, uma vez que o “indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola, depois a caserna, depois a fábrica [...]” (DELEUZE, 2008, p. 219).

Nessa sociedade, o indivíduo é indicado por uma assinatura, inserido em uma massa, possui um número de matrícula, com moldes fixos, regras rígidas e um processo que envolve constantes recomeços.

No entanto, Deleuze ressalta que:

Estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea. Burroughs começou a análise dessa situação. Certamente, não se deixou de falar da prisão, da escola, do hospital: essas instituições estão em crise. Mas se estão em crise, é precisamente em combates de retaguarda (DELEUZE, 2008, p. 216).

É necessário compreender as transformações apresentadas como parte de um contexto mais amplo, no qual se torna imperativo retomar as observações feitas por Michel Foucault e Gilles Deleuze sobre o movimento histórico que leva à constituição da sociedade de controle.

No entanto, o poder pós-moderno não ocorre mais em espaços como a escola, a família, a igreja, a fábrica, mas atinge a sociedade como um todo, e até mesmo a subjetividade é capturada por esse poder que ocorre em rede. Nessa sociedade, a educação, a comunicação e o trabalho serão cada vez menos um meio fechado, para se transformarem em uma “terrível formação permanente, de um controle contínuo se exercendo sobre o operário-aluno ou o executivo-universitário. Tentam nos fazer acreditar numa reforma da escola, quando se trata de uma liquidação. Num regime de controle nunca se termina nada” (DELEUZE, 2008, p. 216).

O advento e a difusão dos computadores pessoais e da internet permitiram que essas redes ganhassem uma extensão outrora inimaginável. Ao mesmo tempo, novas questões passaram a surgir, especialmente em relação às modulações expostas por Deleuze. Esse contexto é marcado pelas máquinas da Terceira Revolução Industrial (informáticas), as quais foram essenciais para o estabelecimento das dinâmicas dessa sociedade do fim do século XX e começo do século XXI.

A primeira transformação para Deleuze é, portanto, a passagem de um sistema de linguagem analógica – característica de um sistema de moldes, com estruturas independentes pelas quais os indivíduos passam em diferentes momentos de sua vida e que implicam começos, fins e recomeços – para um sistema de geometria variável de linguagem numérica, de movimento e mutação constantes e característicos de um sistema de modulação. “A cada tipo de sociedade, evidentemente, pode-se fazer corresponder um tipo de máquina: as máquinas simples ou dinâmicas para as sociedades de soberania, as máquinas energéticas para as de disciplina, as cibernéticas e os computadores para as sociedades de controle” (DELEUZE, 2008, p. 216).

Michael Hardt, no entanto, ampliou o conceito de controle de Deleuze ao apresentar uma perspectiva na qual as sociedades observam a ascensão das máquinas de terceira espécie, os computadores, microchips e dispositivos de informática, assim como as ameaças de vírus, pirataria e interferência como os principais perigos relacionados a elas.

Da mesma forma que observamos as conexões entre os sistemas disciplinares e a estrutura de organização e funcionamento do capitalismo do século XVIII até o XX, é necessário observar essas transformações no contexto de um capitalismo transmutado. Ele não é mais focado na concentração e dirigido para a produção, como os meios analógicos disciplinares que ajudam a compor uma organização social própria para esse modo de produção, mas sim no que Deleuze descreve como de sobreprodução.

Há uma passagem, observada por Hardt (2000), daquilo que Deleuze chama de espaço estriado para um espaço liso. As instituições disciplinares estão baseadas na construção entre o fora e o dentro do espaço. Enquanto o homem trabalhando na fábrica seria o fora, na qualidade de espaço público de convivência social, a casa seria o espaço de dentro, do lar, da intimidade. No entanto, na sociedade de controle, não há mais fora ou dentro, e sim um movimento contínuo de fluxos de educação, trabalho e formação, que nunca recomeça e nunca termina, mas perpassa todas as esferas da vida do sujeito.

A sociedade de controle, portanto, ao desfazer-se dos moldes rígidos das tecnologias de poder disciplinares, opera uma transformação brutal na constituição do indivíduo na contemporaneidade. O sujeito é constantemente afetado por recombinações externas a ele, o qual se torna divisível e passível de recomposição a partir de critérios alheios, em um fluxo constante de modulações flexíveis nas quais ele deve se inserir como sujeito útil e participativo.

A emergência das tecnologias de controle conecta-se diretamente com as transformações globais da forma de organização econômica, política e social, características da transição do século XX para o século XXI, com predominância das tecnologias da informação. A noção de sociedade de controle implica, em diversos sentidos, uma observação crítica dos mecanismos de poder que constituem a sociedade atual – sua forma de funcionamento como parte indissociável da sua forma de comunicação. Contudo, enquanto na disciplinar existiam restrições espaço-temporais para tais agências, por conta de sua dependência da mecânica institucional demasiado fixa e rígida, na sociedade de controle, com o advento das redes digitais, midiáticas e informacionais, tais dispositivos adquirem uma mobilidade nunca antes vista, dissipando seus limites.

Para que possamos pensar na produção de subjetividade na sociedade de controle, devemos atentar para os atuais processos de subjetivação do capitalismo contemporâneo e suas estratégias modulares de intervenção, sedução e captura, que, a um só tempo, equacionam liberação e dispersão dos corpos com adesão voluntária e produtividade eficazmente controladas. Dessa forma, a mídia, juntamente com a rede de computadores conectados, assume um papel central na produção do controle das subjetividades, que seriam desterritorializadas; elas mudam de acordo com a moda. A partir daí difundem comportamentos, como modos de vestir, se comunicar, exercer a sexualidade, e estabelecem conceitos de beleza.

Podemos nos perguntar quais seriam as formas de resistência ante a sociedade do controle. Para Deleuze e Guattari (2005), estariam nos diversos modos de subversão, como as revoltas contraculturais que criaram a desterritorialização dos focos de poder e suas linhas de fuga. Cabe dizer que passaram a incluir as lutas de certas minorias, como das mulheres, dos gays, dentre outros movimentos. Esses seriam como um devir minoritário.

Trata-se da desterritorialização de um termo dominante: o devir gay do homem, o devir mulher do homem: “Devir é um conceito biopolítico, de resistência à sujeição, à normatização, é desfazer-se dessa vida de todo mundo” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 78). As mídias em geral buscam a integração, produzem o homem integrado, o que resta de resistência. Haveria, então, uma dupla visão a respeito do devir: uma visão do poder e uma da resistência.

Há dois conceitos importantes na teoria de Deleuze e Guattari (1999) que tendem à indiscernibilidade entre o poder e a resistência: nesses agenciamentos contemporâneos há o molar e molecular. As linhas que formam o mapa molar dizem respeito aos modelos dominantes, enquanto o molecular seria o minoritário, as linhas de fuga, os devires, que podem ocorrer nas produções das minorias e nos movimentos de indignação.

A mídia de massa seria molar, enquanto as moleculares seriam as diversas formas de resistência, como: “Facebook, Twitter ou YouTube, apesar de ser molares, porém nelas há potência da multidão, dos sujeitos que resistem” (HARD; NEGRI, 2005, p. 35). A multidão não seriam simples subjetividades singulares, que se unem para fazer valer seus interesses, mas se tornam sujeitos de uma prática coletiva.

Assim, as redes de comunicação digitais são como a coluna vertebral da sociedade, pois constroem e perpetuam a sociedade em rede, desenvolvendo novas formas de relação social/digital com alcance mundial e dinâmica entrelaçada. Essas redes sociais apresentam possibilidades de resistência, dependendo do uso que fazemos delas.

Nessa sociedade onde não se termina nada, deve-se buscar um equilíbrio entre o desenvolvimento criativo e o crítico, compreendendo as limitações que a tecnologia traz e utilizando-se desta para o desenvolvimento social centrado no coletivo geral, de modo a usufruir da técnica a favor do homem. As diversas redes colaborativas que surgem na internet possibilitam a expansão das fronteiras de pesquisa, a circulação e a difusão das obras de arte, da mesma forma que nos auxiliam nas montagens dessas obras.

Atualmente, não somente os trabalhadores como também os artistas precisam ser criativos e dominar diversas ferramentas e programas, que se atualizam com a rapidez da tecnologia do século XXI, dado que os artistas se utilizam da tecnologia digital para produzir suas obras e divulgá-las nas redes sociais. Dessa maneira, iremos destacar a figura da ninfa na arte para pensar de que forma essa figura da mitologia grega permanece na história como uma imagem sobrevivente.

4 SOBREVIVÊNCIA DA NINFA E SEUS DESDOBRAMENTOS NA ARTE

O vento se levanta. E a gente vê o quê, de Elo? Caniços pendentes. Árvores encurvadas, folhas amalucadas? Vagas percorrendo o campo de trigo? O vestido da senhorita abre-se em corola palpitante? Mas olha um pouco melhor, olha o próprio ar: polens que se dispersam, poeiras em turbilhões, areia que se erguia, mil coisas até então desapercibidas que se lançam a dançar em todos os sentidos. Leonardo da Vinci queria pintar o vento: não somente representar todas essas grandes ou miúdas coisas que o vento faz mover, mas a própria cor do vento, já que a atmosfera, segundo ele, tem uma cor que, por certo, é desafio a qualquer paleta.

Didi-Huberman, 2018, p. 115.

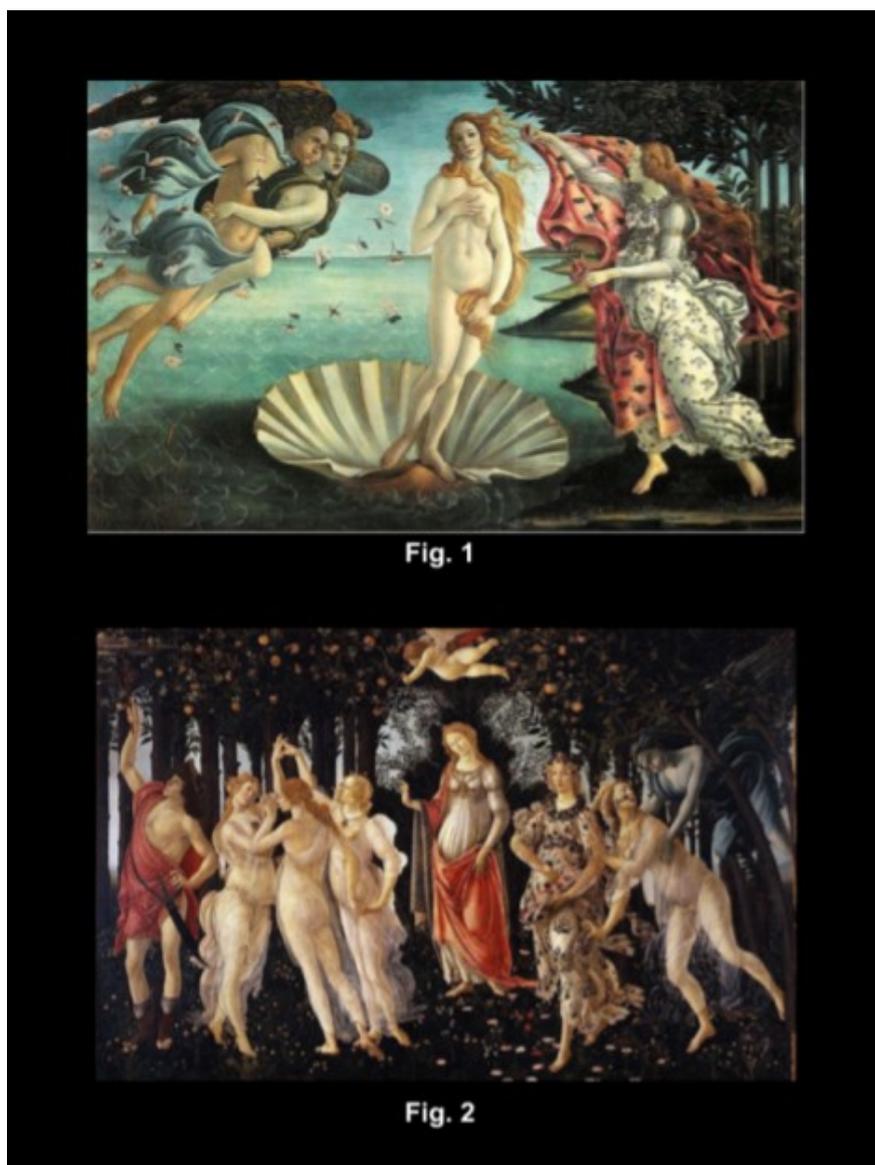
As noções de *Nachleben* (sobrevivência) e *Pathosformel* (fórmula do áthos) são basilares para a reflexão a respeito da sobrevivência da imagem da ninfa. Na *Pathosformel* “não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque ele designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (AGAMBEN, 2015, p. 112-113).

Conforme apresentado no Painel 1, Warburg buscou as diversas aparições da ninfa na Antiguidade Clássica para compor seu *Atlas Mnemosyne* (1929), apresentado no Painel 39 do *Atlas* de Warburg. O autor classifica como *Nachleben* algumas formas que persistem na história da cultura e são dotadas de uma vida especial. Esse conceito foi usado principalmente durante sua pesquisa sobre o Renascimento, a partir da qual formulou os pressupostos sobre a imagem em geral.

Quando Warburg estava preparando sua tese, em Florença, entre 1888 e 1893, duas têmperas mitológicas de Botticelli o intrigaram sobremaneira, *O nascimento de Vênus* (1484-1485) (Painel 2, Fig. 1) e *A Primavera* (1482-1485) (Painel 2, Fig. 2), pelo fato de ambas lhe trazerem tantas referências dessa Antiguidade. Os elementos temáticos remetem aos textos de Homero e têm ressonância na poesia do italiano de Florença, fazendo referência à filosofia antiga e à poesia latina, pois suas fontes arqueológicas e compilações emanam da mítica literatura humanista grega.

A partir dos retratos florentinos do Quattrocento, Warburg realizou suas análises do Renascimento, que traziam em si os sintomas, as perversidades e as negatividades de seu próprio tempo. Esse trabalho possibilitou a construção da sua teoria sobre a impureza do tempo e da sobrevivência da imagem, pois o ponto nevrálgico de toda a sua obra aborda o tema da *Nachleben der Antike* (sobrevivência da Antiguidade).

PAINEL 2 – Primavera & Vênus de Botticelli



Fonte: Fig. 1 e 2: Didi-Huberman, 2015^a, p. 12-13, 28.

O interesse de Warburg se voltava para a sobrevivência de temas e motivos artísticos, simbólicos e espirituais, que atravessam o tempo cronológico e se constituem como verdadeiras presenças fantasmiais, produto de um jogo de recorrências, reminiscências, deslocamentos, retornos e obsessões, segundo uma lógica pulsional e sintomatológica. “Eis-nos um pouco bem armados para compreender os paradoxos de uma história das imagens concebida como uma *história de fantasmas* – sobrevivências, latências e aparições misturadas com o desenvolvimento mais manifesto dos períodos e estilos” (DIDI-HUBERMAN, 2013^a, p. 71, grifos do autor).

Segundo Didi-Huberman (2013^a), Aby Warburg decidiu consagrar o seu tempo ao estudo da produção teórica e histórica de Burckhardt, deixando bem claras as razões pelas

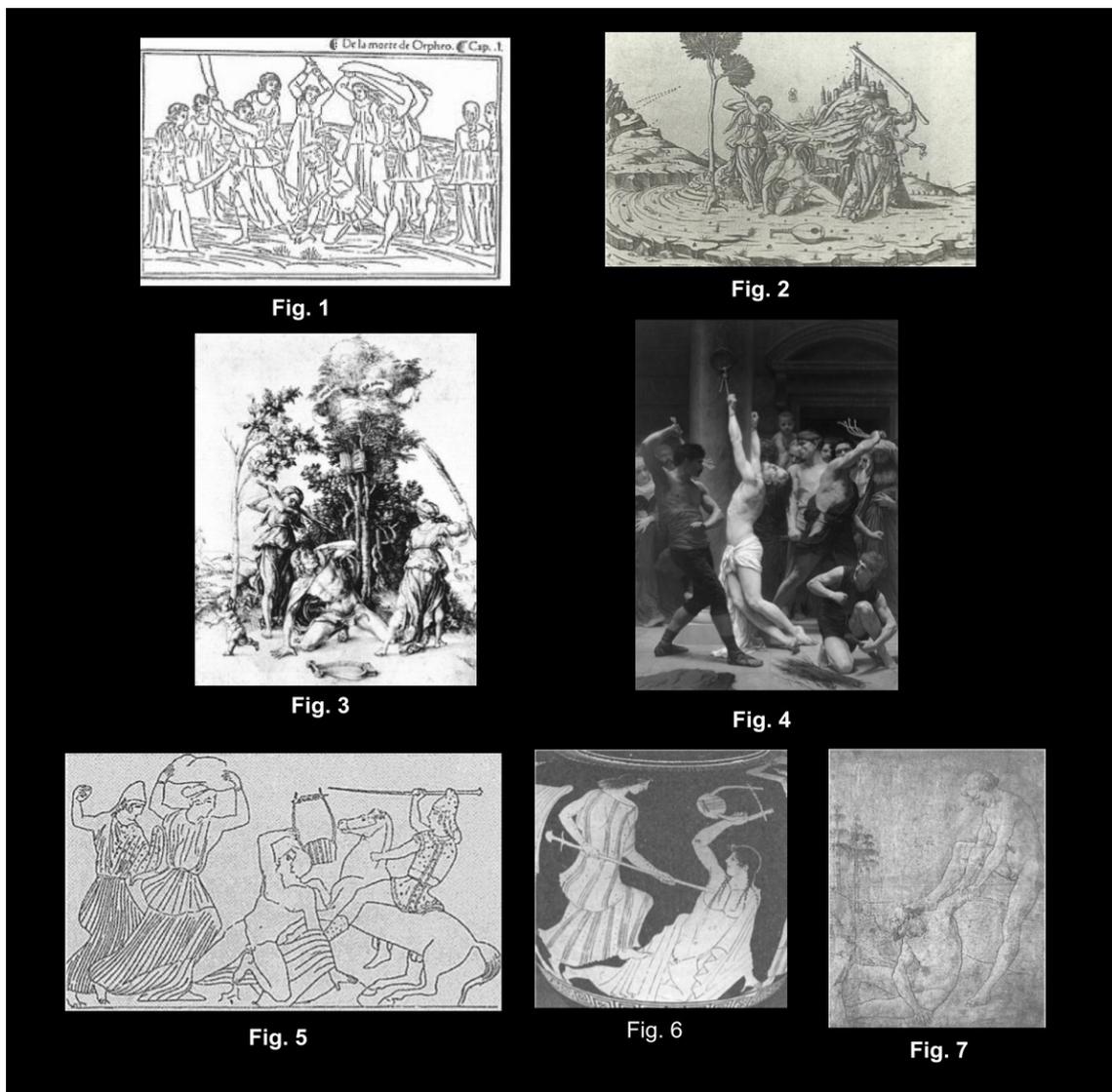
quais esse autor despertava seu interesse: apontava para a complexidade temporal do Renascimento. A ressurreição da Antiguidade grega, conforme ocorrida no período do Renascimento, não foi um retorno puro e simples àquela estética, ao ideal de beleza, e sim o encontro do tempo longo das sobrevivências. O autor achava que a arte não poderia ser analisada cronologicamente, mas ser considerada, antes de tudo, como um “redemoinho, um debate da ‘vida’ na longa duração das culturas” (DIDI-HUBERMAN, 2013^a, p. 85).

A Antiguidade influenciou as decisões estilísticas do Renascimento, fazendo dele um fenômeno complexo, pois seria uma questão de vida em que a morte é onipresente, cheia de sobrevivências. Nesse sentido, “instaura-se uma dialética dos tempos, pois a impureza da vida é feita de rizomas, repetições, sintomas” (DIDI-HUBERMAN, 2013^a, p. 87).

4.1 Teoria da *Pathosformel* de Warburg

A noção de *Pathosformel* aparece no ensaio *Dürer e a Antiguidade Italiana* (1905), de Warburg, no qual o autor analisa a imagem a partir da necessidade de se pensar as influências da cultura grega no período do Renascimento. Warburg escreve um texto que resume sua conferência sobre a análise dos desenhos exibidos na Kunsthalle, em Hamburgo, das antigas representações da *Morte de Orfeu*, de Albrecht Dürer, de 1494.

PAINEL 3 – Dürer e a Antiguidade Italiana



Fonte: Warburg, 2013, p. 436-437.⁸

A partir das gravuras do Painel 3, que, na sua maioria, fazem parte do acervo de desenhos antigos do Salão de Arte de Hamburgo (Fig. 1, 2, 3, 5, 6 e 7), podemos observar a influência da Antiguidade no primeiro Renascimento. Entre essas imagens, destacamos uma anônima, *A morte de Orfeu* (Fig. 3), do século XV, da Itália setentrional. A gravura aparece no Círculo de Mantegna, feita à maneira italiana, e deve ser vista como se estivesse imbuída por um espírito autêntico da Antiguidade, pois evoca o *áthos* da grande arte pagã:

⁸ Fig. 1: *A morte de Orfeu*, em Ovídio, *Metamorfoses*, Veneza, 1497; Fig. 2: *A morte de Orfeu*, gravura da Itália setentrional, Hamburgo, Kunsthalle; Fig. 3: *A morte de Orfeu*, Dürer, desenho, Hamburgo, Kunsthalle; Fig. 4: *A Flagelação de Nosso Senhor Jesus Cristo*, 1880, Pintura de William Bouguereau; Fig. 5: *A morte de Orfeu*, vaso de Nola, Paris, Louvre (detalhe); Fig. 6: *A morte de Orfeu*, desenho baseado em um vaso de *chiusi*, em Anagni; Fig. 7: *Cena de Luto*, Antonio Pollaiuolo, desenho, Turim, Palazzo Reale.

Aby Warburg forjou a noção de *pathosformel* – ou fórmula de *áthos* – para explicar essa sobrevivência de gestos na longa duração das culturas humanas. Os gestos estão inscritos na história: eles deixam traços ou *leitfossilien*, como Warburg gostava de dizer, combinando a permanência do fóssil com a musicalidade, a ritmicidade do *leitmotiv* (DIDI-HUBERMAN, 2017^a, p. 302).

A fórmula *áthos* está representada em *A morte de Orfeu*, ou talvez a morte de Penteu, que foi assimilado pela xilogravura para a edição veneziana. A linguagem gestual típica da arte antiga cunhou a mesma cena trágica e pode ser encontrada nos desenhos dos vasos gregos desde a Antiguidade clássica. Essa linguagem gestual apresenta a mesma cena das representações da morte de Orfeu, que aparece no *Atlas Mnemosyne*, no *Painel 41*, classificado como *Pathos da destruição; Sacrifício; A ninfa como bruxa; Libertação da expressão*. Nesse painel, Warburg destaca *A Morte de Orfeu* ao lado de *Cena de luta* (Painel 3, Fig. 7), de Antonio Pollaiuolo, na qual um homem põe o pé no ombro do inimigo caído e o arrasta pelo braço. Essa cena foi inspirada em um sarcófago de Pisa. Mais tarde, os desenhos de Mantegna e Pollaiuolo serviram como modelos para Dürer, em 1494.

Warburg busca, na expressão dos gestos, dos corpos e da vida em movimento, analisar *A Morte de Orfeu*, que não foi apenas um motivo do ateliê, puramente formal, mas uma vivência intuída de paixão. O autor observou que, desde a Antiguidade pagã, as imagens permanecem com uma tensão energética, pois esses “anagramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória” (WARBURG, 2000, p. 23). As imagens, portanto, passam a apresentar uma tensão, uma confrontação de situações heteróclitas, a partir da memória coletiva, que pode ser rastreada nas diversas camadas de transmissão cultural, “transferidos da Antiguidade clássica para a pintura do Renascimento, os recortes motivos de expressão gestual e corporal que ele identificou como *áthos*” (BUCHLOH, 2000, p. 10).

Esses mesmos gestos se repetem, de alguma forma, em várias culturas e em períodos distintos, o que permite compreender a coreografia das imagens, que têm, em sua base, o conceito de *Pathosformel*. *A morte de Orfeu* seria um ponto de partida para compreender a corrente patética e a influência da Antiguidade no Renascimento. Essa mesma cena trágica, típica da arte antiga, interveio na formação do estilo das imagens apresentadas nos vasos gregos. As representações de Orfeu e das Mênades ressoam nas figuras do Renascimento, ou seja, os gestos de expressão corporal e espiritual apresentam referências nos modelos antigos que a arte e a poesia renascentista difundiram.

Ainda segundo Warburg (2013), a figura de Orfeu, por exemplo, foi utilizada por ele para explicar a transmissão de uma memória coletiva por meio das imagens. O caráter híbrido

do estilo florentino foi apontado como sobrevivência, um modo de impureza do tempo, assim, a *Nachleben* de Warburg fornece um tempo anacrônico próprio das imagens. A noção de sobrevivência, portanto, torna-se uma força constitutiva do estilo de época, que forma um círculo indissolúvel nas análises de Warburg. Dessa maneira, o historiador alemão demonstrou não só o papel constitutivo das sobrevivências (*Nachleben*) na dinâmica da imaginação ocidental, como também as funções políticas dos agenciamentos memorialísticos de que se revelam portadoras.

Percebemos que o mesmo gesto do *áthos* apresentado na cena d'*A Morte de Orfeu*, de Dürer, de 1494 (Painel 3, Fig. 3) aparece também em *A flagelação de Nosso Senhor Jesus Cristo*, pintado por William Bouguereau, em 1880 (Painel 3, Fig. 4). Esse gesto violento e passional das Mênades, que, em um ataque de loucura dionisiaca, dilaceram Orfeu, repete-se na figura dos soldados romanos flagelando Jesus Cristo, em seu calvário.

Assim, podemos perceber o caráter essencialmente anacrônico das fontes literárias e os paradoxos da transmissão histórica das tradições observados por Warburg. O mais importante, em sua pesquisa, não é ter captado a presença do paganismo e do modo de impregnar-se da cultura e da arte, mas o fato de ter contribuído também para uma dimensão mais complexa da análise da imagem, uma vez que convoca à experiência afetiva e psicológica da cultura nas imagens.

Esse estudo deu origem à sua tese, *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano* (WARBURG, 2013). Nela, Warburg estabelece relações entre as pinturas de Botticelli e as representações equivalentes das imagens na literatura da Antiguidade clássica, em que a antiga deusa Vênus foi descrita nos hinos homéricos. Os artistas da Antiguidade perceberam uma forma de representar acessórios, trajes, cabelos das ninfas por meio da qual o movimento aparece de modo exuberante e livre. Nos poemas de Homero já havia as representações dessa deusa, que, mais tarde, no Renascimento, renasce na pintura de Botticelli, *O Nascimento de Vênus* (1445-1510), no catálogo dos *Uffizi*: “A deusa está saindo de uma concha no meio do mar. à esquerda, mostram-se dois ventos que voam sobre as ondas impelindo a deusa até a margem; à direita há uma jovem que representa a primavera” (WARBURG, 2015, p. 28).

O autor percebe, por meio de suas análises acerca da imagem de Botticelli, que, ao longo da História da Arte, certos gestos se repetem. Essa cena da Vênus saindo do mar foi descrita, anteriormente, na poesia de Homero, em “A Afrodite”, e há semelhanças com o poema “Giostra”, de Angelo Poliziano:

No tempestuoso mar Egeu vê-se acolhido
O membro genital no ventre de Tétis
Que, sob os diversos giros dos planetas,
Vaga pelas ondas envolto em espuma branca.
Nascida ali, com graça e alegria,
Uma donzela com rosto não humano,
Avança – e o céu se deleita –
Sobre uma concha guiada pelos ventos.
Chamar-se-iam reais o mar e a espuma,
Reais a concha e o sopro do vento;
E o brilho dos olhos divinos
E o céu e os elementos a envolvem com seus risos.
Dançam as Horas brancas na areia
E o vento encrespa seus cabelos;
Seu rosto não é igual nem é distinto
Como costuma ser quando se trata de irmãs.
Poderias jurar que a deusa saíra do mar,
Segurando com a destra o seu cabelo,
E, com a esquerda, cobrindo seu doce seio;
E sob seu passo sacro e divino,
A praia se revestira de grama e muitas flores.
(POLIZIANO *apud* WARBURG, 2013, p. 7).

Agora, podemos ler o canto de Homero, “A Afrodite”:

Decantar-te-ei, Afrodite, casta e formosa,
coroada com guirlanda de ouro, que domina os pináculos de Chipre,
Ilha banhada pelo mar, para onde o sopro crescente de Zéfiro
A levou na onda o murmurante mar, envolta em espuma branca;
E as Horas com diademas de ouro a receberam com alegria
E a vestiram com roupas divinas e lhe deitaram na santa testa
A guirlanda misteriosamente tecida em ouro e então adornaram
Suas orelhas com preciosas joias floridas de bronze e ouro enaltecido.
Mas seu pescoço encantador e seu seio alvejante adornaram
Com um cordão de joias áureas que as próprias Horas,
Coroadas com ouro, engenharam com artifício quando foram
Para a dança Graciosa dos deuses e ao palácio Paternal.
(HOMERO *apud* WARBURG, 2013, p. 8).

Ao compararmos o poema de Poliziano com o canto de Homero, percebemos que o enredo do poema italiano segue o canto grego: “tanto lá como cá, Vênus, ao surgir do mar, é levada pelo vento Zéfiro para a terra, onde é recebida pelas deusas das estações” (WARBURG, 2013, p. 8). A pesquisa de Warburg assinalou, assim, que a imagem literária tinha sido o ponto de partida para a produção imagética que o Renascimento plasmou na sua arte. O pintor Sandro Botticelli, via Poliziano e Homero, tinha dado forma visual a uma imagem e a representações profundamente arraigadas na mitologia e na literatura greco-latina e inseridas agora na filosofia que mais tarde conheceríamos como “humanista” para realizar suas pinturas *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*.

Apesar dessas pequenas diferenças entre o poema e o canto, entre a mão direita e a esquerda que cobre os seios, isso não é suficiente para não dar por correto o nexos entre a literatura de Poliziano e de Homero e a obra de arte pictórica de Botticelli. Podemos perceber que o poema foi realizado anteriormente à pintura, pois, na segunda, há maior liberdade de expressão. Há pequenas diferenças entre a pintura de Botticelli e os hinos homéricos, assim como entre os hinos e a poesia de Poliziano. “Enquanto a primeira fileira de relevos tematiza sobre a origem dos cosmos, vindo até *O nascimento de Vênus*, na segunda sequência de relevos o poder de Vênus é ilustrado com doze exemplos clássicos” (WARBURG, 2015, p. 29).

Warburg tentou fazer uma arqueologia visual da primeira Renascença italiana com base em um objeto novo, que foi, primeiramente, associado à representação e depois generalizado em todas as formas da vida cultural. O que o fascinou nas pinturas de Botticelli, *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*, e, similarmente, nos poemas de Poliziano, foi o que ele chamava de “notável tentativa de delinear os movimentos transitórios”. (WARBURG, 2015, p. 45)

Tais movimentos devem ser entendidos como uma forma simbólica que a arte renascentista florentina fez ressurgir em diversos lugares, que modifica a apresentação do movimento, por exemplo, de uma personagem que caminha com sua vestimenta ao vento, conforme apresentado no painel seguinte.

4.2 Movimento dos cabelos e das vestes da ninfa

A figura feminina em movimento parece desdobrar-se em várias; desde as mênades dançantes esculpidas nos vasos e nos sarcófagos aos baixos-relevos da Antiguidade pagã e nos afrescos renascentistas, conforme apresentado no Painel 4. Dessa forma, propomos pensar sobre esse movimento dos cabelos e dos tecidos da ninfa, pois o vento seria como uma encarnação do divino, que está em todos os lugares, apesar de não podermos visualizá-lo, mas apenas senti-lo. O movimento dos drapeados das ninfas pode ser observado principalmente nessas figuras femininas que, quando andam, o vento provoca um balançar de sua indumentária.

Para Warburg, havia uma grande preocupação do artista Botticelli em reproduzir os movimentos das vestes e dos cabelos das figuras femininas, principalmente em *O nascimento de Vênus* (Fig. 1) e *A Primavera* (Fig. 2), ambas apresentadas no Painel 2. Nessas imagens, o vento representa uma ferramenta figurativa importante, uma forma sintomática, e não apenas

simbólica, capaz de deslocar o *áthos* para os acessórios, essa “ferramenta patética: os tecidos aparecem muitas vezes – sobretudo nos quadros do Renascimento” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 50).

Dessa maneira, discutiremos sobre os drapeados, que aparecem desde o poema “Giostra”, de Poliziano, passando pelo canto “A Afrodite”, de Homero, até *A Vênus*, de Botticelli. O sintoma pode ser observado nos drapeados das vestes das ninfas que Warburg destacou em seu *Painel 46* do *Atlas Mnemosyne*.

Warburg observou o movimento do vento nas vestes das ninfas, que foram reproduzidas em diversos painéis. Entre eles, destacamos o *Painel 39*,⁹ intitulado “Botticelli – Estilo ideal”. Nele, há diversas imagens, como: *O Nascimento de Vênus*, *A Primavera* e *Alegoria da Abundância*. Warburg, nesse painel, realiza diversos recortes, enfatizando, principalmente, as imagens da Vênus, de Clóris, e do vento Zéfiro, que em uma cena:

Uma perseguição erótica invade a melancólica tranquilidade com tempestuosa agitação. Zéfiro persegue Flora, de cuja boca brotam flores; esse detalhe curioso revela uma proximidade inesperada com Ovídio (que, com seus *Fastos*, é nossa única testemunha do dom mágico que Flora recebera ao ser tocada por Zéfiro); mais surpreendente ainda, porém, é o fato de que da Flora em fuga e do deus do vento a persegue corresponde à narrativa de Ovídio até nos mínimos detalhes dos elementos acessórios em movimento – o cabelo e a roupa (WARBURG, 2013, p. 91).

Em *A Primavera*, de Botticelli, a jovem Flora, com seus cabelos esvoaçantes, leva na mão direita maçãs e, com a esquerda, segura um *putti*. Ao familiarizar-se com imagens da Antiguidade, Botticelli impõe, em seus quadros, uma beleza vibrante, apresentada principalmente nos drapeados das vestes das ninfas. “O corpo em movimento, o vestido justo, cingida e com cabelos esvoaçantes e ondulados (os *putti* são um acréscimo insignificante, servem apenas como carregadores para os outros frutos do outono), foram estes os motivos que inspiraram Botticelli a sua representação fiel” (WARBURG, 2013, p. 91).

Burckhardt assinalou, quatro séculos mais tarde (na segunda metade do século XIX), a influência do mundo antigo na Itália dos séculos XV e XVI, denominando esse período como Renascença: a cultura greco-romana ressurgiu por meio desses diálogos que traziam de volta suas fórmulas imagéticas. As imagens da Antiguidade que sobreviveram na poesia passaram a se condensar nas artes visuais.

Botticelli, portanto, utiliza-se da Antiguidade, familiariza-se com as ninfas, vai buscar essas imagens na arte e na poesia, integrando-as como alegoria nas igrejas florentinas. Assim, as figuras femininas em *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus* dançam em uma roda cheia de encanto, representando a beleza, a castidade e a sensualidade, respectivamente. Os

⁹ Painel do *Atlas Mnemosyne* montado por Aby Warburg.

drapeados e as cabeleiras se tornam elementos centrais na arte renascentista, os movimentos dos tecidos leves e transparentes aparecem nas pinturas de Botticelli.

Dessa maneira, em *O Nascimento de Vênus*, a nudez estaria despojada de toda culpabilidade que envolve o desejo:

A Vênus de Botticelli é tão bela como desnuda está. Mas é tão hermética, tão impenetrável como bela. Dura é sua desnudez: cinzelada, escultural, mineral. Cinzelado, porque o contorno do desenho seria de uma nitidez particularmente aguda, pois possui uma nitidez que “arrebata” o corpo nu do seu próprio fundo pictórico, a maneira, em certo sentido, dos baixos relevos (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 19, tradução nossa).¹⁰

Em *O Nascimento de Vênus*, destaca-se a nudez e o erotismo. O corpo da Vênus foi transvestido em mármore, “apesar de se oferecer completamente nua ao olhar do espectador, a Vênus de Botticelli apresenta-se impenetrável. A imagem sólida e fria parece bloquear qualquer olhar de cunho sexual sobre o belo corpo nu feminino” (CAMPOS; FLORES, 2018, p. 253).

Nas duas pinturas de Botticelli, *O Nascimento de Vênus* e *Virgem de Granada*, os corpos e os dois rostos coincidem: olhos, nariz e boca, contorno das sobrancelhas, queixo; no entanto, enquanto a primeira encontra-se desnuda, a segunda encontra-se totalmente vestida e com um véu cobrindo-lhe os cabelos.

Desde os tempos mais remotos, o desejo físico obsessivo e irracional buscou satisfação por meio de imagens, e a arte europeia tem se esforçado periodicamente ao longo de sua história para dar ao nu feminino uma forma por meio da qual Vênus deixa de ser vulgar para se tornar celestial (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 22, tradução nossa)¹¹.

Portanto, o movimento dos cabelos e dos tecidos aparece nas duas pinturas de Botticelli, *O Nascimento de Vênus* e *Virgem de Granada*, pois a brisa imaginária produz drapeados nas vestes das ninfas. Esse elemento patético, que é a própria forma do desejo, sempre conflituoso e dialético, esse vento levanta não somente as vestes das ninfas, mas diversos elementos da natureza, como folhas, frutos e terra. As figuras femininas da Antiguidade ao Renascimento exploram o significado das paixões amorosas das ninfas.

10 “La venus de Botticelli es tan bella como desnuda esta. Pero es tan hermética, tan impenetrable como bella. Dura es su desnudez: cinzelada, escultural, mineral. Cinzelada, porque el dibujo de su contorno es de una nitidez particularmente cortante, una nitidez que ‘arrebata’ el cuerpo desnudo a su propio fondo pictórico, al modo, en cierto sentido, de los bajorrelieves” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 19).

11 “Desde los tempos más remotos obsesivo e irracional del deseo físico ha buscado una satisfacción a través de la imagen (*images*), y el arte europeo (*European art*) se ha esforzado periódicamente durante el curso de su historia en conferir al desnudo femenino una forma mediante la cual Venus dejara de ser vulgar para convertirse en celestial” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 22).

Retomando as análises visuais do texto de Didi-Huberman, deparamo-nos com duas esculturas, selecionadas pelo autor, que nos ajudam a compreender a iconografia clássica das ninfas. Uma delas é a *Gradiva*, que faz parte das ruínas de Pompeia e se apresenta como uma mulher de gestos agitados, com o movimento de seus passos dançantes em posição lateral, andar sedutor e charme provocador que nos remetem à memória e ao desejo.

Os drapeados, portanto, se destacam nas duas pinturas de Botticelli, *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus*; também na *Gradiva* e na serva de Ghirlandaio, conforme veremos a seguir.

4.3 Andar sedutor da *Gradiva* e da serva de Ghirlandaio

O andar sedutor e o movimento das vestes se destacam na imagem de uma passante com seu vestido ao vento, conforme podemos observar nas imagens do Painel 4. Nele, há uma escultura feita à maneira das obras gregas do século IV a.C., em baixo-relevo romano, da primeira metade do século II. Ela representa uma jovem que dança e levanta a barra de seu traje, mostrando os pés. O nome dela é *Gradiva*, que em latim significa aquela que avança. A imagem seria da deusa feminina de *Gradivus*; também havia o deus romano chamado *Mars Gradivus*, isto é, Marte, aquele que avança.

PAINEL 4 – O vento levanta os drapeados



Fonte: Fig. 1 e 2: Jensen (1987), p. 7-10; Fig. 3: Didi-Huberman (2016a), p. 13; Fig. 4: Didi-Huberman (2015a), p. 53; Fig. 5: Didi-Huberman (2015a), p. 54; Fig. 6: Warburg (2010), p. 85.

Na cultura moderna, uma reprodução da escultura da *Gradiva* aparece na capa do livro *Gradiva, uma fantasia pompeiana* (1903). Atribuído ao romance escrito pelo alemão Wilhelm Jensen, teve grande influência na cultura europeia, principalmente entre os surrealistas. A

história descreve um jovem arqueólogo chamado Norbert Hanold, que se apaixona pela imagem grega da *Gradiva*. Esse baixo-relevo permanecia em seu escritório para livre contemplação.

A partir disso, o arqueólogo começa a pensar sobre a existência da *Gradiva* e de suas características pessoais. Tecendo elucubrações, imagina, por exemplo, que a jovem figurada na escultura poderia ser filha de uma família nobre, de origem grega, que residiu em Pompeia e caminhava para chegar ao templo de uma deusa.

A *Gradiva* não deixa Hanold maravilhado somente pela beleza, mas pelo encanto natural, coisa rara nas esculturas da Antiguidade. Vejamos um trecho do romance em que o arqueólogo expressa seu encanto pela *Gradiva*: “A escultura representava, de pé, uma mulher caminhando, mais ou menos um terço do seu tamanho natural. Ela era jovem, não criança, e, evidentemente, ainda não mulher, porém uma virgem romana de cerca de vinte anos” (JENSEN, 1987, p. 11).

Esse encanto ocorreu, principalmente, pelo seu andar: “O pé esquerdo estava à frente, e o direito, disposto a segui-lo, só tocava o chão com a ponta dos artelhos, enquanto a planta e o calcanhar elevavam-se quase verticalmente” (JENSEN, 1987, p. 12). O personagem continua a vislumbrar a mulher em seus mínimos detalhes, ela caminha visivelmente sob o efeito do encanto pela singular flexão do pé: “isto no sentido literal, tendo seu passo tão particular deixado, com certeza, na cinza, uma pegada distinta de todas as outras” (JENSEN, 1987, p. 46).

A temática central do texto de Jensen remete aos Museus Vaticanos, locais que abrigam um vasto acervo artístico reunido ao longo dos séculos pelos diferentes pontífices romanos. O ponto de partida do romance se apoia na grande semelhança entre a escultura e a jovem viva que caminha pela rua; assim, o arqueólogo Norbert Hanold a persegue e depois descobre que essa mulher viva é sua amiga de infância.

Em meio a todos esses pensamentos, de repente, Hanold avista uma mulher saindo da casa de Castor, seu amigo. Assim conclui que se tratava de Gradiva, ela usava um véu que lhe cobria a cabeça e um vestido plissado, o irreverente andar da moça é rapidamente reconhecido por Hanold. A partir daí, ele percebe que toda viagem que empreendera repentinamente tinha, afinal, como propósito encontrar o rastro de Gradiva.

Na noite em que sucede sua busca pelo andar singular de Gradiva, nosso personagem tem o primeiro sonho, descrito por Jensen como “horroroso e aterrador. Hanold se encontra na cidade de Pompeia, justamente no dia da sua destruição. A cidade está envolta em chamas, chuva de cinzas e fumaça de enxofre” (JENSEN, 1987, p. 17).

Ele observa a Gradiva, que caminha tranquilamente em meio ao caos, e Hanold a avisa para sair dali; no entanto, ela se dirige às duas colunas do templo e reclinando sua cabeça em um degrau, onde uma forte onda de cinzas a atinge, transformando-se em uma espécie de cor de mármore, tal qual uma estátua.

A fotografia da escultura ficava exposta na sala do psicanalista Sigmund Freud e faz parte das ruínas de Pompeia. O romance de Jensen foi tema de estudo de Sigmund Freud em *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen*, de 1907. O livro transmite um rico conhecimento acerca dos processos mentais e é sob essa perspectiva que Freud empreende sua análise da obra. Na história da interlocução de Freud com a literatura, podemos observar que esse seria o primeiro texto no qual o psicanalista efetua um estudo extenso da obra de um poeta, em que discute os sonhos de Jensen.

No livro de Freud, o arqueólogo Norberto, em seus sonhos, descobre, então, que a jovem que vira nas ruas era Zoé Bertgang, uma amiga de infância.

O nome “Bertgang” talvez seja um indício de que em tempos idos as mulheres dessa família distinguiam-se pelo singular e gracioso andar, e podemos supor que os Bertgangs germânicos descendessem de uma família romana a que pertencera a mulher que inspirara um escultor a perpetuar na escultura a peculiaridade do caminhar dela (FREUD, 1974, p. 25).

Freud era um colecionador de artefatos arqueológicos, mantinha em seu consultório uma cópia em gesso da *Gradiva*, que foi adquirida de um negociante, “feita pelo próprio Jensen (com quem Freud manteve correspondência) e que remete à descrição do relevo da *Gradiva* de Hanold no conto” (BURKE, 2010, p. 89).

Diversos autores foram seduzidos pelo andar da *Gradiva*, essa deusa que, ao caminhar, levantava sua saia e mostrava seus pés,¹² parte do corpo que sempre foi objeto de sedução e pudor. Percebemos que há evidente semelhança entre o fascínio de Norbert Hanold pela *Gradiva* e o de Warburg pela ninfa de Ghirlandaio.

A serva de Ghirlandaio aparece no afresco *Nascimento de São João Batista* (Painel 4, Fig. 4 e 5), de Domenico Ghirlandaio. Ao atravessar o quadro com seu vestido branco transparente, ela provoca uma irrupção, uma fulgurante presença do passado pagão que se introduz entre as figuras da família dos Tornabuoni. “Uma mulher dançante, em uma pintura

12 Conforme Bataille, no artigo “The big toe” (1929): “As matronas mais pudicas não permitiam constantemente que seus dedos dos pés nus fossem vistos. Por outro lado, o pudor em relação aos pés se desenvolveu excessivamente na era moderna e só começou a desaparecer no século XIX. M. Salomon Reinach estudou esse desenvolvimento em detalhes no artigo intitulado ‘Pieds pudiques’ [‘Modest Feet’], insistindo no papel da Espanha, onde os pés das mulheres têm sido o objeto da mais temida ansiedade e, portanto, a causa de crimes” (BATAILLE, 1929, p. 4).

que, se não fosse por ela, a veríamos como estática, ela irrompe nesta lenta respeitabilidade, neste controlado cristianismo” (CALASSO, 2008, p. 28).

O pintor Ghirlandaio usou um modelo cronologicamente e tematicamente defasado em relação às outras figuras femininas, já que a serva se apropria de uma silhueta da Antiguidade romana, pois o artista a introduz em um contexto completamente diferente, com um valor também distinto dos padrões da cristandade:

A donzela de pés ligeiros figura-se como contratempo na cena: portava drapearia da Antiguidade dentro de episódio cristão. Warburg compreende, então, que a figura da doméstica com a bandeja de flores e frutos na cabeça seria como uma invasão pagã na cena religiosa. Essa “intromissão [é] revelada pelo movimento presente na figura, por seus gestos, por suas vestes esvoaçantes” (WARBURG *apud* FERNANDES, 2017, p. 85).

Os cabelos negros e ondulados e a cor de pele mais escura contrastam com os das outras mulheres, que têm pele mais clara e cabelos loiros: “Significa que ela é – em seu próprio anacronismo – a sobrevivência pagã do ciclo iniciado por Ghirlandaio na grande Igreja Dominicana de Florença” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 55, tradução nossa).¹³

O andar e a roupagem da serva se diferem das vestimentas pesadas das mulheres da família Tornabuoni, a “Ninfa provoca um contrarritmo da ordem social – e formal – em que ela surge pela margem. E, o que ela é, afinal, e esse vento que ela traz consigo? Esse vento de outros tempos que mexe os seus vestidos de forma tão pouco realista, em um quarto fechado?” (DIDI-HUBERMAN, 2015^a, p. 55, tradução nossa).¹⁴

Podemos observar, nesse caso, que a personagem efetua um ingresso, uma entrada efetiva, na cena, como uma força da natureza, quase deixando ver, sob as vestes, a silhueta do corpo feminino. A antiga ninfa entra na cena religiosa, com seu vestido drapeado, transparente; como um contratempo da história, sua imagem se difere das outras mulheres do quadro religioso.

Enquanto as senhoras da família Tornabuoni usam tecidos luxuosos com brocados, a serva surge como um fantasma sensual, com seu vestido pregueado e seu andar sensual “acentuando os contornos do antebraço, das coxas e dos seios, uma vez que ela possui uma estranha mobilidade. A serva contraria uma história, ao mesmo tempo, religiosa e profana, algo entre o nascimento de um santo e o nascimento de um burguês de Toscana” (CAMPOS, 2018, p. 70).

13 “Cela veut dire qu’elle est – dans son anachronisme même – la survivante païenne du cycle peint par Ghirlandaio dans la grande église dominicaine de Florence” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 55).

14 “Ninfa est donc à contre-rythme de l’ordonnancement social – et formel – ou elle surgit par le bord. Et qu’est-ce, enfin, que ce vent qu’elle apporte avec soi? Ce vent d’autre temps qui agite ses vêtements de manière si peu réaliste, dans une pièce close ?” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 55).

Portanto, a serva de Ghirlandaio seria uma sobrevivência na igreja florentina, pois o artista, ao criar uma cena burguesa, insere na cultura religiosa resquícios das imagens gregas: Ninfa e apenas uma bela estrangeira na história em que aparece [...] Ao contrário de todas as outras figuras representadas na cena, ela não está vestida no estilo florentino: como as pessoas ricas com seus tecidos pesados e cortes severos, mas a serva de Ghirlandaio usa uma roupa leve, vestido monocromático, sensual, quase transparente ¹⁵. (DIDI-HUBERMAN, 2015^a, p. 53).

A pintura de Ghirlandaio da serva foi exposta na Igreja Dominicana de Florença e reaparece em uma história de uma família burguesa: “Ninfa surge como um sintoma de uma sobrevivência, criando assim um mal-estar na representação. A ninfa faz parte da casa como uma relíquia arqueológica; a serva pertence à ordem social da família burguesa” (DIDI-HUBERMAN, 2015^a, p. 52, tradução nossa).¹⁶

Pistas importantes sobre a questão da ninfa no pensamento warburgiano podem ser encontradas no projeto *Ninfa florentina/Fragmentos das ninfas* (1900), correspondência entre Warburg e seu amigo André Jolles entre 1874 e 1946.

[...] pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, para, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais (WARBURG, 2012, p. 3).

Essa imagem obcecou tanto Warburg na sua juventude que ele convenceu seu amigo André Jolles a sustentar uma correspondência em que deveria assumir o papel de um apaixonado pela ninfa, e a Warburg correspondia esgotar todas as possibilidades interpretativas da imagem.

Na primeira carta de Jolles a Warburg, o holandês descreveu, em tom jocoso, seu encontro com a ninfa florentina: “Iniciei um galanteio espiritual e tornei-me sua vítima. Persigo-a ou é ela que me persegue a mim? Em boa verdade, já não sei! Mas deixa que te conte, passo a passo, a história de minha paixão. Travei conhecimento com ela numa visita semanal a uma Igreja...” (JOLLES *apud* WARBURG, 2012, p. 2).

15 “Ninfa n’est qu’une belle étrangère dans l’histoire où elle fait son apparition [...] Contrairement à toutes les autres figures représentées dans la scène, elle n’est pas habillée à la florentine : pas de riches, pas de lourdes et sévères étoffes, mais une robe légère, monochrome, ample, sensuelle, presque transparente” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 53).

16 “Ninfa surgit aussi comme le symptôme d’une survivance, créant par là même un malaise dans la représentation. La nymphe est chez elle dans les recueils archéologiques; la servante est chez elle sans l’ordre social d’une famille bourgeoise” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 52).

A correspondência não prosperou, mas a obsessão de Warburg pela imagem continuou no *Atlas Mnemosyne*, conforme podemos observar no *Painel 46*, que:¹⁷

Contém 26 fotografias, desde um baixo-relevo longobardo do século VII ao afresco de Ghirlandaio [...] (no qual aparece a figura feminina que Warburg chamava, brincando, “senhorita leva-depressa”, e que na correspondência sobre ninfa Jolles define “o objeto dos meus sonhos, que toda vez se transforma em um encantador pesadelo”), da carregadora de água de Rafael à camponesa toscana fotografada por Warburg em Settignano (AGAMBEN, 2012, p. 28).

Warburg, nesse *Painel 46*, destaca em tamanho maior o afresco de Domenico Ghirlandaio: *Nascimento de São João Batista* (1485-1490), da Capela Tornabuoni, em Florença. Para Warburg (2013), a ninfa seria uma daquelas criações que poderia se destacar no Renascimento, pois essa “virgem destemida, de cabelos soltos, saia arregaçada, apresentava-se ora como caçadora no cortejo de Diana em inúmeras procissões festivas mitológicas, ora como virgem casta perseguida” (WARBURG, 2013, p. 367).

No entanto, no Renascimento Italiano, a ninfa se destaca não somente nas pinturas, mas também nos textos dos poetas e nos romances. Como se pode ver em uma passagem dos *Dialoghi*, de Leoni de Sommi, na qual um ator da corte de Mântua descreve seus acessórios: “Devem vestir corpetes, com diversos bordados [...]. A isso se acrescenta uma saia de tecido lindamente colorido e levemente arregaçado para revelar seu pé [...]” (WARBURG, 2013, p. 370).

Segundo Warburg, essas figuras sedutoras, com seus movimentos graciosos, rodeiam-nos e estão, ao mesmo tempo, dentro e fora de nós, já que nossa memória e nossos sonhos são compostos por elas. Warburg, em uma carta dirigida a Jolles, questiona sobre a ninfa: “Donde ela vinha? Para onde ia?” (JENSEN, 1987, p. 12), mas a resposta não ficou bem definida. As ninfas retornam, muitas vezes, em forma de fantasmas, em nossos sonhos, pois sua sobrevivência é como uma “lembrança do mais longínquo tempo, um fóssil em um movimento do eterno retorno. A imagem da ninfa estaria entre o individual e o coletivo, pois as imagens são históricas e, de algum modo, elas são vivas, mas sendo feitas de tempo e de memória” (WARBURG, 2013, p. 373).

Agamben, em seu livro *Ninfas* (2012), destaca que a nossa cultura necessita de uma imagem feminina para sobreviver: “A ninfa é uma imagem da imagem, a cifra das *Pathosformel* que os homens transmitem uns aos outros de geração a geração, e à qual ligam sua possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar ou de não pensar” (AGAMBEN, 2012, p. 61).

17 Painel do *Atlas Mnemosyne* montado por Aby Warburg.

No entanto, Didi-Huberman (2016^a) foi mais longe, ao destacar que essas divindades menores sem poder institucional nos fascinam. O autor pergunta quais seriam as encarnações possíveis da ninfa: “*Ninfa, Aura, Gradiva...* Para onde se dirigem, então, todas as ninfas deste sutil panteão da memória e do tempo, do vento e do drapeado, do luto e do desejo?. Qual é a finalidade dos seus passos dançantes?” (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 46).

A fascinação de Warburg pelo lado reverso da ninfa, que aprendeu com os índios Pueblo, no Novo México, nos apresenta o mesmo gesto da serpente, “estes seres femininos portadores de um saber anterior, um conhecimento metafórico que se condensaria em um lugar que era ao mesmo tempo uma fonte, uma serpente e uma ninfa” (CALASSO, 2008, p. 14). A ninfa é, portanto, uma forma de vida em movimento, agitando as vestes e os cabelos, pois evoca a graça eterna dos seus panos.

As figuras femininas que até então se destacavam na vertical, no período da Antiguidade clássica, na redescoberta do Renascimento, começam a cair por terra e encontram-se na horizontal, principalmente no período Pré-barroco e no Barroco, com sua estética rebuscada, com o excesso de adornos, os drapeados exagerados, que dominou entre os séculos XVII e as primeiras décadas do século XVIII. Estudaremos mais sobre isso no próximo capítulo.

5 QUEDA DOS CORPOS E DOS DRAPEADOS

PAINEL 5 – Santas católicas e seus drapeados (montado por Juliana Andrade de Lacerda)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fonte: Didi-Huberman (2016a). Fig. 1: p. 13; Fig. 2: p. 15; Fig. 3: p. 14; Fig. 4: p. 14; Fig. 5: p. 16.¹⁸

No período Barroco, a ninfa cai por terra e aparece na horizontal. Conforme apresentado no Painel 5, os corpos estão estendidos sobre o mármore, a carga dramática e a sensação de movimento se intensificam. Esses corpos cristãos são deuses que tiveram de fugir para sobreviver travestidos de diversas formas, em diversos esconderijos cristãos das igrejas romanas. Foi nesses locais que sobreviveram no final da Antiguidade clássica. Os temas católicos se destacam nessas imagens, no entanto, há uma queda dessas divindades femininas, em um processo de mortificação dos corpos sagrados.

¹⁸ Fig. 1: *Santa Cecília*, 1600, Stefano Maderno (1576-1636), Mármore; Fig. 2: *Beata Ludovica Albertoni*, 1671, Gian Lorenzo Bernini; Fig. 3: *Cristo velado* (1720-1793), Giuseppe Sammatino; Fig. 4: *Pietà*, de Michelangelo, 1499, mármore; Fig. 5: *O Êxtase de Santa Teresa*, 1647-1652, Gian Lorenzo Bernini, mármore branco.

Primeiramente, analisaremos a obra do escultor Stefano Maderno (1576-1636), *Santa Cecília* (1600) (Fig.3). Sua história começa por volta de 230 d.C, no tempo de Marco Aurélio Severo Alexandre, o último dos imperadores da dinastia dos Severos. No entanto, é somente em 1600 que o artista esculpe sua imagem, no período da Contrarreforma, a partir de um cadáver encontrado na Igreja de Roma.

Na imagem de *Santa Cecília*, há uma elegância divina, de modo que podemos pensar nessa imagem como uma santa que foi abandonada em um esconderijo cristão:

Dessa figura emana um duplo sentimento, de abandono total, acentuado pela ausência de rosto, e de elegância suprema, devido provavelmente, ao magnífico panejamento que reveste o seu corpo inteiro segundo um dispositivo de pudor que chega mesmo a substituir pelo véu qualquer indicação de cabeloira (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 54).

Maderno, nessa obra, procurou referências no paganismo greco-romano e consagra-se inteiramente como um corpo supliciado no período do Pontificado de Urbano I. Essa virgem, nobre da família dos Metelos, filha de senador romano e cristã desde a infância, foi obrigada a se casar com o jovem Valeriano. No entanto, ela se manteve casta e convenceu seu marido a doar todos os bens para a igreja; além disso, assistiu à decapitação antes da sua morte: “O carrasco golpeou o seu pescoço três vezes sem conseguir cortar a cabeça. Como a lei proibia golpear quatro vezes a vítima, o carrasco deixou-a ensanguentada, semimorta. Durante os três dias em que sobreviveu, deu tudo o que possuía aos pobres” (DIDI-HUBERMAN, 2016a p. 55).

A estátua de Maderno parece querer congelar esse momento de morte, em que ela ficou agonizando durante três dias no ladrilho de uma casa de banho para provar sua fé. Assim, podemos dizer que sua postura não permite que o fiel veja seu rosto, “afinal, Santa Cecília repousa sobre a sua grande laje de mármore como um animal no matadouro, o seu pescoço vertendo sangue” (DIDI-HUBERMAN, 2016^a). O escultor pensou minuciosamente sobre sua composição para convencer o fiel de sua santidade, ao apresentar uma jovem agonizando: “Santa Cecília de Maderno aparece tão esmagada, tão pudica na morte; é graças ao mesmo panejamento que ela aparece tão sensualmente leve, adormecida diante de nós, simplesmente abandonada, como poderia sê-lo uma ninfa da Antiguidade” (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 63). A beleza da escultura se deve ao artista transformar o mármore, uma pedra dura e fria, em uma obra repleta de drapeados, ao modificar esse “amálgama informe de panejamento [*draperies*] em forma drapejada [*drapée*], em obra esculpida, sólida, durável – uma obra da visibilidade em retração, mais que fugidia” (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 61).

Há três aspectos fundamentais que Gilles Deleuze analisou no livro *A dobra: Leibniz e o Barroco* (1991), que citaremos a partir da leitura de Didi-Huberman (2016^a). “O primeiro aspecto é o *estriamento* – um máximo de matéria para o mínimo de extensão –, o que corresponde bem à maneira como Maderno hiperbolizou, em panejamentos de mármore, a humilde amálgama a que o cadáver da santa estava reduzido na caixa de madeira” (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 63).

Outra imagem do Painel 5 seria a de *O êxtase de Santa Teresa*, (1647-1652), de Gian Lorenzo Bernini. Em um mármore branco, foi esculpida a Santa, a imagem da literatura erótico-religiosa transforma o êxtase sexual em religioso, pois é a própria Santa Teresa (Fig. 5) que escreve sobre sua experiência religiosa, em que o desejo e o gozo são evidenciados.

Vejamos o que foi apresentado na imagem de Bernini, a partir do texto escrito pela própria Santa Teresa, sobre sua experiência religiosa:

Um dia me apareceu um anjo com uma beleza nunca vista antes. Eu vi em sua mão uma longa lança de ouro cuja ponta parecia ser uma ponta de fogo. Ela parecia penetrar várias vezes no meu coração e perfurar minhas entranhas. A dor era tão grande, que me fez gemer, muitas vezes, em alta voz, ainda assim foi superando a doçura desta dor excessiva, eu não pude querer livrar-me dela. Nenhuma felicidade terrestre pode dar um prazer assim tão grande. Quando o anjo tirou a sua lança, senti um enorme amor por Deus (ROMA PRA VOCÊ, 2017, [n. p.]).

Esse limite entre a religião e a experiência sexual foi denominado de teologia mística, conforme Isabelle Anchieta (2019, p. 127):

A santa tomba diante do anjo, que, faceira e delicadamente, parece remover o dardo de ouro que acaba de penetrar seu corpo. Os olhos fechados e a boca entreaberta encontram na imagem de Teresa a exata medida entre o prazer e a dor. As inovações dramáticas e emocionais do estilo barroco de Bernini se manifestam não só nas expressões faciais, mas também em todo o conjunto da escultura. O manto da santa agita-se de forma “inteiramente nova”. Em vez de deixar cair em nobres e majestosas pregas, à maneira clássica consagrada, [Bernini] fê-las revoltear de forma a aumentar o efeito de excitação e movimento.

O segundo aspecto seria a *intensificação*, que “Warburg já havia reconhecido nos panejamentos renascentistas” (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 64), em que o poder que é a própria potência em ato ocorreria por causa da dobra que cobre o corpo das santas.

Para exprimir a intensidade de uma força espiritual que se exerce sobre o corpo, seja para revertê-lo [como no caso da Santa Cecília ou da Beata Ludovica], seja para restabelecê-lo ou para elevá-lo [como no caso da *Santa Tereza* de Bernini], mas sempre para revolvê-lo e moldar o seu interior (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 64).

O terceiro aspecto da pregação diz respeito à relação entre a *extensão* e a *intensidade*, dando origem à *inerência*, o que também é encontrado na imagem de Santa Cecília. “A dobra [*pli*] é um envoltório de inerências; [...] o que está dobrado [*plié*] é o incluído, o inerente.

Com isto, conclui Deleuze, dir-se-á que o que está dobrado [*plié*] é somente virtual e que só existe atualmente num envoltório [*enveloppe*], em algo que o envolve [*l'enveloppe*]" (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 64).

Assim, o *plié*, ou a dobra, se destaca em todas as imagens (Painel 5). O drapeado exagerado acentua o erotismo, que pode ser observado principalmente nas obras de Bernini *Beata Ludovica Albertoni* (Fig. 2) e *O êxtase de Santa Teresa* (Fig. 5); e em *Cristo velado* (Fig. 1), de Giuseppe Sammartino, em Nápoles:

Temos outra extremidade desse horizonte humanista ou antiquante, encontra-se, evidentemente, o horizonte cristão, ou mesmo crístico; o do corpo reduzido ao planejamento – ao sudário – que o cobre inteiramente e, ao mesmo tempo, o reconfigura para um poderoso desejo de ver, como pode experimentar-se diante do extraordinário *Cristo Velado* de Giuseppe Sammartino (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 63).

Essas figuras repletas de dobras, conforme foi discutido por Deleuze, seriam uma espécie de enchimento esquizofrênico. Percebemos esse efeito principalmente na imagem da *Beata Ludovica Albertoni*, uma vez que sua “mão esquerda dificilmente se distingue do verdadeiro *áthos* textual que invade toda a estátua, desde o pedestal até aos mais ínfimos pormenores, como os bordados da almofada” (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 63). Os corpos continuam reclinados, conforme veremos no painel seguinte.

Ao sairmos das igrejas barrocas, “deixemos a Igreja de Cecília e essa estátua dilacerada nas suas próprias ambivalências – devoção barroca com *Nachleben der Antike*, morbidez com *morbidez* [maciez], sacrifício com desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 68).

No entanto, o drapeado também se destaca nas pinturas renascentistas de Botticelli, como em *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*, assim como na fotografia contemporânea de Berna Reale em *Quando todos calam*.

5.1 *Pathosformel*: ninfa renascentista & contemporânea

A partir das imagens do Painel 6, propomos discutir sobre a *Nacheleben* de uma ninfa renascentista e outra da arte contemporânea, uma vez que há um excesso de imagens, que vai além da pluralidade estética. Nesse excesso de imagens, pensemos na figura da ninfa, que permanece desde os gregos, passando pelo Renascimento até a Modernidade e a contemporaneidade. Dessa maneira, propomos buscar as semelhanças entre uma obra do Renascimento (1485-1486), *O nascimento de Vênus* (Fig. 1), de Botticelli, e outra da

contemporaneidade, *Quando todos calam* (2009), (Fig. 2), de Berna Reale, apresentadas no Painel 6.

PAINEL 6 – Ninfa: Botticelli & Berna Reale (montado por Juliana Andrade de Lacerda)



Fonte: Fig. 1: Didi-Huberman (2015^a), p. 12; Fig. 2: Premio Pipa ([s. d]).¹⁹

A artista encontra-se estendida sobre um balcão de madeira coberto por um tecido branco, que cintila ao soprar do vento, provocando drapeados. Reale se expõe entre comerciantes, feirantes e estivadores do mercado Ver-o-Peso, em Belém do Pará, os quais carregam peixes, bois, porcos e diversos animais carniceros; sobre seu ventre há vísceras de animais mortos. A cena do sacrifício da artista foi observada pelos passantes do mercado, que olhavam o sofrimento alheio.

Uma mulher nua, coberta de vísceras, jaz deitada, enquanto abutres atacam a carne espalhada sobre seu corpo. Durante uma tarde, Berna Reale se expôs desse modo ao olhar silencioso dos feirantes, que observam a cena ameaçadora, protagonizada pela artista (ROCHA, 2014, p. 25).

O nascimento de Vênus, de Botticelli, se tornou uma imagem ícone e aparece nos mais diversos sites e redes sociais na atualidade. Essa imagem, segundo Warburg (2013), seria uma interpretação dos contos gregos, uma transposição da literatura para a pintura. Conforme já foi narrado por Homero, Afrodite é empurrada para a margem pelo vento Zéfiro e recebida pelas Horas, as deusas das estações, que estão vestidas por um manto bordado de flores.

A pintura de Botticelli, na qual a Vênus emerge das águas em uma concha, retoma o tema (retratado pela primeira vez por Apeles, um pintor grego) da Afrodite *Anadyomene*,²⁰ ou

¹⁹ Fig. 1: *O nascimento de Vênus* (1485-1486), Sandro Botticelli; Fig. 2: *Quando todos calam* (2009), performance de Berna Reale.

²⁰ Anadyomene era um epíteto da deusa grega Afrodite. O sobrenome referia-se à lenda de Hesíodo, a lenda do nascimento de Afrodite, que teria escapado da espuma do mar em Chipre, depois que o sangue e as sementes do corte do sexo de Urano se misturaram com as águas do mar. O apelido de Anadyomene foi usado principalmente pela famosa pintura de Apelles, na qual eles surgiram, apenas do mar, torcendo graciosamente a água de seus cabelos. A pintura foi criada para os cidadãos da ilha de Kos e pendurou ali no templo de Asklepios. Em agosto, a pintura foi trazida para Roma. Lá, ele foi consagrado como um retrato da mãe paterna do falecido pai adotivo

seja, da deusa que, logo após o nascimento, sai das águas e aparece na praia. Enquanto a Vênus de Botticelli é recebida pelas deusas das estações e pelo vento Zéfiro, a figura apresentada pela artista Berna Reale é, por sua vez, observada pelos feirantes, estivadores e animais carniceiros.

No quadro *O nascimento de Vênus*, o vento Zéfiro sopra os cabelos e as vestes das Horas e da Deusa Nascente, o que leva a formar drapeados. Esse movimento dos tecidos pode ser observado também na performance: *Quando todos calam*; no entanto, os drapeados não cobrem o corpo de Reale, mas o balcão de madeira sobre o qual ela está estendida, portanto, nas duas imagens as figuras femininas aparecem nuas.

Essa nudez se destaca também na figura de cera colorida *Vênus desventrada* (1781-1782), um modelo anatômico da escultura de Clemente Susini. Didi-Huberman (1999) cita um conjunto de quatro quadros pintados por Botticelli em 1483, que contam a história de Nastagio degli Onesti. Eles foram criados para que Gianozzo Pucci presenteasse a sua segunda esposa (a primeira havia morrido um ano antes) e inicialmente foram pendurados no quarto de núpcias.

O quadro que representa o segundo episódio da narrativa chama-se *A caçada infernal* (1482-1483) em que há uma mulher de cabelos longos:

Nas duas primeiras pinturas, corre por uma floresta à beira-mar. Na terceira, ela surge em meio a um banquete, capturada pelo pintor em um gesto em que o voo se transforma em queda. Na primeira extremidade da mesa central, a jovem está deitada de bruços. O cavaleiro perfurou suas costas e enfiou as mãos na grande ferida aberta. Compreendemos com horror que aqueles que os dois cães devoraram, à direita deste quadro, nada mais são do que os interiores, as entranhas – talvez o coração – da vítima (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 80, tradução nossa).²¹

Nessas imagens de Botticelli, há um certo sadismo, que se destaca pela nudez da Vênus aberta, uma mulher enlouquecida que foi martirizada no epicentro do Renascimento. Observamos certa dor nessas imagens: “Traça na carne viva, na nudez cruel desta Vênus, um traço de crueldade que começa no sexo, segue o ânus e se estende abaixo da axila” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 126, tradução nossa).²² Podemos questionar por que essas imagens

Júlio César, Júlio César. Os cidadãos de Kos foram compensados com uma redução de impostos de 100 talentos. Na época de Nero, a metade inferior da imagem agora degradada foi substituída por uma cópia do pintor Dorotheus. A metade superior foi restaurada durante os tempos de Vespasiano (ANADYOMENE, 2022 [s.p.]).

21 “En las dos primeras tablas, corre por un bosque a la orilla del mar. En la tercera, surge en medio de un banquete, captada por el pintor en un gesto donde la huida se convierte en caída. En primer término de la tabla central, la joven se halla caída sobre el vientre. El caballero le ha atravesado la espalda y hunde sus manos en la gran herida abierta. Comprendemos con espanto que los que devoraran los dos perros, a la derecha de este cuadro, no es otra cosa que los interiores, las entrañas – el corazón acaso – de la víctima” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 80)

22 “Traza en carne viva, en la desnudez cerúlea de esta venus, un rastro de crueldad que parte del seno, sigue por el ano y se prolonga hasta debajo de la axila” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 126)

mostrariam a violação do corpo feminino, já que a jovem nua perseguida pelo cavaleiro pode ser simbologia de um elemento de violação sexual:

Direi que essa mulher – mas é uma imagem – que ela está nua porque é o objeto de desejo, isto é, um objeto psíquico. Direi dela que está nua porque sua função principal é emergir, aparecer, saltar à vista: mas nada é mais aparente do que a nudez no meio do mundo social – um banquete, por exemplo –, algo que demonstraram com solidez os primeiros teóricos do sonho, no final do século XIX (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 103, tradução nossa).²³

A cena da jovem nua pintada por Botticelli em *História de Nastagio degli Onesti* ocorre em um bosque, local que poderia ser um paraíso perdido ou, talvez, um inferno da crueldade. Como ressalta Didi-Huberman (1999, p. 104, tradução nossa): “O sono pode nos devolver as noites a esse paraíso [...] Sonhos de nudez são, portanto, sonhos de exibição”.²⁴ Freud, em *A interpretação dos sonhos* (1900), evoca o prazer exibicionista na vida infantil, uma vez que a Bíblia descreve o paraíso como um lugar onde as pessoas estão nuas, sem, no entanto, sentir vergonha disso.

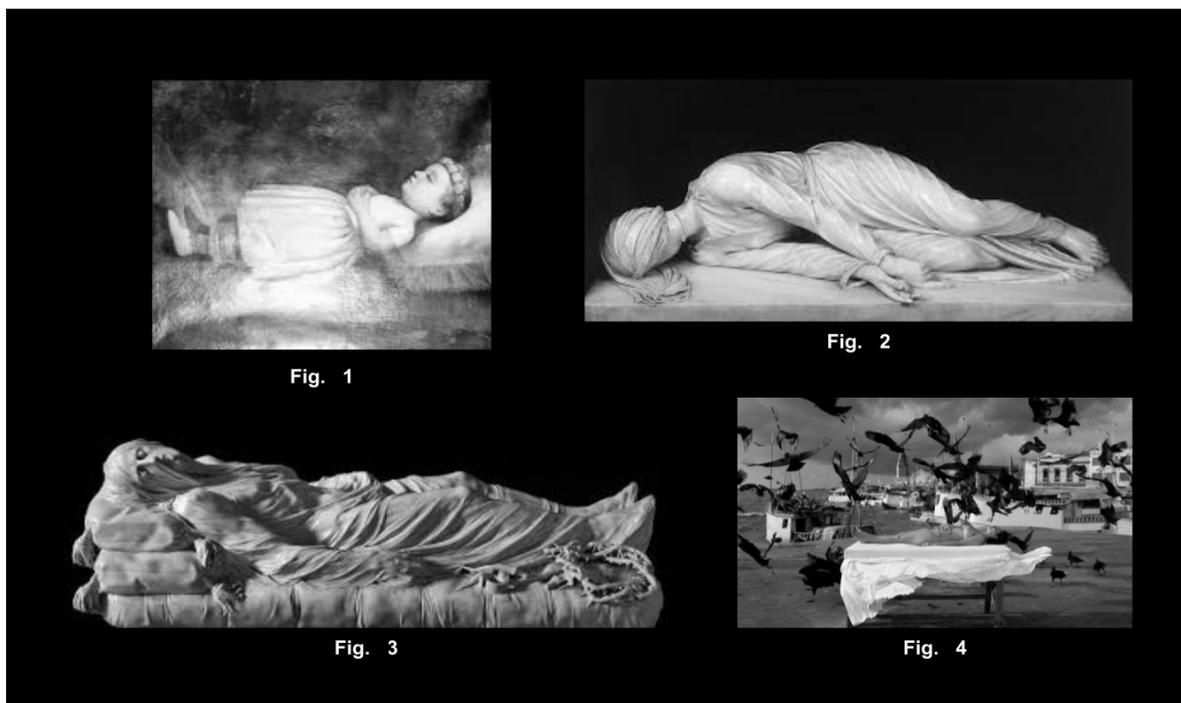
Percebemos, no entanto que, no painel 5, os corpos estão cobertos, agora, caem por terra e encontram-se na horizontal.

23 “Diré de esta mujer – pero es una imagen – que esta desnuda porque es el objeto de deseo, es decir un objeto psíquico. Diré de ella que esta desnuda porque su función primera es la de surgir, aparecer, saltar a la vista: más nada es más compareciente que la desnudez en medio del mundo social – un banquete, por ejemplo –, algo que demostraron con solidez los primeros teóricos del sueño, a finales del siglo XIX” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 103).

24 “El sueño puede devolvernos cada noche a ese paraíso [...] Los sueños de desnudez son pues sueños de exhibición” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 104).

5.2 Pathosformel: *Santa Cecília, O Cristo Velado, Menina Morta e Quando todos calam*

PAINEL 7 – Corpos estendidos sobre o mármore (montado por Juliana Andrade de Lacerda)



Fonte: Fig. 1: Pena (1954) (capa); Fig. 2: Didi-Huberman (2016a), p. 13; Fig. 3: Didi-Huberman (2016a), p. 14.; Fig. 4: Prêmio Pipa ([s. d.])²⁵

Segundo a teoria classificada de *Pathosformel*, fórmula de *áthos*, por Warburg, na iconografia clássica e renascentista alguns gestos permanecem ao longo dos tempos. Seria uma sobrevivência das imagens, a expressão de um desejo, de uma emoção, por meio de um gesto que se repete, observado no Painel 7. Nele há: Fig 1: Capa da obra *A menina morta* (artista desconhecido) (1954); Fig. 2: *Santa Cecília* (1600), Maderno; Fig. 3: *O Cristo velado* (1735), Giuseppe Sammartino; Fig. 4: *Quando todos calam* (2009), performance de Berna Reale.

Nossa pesquisa não propõe examinar um movimento específico ou tendências artísticas, uma vez que a arte tem seu próprio poder, sua própria postura. Assim, a proposta é relacionar imagens de períodos diversos, conforme apresentado no Painel 7. Apesar de

²⁵ Fig 1: Capa da obra *A menina morta* (artista desconhecido) (1954); Fig. 2: *Santa Cecília* (1600), Maderno; Fig. 3: *O Cristo velado* (1735), Giuseppe Sammartino; Fig. 4: *Quando todos calam* (2009), performance de Berna Reale.

pertencerem a períodos distintos, percebemos que os corpos se encontram estendidos, na mesma posição sobre um balcão de madeira ou de mármore.

Primeiramente, trataremos sobre *Santa Cecília* (1600) (Painel 7, Fig. 2), que foi esculpida em um bloco em mármore por Stefano Maderno. Apesar da similaridade com as esculturas clássicas, o artista omitiu, na obra, as referências ao paganismo greco-romano para destacar a castidade, a sacralidade e o sacrifício, uma vez que a Igreja pretendia evidenciar nos mártires os valores do cristianismo. A carga dramática reflete a história de uma “jovem desabada por terra, o corpo enrolado, os dois braços para diante, a cabeça estranhamente voltada contra o chão” (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 54).

O Cristo velado (1735), de Giuseppe Sammartino (Fig. 3), apresenta-se deitado sobre um colchão rudimentar, apoiado em duas almofadas e coberto por um sudário finíssimo, disposto de forma tão rente ao corpo que não parece ser um trabalho feito de mármore, pois foi esculpido em um único bloco.

Essa imagem, similarmente à de *Santa Cecília*, encontra-se em um ambiente fechado, já que ambos foram criados para ser venerados dentro de uma Igreja Católica. Seus corpos estão cobertos por um tecido, portanto, são figuras repletas de dobras. Esses drapeados aparecem também na pintura da capa do romance de Cornélio Pena.

5.3 Drapeados: fotografia da capa do romance de Cornélio Pena

Os drapeados que se destacam nas imagens barrocas das santas católicas também se apresentam na pintura do romance de Cornélio Penna, *A menina morta* (1954) (Painel 7, Fig. 1). A menina está estendida em um caixão, e o vestido branco drapeado e a coroa na cabeça retomam o mito católico da santidade. A imagem aparece no quadro-fotografia a óleo que ficava pendurado na parede da antiga casa-grande da fazenda em que se passa a história. Uma criança sorrindo, de rosto adulto, de braços roliços. Essa paixão pela imagem levou Penna a escrever o livro *A menina morta*, conforme entrevista a Lêdo Ivo, em *O jornal*, no Rio de Janeiro, em 1948:

Vou contar-lhe uma coisa curiosa, para mim, bem entendido, retificou logo o nosso entrevistado. E vi que estávamos parados diante de um retrato que representava uma menina, de vestido brocado branco, estendida em seu bercinho, muito branca com coroa de rosas também branca cingida na cabeça. Era sua tia, já falecida em 1852, que tinha sido retratada, já morta, na fazenda do Cortiço em Porto Novo (PENNA, 1958, p. s. p.).

A pintura a óleo era sua tia-bisavó e, apesar da distância temporal, ela permanecia na memória do autor. A trama de Cornélio Penna se desenvolve no interior das estruturas hierárquicas da Fazenda do Grotão, no Vale do Paraíba, durante o Segundo Império, no final do século XIX. A história narra o cotidiano de uma família tradicional que vive na grande fazenda produtora de café chamada de Grotão. Essa propriedade rural se constitui como palco onde se desenvolvem os dramas ligados às vivências das mulheres agregadas, das escravizadas, dos escravizados e dos senhores.

A figura do patriarca, simbolizada pelo senhor e chefe da família que passeia a cavalo pelos campos da propriedade, vistoriando o trabalho dos escravizados, assume o discurso da esfera do poder a fim de legitimar o trabalho escravo. Na condição de senhor a primeira parte do livro consiste na lembrança da relação carinhosa que a filha caçula do comendador mantinha com os habitantes da fazenda, incluindo os escravizados.

Apesar dos castigos aplicados recorrentemente, o Comendador Albernaz tentava agradar os escravizados; por consequência, a relação entre a casa-grande e a senzala era apaziguada. Os familiares do senhor, por exemplo, assistiam às danças e aos cantos dos negros no pátio da fazenda, o que dava aparência de harmonia, fazia com que a situação não parecesse ser de opressão uma relação entre senhores e escravizados.

O senhor mandava frutas da época, limonada, laranjada, caldo de maracujá, ou muitas vezes simples xaropes dissolvidos com água, adoçados com açúcar mascavinho, e eram servidos por negras do eito, que o feitor designava para conduzirem as canecas de folha de flandres, onde os negros bebiam em grandes goles (PENNA, 1970 , p. 19).

Percebemos que os personagens marcantes do romance, em sua maioria, são figuras femininas, como Dona Luíza, a governanta; Dona Mariana, esposa do comendador; além das agregadas Celestina, Dona Virgínia, Sinhá Rola e Dona Inacinha. A narrativa inicia-se com a atmosfera densa do luto, com a preparação do funeral, com os escravizados e os familiares dando banho no cadáver, costurando seu último vestido drapeado, construindo cuidadosamente o caixão.

E assim tudo continuava em sua aparência habitual, mas havia um princípio de desagregação, de ruína e desmoroamento que todos suspeitavam, e olhavam para o dono da casa como o único capaz de salvá-los, de tornar a fazer reviver e galvanizar aquele grande corpo que lhes parecia agonizante, agitado pelo trabalho subterrâneo da morte (PENNA, 1958, p. 81).

A partir do falecimento da menina, houve uma ruptura com a vida monótona da fazenda; negros e brancos sentiam o peso da solidão e da angústia, lamentosos por perder o único sopro de vida que havia ali, da filha do comendador. O clima opressivo e melancólico

da casa veio à tona após a morte da caçula e da ausência de sua presença mítica. As pessoas passaram a se sentir desgastadas pelo cotidiano pesado, imposto pela autoridade paterna e a escravidão.

A partir da segunda parte do romance *A menina morta*, iniciam-se os preparativos para receber Carlota, a filha mais velha do comendador, que, até então, estudava em um internato. Ela foi chamada para a Fazenda do Grotão para substituir a irmã que havia falecido. No entanto, Carlota sentia-se mal naquele local, isolada por montanhas, em uma região degradada pela ação do homem. Aquele ambiente repressor provocava nela um sentimento de angústia.

Carlota se permitiu, por exemplo, ter acesso a locais antes proibidos, descobrindo diversos segredos das pessoas que ali viveram e de seus antepassados. Ocorrem falas relativas aos sofrimentos das mulheres agregadas e dos escravizados.

Mesmo com essas mudanças promovidas por Carlota na fazenda, no romance, percebemos que os pais tinham total poder sobre suas filhas. O casamento na família dos proprietários de terra, por exemplo, era uma escolha dos pais, o que pode ser percebido na proposta feita à própria Carlota de que se casasse com um nobre a fim de salvar a família da falência. No entanto, ela se posiciona contra a possibilidade de um casamento de conveniência, recusando o noivo. Apesar disso, a vida de Carlota continua sendo de submissão ao poder patriarcal, cabendo ao homem a função de dominação, e à mulher o caráter subalterno.

No período em que é narrada a história, os sinais de decadência expõem a ação violenta dessa estrutura social mobilizada para a exploração do meio natural. Nesse sentido, há um olhar narrativo melancólico pelo qual a espacialidade adquire uma dimensão humana. Dessa maneira, o romance de Cornélio Penna apresenta reminiscências da vida pretérita do mundo escravocrata, sobrando apenas os restos da catástrofe que representou tal sistema.

A natureza é encenada como vestígios e rastros que evidenciam as marcas exploratórias desse sistema social, representados pela mudança de Albernaz e Dona Mariana para o Rio de Janeiro, os quais deixam Carlota, passam a viver na corte e, logo depois, falecem. Os pais de Carlota a deixaram sozinha, isso a martirizava, fato que a levou ao sacrifício de viver isolada na fazenda. O princípio de degradação se agrava à medida que se desenvolve a narrativa, com a frustração da esperança do restabelecimento da ordem, em razão da morte do comendador. A presença da personagem Carlota representa outro fator de desagregação, uma vez que ela não substitui a sua irmã no círculo atemporal do mito e rompe com a ordem escravista libertando os escravizados.

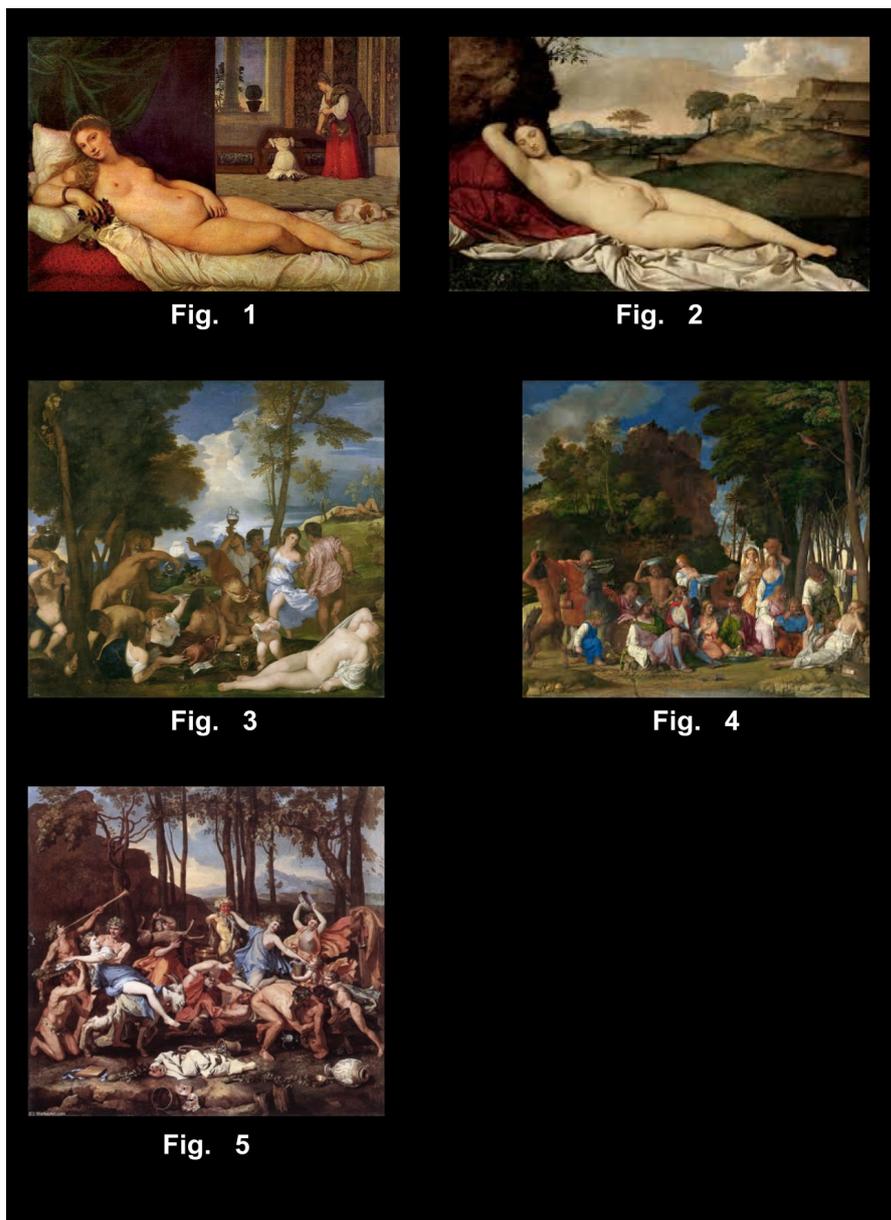
Nos capítulos finais do romance, o narrador focaliza a perspectiva de Carlota, cujo olhar vislumbra os escombros e as ruínas da propriedade de sua família. A morte, desse modo, é constitutiva do real traumático e, por conseguinte, da melancolia, conforme o pensamento de Benjamin discutido por Denilson Lopes. A construção dessa perspectiva melancólica se insere no romance *A menina morta* para revelar as marcas da historicidade e da morte da menina na Fazenda do Grotão.

Esses corpos ambivalentes da cristandade, sejam eles masculinos, sejam femininos, possuem um papel eminente de conversão do fiel, principalmente nas dobras das suas vestimentas. Dessa forma, continuaremos a buscar os drapeados, agora sobre as camas.

5.4 Ninfas recostadas entre lençóis e almofadas

A partir da Modernidade, percebemos que os mesmos lençóis que secam nos varais sob o vento nas casas de Roma cobrem as camas onde as ninfas se deitam. Georges Didi-Huberman (2016a, p. 68) ressalta: “deixemos os mármore, as santas relíquias e os odores de incenso. Saíamos para o ar livre: estamos no coração de Trastevere”.

PAINEL 8 – Ninfas entre lençóis e almofadas (montado por Juliana Andrade de Lacerda)



Fonte: Didi-Huberman (2016a). Fig. 1 e 2: p. 6; Fig. 3, 4 e 5: p. 13.²⁶

Conforme veremos, as imagens femininas se encontram recostadas em camas e almofadas, o que pode ser observado na pintura *Vênus de Urbino* (1538) (Painel 8, Fig. 1), de Ticiano, em que ela se encontra recostada sobre a cama.

Recapitulemos brevemente o filme da nossa hipótese, o seu movimento geral: A antiga Ninfa warburguiana, essa criatura da sobrevivência que corria pelos quadros em relevo na época humanista (Botticelli, Donatello), amainou o passo e acabou por cair no limiar da representação moderna (Ticiano, Poussin). Ei-la, doravante, deitada nas esquinas dos quadros mitológicos – em breve arreada nas cenas de cama

²⁶ Fig. 1: *Vênus de Urbino* (1538), Ticiano, óleo sobre tela; Fig. 2: *Vênus adormecida* (1507-1510), Giorgione e Ticiano; Fig. 3: *O Bacanal do prado* (1518-1519), Ticiano; Fig. 4: *Festa dos Deuses* (1514), Giovanni Bellini e Ticiano; Fig. 5: *O triunfo de Pan* (1636), Nicolas Poussin.

libertinas de Boucher ou de Wateau, antes da pornografia dos nus de Coubert ou de Rodin –, mas também escondida nos restos, nas dobras, nos trapos do seu próprio declínio. O movimento da sua queda e, simultaneamente, sexualizado e mortífero. Ele acabará, como já é previsível, no refugio e no informe (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p. 54).

A pintura de Ticiano foi uma encomenda de Guidobaldo della Rovere (1514-1574), também conhecido como Duque de Urbino. Na imagem, vemos uma jovem recostada em uma espécie de cama suntuosa, uma “mulher nua, deitada na cama, que nos olha acariciando o sexo” (ARASSE, 2020, p. 94). No Renascimento, era comum colocar no quarto do casal imagens de mulheres nuas, pois acreditavam que, caso a mulher olhasse aqueles belos corpos no momento da fecundação, o filho nasceria belo. Essa pintura servia para excitar Guidobaldo e ficava pendurada na parede de seu quarto, para ser olhada na intimidade, juntamente com sua esposa.

Essa tradição dos quadros de casamento foi iniciada, provavelmente, com a *Vênus de Dresden* (1507-1510) (Painel 8, Fig. 2), também chamada de *Vênus adormecida*, de Giorgione, mestre italiano do Renascimento. Essa pintura foi concluída e, em parte, repintada por Ticiano, entre 1511 e 1512, após a morte de Giorgione.

A figuração do gesto da masturbação era permitida e recomendada, pois era importante que as mulheres se preparassem para a noite de núpcias, uma vez que a ciência confirmava que elas só podiam ser fertilizadas no momento do orgasmo; assim, os médicos sugeriam que se preparassem manualmente para a união sexual.

Em *Festa dos Deuses* (1511) (Fig. 4), de Giovanni Bellini, e *Bacanal do Prado* (1518-1519) (Fig. 3), de Ticiano, as figuras femininas também se encontram recostadas em um tronco de árvore, em meio à natureza, com os seios à mostra. As personagens do quadro de Ticiano agitam suas vestes, como se estivessem em uma dança. Percebemos assim que os corpos e os tecidos continuam em movimento de queda. Esse movimento foi classificado por Didi-Huberman (2016a, p. 48) como *clinâmen*:

Em latim significa duas coisas: por um lado, denota o movimento de se curvar até cair, a inclinação de um corpo. O termo esclarece, portanto, esse eixo fenomenológico da queda por outro lado, tão bem analisado por Ludwig Binswanger no caso do sonho, que descreve a *Ninfa*, de quadro em quadro, no seu lento deslizar gracioso. [...] *cliné* designa o campo privilegiado deste movimento corporal: é o leito, o deitar, o deitar, é a almofada das divindades, onipresente em todas as cenografias da *Ninfa* quando se abandona às baixas forças do desejo e da horizontalidade.

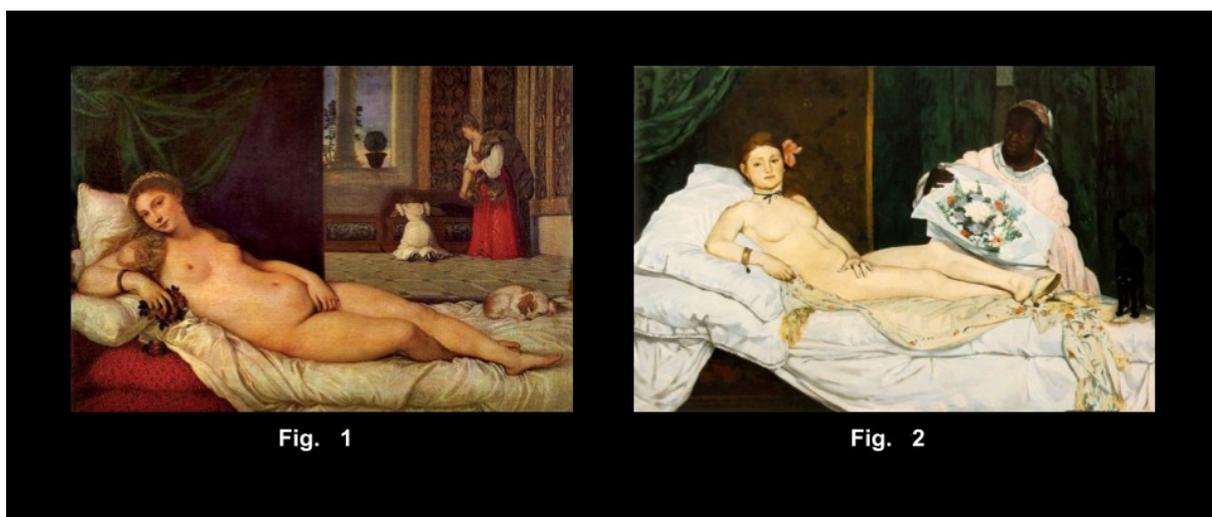
O termo *clinâmen* esclarece, portanto, esse eixo fenomenológico da queda, na qual os corpos femininos aparecem deitados sobre as almofadas, na relva, ou sobre o mármore. Dessa forma, podemos dizer que a ninfa cai verdadeiramente, na figura de uma jovem adormecida

no *Festa dos Deuses* (Fig. 4), seu “vestido boceja sob o seu seio” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p. 49). Em *O triunfo de Pan* (1636) (Fig. 5), de Nicolas Poussin, as mulheres agitam seus panejamentos, formando drapeados e evidenciando a nudez nessas imagens.

5.5 *Vênus de Urbino & Olympia*

Os corpos femininos e os drapeados continuam caindo, conforme as pinturas *Vênus de Urbino*, de Ticiano Vecellio (Painel 9, Fig. 1), e *Olympia* (1863), do francês Édouard Manet (Fig. 2). Apesar de as obras terem sido pintadas em épocas diversas, ambas as mulheres estão desnudas, a posição dos corpos é a mesma.

PAINEL 9 – Semelhanças e dessemelhanças entre *Vênus de Urbino* e *Olympia* (montado por Juliana Andrade de Lacerda)



Fonte: Didi-Huberman (2016a), p. 7-9.²⁷

Na pintura *Vênus de Urbino*, no entanto, os atributos iconográficos estão no contexto do casamento, como a “murta na janela, as rosas na mão esquerda, as duas arcas ao fundo e o cachorrinho dormindo sobre a cama” (ARASSE, 2020, p. 100). O cachorro era um símbolo de fidelidade e de luxúria; dessa forma, percebemos um certo pudor, apesar da nudez. *Olympia* se posiciona contra o pudor dos nobres e dos burgueses, Manet, ao pintá-la com um rosto comum, exibindo sua sexualidade, não nos permite dizer se essa imagem é apenas de uma mulher despida, ou de uma cortesã.

Apesar das duas figuras femininas, *Vênus de Urbino* e *Olympia*, aparecerem deitadas numa espécie de cama, em meio aos lençóis e às almofadas, *Olympia* tinha função diferente.

²⁷ Fig. 1: *Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano; Fig. 2: *Olympia* (1863), de Édouard Manet.

Enquanto a *Vênus de Urbino* seria uma imagem que representaria uma cortesã, a outra nos revela “quão longe a humanidade caiu, no abismo entre a cortesã de outros tempos e as filhas de hoje. *Olympia* não é uma sedutora, mas uma profissional” (ANCHIETA, 2019, p. 159). Uma vez que a *Vênus de Urbino* não conhece o sentimento de vergonha, há uma diferença entre a “nudez de antes e a de depois do pecado original, um sentimento que devia atormentar todo bom cristão” (ARASSE, 2020, p. 118).

Percebemos que a sensualidade se destaca nessas duas imagens. Apesar de a ideia de pudor não ter desaparecido na Modernidade, deixou de ser exclusivamente religiosa para tornar-se um pudor dos modos. Esse era o comportamento da nobreza e das cortes que a burguesia nascente havia adquirido, como o modo de se assentar à mesa, as relações sociais e afetivas. O encontro entre pessoas de classes sociais diferentes se tornou mais frequente, pois havia uma dependência maior entre os nobres e a burguesia. Havia uma necessidade de vigilância mútua, um controle do comportamento em público; no entanto, as transgressões ocorriam em ambiente privado.

Olympia, porém, causou escândalo quando foi exposta no Salão de 1865. Alguns visitantes quiseram perfurar o quadro, pois o consideravam indecente; por esse motivo foi necessário retirá-lo da exposição. No entanto, a representação da nudez feminina na pintura ocidental é uma tradição que remonta ao século XVI; seguindo essa lógica, tal obra de arte não deveria provocar tanto alvoroço.

A pintura de Manet possui uma superfície retangular, um eixo vertical e outro horizontal, além de uma iluminação real, assim o espectador pode olhá-la em dois sentidos. O artista reinventa o quadro-objeto, reinserindo a materialidade da tela naquilo que é representado, preparando o terreno para o movimento artístico do Impressionismo. “No caso da *A Vênus de Urbino*, é tanto mais prejudicial pelo fato de que *Olympia* contribui para o nascimento da modernidade na pintura” (ARASSE, 2020, p. 102-103). Apesar de Manet não ter sido um escritor, mas uma artista, ele fez uma crítica a partir de sua pintura. “Ele também viu ali uma *pin-up*, uma cortesã, se você preferir, já que, a partir dela, fez uma prostituta esperando seu cliente...” (ARASSE, 2020, p. 103).

O mesmo gesto da mão esquerda acariciando o sexo em a *Vênus de Urbino* (Painel 8, Fig. 1) se repete na *Vênus adormecida* (Painel 6, Fig. 2) de Giorgione. Apesar de as duas Vênus, a de Ticiano e a de Giorgione, estarem desnudas, os tecidos e as pregas caem e se encontram sobre o leito. “Em Giorgione, ela está dormindo. O gesto é inconsciente. Talvez ela esteja sonhando” (ARASSE, 2020, p. 120). Já em Ticiano, a *Vênus de Urbino* “está

totalmente acordada; ela sabe o que faz e nos olha. Sim. Portanto, ela olha para nós e se toca” (ARASSE, 2020, p. 120).

A questão do ver foi discutida por Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (1998). Ele se coloca diante dos volumes da *Minimal Art*, a fim de entender o dilema do visível. Logo, a visualidade estranha das obras minimalistas difere daquilo que chamamos sua visibilidade. Da mesma forma, Arasse destaca: “E acho que, Manet se interessou por esse quadro é porque ele ressaltava essa relação exclusiva do olhar, ao exhibir, na dianteira do quadro, uma figura que, esta sim, vê e toca a si mesma” (ARASSE, 2020, p. 121).

Para Didi-Huberman (1988), as imagens são ambivalentes, causando no espectador certa inquietação, abrindo-o para um vazio invencível. Então, o que fazer diante desse vazio que nos inquieta? Enquanto o homem da crença quer ver sempre alguma coisa além do que se vê, o homem da tautologia pretende não ver nada além da imagem.

Essa visão seria uma forma de recalcar a ausência, sustentada pelas imagens. Entretanto, essa experiência visual aurática conseguiria ultrapassar o dilema da crença e da tautologia? Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. O autor explicita suas leituras sobre os conceitos benjaminianos de aura, imagem dialética, dupla distância, imagem crítica, e esboça um modelo de investigação e escritura da História, que se afasta do modelo iconológico e formalista. O ver é, antes de tudo, uma operação que se dá no espaço intersubjetivo, pois aquilo que vemos também nos olha.

Uma vez que “não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 71). Da mesma maneira que o cubo de aço de Tony Smith inquieta o nosso ver, as imagens-obras, enquanto carregadas de sentidos contraditórios, conscientes e inconscientes, nos inquietam.

Ao fazer arte, não imitamos o mundo, mas inventamos um modo de vê-lo. Tentamos simbolizar aquilo que vem do inconsciente, pois, quando sonhamos, imaginamos um conteúdo latente da mesma natureza que o conteúdo manifesto, em que se abre um vazio. É preciso, portanto, mostrar o vazio: “mas como o vazio? Como fazer dessa arte uma forma – uma forma que nos olha?” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 35). Esse vazio não é a ausência, mas uma presença da ordem do enigma, do resto.

O olhar, assim, já está determinado pelo desejo, segundo Freud. Alguns objetos artísticos trazem de volta essa dialética do olhar, nessa relação entre o que vejo e o que me vê. Para Didi-Huberman, ao vermos um túmulo, imaginamos a morte de alguém. Assim, diante da tumba, temos o homem da crença e o da tautologia, enquanto o primeiro imagina o além, o segundo enxerga apenas um quadrado.

A perspectiva do objeto que olha o sujeito é explicitada por meio da imagem ambivalente do túmulo, porque esse recolhe um corpo morto, o que gera dor; entretanto, pode ser entendido também como um objeto esvaziado pela fé, na tradição cristã, que gera uma certeza alegre. A pessoa, por meio da fé, tem a certeza de algo que está por vir, de que o túmulo é um invólucro que guarda apenas a matéria que um dia foi receptáculo de um espírito que não está mais ali: “Seja como for, o homem da crença verá sempre alguma outra coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 48).

Da mesma forma que Stephen Dedalus não via unicamente o mar ao olhá-lo, mas algo além, que era a própria morte, também podemos ver além ao entrarmos em contato com a arte. É preciso abrir os olhos para experimentar o que não vemos e, assim, permitir a abertura necessária, para que aquilo que olhamos também nos olhe. Há uma cisão, quando o olhar se parte em dois, portanto. Didi-Huberman afirma que, ao observar uma obra, é impossível ver apenas o objeto, sem lhe atribuir algum sentido, sem tecer associações, sem fazer com que o desejo dispare algo. Trata-se da experiência estética pela via do que está entre *O que vemos e o que nos olha*, então, aquilo que nos interessa estaria ligado à nossa história.

A *Vênus de Urbino* nos olha. Ao mesmo tempo que toca seu sexo, seu olhar se reflete em nós. Assim, o objeto artístico nos devolveria o olhar, nos incluiria, reflexivamente, a partir de seu rebatimento na obra de arte.

Nas imagens do Painel 9, percebemos que tanto a *Vênus de Urbino* como *Olympya* se encontram recostadas sobre uma cama. No próximo subtítulo, as ninfas não se encontram mais no leito, mas agora desfilam pelas ruas de Paris.

5.6 As passantes desfilam pelas ruas de Paris

PAINEL 10 – Passantes: ruas de Paris (montado por Juliana Andrade de Lacerda)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fonte: Fig. 1 e 2: Avedon ([s. d.]); Fig. 3: Phillips ([s. d.]); Fig. 4: Artifexinopere (2011).²⁸

As sobrevivências deslizam de um período ao outro e, a partir da Modernidade, as ninfas saem dos ambientes fechados (igrejas, catacumbas, casas e quartos) e desfilam pelas ruas das grandes metrópoles, seus tecidos estão como despojos espalhados pelos esgotos e

²⁸ Fig. 1 e 2: Richard Avedon, Renée, The New Look of Dior; Fig. 3: Fotografia de Richard Avedon (1989) Metropolitan Museum Art; Fig. 4: *Rue de Paris, temps de pluie* (1877), Gustave Caillebotte.

pelas ruas das grandes cidades. A *Nachleben* é da ordem do vestígio; ao procurar seus elementos, não os encontramos, mas podemos deduzir algo a partir deles, pois há vários vestígios das ninfas espalhados pelas ruas de Paris. Baudelaire é atingido pelo olhar da musa na cidade de Paris, capital do século XIX e do início do XX, no período da *Belle Époque*, conforme Painel 10. A passante baudelairiana “erguia e balançava a barra do vestido em meio à multidão parisiense” (BAUDELAIRE, 2006, p. 169).²⁹

O poeta se encanta por uma musa em seu livro *As flores do mal*; assim, produz suas rimas:

A uma passante:

A rua barulhenta gritava ao meu redor.
Alta, magra, em profundo luto, majestosa dor,
Uma mulher passou, com uma mão solta
Levantando, balançando o bordado e a bainha;
Ágil e nobre, com sua perna de estátua.
Pessoalmente, eu bebia, tenso como um extravagante,
Em seu olho, céu lívido onde germina o furacão,
A suavidade que fascina e o prazer que mata.
Certo Raio... e, depois, à noite! – Beleza fugitiva
Cujo olhar de repente me fez nascer de novo,
Será que apenas vou te ver na eternidade?
Em outro lugar, bem longe daqui, tarde demais. Jamais talvez!
Já que não sei para onde você foge, você não sabe para onde vou.
Ô você que eu amei, ô você que sabia!
(BAUDELAIRE, 2006, p.72). (a data estava errada)

Baudelaire observa não somente a topografia, a arquitetura e o funcionamento desse espaço urbano, pois a rua não é apenas uma passagem que liga um ponto ao outro, mas “pode ser, também, magia da soleira, víscera ou colo de uma prostituta” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p. 69).

Seja na poesia, seja na arte, seja na literatura, a musa é como um espírito sutil, que fere nossos olhos, conforme o poema de Baudelaire:

O amor da Mentira:

Quando passo, vejo você, minha querida indolente, enquanto orchestra e espalha harmonia,
levantando seus passos que vão ritmicamente em seus olhos sua grande melancolia;
quando te contemplo, algaz que te colore,
A palidez que, às vezes embeleza sua testa,
Onde as tochas da noite iluminam seu amanhecer,
Seus olhos atraentes de retrato vivente,
Digo a mim mesmo: que lindo!
Que estranhamente belo
(BAUDELAIRE, 2006, p. 176)

²⁹ Poema “A uma passante”, dos “Quadros Parisienses”, de *As flores do mal*. No poema de Baudelaire, a perturbadora e fantasmática aparição, que se dá a ver justamente como perda. “Em seu olho, céu lívido onde o furacão/Nasce, o afeto que encanta e o prazer que mata” (BAUDELAIRE, 2006, p. 173).

A passante canta, e sua voz perfura o espírito do poeta: “Ninguém jamais conseguiu reconhecer o rosto da Senhorita Ocasão, muito menos ter o tempo de admirar a beleza dos seus seios (o ‘colo’ do qual nossa prosopopeia fala). Tudo que dela se sabe, finalmente, é que ela tão somente passa” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 25).

Charles Baudelaire se interessava pela multidão anônima, sua musa poderia ser qualquer uma em meio à turba de gente. Apesar de não ser mencionada diretamente, a ninfa está presente na obra baudelairiana, como se convidada a uma dança macabra, abraçando os transeuntes na cidade de Paris.

Alguém que perambule pela cidade pode ser a representação das santas no cotidiano. Os drapeados aparecem nos varais tremulando em uma cidade como Trastevere; ou nos adereços espalhados nas lojas de departamento, “junto com o convite para comprar mercadorias, as consumidoras eram chamadas a viajar para a cidade e tornar-se parte da multidão” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 164).

Em meio à multidão na grande metrópole, há farrapos de tecidos, que aparecem em formas degradadas, cobrindo os esgotos de Paris. Nessa cidade, os bueiros são protegidos com um tecido na época das chuvas, em função das enxurradas. Quando as águas caem, provocam um movimento que se assemelha às dobras dos vestidos das ninfas. Alguns acontecimentos pequenos, no entanto, serão decisivos para a história dessas passantes, pois a “queda da ninfa ocorre nas grandes metrópoles, já que os deuses estão desempregados, as Mênades estão em guedelhas, como escreve Zola para dizer que estão hirsutas, despenteadas, sem chapéu, miseráveis e, quem sabe, na má vida” (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 69).

Didi-Huberman (2016a) entrelaça o pensamento warburguiano, benjaminiano e baudelairiano para buscar as musas nas ruas de Paris; portanto, fazem da rua objeto de pesquisa, pois esse é um lugar dialético. Caminhar por entre as avenidas seria como ir ao encontro do passado, suas entranhas são feitas das ruínas, sintomas das grandes cidades, em que coexiste um “tempo dialético onde cada presente ressoa estranhas harmonias feitas do rumor de outras eras” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p. 70). Assim, os tecidos que caem dos corpos formam camadas temporais, que vão sendo construídas na topografia das cidades, numa espécie de memória em farrapos.

Dessa maneira, esses farrapos se espalham não somente pelas ruas, mas também nas redes, seja na internet ou nas telas da televisão ou dos cinemas. Essas imagens das ninfas com suas vestes transparente e sedutoras fazem parte de seus sintomas e perpassam os tempos, desde os gregos até a contemporaneidade. Assim propomos discutir sobre o *pathos* da morte e

do erotismo, sintomas da ninfa, que se destacam nos diversos meios de comunicação. Para isso, relacionamos imagens das redes sociais (internet), fotográficas, cinematográficas e videográficas, conforme apresentado no painel no próximo subtítulo.

6 *PATHOS* DA MORTE E DO EROTISMO

Nesse sentido, podemos pensar sobre a *pathosformel* (fórmula do *páthos*), nesse gesto que se repete ao longo dos tempos e que na contemporaneidade se refletem nas telas das redes de internet, na televisão ou no cinema. Essas novas máquinas fundem a imagem fotográfica, há uma tendência da produção de programas por meio da imagem eletrônica digital, a televisiva, a cinematográfica, dentre outras, pois estamos vivendo a quarta geração da imagem em movimento.

No Painel 11, estabelecemos relações entre as diversas imagens desses meios imagéticos, como: fragmentos do filme *A Greve* (1929), de Eisenstein, das fotografias *Aux abbatoirs de La Villette*, de Eli Lotar, publicadas com o artigo “Abattoir”, de Georges Bataille, na Revista *Documents* (1929) e da *Ordinário* (2013), de Berna Reale.

No filme *A Greve*, as patas dos cavalos aparecem nas cenas de ataque aos operários (Painel 11, Fig. 2) e nas fotografias publicadas na revista *Documents*, em que são apresentadas patas de bois encostadas em um muro (Fig. 6) ao lado de pernas de mulheres dançando em um teatro (Fig. 5), contrapostas na revista. Uma vez que o corte da cortina é um corte-sedução, e o corte do abate é um corte-mortífero, podemos perceber semelhanças entre essas imagens de morte e erotismo, esse *áthos* que se repete no sintoma da figura da ninfa.

PAINEL 11 – Morte e opressão: Bataille, Eisenstein e Berna Reale (montado por Juliana Andrade de Lacerda)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

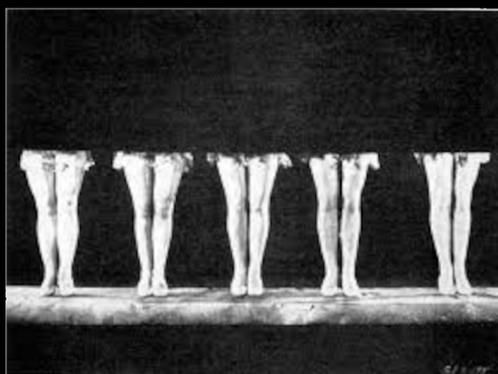


Fig. 5



Fig. 6

Fonte: Fig. 1 e 2: Eisenstein (1929); Fig. 3, 5 e 6: Bataille (2018a), Fig. 4: Prêmio Pipa (2023).³⁰

³⁰ Fig. 1 e 2: fragmentos do Filme *A Greve* (1929), Eisenstein; Fig. 3, 5 e 6: *Aux abattoirs de La Villette*, de Eli Lotar, publicadas com o artigo “Abattoir”, de Georges Bataille, na Revista *Documents* (1929); Fig. 4: *Ordinário* (2013), Berna Reale.

Nas cenas do filme *A Greve*, aparecem bois mortos, cavalos invadindo as casas e matando os trabalhadores. O fio condutor é o suicídio de um trabalhador acusado injustamente de roubar uma ferramenta da maquinaria de uma fábrica. Em resposta, os trabalhadores paralisam a produção e discutem suas reivindicações, que devem ser levadas à direção da empresa, como a jornada de trabalho de oito horas diárias e o aumento salarial de 30%. Enquanto o patrão e os oficiais da polícia estudam maneiras de barrar a ação grevista, cogitando o uso da força militar para conter as manifestações populares, os soldados da cavalaria vigiam os operários durante a greve.

Uma criança surge em meio ao conflito, ela caminha por entre as pernas dos cavalos, a mãe vai salvá-la, mas é chicoteada pelos soldados. A mulher pede para que os trabalhadores a ajudem, mas a cavalaria não respeita, invadindo a vila e matando diversos moradores: mulheres, crianças e jovens. Enquanto isso, há cenas da vida dos burgueses, cercada de privilégios e de ostentação da riqueza. Em ritmo lento, o patrão aparece numa sala ornamentada, sorrindo e fumando charutos, cercado de mulheres belas e sedutoras.

Nas diversas imagens difundidas pela mídia, há figuras que se parecem às ninfas, como a jovialidade, a nudez, corpos esguios, seios e glúteos volumosos, além dos tecidos drapeados e transparentes das vestes femininas. Esses seriam objetos de sedução divulgados por essas máquinas geradoras de imagem.

No início da história das imagens, tivemos aquelas em movimento em preto e branco, depois vieram as coloridas e, mais tarde, as imagens eletrônicas. Atualmente, tendemos a ver imagens digitais, que são pontos ou pixels. Os meios digitais abriram diversas possibilidades de produção e exibição de imagens. No entanto, somente isso não basta, é necessário que os artistas inovem, criem políticas para ultrapassar os modelos hegemônicos da indústria cultural e não fiquem à margem desse sistema. A arte, assim, fica sem oportunidade de rivalizar com essas máquinas. Não é possível produzir grande quantidade, já que os artistas ainda trabalham como artesãos e necessitam dos museus e galerias para expor seus trabalhos:

Se as imagens da política e da guerra forem adicionadas às da propaganda do cinema comercial e do entretenimento, parece que o artista – o último artesão da modernidade atual – fica sem oportunidade de rivalizar com a supremacia dessas máquinas geradoras de imagens (GROYS, 2015, p. 31).

No entanto, os museus precisam utilizar-se dessas imagens digitais, mesmo que em pequena escala, conforme defende Adolfo Cifuentes em sua tese (2011). Ele analisou as diversas formas de montagem dos museus e sua ligação com o cinema. Segundo o autor, apesar de cada arte possuir características próprias, a:

[...] montagem museográfica ou qualquer outra forma de arte, de modo similar à montagem cinematográfica, [...] constrói links que articulam o sentido do discurso. Porém, é claro que, apesar da semelhança, não podemos esquecer a natureza diversa dos materiais que cada tipo de montagem emprega: temporal no cinema, espacial no caso da montagem museológica (CIFUENTES, 2011, p. 157).

A arte dos museus torna-se um emaranhado de informações e conteúdos cruzados. Em uma sociedade hipersocial, as tecnologias vêm potencializar as relações e acelerar os processos comunicacionais. A internet criou a cultura de redes, facilitando o compartilhamento de informação, estabelecendo conexões entre diversas pessoas. Portanto, é:

[...] necessário manter os museus e em geral os institutos de arte como lugares onde o vocabulário visual da mídia de massa contemporânea possa ser criticamente comparado a heranças artísticas das épocas anteriores, e onde possamos redescobrir visões e projetos artísticos que indicam a introdução da igualdade estética (GROYS, 2015, p. 31).

Podemos pensar a partir daí sobre as imagens que são difundidas por essas máquinas geradoras de imagens. As imagens são divulgadas nas redes tanto por artistas quanto pela mídia de massa e não correspondem a nenhum gosto específico, mas nelas há também um excesso de figuras indesejáveis. Portanto, “esse excesso tanto estabiliza quanto desestabiliza o equilíbrio democrático do gosto e do poder ao mesmo tempo. Na realidade, esse paradoxo é o que caracteriza a arte contemporânea na sua totalidade” (GROYS, 2015, p. 14).

Assim, nossa intenção é discutir sobre o *áthos* da morte e do erotismo, sintomas da ninfa, nesse excesso de imagens eróticas das figuras femininas. Didi-Huberman (2019), no entanto, já se perguntou: qual seria o método mais eficaz para lidar com o sintoma das imagens? Já que a imagem aberta atravessa os tempos sobre o modo do impensado, do sintoma, da sobrevivência, para apreender as ausências e ressurgências das imagens.

Segundo Didi-Huberman (2016^a), mesmo quando se aplicam a criticar a extensão e os limites da sua própria disciplina, os historiadores da arte raramente arriscam olhar o sintoma, pois observá-lo os levaria inevitavelmente a abandonar a posição de vantagem do mestre que tem poder de saber algo sobre a imagem. Para o autor, aquele que olha e aquilo que é olhado fundem-se, confundem-se sonhos, fantasmas e sintomas. “Warburg compreendeu, e de uma vez por todas, que a história das imagens vive, no passado como no presente, ao ritmo dos recalcamientos e dos retornos do recalçado” (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 132). Uma vez que a escolha de um objeto de desejo depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo, o que entra em jogo é frequentemente um aspecto indizível, não uma qualidade objetiva de esse ser ou do objeto pelo qual se encanta.

Para pensar sobre a morte e o erotismo, podemos utilizar escritos de Bataille, *O erotismo* (2013). O ser humano já nasce do corte do cordão umbilical e da experiência de perda da unidade ao ser separado do corpo da mãe, assim, buscará preencher tal fissura para recuperar essa inteireza primeva. A arte também se relaciona com a tentativa de ocupar esse vazio, ao mesmo tempo que está ligada à experiência erótica.

O erotismo, para Bataille, está relacionado à continuidade e à descontinuidade: “entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo [...]” (BATAILLE, 2013, p. 10-11). Dessa forma, “o erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem àquilo que põe nele o ser em questão” (BATAILLE, 2013, p. 20).

O erotismo seria um dos sintomas da ninfa, figura que aparece ora como uma serva, ora como uma Salomé, pois é atravessada por diversas metamorfoses. Há elementos iconográficos na imagem de Salomé, aquela que manda matar São João Batista e carrega em um prato sua cabeça para oferecer à mãe como prêmio. “A mais perversa e mais erótica destas caçadoras de cabeças exibe a carne aberta de São João Batista, precursor e primo de Jesus Cristo. Salomé exibe de forma perversa a cabeça daquele que não conseguira seduzir” (QUEIROZ, 2020, p. 23). Em *Fragmento das ninfas*, de 1900, Jolles escreveu: “Ora era Salomé, tal como se aproximava com o seu encanto mortífero e dançava diante do lascivo tetrarca” (JOLLES *apud* WARBURG, 2012, p. 4-5).

Georges Bataille ressalta ainda, em *Lágrimas de Eros* (1981), os poderes de sedução dessas mulheres, como Judite e Salomé, que foram condenadas pelo cristianismo, religião que atribuiu ao erotismo características diabólicas. A sedução dos corpos femininos e sua ligação com a morte aparecem nas histórias bíblicas de Judite e Salomé. Essas figuras bíblicas aparecem, ainda, na prancha 47 do *Atlas Mnemosyne* de Warburg; contudo, o historiador alemão reuniu nela não somente o tema da caçadora de cabeças, mas também do anjo custódio, sobrepondo a figura da proteção e a fúria destrutiva. Segundo Queiroz (2020):

No ano de 2013, o Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa recebeu como obra convidada uma tela de Judite expressa pelos pincéis habilidosos de Lucas Cranach. Na ocasião, o museu promoveu o primeiro encontro de dois quadros: *Salomé com a cabeça de São João Batista* (1510) e *Judite com a cabeça de Holofernes* (1530). Na exposição, a tela de Judite fora colocada ao lado da de Salomé, também de autoria do artista alemão. Era como se Salomé recebesse Judite. Temos, então, o encontrar de duas caçadoras de cabeça. As duas mulheres exibindo as cabeças de homens decepadas foram pintadas em momentos distintos da carreira de Cranach. *Judite com a cabeça de Holofernes* traz uma heroína bíblica (QUEIROZ, 2020, p. 22).

O erotismo e a morte estão relacionados para Bataille. As noções de continuidade e descontinuidade seriam como uma tensão, talvez a doença da qual o homem tenta escapar, fruto de toda necessidade de metamorfose à qual o corpo está ligado, uma vez que somos seres descontínuos. Na reprodução sexuada, a união ocorre durante a após a cópula, ocorre uma união entre dois seres; há, portanto, uma inter-relação entre continuidade e descontinuidade.

O retorno e a repetição fazem parte de uma outra forma de aparição, que é a linguagem, com um efeito de continuidade e descontinuidade, que se reflete no erotismo dos corpos: “Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio” (BATAILLE, 1989, p. 16). A partir dos escritos de Bataille, entendemos uma certa repulsa do ser humano ao erotismo, à morte, ao escatológico e ao informe.

6.1 Informe: morte em *Ordinário*

O sacrifício dos corpos aparece na arte contemporânea de Berna Reale, em *Ordinário* (2013) (Painel 11, Fig. 4). A artista, vestida de preto, leva pelas ruas, em um carrinho de mão, em meio a passantes curiosos ou desatentos, ossos de cerca de 40 pessoas, vítimas não identificadas de homicídio.³¹ O bairro em que Reale faz sua procissão, Jurunas, é um dos mais violentos da periferia de Belém.

A performance afronta a cidade com algo já quase ou totalmente esquecido. *Ordinário* foi realizada em 2013, ano em que Belém, segundo o mapeamento do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) –, alcançou a sexta posição entre as capitais com o maior número de homicídios por 100 mil habitantes: 60,2. O bairro em que a artista faz sua procissão, Jurunas, era então um dos mais violentos nesse sentido na cidade (RIBEIRO, 2020, [s. p.]).

A partir do aspecto caótico dos abatedouros, há uma perturbante coincidência entre os mistérios mitológicos e a grandeza lúgubre, características dos lugares onde o sangue escorre, e a carne apodrece. Atualmente, os veterinários aplicam injeções e drogas para não mostrar o horror da morte. Essa tecnologia seria uma forma de limpeza, corroborando com essa necessidade de apagamento da exposição do animal durante a matança.

Podemos questionar se seria possível controlar o nojo diante dessas imagens informes:

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, o informe não é apenas um adjetivo que tem este ou

³¹ Reale, além de expor em galerias de Nova York e São Paulo, também trabalha como perita criminal em Belém, o que facilita seu acesso a equipamentos e outros materiais. Ela não apenas usa seu corpo e se coloca em suas obras, como também usa materiais que carregam uma história de violência.

aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. [...] Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro (BATAILLE, 2018^a, p. 147).

O informe acessa o escatológico em diversas camadas de emoção, acionando o prazer, a dor e, ao mesmo tempo, a piedade e o riso, que se manifestam na contemplação de fragmentos das obras de arte. Um trabalho de montagem é atravessado pelo *pathos* de Eros, sobretudo porque, na obra de Reale, *Ordinário*, algo resta, sobrevive nas imagens. Segundo Didi-Huberman:

A *estranheza* que adquire aqui o poder de intensificar um gesto presente, destinando-o ao tempo fantasmático das sobrevivências. E a estranheza que, no choque anacrônico do Agora (a serva) com o Outrora (a Vitória), abre para o estilo seu próprio futuro, sua capacidade de mudar e de se reformular (inteiramente – como enunciou Warburg, algumas vezes, sob o termo *Umstilisierung*, “remissão” ou “retomada” do estilo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 216).

Freud publicou *O estranho*, também conhecido como *O inquietante*, primeiramente em 1919, mencionado por Freud numa carta a Ferenczi em 12 de maio do mesmo ano, no qual diz que “desenterrou um velho texto de uma gaveta e o esta reescreveu” (FREUD, 2016, p.328-237), depois foi reeditado em diversas línguas. O livro já foi mencionado por inúmeros estudiosos, tanto da área da Psicanálise quanto dos Estudos Literários, sendo algumas noções e conceitos muito caros a ambas as áreas do conhecimento.

O texto possui destaque especial na teoria, na crítica e na historiografia literárias da ficção fantástica, em grande parte, por Freud ter lançado mão de um texto literário para exemplificar sua teoria sobre o estranho. O tema do estranho “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao que é angustiante (FREUD, 2016, p.229).

Dessa forma, podemos destacar algumas imagens inquietantes e aterrorizantes que nos incomodam e nos causam certo medo, como as que aparecem principalmente nas obras de Reale, Varejão, Bataille, Barrio, dentre outras.

6.2 Ninfas na arte contemporânea brasileira: Reale & Varejão

Selecionaremos assim, algumas imagens de artistas como Berna Reale, em *Limite zero* (2011) (Fig. 2) e *Quando todos calam* (2009) (Fig. 5), além de Adriana Varejão, com *Linda do Rosário* (2004) (Fig. 4). Nesse painel 12, destacam-se as vísceras, a carne e o sangue, além

da relação com os abatedouros. Em um jogo que se forma pela semelhança e pela dessemelhança, propomos dialogar com *Le bœuf écorché* (*O boi esfolado*), de 1655 (Fig. 6); *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, de 1632, ambas de Rembrandt, e *Aux abbatoirs de La Villette* (Fig. 1 e 3), de Eli Lotar, publicadas com o artigo “Abattoir”, de Georges Bataille, na revista *Documents* (1929).

PAINEL 12 – Corpos abertos, vísceras e sangue: Bataille, Reale e Varejão (montado por Juliana Andrade de Lacerda)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Fonte: Fig. 1 e 3: Bataille (2018a); Fig. 2: Nara Roesler, [202-?]; Fig. 4 e 5: Herkenhoff (2016), Fig. 6.³²

Nessas imagens do Painel 12, os corpos estão abertos; as partes internas, como as vísceras, vêm para fora. Assim como na *Vênus desventrada*, elas se inscrevem em uma vontade do conhecimento, como em uma aula, conforme podemos observar em *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, de 1632; ou em *Le bœuf écorché (O boi esfolado)*, 1655). O prazer de olhar essas imagens foi um tabu durante muito tempo, não apenas pela religião, mas também por uma questão metafísica. O cristianismo e a teologia criaram barreiras durante muito tempo para o desenvolvimento de uma interpretação crítica e científica dos corpos nus.

No entanto, no século XVII, a abertura dos corpos humanos assumiu uma grande importância na Holanda. A dissecação, antes ritualizada, passou a ser instrumento de estudo e análise. Isso pode ser observado no quadro de Rembrandt, *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, de 1632, encomendado pela Associação de Cirurgiões de Amsterdã, em que se vê a dissecação da mão esquerda de Aris Kindt, um marginal que havia sido condenado à morte por assalto à mão armada. O cadáver foi doado para estudo de anatomia, como era usual naquela época acontecer com os criminosos condenados à morte. O corpo morto ocupa grande parte da tela, os sete espectadores vestem roupas escuras, com volumosas golas brancas, os olhares dos personagens se direcionam para o antebraço aberto, que exhibe os nervos e a musculatura.

Nota-se na pintura que o aluno mais próximo do Dr. Nicolaes Tulp tem à mão uma folha de papel com anotações. Outra obra em que o corpo aparece nu é um desenho, *O Homem Vitruviano* ou *Estudo das proporções humanas*, de 1490, feito por Leonardo da Vinci – que se baseia na obra do arquiteto romano Vitrúvio. Ela foi criada para representar um ideal de beleza e pretende sistematizar as proporções do corpo humano. O estudo se debruça sobre a anatomia humana ao mesmo tempo que trata de geometria e de matemática, uma vez que o corpo nu, de braços abertos, está posicionado em um círculo e em um quadrado. Esse percurso da anatomia de Leonardo da Vinci propõe a abertura do corpo humano no Ocidente e tal obra aparece no *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, no *Painel B: Diversos grados de proyección del sistema cósmico sobre el hombre*.³³

No *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, também aparecem as vísceras, no seu *Painel 1, Proyección del cosmos sobre una parte del cuerpo*. Nele, Warburg apresenta fotografias de

³² Fig. 1 e 3: *Aux abbatoirs de La Villette*, de Eli Lotar, publicadas com o artigo “Abattoir”, de Georges Bataille, na Revista *Documents* (1929); Fig. 2: *Limite zero* (2011), Berna Reale; Fig. 4: *Linda do Rosário* (2004), Adriana Varejão; Óleo sobre alumínio e poliuretano, 195 x 800 x 25 cm (instalação) – Inhotim. Fig. 5: *Quando todos calam* (2009), Berna Reale; Fig. 6: *Le bœuf écorché (O boi esfolado)*, 1655), Rembrandt.

³³ *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, painel B, páginas 10 e 11.

figados de argila utilizados pelos babilônios para fazer previsões. A prática da hepatoscopia era uma forma de adivinhação que esses povos da Antiguidade desenvolveram, utilizando-se dos pedaços de fígado de animais e de humanos. O fígado era considerado a residência dos humores e, antes da Era Cristã, servia como um pedaço de carne sacrificial, como oferenda aos deuses e oráculos para interpretar suas mensagens. Zeus também impôs ao titã Prometeu, irmão do Atlas, um suplício visceral, em que seu fígado seria devorado pelos abutres.

Em *Quando todos calam* (2009), de Berna Reale (Painel 12, Fig. 5), as vísceras vêm para fora, em simbologia ao Titã Prometeu, e os urubus a sobrevoam. Diante dessa imagem de crueldade, podemos pensar sobre as vítimas que são silenciadas, uma vez que a violência está sedimentada em nossa cultura. O silêncio é a forma imposta pelo violador, que, diante do recalque coletivo e das instituições, conserva o poder masculino sobre o feminino.

Esse *pathos* do sacrifício ocorreu em diversos momentos da história das civilizações, seja na dos hititas, seja dos babilônios, no altar ou na mesa do sacrifício eucarístico. Sob uma noite tenebrosa de lua cheia, o altar de Reale não foi montado dentro de uma capela, como os dos santos católicos, mas em um espaço urbano, às margens do rio Guajará, onde há um comércio popular. O corpo de Reale “integra a tonalidade da pele humana às vísceras de gado expostas sobre o ventre da artista nua em integração cromática sobre a alvura planar da toalha na mesa do sacrifício no porto” (HERKENHOFF, 2016, p. 221).

Dessa maneira, o trabalho de Reale se insurge contra esse silenciamento diante da violência e da existência vigiada das mulheres pelo poder patriarcal. Embora a história das mulheres pudesse ser contada como a das vítimas, a artista “opõe-se, portanto, ao que delibera submeter a mulher a um estado físico aquém do princípio do prazer, pois o simbólico, na obra geral de Reale, reivindica o direito ao gozo” (HERKENHOFF, 2016, p. 218). Esse direito é importante para pensar sobre a potência da luta. Mesmo enganada, espancada e assassinada, a vítima é aquela que desperta no seu algoz o desejo.

Quando todos calam reverte a voz servil da mulher do verso de *Esse Cara* de Caetano Veloso – “eu sou apenas uma mulher” – ao converter o que é limite na ordem patriarcal em potência do feminino. Para tanto, o regime ótico reunido por Reale articula a visão aguda da rapina, o olho do bandido, o Ver-o-Peso, a antevisão e os olhos que não querem ver (HERKENHOFF, 2016, p. 220).

É isso que a arte de Reale se propõe a denunciar: tapas, socos, chutes, estrangulamentos, facadas, tiros, estupros, fatos que ocorrem cotidianamente na sociedade brasileira. Esse sacrifício dos corpos femininos pode ser observado também na obra *Limite zero* de Berna Reale, conforme podemos observar a seguir.

6.2 *Limite zero*: corpos sacrificados

Considerando a abertura dos corpos, não somente dos animais, mas também dos humanos, além dos conceitos de humanidade e animalidade, propomos pensar sobre os abatedouros e suas relações com a imagem de Berna Reale, na performance *Limite zero* (2011) (Painel 12, Fig. 2). A artista sai nua de um caminhão refrigerado, carregada por dois homens trajados com roupas brancas semelhantes às de açougueiros. Eles utilizam uma vara de ferro à qual Reale foi amarrada pelas mãos e pelos pés com uma corda, como se fosse um pedaço de carne ou um animal abatido, uma referência ao modo de levar bois e porcos mortos para os açougues.

A performance aconteceu em um ambiente urbano, nas ruas de Belém, cidade de contextos étnicos e ambientais conflituosos, lugar acometido por diversas violências, principalmente nas periferias:

A violência física e psicológica encontra-se também presente no nosso cotidiano; para todo lugar que olhamos vemos o corpo feminino ser distorcido e subjugado a categoria de produto, muitas vezes comparados ao corpo de animais e a pedaços de carne, pela mídia prostituinte que estupra a imagem do corpo das mulheres, coisificando para o consumo (LESSA, 2005, p. 29).

A obra remete à passividade diante do abuso, da opressão e da violência direcionados aos seres em situação de invisibilidade social, como das mulheres. Reale, ao ser retirada de dentro de um caminhão refrigerado, representa uma dobra, que pode ser configurada como uma denúncia, já que o corpo inerte da artista pode simbolizar a morte tanto dos animais como dessas mulheres. Interpretativamente falando, o corpo exposto performa o de um animal não humano: “A mulher e mulher-animal foram deslocadas como coisas pelas ruas de Belém, não representando apenas a si, mas as diversas vozes que, em um primeiro momento, são alguma coisa dissimulada na violência silenciada do ser humano com o animal” (ROCHA, 2014, p. 169).

Em um jogo de formas que agiria predominantemente pela semelhança, a obra *Limite zero* questiona as ações humanas, sobre a exploração, a instrumentalização, a objetificação e a animalização dos corpos femininos. Isso pode ser exemplificado pelo linguajar vulgar com o qual os homens brasileiros se referem à relação sexual com o sexo oposto. Geralmente dizem:

“abater a mulher” ou “comê-la”. Carl Adams entrevistou algumas feministas, e uma delas disse: “Feministas sabem como é ser explorada. Mulheres como objeto sexual, animais como comida. Mulheres transformadas em mães patriarcais, vacas transformadas em máquinas de leite” (ADAMS, 1991 *apud* ADAMS, 2017, p. 9).

A falta de empatia e sensibilidade da sociedade com a vida dos animais, que são violentados e submetidos ao sacrifício, como nas experiências científicas e na criação para o abate, pode ser comparada ao que acontece com as mulheres, que, muitas vezes, são consideradas pervertidas ou prostitutas. Muitas não têm o direito de aparecer, por exemplo, as muçulmanas, que podem ser presas e mortas por não usar o véu no rosto, como já ocorreu no Irã;³⁴ enquanto outras foram proibidas de usá-lo em público na França. As feministas da França apoiaram essa lei em nome do pensamento universalista. “Então que tipo de universalismo é esse que se baseia em uma tradição secular muito específica e que é incapaz de respeitar os direitos das minorias religiosas de seguirem códigos de conduta indumentária?” (BUTLER, 2018a, p. 57).

Percebemos que o direito de aparecer, um direito universal, pode ser minado por formas de poder autoritárias que dizem que certos corpos não podem existir ou não podem ser vistos pela sociedade. Muitas vezes, a sociedade elege certos sujeitos para o exercício desse direito, enquanto outros são excluídos.

O que algumas vezes chamamos de um direito de aparecer é tacitamente apoiado por esquemas regulatórios que qualificam apenas certos sujeitos como elegíveis para o exercício desse direito. Então não importa quão “universal” o direito de aparecer reivindique ser, o universalismo é minado por formas diferenciais de poder que qualificam quem pode e quem não pode aparecer (BUTLER, 2018a, p. 57).

Todos temos o direito de sermos vistos, independentemente do modo de vestir ou por pertencer a certa religião, cultura, gênero ou nacionalidade. O direito de ser é um direito universal que deve ser respeitado, dentro dos termos de igualdade. Na Declaração Universal dos Direitos Humanos da ONU, de 1948, o artigo 6º ressalta que: “Todos os indivíduos têm direito ao reconhecimento, em todos os lugares, da sua personalidade jurídica” (ONU, 1984, p. 17).³⁵ O exercício da liberdade é garantia universal, de todos os povos e nações, portanto não se trata de um direito para poucos.

34 Segundo reportagem do Jornal *O Globo*: “‘Cara Mahsa, seu nome se tornará um símbolo’, titula a primeira página do jornal de negócios ‘Asia’ neste domingo, em uníssono com grande parte da imprensa iraniana, chocada com a morte de uma jovem mulher presa pela polícia moral do Irã por não estar usando o véu islâmico em público” (RFI, 2022, p.5 [s.p.]).

35 Disponível em: <https://brasil.un.org/>. Acesso em: 11 ago. 2022.

Dessa forma, Reale, ao comparar seu corpo ao de um animal morto, indo para um abatedouro, reivindica o direito de existir. Algumas comunidades se unem para reivindicar esse direito de aparecer perante a sociedade, seja em assembleias, seja nas ruas, em grupos que se formam nas redes virtuais; todos buscam ideias de igualdade, liberdade e justiça.

Para continuar a pesquisa sobre a sobrevivência da imagem, propomos pensar sobre seu desnudamento e sua queda, assim como pensar sobre os sintomas da ninfa: a morte e o erotismo, segundo Didi-Huberman (2016a, p. 48):

A nudez deve ser entendida como uma forma de intimidação, como na transformação surpreendente do amor em uma caça mortal da Vênus. A queda progressiva da ninfa – esta bifurcação tornara a forma de uma lentíssima dissociação entre nudez e o tecido que primeiro a vestia; é como se o planejamento da Ninfa caísse por terra, por si só, em ralenti, desnudando a jovem pouco a pouco antes que ela, por seu turno, atinja o chão, onde o tecido a recolhera como um lençol (DIDI-HUBERMAN, 2016^a, p. 48).

Essa dilaceração dos corpos aparece também nas obras de Adriana Varejão, conforme será apresentado no próximo item.

6.3 Dilaceração dos corpos em *Linda do Rosário*

A dilaceração dos corpos nos remete à pintura de *Le bœuf écorché (O boi esfolado)*, de Rembrandt, em que um boi aparece aberto ao meio, preso a uma vara; também se destaca na imagem de um muro quebrado e dos azulejos em *Linda do Rosário* (2004), de Adriana Varejão, um óleo sobre alumínio e poliuretano em que a artista pintou vísceras e carne humana em cima do azulejo branco. A obra foi inspirada no desabamento do Hotel Linda do Rosário, no centro do Rio de Janeiro, em 2002, cujas paredes azulejadas caíram sobre um casal num dos cômodos do prédio. O azulejo, imagem recorrente na obra de Adriana, aparece também nessa obra da artista, uma das mais importantes de suas obras da série *Charques*. A espessura da obra de Varejão compreende amplamente não apenas a materialidade, mas também a densidade simbólica do discurso pictórico. Isso demonstra que “a cisão entre azulejos levou Adriana Varejão às ruínas de charques” (HERKENHOFF, 2016, p. 45).

Azulejos vindos de Portugal para decorar as casas de Vila Rica, charques que nos levam a pensar sobre a carne seca que os tropeiros carregavam nos lombos das mulas em Minas Gerais. A arquitetura se associa ao corpo e a matéria de construção se torna carne, sangue e vísceras. Para compreender a possível dor da pintura, é preciso não abdicar de sua sensualidade e de seus fantasmas. Na pintura *Linda do Rosário*, parece ter ocorrido uma devastação dos corpos de modo traumático; um corpo humano, às avessas, explode em vasos

sanguíneos. Fica difícil identificar e classificar o que seria a carne, o sangue e, sobretudo, a pele, pois a imagem divide interior e exterior:

O Barroco vive de uma interioridade absoluta. De uma cisão entre fachada e o dentro, entre exterior e interior. Mas como em uma mesma dobra, que repercute dos dois lados. Nesse sentido, as incisões em minhas telas tendem a revelar um interior carnal que transborda para a superfície. Através da incisão eu relanço um lado sobre o outro. Assim se harmonizam em meu trabalho corpo e cultura, figura e geometria, mínimo e acúmulo, transparência e espessura, espiritualidade e visceralidade, razão e sensualidade plástica. (VAREJÃO, 2005, p. 78).³⁶

A artista discute sobre as relações paradoxais entre sensualidade e dor, violência e exuberância. Adriana Varejão explora as histórias implícitas e não contadas, o pastiche dos retratos acadêmicos ilumina a experiência violenta do universo do Brasil colonial; a violência retorna, em forma de fantasma, assim como a ninfa em seu eterno retorno.

Ao expor vísceras, que em vez de saírem de corpos, como em Rembrandt, saem da parede arruinada, Varejão provoca a impressão de que é “preciso entender a dor, não abdicando de sua sensualidade e de seus fantasmas. Pintar é expor a carne” (HERKENHOFF, 2016, p. 85). As carnes que saem das paredes de Adriana Varejão são carnes do desejo, um movimento cruel, sangrento e implacável que se projeta no espaço com força sensual e invasiva. A imagem sugere que ocorreu uma devastação dos corpos, uma abertura traumática entre o interior e o exterior, em que as vísceras vêm para fora, assim como em *Quando todos calam*, de Berna Reale, A carne e o sangue também são expostos por Barrio, como forma de enuncia durante a Ditadura no Brasil.

6.4 Trouxas ensanguentadas: resistência ante a Ditadura Militar no Brasil

A carne e o sangue saltam aos nossos olhos no Painel 13. Nele, podemos observar as fotografias de Eli Lotar, *Aux abbatoirs de La Villette* (Fig. 2 e 3), publicadas na revista *Documents* (1929), contrapostas a *Trouxas ensanguentadas* (1970), de Artur Barrio (Fig. 1 e 4), exposição *Do Corpo à Terra, 2ª Parte, Situação T/T, 1*, organizada por Frederico de Moraes em abril de 1970, um evento de arte-guerrilha, com o objetivo de denunciar a desova de corpos de pessoas assassinadas pelo esquadrão da morte, a serviço do regime militar, que se instituiu no Brasil no final da década de 1960, durante a Ditadura Militar.

³⁶ Entrevista com Hélène Kelmachter. Câmara de Ecos. Fondation Cartier pour l'artc Trontemporain – ActesSud, 2005.

É importante ressaltar que, nessa época, o país se encontrava sob a égide de uma ditadura, que ficou ainda mais dura com a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968. O artista denunciava a morte de diversas pessoas que eram encontradas mortas boiando nos rios. Ele enrolou panos com material orgânico e dejetos, além de pedaços de carne ensanguentados, e deu golpes de faca para dar a impressão de que se tratava de corpos humanos esquartejados. Barrio jogou as trouxas em terrenos baldios do Rio de Janeiro e no rio Arrudas, em Belo Horizonte. Essa obra foi censurada durante a Ditadura Militar no Brasil – assim como outras, caso criticassem o governo ou denunciassem problemas sociais, eram retiradas de circulação e proibidas.

Podemos pensar que algumas vidas são vivíveis e que outras são matáveis. Quais seriam essas pessoas que podem ser mortas, seja pelo poder da sociedade, seja pelo do Estado. Esses questionamentos parecem ter uma dimensão política estranha, contraditória e brutal. Algumas pessoas, em períodos de guerra, terrorismo, revoluções, podem ser mortas sem qualquer motivo pelo Estado, uma vez que nesses momentos se instala o estado de exceção, em que os direitos ficam suspensos.

Os sujeitos, sob o jugo do Estado, se tornariam pessoas sem cidadania, desprezíveis; portanto, matáveis. Esse tema foi discutido pelo filósofo camaronês Achille Mbembe em *Necropolítica* (2018). O conceito foi elaborado para explicar as novas formas de governo de punir determinados sujeitos considerados matáveis pela sociedade contemporânea.

Já Michel Foucault, em *Vigiar e punir* (2007), conta a história dos suplícios. Segundo o autor, em 2 de março de 1757, Damiens era submetido a um suplício terrível por cometer um parricídio. Seu sofrimento, em praça pública, descrito em detalhes por Foucault, materializava a soberania, a produção da morte por meio da punição pública e espetacular, a completa submissão de um indivíduo ao poder de um soberano. Nesse sentido, os “súditos estão sujeitos à morte, caso suas condutas não condigam com os desejos do soberano, que teria o poder de fazer morrer ou deixar viver, ou seja, nos meandros da biopolítica o que se opera é um fazer viver ou deixar morrer” (FOUCAULT, 2007, p. 66).

No entanto, é importante esclarecer a emergência do conceito de biopolítica em Foucault, uma vez que Achille Mbembe se utiliza das teorias de Foucault para explicar seu conceito de necropolítica. Ele utilizará dessa noção conjugada com outras, a saber, estado de exceção e soberania, para a sua elaboração teórica sobre a necropolítica, que seria uma “instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p. 125). Assim, a emergência da biopolítica ocorre

na constituição dos Estados Modernos, por volta do século XVI, com a escravidão e as invasões coloniais, que ocorreram na África e nas Américas.

Portanto, a teoria de Mbembe sobre a necropolítica encontra relação com o que vem ocorrendo no Brasil, desde a colonização, com a morte dos indígenas e dos descendentes dos africanos até as políticas mais recentes. No fundo, estamos falando de um conceito que demonstra como o Estado adota uma política de morte para certos sujeitos considerados inferiores em relação uns aos outros. Essas pessoas podem ser mortas por qualquer motivo, como ocorreu durante a Ditadura, em que diversas pessoas foram assassinadas pelo poder estatal.

A carne dessas pessoas mortas durante a Ditadura Militar no Brasil foi representada por Barrio na obra *Trouxas ensanguentadas* (1970). Bataille, em *Abattoir*, também destacou a carne e o sangue. Percebemos que as duas obras sugerem a morte de algum animal ou de um ser humano. Apesar de não revelar nada além da ferida, as imagens de Barrio e de Bataille estão cobertas de vermelho; portanto, o vermelho do sangue e o *pathos* da morte ficam evidentes nessas obras, assim podemos observar certas semelhanças entre as duas imagens.

PAINEL 13 – Trouxas ensanguentadas: semelhanças e dessemelhanças entre Bataille e Barrio (montado por Juliana Andrade de Lacerda)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fonte: Fig. 2 e 3: Bataille (2018a); Fig. 1 e 4: Rodrigo Vivas (2016).³⁷

O tema da cor foi discutido por Didi-Huberman em sua obra *A pintura encarnada* (2012a). O próprio título nos leva a pensar sobre o vermelho, a imaginar o cheiro do sangue, porque as “carnes palpitam, e o vermelho seria o absoluto: o encarnado é, portanto, pensado como um entrelaçamento inextricável do branco e do vermelho” (DIDI-HUBERMAN, 2^a12a, p. 34).

O livro parte do texto literário balzaquiano como fonte de uma alegoria das questões recalcadas na persistência da pintura. O autor vê, no texto de Balzac, uma metáfora para pensar sobre a superfície pictórica, que ilustra um dos pressupostos acerca do sentido e do significado na pintura, como um meio para se alcançar a representação artística.

³⁷ Fig. 2 e 3: *Aux abattoirs de La Villette*, de Eli Lotar, publicadas com o artigo “Abattoir”, de Georges Bataille, na Revista *Documents* (1929); Fig. 1 e 4: *2ª Parte, Situação T/T, I*, Artur Barrio, Belo Horizonte.

No conto “Obra prima desconhecida”,³⁸ de Balzac, tanto o tema do quadro (Catherine) quanto o sujeito (pintor) não sobreviveram, estão mortos. Na análise de Georges Didi-Huberman, o vermelho se refere a um “dever ser” da cor, como se fosse um corpo que é olhado com desejo. Assim surge o fantasma, esse ser que olha o próprio objeto, rompe o espelho da representação e coloca no centro dessa ilusão fantasmática o olhar do observador.

O fantasma aparece em Lacan objetivando estabelecer uma unidade ausente e encobrir tal falta. Essa metáfora sobre a arte mostra que a pintura carrega, ela mesma, os meios de sua própria destruição, pois a cor atribui à pintura a vivacidade. Assim, podemos pensar sobre o nosso olhar, que interfere no objeto olhado. São questões constituintes da pintura, mas que estão além da pura visibilidade. O sangue e sua cor vermelha se destacam nas obras de Bataille e Barrio pode ser associada ao informe, assim como os corpos considerados abjetos pela sociedade tradicional e foi discutido por Reale na performance *Be*.

6.5 Performance *Bi* & teoria *queer*

Reale, na videoperformance *Bi* (2018), veste um macacão com seios e saco escrotal avantajados, uma referência ao modernismo de Tarsila do Amaral. Ela desfila pelas ruas de um camelódromo em Belém do Pará com o objetivo de provocar discussões sobre a aceitação de gênero, dança ao som de uma música com letra em língua portuguesa e espanhola. A música é um funk dizendo que todos são bi:

A massa é bi, É bi a massa, la massa és bi, És bi la massa, a massa é visível, a massa é massa, a massa é massa, a massa é sensível, a massa é massa, a massa é pública, publica a massa, pra massa, a massa é massa, la massa és visible, la massa és massa, la massa és sensible, la massa és massa, la massa és publica, publica la massa, pra massa, porque não pode ser visível, a massa que ama a massa, eu quero mostrar a massa, a massa tem que ser vista, a massa é bi, porque no puede ser visible, la massa que ama la massa, yo quiero mostrar la massa, la massa tiene que ser vista, la massa és bi, la massa que ama la massa, yo quiero mostrar la massa, la massa tiene que ser vista, la massa és bi, és bi... (A MASSA É BI / LÁ MASSA É BI, 2018, [n. p.]).

A partir dessa música, podemos pensar sobre as questões da performatividade, em que a artista cria esse personagem com seios e testículos enormes, feitos de espuma viscoelástica, vestido com um macacão rosa que cobre os cabelos e o rosto. Por meio desse personagem não binário e a partir da ironia e do deboche, a artista critica o preconceito e a discriminação de gênero.

38 O livro foi publicado no final da obra *A pintura encarnada*, de Georges Didi-Huberman, com tradução de Leila de Aguiar Costa, em 2012.

FIGURA 1 – Corpos abjetos: Performance *Be*



Fonte: Nara Rosler (2022, [s.p.])

A performance possui uma versão para museus e outra on-line. Para a primeira, a artista se senta em uma poltrona dourada rodeada de cabides vazios, em alusão à ubíqua obsessão com a aparência e o consumismo das estruturas capitalistas. Esse trabalho também discute sobre misoginia, racismo e sexismo. Há outra versão em animação cujo objetivo, segundo Reale, é fazer com que ela também chegue a outros públicos com o perfil na rede social, já que nem sempre haverá o recurso de sair às ruas. A performance da artista não trata de sexualidade, mas da aceitação de gênero e da discriminação pelo que é diferente.

A música *A massa é bi* não possui discursos, mas se utiliza de símbolos, segundo Reale:

Berna explica que um dos objetivos é também a prevenção do assédio, e que a música se trata de um “carnafunk”, em 150BPM (batidas por minuto), estilo de som caótico utilizados no funk carioca. “Por que um carnafunk? Porque também é um estilo que sofre preconceito, é o estilo das minorias, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil”, explica Berna, que revela ainda que a ideia é lançar a cada dois dias um vídeo colorido da personagem, onde ela deve trazer uma visualidade colorida abordando diversos temas ligados à aceitação de gênero (COSTA, 2019, [n. p.]).

Utilizaremos o pensamento da teórica Judith Butler para pensar sobre a performance *Bi*. A autora ressalta que, em nossa sociedade, alguns corpos ocupam locais marginalizados, periféricos, ou pertencem a alguma classificação de gênero considerada inferior: “Desse modo, a precariedade está, talvez de maneira óbvia, diretamente ligada às normas de gênero, uma vez que sabemos que aqueles que não vivem seu gênero de modos inteligíveis estão expostos a um risco mais elevado de assédio, patologização e violência” (BUTLER, 2^a18a, p. 41).

No final dos anos 1980, surge a teoria *queer*, que começou a ser desenvolvida por diversos pesquisadores e ativistas, especialmente nos Estados Unidos. Eles propõem desconstruir o argumento de que a sexualidade segue um curso natural, assim, “os estudos *queer* atacam uma repronarratividade e uma reproideologia, bases de uma heteronormatividade homofóbica, ao naturalizar a associação entre heterossexualidade e reprodução” (LOPES, 2002, p. 24).

Os grupos que fogem à norma de gênero provocam uma intolerância generalizada. O termo “*queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais” (LOURO *apud* BUTLER, 1999, p. 546).

No entanto, alguns teóricos modificaram a ideia desse termo pejorativo, como a filósofa Judith Butler, uma das precursoras da teoria *queer*. Segundo ela, o termo tem operado uma prática linguística com o propósito de degradar os sujeitos aos quais se refere; assim, o termo “*queer* adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58). Nesse sentido, a proposta seria dar um novo significado ao termo, como uma prática de vida que se coloca contra as normas socialmente aceitas, de modo que a palavra:

Emerge como uma interpelação que levanta a questão da condição e do local da força e da oposição, da estabilidade e da variabilidade, dentro da performatividade. O termo *queer* tem operado como uma prática linguística cujo objetivo tem sido envergonhar os sujeitos que assim são nomeados ou, em vez disso, produzir um sujeito por meio dessa interpelação humilhante (BUTLER, 2ª19a, p. 374).

A teoria *queer* parte do pressuposto de que a identidade não é fixa, mas é construída a partir do contexto social à qual os sujeitos se vinculam, uma variação da identidade baseada na performatividade. Alguns estudos publicados por feministas, a partir de 1970, trouxeram uma corrente universalista para os estudos de gênero ao observar um padrão de dominação/submissão nas relações entre homens e mulheres em diversas culturas.

Apesar dos movimentos das minorias surgirem cada vez mais fortes, os setores tradicionais da sociedade, como a família e a religião, recrudescem, criando “desde campanhas de retomada dos valores tradicionais da família até manifestações de extrema violência física” (LOURO, 2004, p. 12). Esses movimentos conservadores se intensificaram no Brasil na atualidade, o que torna possível perceber que há diversas semelhanças com o conservadorismo ocidental existente na América Latina, na América do Norte e na Europa, que se baseia na doutrina cristã e na adoção das ideias políticas liberais, apoia o moralismo e os valores tradicionais religiosos.

Nas últimas décadas, no entanto, para fazer frente aos movimentos conservadores, surgiram outros, como antibinarismos e LGBTQIA+, cujos integrantes têm travado uma luta acirrada contra os grupos tradicionais, recusando-se a serem tratados como inferiores. Suas pautas estão “muito mais visíveis e, conseqüentemente, torna-se mais explícita e acirrada a luta entre elas e os grupos conservadores” (LOURO, 202, p. 27).

Butler utiliza-se da filosofia de Foucault para analisar as questões sobre os discursos do sexo e as normas que regulam os sujeitos e as formas de poder:

Mas o poder é aquilo que forma, mantém, sustenta e regula os corpos de uma só vez, de modo que, estritamente falando, o poder não está em uma pessoa que age sobre os corpos como se fossem seus objetos distintos [...] O poder opera na constituição da própria materialidade do sujeito, que simultaneamente forma e regula o sujeito da subjetivação (BUTLER, 2019a, p. 67).

Esse discurso sobre o poder converge com o pensamento de Michel Foucault. Para desenvolver elementos importantes no seu próprio quadro teórico, Butler estabelece um paralelo entre seu pensamento e o de Foucault, para falar a respeito do poder sobre os corpos. Ela baseia-se na breve apresentação de Foucault da noção de alma do prisioneiro, em *Vigiar e punir* (2007). No relato do filósofo sobre os prisioneiros, a lei não é apresentada como externa aos seus corpos, mas como representada sobre eles. Para Foucault, a alma não é anterior ao corpo, mas inscrita na superfície do corpo, como a significação de uma interioridade invisível; assim, o gênero se apresenta dentro de um domínio de poder.

Michel Foucault discute os processos evolutivos das práticas punitivas, seus objetivos, suas tecnologias e suas instituições. A tortura era um ritual, uma espécie de cerimônia pública e violenta dos suplícios:

O corpo do condenado é novamente uma peça essencial no cerimonial do castigo público. Cabe ao culpado levar a luz do dia sua condenação e a verdade do crime que cometeu. Seu corpo mostrado, passeado, exposto, supliciado, deve ser como o suporte público de um processo que ficara, até então, na sombra; nele, sobre ele, o ato de justiça deve-se tornar legível para todos (FOUCAULT, 2007, p. 38).

O autor se debruça sobre as motivações e as técnicas que estão por trás de cada complexo de procedimentos punitivos, desde os suplícios, usualmente praticados em meados do século XVI, até o surgimento e a consolidação das organizações prisionais como instituições legítimas do sistema penal, a partir do século XVIII, que perduram até os dias atuais.

Os quartéis, as escolas e os hospitais são dominados pela mecânica funcional das disciplinas, que, ao fim, também chegam e se enraízam nas prisões. Por meio da vigilância constante, de trabalhos obrigatórios e de sanções normalizadoras, o sistema de controle torna-

se um eficiente meio de adestramento. No decorrer dos anos, passa-se ao processo secreto e abstrato da correção. A detenção se transforma em ato com finalidade corretiva, tendo como sustentáculos uma rede de instituições, de técnicas e estratégias que atuam na manutenção constante do poder sobre os corpos condenados.

O sofrimento, os gritos e a dor do supliciado no ritual do judiciário eram como uma antecipação na Terra do que aconteceria no Inferno após a sua morte. Por isso, “o suplício judiciário deve ser compreendido também como um ritual político. Faz parte, mesmo num modo menor, das cerimônias pelas quais se manifesta o poder” (FOUCAULT, 2007, p. 41).

Foucault, no capítulo III, “O panoptismo”, discute sobre a vigilância contínua do indivíduo, uma forma de controle social relacionada ao modo do sistema prisional, porém aplicada à sociedade de diversas formas. O sistema foi proposto por Jeremy Bentham³⁹ e determina os meios pelos quais se exerce uma nova forma de poder, mais eficaz, mais sutil e, ao mesmo tempo, mais austera. A constante visibilidade passa a erigir nos indivíduos uma sensação de permanente vigilância. Mesmo que esta, de fato, não esteja em prática, seus efeitos perduram. Trata-se de um:

Dispositivo importante, pois automatiza e desindividualiza o poder. Este tem seu princípio não tanto numa pessoa quanto numa certa distribuição concentrada dos corpos, das superfícies, das luzes, dos olhares; numa aparelhagem cujos mecanismos internos produzem a relação na qual se encontram presos os indivíduos (FOUCAULT, 2007, p. 167).

A questão dos dispositivos de poder apresentados por Foucault é importante para pensar sobre o corpo disciplinado. Butler, no entanto, faz algumas ressalvas sobre o trabalho de Foucault, uma vez que ele não explica adequadamente a forma como o corpo material é constituído pelo poder discursivo e não dá conta de reconhecer a natureza excludente do poder, pois o autor não dá a devida atenção para o problema da resistência e ignora em grande parte o domínio da psique.

Butler desenvolve certas críticas dentro dos parâmetros de seu próprio projeto e retorna muitas vezes às mesmas passagens da obra de Foucault, como as questões relativas ao poder sobre os corpos. O “poder é aquilo que forma, mantém, sustenta e regula os corpos de modo que, estritamente falando, o poder não está em uma pessoa que age sobre os corpos como se fossem seus objetos distintos” (BUTLER, 2019a, p. 67).

O poder está ligado à performatividade, segundo a qual: “o gênero é performativo porque é resultante de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime os gêneros

³⁹ A ideia do panóptico foi criada por Jeremy Bentham no século XVIII e fundamentada por Michel Foucault no século XX.

se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva” (BUTLER, 2002, p. 64). Podemos dizer que a teoria da performatividade propõe entender como a repetição das normas cria sujeitos que são o resultado destas repetições. No entanto, aqueles que ousam sair desses limites preconcebidos, ou seja, dessas normas, quase sempre encarnam determinados ideais de masculinidade e feminilidade heterossexual.

Dessa forma, a autora ressalta que a espécie humana apresenta indivíduos machos e fêmeas, mas que a qualidade de ser homem e ser mulher se diferencia pelo contexto sociocultural em que o indivíduo se insere. Há, por isso, uma descontinuidade radical entre o que seria estruturalmente natural (sexo) e socialmente construído (gênero). A subjetividade de gênero é construída na sociedade tradicional de maneira binária, isto é, tendo como possibilidades somente entre o masculino e o feminino.

Essa forma de construção advém de um suposto determinismo biológico, no qual os corpos são entendidos como um dimorfismo macho-fêmea. Nessa construção binária, homem e mulher se encontram em oposição e são representados anatomicamente de maneira estável; socialmente, são delimitados em papéis masculinos e femininos que devem ser seguidos. Portanto, ser homem implica rejeitar todo e qualquer marcador indenitário do universo feminino. Esse pensamento delimita um lugar definido entre os homens, assim, “as mulheres devem desempenhar certas funções sociais e não outras, que as mulheres devem se restringir apenas ao domínio reprodutivo” (BUTLER, 2019b, p. 65).

A associação clássica da feminilidade com a materialidade liga a mulher à questão da reprodução. Matéria se liga ao princípio gerador: “*Mater* [mãe] e *matrix* [matriz] (ou útero) e, portanto, a uma problemática da reprodução” (BUTLER, 2019b, p. 61). Ela sustenta que os gêneros são performativos, no entanto, isso não significaria que “alguém desperte pela manhã, examine o guarda-roupa em busca do gênero que queira escolher e o assuma durante o dia para voltar usá-lo à noite...” (BUTLER, 2019b, p. 69).

Uma vez que o gênero se constrói por meio das relações de poder e, especificamente, de restrições normativas que não somente produzem, mas regulam os diversos seres corporais, podemos questionar como se poderia fazer derivar a atividade dessa noção de gênero. Segundo Butler, o gênero não é um artifício que se pode adotar ou rechaçar à vontade e, portanto, não é um efeito da escolha. Como poderíamos compreender a condição constitutiva e compulsiva das normas de gênero sem cair nas redes do determinismo cultural, já que não há tal sujeito que decida sobre seu gênero, pelo contrário, o gênero é parte do que determina o sujeito, portanto não poderia ser simples escolha do sujeito da própria sexualidade?

Butler, em *Corpos que importam* (2019a), argumenta que a razão de os corpos performativos produzirem efeitos é que eles são citações de convenções aplicadas ao sexo, que ela define como atos performativos. Ela apresenta a performatividade como o poder reiterativo do discurso para materializar o corpo e outros objetos que o restringem e o controlam e volta sua atenção para o processo de sedimentação dos atos performativos, que são formas de discurso que autorizam o ato com poder de conexão, que:

[...] implicadas em uma rede de autorização e punição, as sentenças performativas tendem a incluir sentenças judiciais, batismos, inaugurações, declarações de propriedade, são declarações que não só realizam uma ação, mas que conferem um poder vinculativo à ação realizada (BUTLER, 2019a, p. 372).

A autora discute, também, o poder do discurso, que se relaciona com a performatividade, pois “não há poder, interpretado como um sujeito, que não atue pela repetição de uma frase anterior, uma atuação reiterativa cujo poder só existe por causa de sua pestilência e instabilidade” (BUTLER, 2019a, p. 372).

Sujeitos brancos, heterossexuais e masculinos geralmente ocupam posições de poder, enquanto outros são considerados abjetos. Essa forma de encarcerar os corpos, dispondo-os sob a forma demente de massa, peso e matéria, faz com que a própria organização da economia da beleza e da limpeza se distancie dos locais considerados sujos, como acontece nas periferias. Assim, Butler ressalta que alguns corpos que vivem nesses locais considerados sujos também são considerados como corpos abjetos.

Segundo Judith Butler (2019b), na obra *Problemas de gênero* (2019b), a autora utiliza o conceito de abjeção de Julia Kristeva para discutir a existência de “seres abjetos”, uma vez que alguns seres transgridem as fronteiras do corpo através de certas práticas poluidoras. Nessa obra, Butler propõe uma politização da abjeção, uma vez que a produção do não simbolizável, do indizível, do ilegível, é também sempre uma estratégia de abjeção social.

A abjeção, segundo Julia Kristeva, em *Poderes do Horror* (1982), seria como uma renúncia a toda autoridade do abandono em relação àquilo que abate, no sentido de lançar ao chão, provocando a degradação, reafirmando as estruturas de poder e de superioridade do homem sobre as demais formas de vida. Os poderes do horror e o conceito de abjeção, pelo viés da psicanálise e da literatura, se relacionam fundamentalmente com a oposição entre “eu” e “outro” e, de forma mais arcaica, entre o “dentro” e o “fora”. A percepção dos fluidos corporais como abjetos está presente no seguinte trecho da obra de Julia Kristeva:

Esses humores, essa imundície, essa merda são aquilo que a vida suporta com muito custo e ao custo da morte. Ali eu estou nos limites de minha condição de viva. Desses limites se livra o meu corpo como [corpo] vivo. Esses dejetos caem para que

eu viva, até que, de perda em perda, nada mais me reste, e que meu corpo caia por inteiro para além do limite, cadere, cadáver (KRISTEVA, 1982, p. 4).

O nojo de comida, de sujeira, de dejetos, de lixo são exemplos para mostrar a violência pela qual alguém rejeita tudo aquilo que ameaça a sua identidade e cria as fronteiras do “eu”. A abjeção seria antes de tudo um sentimento de náusea, de repulsa e de desgosto causado pelo enfrentamento do indivíduo com aquilo que vive na fronteira entre o “eu” e o “outro”, emanado do sentido das pessoas de ordem biológica, social ou espiritual.

A abjeção, para Kristeva, é entendida como uma experiência de rejeição, na qual o sujeito se confronta imprevisivelmente com elementos que fazem alusão à morte, e essa rejeição ocorre em razão da transposição das fronteiras entre vida e morte.

Nesse caso, quando a secreção da mucosa, a urina, a saliva e a matéria fecal ainda nos permanecem internos, eles não nos causam repulsa. Contudo, quando esses dejetos saem de dentro de nós, acabam por causar um sentimento de repulsa, de estranheza. Como bem explica Kristeva, a abjeção é antes de tudo uma ambiguidade, “porque ao passo que libera a apreensão, não corta radicalmente fora o sujeito/assunto que o ameaça; ao contrário, a abjeção reconhece-o como em estado de constante perigo” (KRISTEVA, 1982, p. 9).

Em psicanálise, o processo se refere justamente ao momento em que o bebê precisa identificar o “outro” para que ele se torne um “eu”. Dessa maneira, “algo de si precisa ser “abjetado”, ou seja, colocado para fora, expurgado, nesse processo, o outro não surge no exterior, mas emerge a partir do próprio processo interno de individuação” (KRISTEVA, 1982, p. 12).

Segundo a autora, nos primeiros anos de vida do bebê, ele não difere a mãe de si mesmo. No entanto, é dessa mãe que ele precisará abjetar para formar sua própria personalidade, esse é o papel crucial da abjeção na constituição do sujeito. Tem-se, então, a relação entre linguagem e abjeção, que nos leva ao conceito do “abjeto” e da linguagem no campo das expressões artísticas. Para Kristeva, a linguagem poética se aproxima da psicose, pois subverte a lei paterna, a ordem simbólica.

Hal Foster (2014) parte do pensamento de Kristeva e questiona se o abjeto poderia ser representável e se poderia haver abjeção consciente, uma vez que, segundo a autora, a abjeção é inconsciente. Certamente, esse campo é bastante fértil para pensar as poéticas de diversos artistas contemporâneos, “como ocorre frequentemente em filmes de terror e histórias de ninar, o horror significa, em primeiro lugar e acima de tudo, horror à maternidade” (FOSTER, 2014, p. 176).

A arte surrealista invocou a arte abjeta. No entanto, não podemos afirmar que expõe a abjeção, já que Kristeva insinua um desvio cultural para o presente. Portanto, “a tarefa do artista já não é a de sublimar o abjeto, elevá-lo, mas de sondar o abjeto, penetrar a ‘origem sem fundo que é a repressão dita originária’. Num mundo em que o Outro sucumbiu: para Kristeva isso implica uma crise na lei paterna que respalda a ordem social” (FOSTER, 2014, p. 148).

Da mesma forma, podemos pensar se a publicação de Bataille na revista *Documents* poderia ser considerada uma obra abjeta, já que o valor de uso do informe estará ligado ao abjeto. Uma vez que tanto Bataille como Berna Reale fazem parte desses artistas que perturbam e transgridem a arte clássica, bela e harmônica, de forma que “o sentido da arte entra em colapso; daí sua atração para artistas de vanguarda que desejam perturbar tais ordenações do sujeito e da sociedade” (FOSTER, 2014, p. 169).

Esses artistas denunciam a arte clássica e a sociedade que muitas vezes priva certos grupos de sua humanidade. O poder hegemônico toma para si a prerrogativa de descrevê-los e de delimitá-los em certos territórios. Somente a partir do momento em que o indivíduo toma consciência de seu lugar de sujeição é que ele poderá realizar um movimento de deslocamento:

A aspiração política desta análise, talvez o seu objetivo normativo, é permitir que a vida das minorias sexuais e de gênero se tornem mais possíveis e mais suportáveis, para que corpos sem conformidade de gênero, assim como aqueles que se conformam bem demais (e a um alto custo), possam respirar e se mover mais livremente nos espaços públicos e privados, assim como em todas as zonas nas quais esses espaços se cruzam e se confundem (BUTLER, 2018a, p. 40).

Segundo a autora, a teoria da performatividade de gênero não delimita quais seriam as performances subversivas, corretas ou incorretas, pois a precariedade sempre existiu para essas minorias. Ressalta, ainda, a importância de mudar essa visão e de lutar contra o poder hegemônico e o círculo vicioso de subordinação, que se estende ao direito de ter desejo e à afirmação desse desejo. Alguns corpos, porém, ocupam locais marginalizados, periféricos, por isso são considerados matáveis, como os dos negros, das mulheres e os dos que fogem ao binarismo sexual.

Dessa forma, podemos pensar sobre as diversas formas de silenciamento desses corpos matáveis, uma vez que alguns seres são desclassificados pela sociedade, muitas vezes violentados e mortos. Diante desse sofrimento dos não podem relatar suas dores, pois são silenciados, apresentaremos duas imagens opostas: bocas abertas x bocas fechadas.

A imagem das bocas fechadas simboliza figuras castigadas pelo poder patriarcal e estatal, que tentam amordaçar as bocas para que não relatem seu sofrimento. Se, por um lado, temos as bocas que comem em exagero, devoram o alimento ao excesso, para aliviar as dores reprimidas – portanto, são também sintomas de algum trauma sofrido –, por outro lado, temos as bocas que não podem gritar para aliviar suas dores.

7 PATHOSFORMEL: BOCAS ABERTAS X BOCAS FECHADAS

Para continuar a pensar sobre os gestos que se repetem, ou seja, a *Pathosformel*, propomos elaborar o Painel 14. Nele, enfatizamos a cavidade oral, das bocas, muitas vezes interdidas da fala.

PAINEL 14 – Bocas amordaçadas (montado por Juliana Andrade de Lacerda)



Fonte: Fig. 1: Kilomba (2019), p. 34; Fig. 2: Rosana Paulino (2020); Fig. 3 e 4: Nara Roesler (2022, [s.p.])⁴⁰

Apresentamos as seguintes obras: *Escrava Anastácia* (1817-18), (Fig.1), de Jacques Arago; *Bastidores* (1997), (Fig. 2) de Rosana Paulino; as performances de Berna Reale,

⁴⁰ Fig. 1: *Escrava Anastácia* (1817-18), Jacques Arago; Fig. 2: *Bastidores* (1997), Rosana Paulino; Fig. 3: *Palomo* (2013), Berna Reale; Fig. 4: *Rosa Púrpura* (2014), registro fotográfico de performance, Berna Reale.

Palomo (2013) (Fig. 3); *Rosa Púrpura do Cairo* (2014), (Fig. 4). Primeiramente, discutiremos sobre a performance *Rosa Púrpura do Cairo* (2014), de Berna Reale, que foi realizada em uma rua de Belém:

Berna e um grupo de 50 colegiais marcham pelas ruas de Belém, seguidas por uma banda militar. Todas as mulheres estão vestidas com uniformes típicos de colégios tradicionais – blusas justas e saias de prega, mas na cor pink –, carregando na boca próteses que remetem a bonecas infláveis. Cartazes com retratos destas meninas foram espalhados por São Paulo, em pontos como cinemas, teatros, centros culturais, escolas de artes e outros, com objetivo de divulgar a exposição e disseminar sua temática. Durante a mostra, a artista alimentou seu *website* (www.bernareale.com) com depoimentos de algumas das participantes da performance em que descrevem suas experiências com a violência e coação sexual (NARA ROESLER, [2022-?, n. p.]).

Rosa Púrpura do Cairo alude às bonecas infláveis, que não têm voz ou emoção, apenas cumprem sua função de dar prazer sexual ao outro. As adolescentes usam próteses de plástico rosa, para aumentar os lábios, símbolo de sensualidade para a maioria dos homens. Essa prótese impede a fala, dessa forma, funciona como uma metáfora para denunciar o modo como as mulheres são tratadas, muitas vezes, como simples objeto sexual.

PAINEL 15 – Bocas de bonecas infláveis.



Fonte: Nara Roesler (2022 [s.p.]).⁴¹

Outra simbologia da erotização das adolescentes seriam as saias plissadas cor-de-rosa, que, usadas em colégios tradicionais, evidenciam o estereótipo da feminilidade. No imaginário masculino, esse uniforme está ligado às meninas jovens, portanto, *Rosa Púrpura do Cairo* questiona, em suma, a relação entre os sexos e a exploração sexual das adolescentes.

⁴¹ Fig. 1: *Rosa Púrpura do Cairo* (2014), registro fotográfico de performance, Berna Reale.

A obra é composta por um vídeo e um site com depoimentos de mulheres que relatam seus traumas e as diversas formas de violência⁴² que já sofreram. Cartazes com retratos da performance foram espalhados por São Paulo, assim, as produções de Berna Reale interagem com a sociedade, com os meios de comunicação de massa e com as plataformas digitais.

Dessa forma, a digitalização permite que a imagem seja independente, isto é, pode ser exposta em diversos ambientes; ou seja, “as imagens digitais têm a habilidade de originar-se, multiplicar-se e distribuir-se através dos campos abjetos dos meios de comunicação contemporâneos, tais como redes de internet ou de celular, imediata e anacronicamente sem qualquer controle de curadoria” (GROYS, 2015, p. 108).

7.1 Máscaras que amordaçam as bocas das mulheres

Outra obra de Reale que evidencia as máscaras que amordaçam as bocas e trata da questão da violência de gênero é *Palomo*⁴³ (2012), representada no (Painel 14, Fig. 3), em que a artista desfila em cima de um cavalo pela cidade de Belém com a boca amordaçada por um açaimo. Esse é um aparelho intimidatório, semelhante a um objeto colocado em cachorros e animais ferozes para impedi-los de atacar e morder as pessoas. Uma vez que a boca da performer está presa por um açaimo, tem-se a simbologia para o impedimento das mulheres de falar e expressar seus sentimentos.

Palomo foi o nome dado por Reale ao animal, um cavalo manga-larga, de raça pura, que ela monta e no qual desfila pela cidade de Belém. Seu nome também faz referência à pomba da paz:

Na República Dominicana, ser um palomo é ser “estúpido” ou aquele que só sabe “deixar-se fazer tropeçar pelo mundo inteiro” – isto é, quem deixa que o façam de bobo. Noutra definição, é uma “pessoa generosa e fácil de enganar”. Já na Avenida deserta em Belém, “ser palomo”, para Reale designa a inversão paródica do símbolo, indicando seu oposto em resistência a toda tentativa do poder para “embobamento” da sociedade civil, isto é, por exercício de consciência da violência do Estado (HERKENHOFF, 2016, p. 207, tradução nossa).⁴⁴

42 Segundo o Instituto Maria da Penha, há diversos tipos de violência contra as mulheres, entendidos como qualquer conduta que ofenda a integridade ou saúde corporal da mulher. A violência psicológica pode ser qualquer conduta que cause dano emocional e a diminuição da autoestima (PENHA, 2018, p.14).

43 “Antes de existir em galerias e museus, antes de integrar o circuito institucionalizado das artes, as performances de Berna Reale ocupam esse espaço simultaneamente real e indeterminado que por convenção chamamos de público. É verdade que suas obras são extremamente elaboradas e contam com a autorização de todos os meios oficiais, inclusive daqueles que criticam – como no caso de *Palomo*, em que a Polícia Militar não apenas guardou as ruas ou emprestou seu uniforme, mas também cedeu seu melhor cavalo, o mesmo Palomo que intitula o trabalho, e auxiliou a tingir seus pelos de vermelho” (CARRION, 2015, p. 3).

44 “Na República Dominicana, ‘ser un Palomo é ser Persona ‘estúpida’ ou aquele que só sabe ‘dejar-se tripear de todo el mundo’ – isto é, que se deixa embobar ou ser feito de bobo. Noutra definição é ‘persona bondosa a la que resulta fácil enganar’ (HERKENHOFF, 2016, p. 207).

Reale desfilou com seu cavalo colorido de vermelho, que se assemelha àquela das pinturas que os índios realizam no corpo com urucum. Essa planta é utilizada durante os rituais de festas e guerras. O urucum representa a força e o poder, dessa forma, a artista buscou tencionar questões da sociedade brasileira, como a corrupção, a arbitrariedade policial e a violência estatal.

Segundo a artista:

Quando eu fui falar do poder do Estado em 2012, em *Palomo*, que criticava essa posição de cercear a liberdade de expressão, eu não quis fazer um cavalo pintado de qualquer jeito. Eu queria fazer o cavalo mais lindo do mundo. Então Palomo (*esse é o nome do animal e também faz uma referência à pomba da paz, paloma, em espanhol*) foi pintado com 38 tubos de tinta. Eu fiz vários testes com ele. Eu queria que ele desfilasse e fosse imponentemente lindo, porque a estética era importante. Eu queria estar de policial, mas eu queria que quando passasse (pelas ruas) todo mundo parasse pra ver, e não fosse mais uma manifestação, não fosse mais um ato de ativismo político e sim um ato também estético. É importante que o artista pense sobre isso (ADAMI, 2018, s.n].

Reale está usando farda, botas, esporas e colete à prova de balas. Esses equipamentos são utilizados pelo exército para reprimir, matar e dispersar os participantes de movimentos sociais. Podemos dizer, no entanto, que nas obras de Reale há contradições, pois ao mesmo tempo que critica o Estado e as forças policiais, também depende desse aparelhamento governamental, do qual faz parte como perita criminal. Segundo Carrion:

Antes de existir em galerias e museus, antes de integrar o circuito institucionalizado das artes, as performances de Berna Reale ocupam esse espaço simultaneamente real e indeterminado que por convenção chamamos de público. É verdade que suas obras são extremamente elaboradas e contam com a autorização de todos os meios oficiais, inclusive daqueles que criticam – como no caso de *Palomo*, em que a Polícia Militar não apenas guardou as ruas ou emprestou seu uniforme, mas também cedeu seu melhor cavalo, o mesmo Palomo que intitula o trabalho, e auxiliou a tingir seus pelos de vermelho (CARRION, 2015, p. 3).

Para continuar a pensar sobre a violência estatal que ocorre ao longo da história, a artista critica, desse modo, os governos autoritários disfarçados de democráticos. Em diversos momentos da história já ocorreu o cerceamento da liberdade de ir e vir. Podemos citar, por exemplo, o momento que o mundo vivenciou a pouco tempo atrás, em que por causa da pandemia do coronavírus, houve a restrição da liberdade. Nesse período, o Poder de Polícia⁴⁵ Administrativa, foi utilizado pela Administração Pública de modo a atuar para garantir a saúde pública, porém, sem interferir nos direitos individuais e fundamentais assegurados pela Constituição Federal.

⁴⁵ Para Carvalho Filho (2015, p. 549), o Poder de Polícia é “a prerrogativa de direito público que, calcada na lei, autoriza a Administração Pública a restringir o uso e o gozo da liberdade e da propriedade em favor do interesse da coletividade”.

No entanto, em diversas cidades, houve medidas restritivas, como o fechamento dos estabelecimentos comerciais e a proibição de aglomerações nas ruas, voos cancelados, aeroportos fechados e a restrição de entrada de estrangeiros em alguns países. Portanto, por algum motivo, o Estado de Exceção pode vigorar.

Apesar de o artigo 5º da Constituição Federal de 1988, inciso XV, dizer que: “É livre a locomoção no território nacional em tempo de paz, podendo qualquer pessoa, nos termos da lei, nele entrar, permanecer ou dele sair com seus bens” (BRASIL, 1988, p. 988), há restrições. A primeira delas é que esse direito somente seria válido em tempos de paz, podendo a pessoa ser impedida desse exercício caso seja decretado estado de sítio.

O estado de sítio pode ocorrer nas democracias contemporâneas. Conforme o artigo 139⁴⁶ da Constituição Federal, o governo pode obrigar a permanência das pessoas em localidades determinadas e suspender a liberdade de reunião. No estado de exceção, são abolidas certas garantias e direitos individuais, expondo os cidadãos ao risco iminente da morte violenta legalmente justificada. Além disso, numa época em que o corpo biológico dos indivíduos ocupa um lugar central nos cálculos e nas estratégias do Estado, a exceção apresenta-se como um importante dispositivo biopolítico de controle sobre os viventes.

Em *Homo sacer: poder soberano e vida nua* (2014), Agamben ressalta que o Estado de exceção estaria em uma zona de exclusão-inclusiva, de indistinção entre interno e externo que revela o espaço político contemporâneo. Aqueles que são excluídos sobrevivem com uma suspensão, gradual ou extrema, dos direitos fundamentais. Essa seria implícita, ou seja, não declarada. Para que o soberano possa decretar o estado de exceção é necessário que antes haja regra:

Se chamamos vida nua ou vida sacra a esta vida que constitui o conteúdo primeiro do poder soberano, dispomos ainda de um princípio de resposta para o quesito benjaminiano acerca da origem do dogma da sacralidade da vida. [...] A sacralidade da vida, que se desejaria hoje fazer valer o poder soberano como um direito humano em todos os sentidos fundamental, exprime, ao contrário, em sua origem, justamente a sujeição da vida a um poder de morte, a sua irreparável exposição na relação de abandono (AGAMBEN, 2014, p. 85).

A performance *Palomo*, portanto, em que Reale desfilou com seu cavalo de madrugada, enquanto os estabelecimentos estavam fechados e havia poucas pessoas andando

⁴⁶ Art. 139. Na vigência do estado de sítio decretado com fundamento no art. 137, I, só poderão ser tomadas contra as pessoas as seguintes medidas: I – obrigação de permanência em localidade determinada; II – detenção em edifício não destinado a acusados ou condenados por crimes comuns; III – restrições relativas à inviolabilidade da correspondência, ao sigilo das comunicações, à prestação de informações e à liberdade de imprensa, radiodifusão e televisão, na forma da lei; IV – suspensão da liberdade de reunião; V – busca e apreensão em domicílio; VI – intervenção nas empresas de serviços públicos; VII – requisição de bens (BRASIL, 1988, p. 988).

pelas ruas, simula esses momentos em que o estado de exceção prevalece sobre o direito de ir e vir. Dessa maneira, também questiona sobre a violência de gênero, ao exibir o açaimo, esse objeto intimidatório, de silenciamento, símbolo do enclausuramento das mulheres, seja nas senzalas, seja nas casas dos senhores patriarcais.

Há outra obra de Reale que destaca as abertas, que comem em exagero, criticando, assim, aqueles que se alimentam em demasia ou insuflam o poder estatal para enriquecer a si próprios.

7.2 Bocas glutônicas

Poema à boca fechada
Não direi:
Que o silêncio me sufoca e amordaça.
Calado estou, calado ficarei,
Pois que a língua que falo é de outra raça.
Palavras consumidas se acumulam,
Se represam, cisterna de águas mortas,
Ácidas mágoas em limos transformadas,
Vaza de um fundo em que há raízes tortas.

Saramago, Os poemas possíveis, 1981, p. 70.

Para continuar a pensar sobre a cavidade oral, partimos das bocas fechadas para as abertas, as devoradoras de alimentos, em oposição ao silenciamento apresentado no Painel 15. Assim, propomos criar o Painel 17, em que as bocas, agora, aparecem abertas, seja para comer, seja para gritar. Para tanto, utilizaremos a obra *A última festa* (2019), de uma exposição de Berna Reale; a fotografia feita por Jacques-André Boiffard para o verbete “Bouche” (Fig. 1), por George Bataille; além da literatura de François Rabelais, em seus romances *Pantagruel* e *Gargântua*, publicados pela primeira vez em 1532 e 1534.

PAINEL 16 – Bocas abertas (montado por Juliana Andrade de Lacerda)



Fonte: Fig. 1: Bataille (2018a), p. 192; Fig. 2, 3 e 4: Nara Roesler (2002, p. 5).⁴⁷

A artista Reale, em uma exposição realizada no centro cultural Viaduto das Artes, que fica localizado em um bairro da periferia de Belo Horizonte, simulou um ambiente de festas. Em uma sala inteira forrada com papelão e iluminada com luzes vermelhas, tocava um som alto que misturava música de boate com sirenes e denúncias de violência que as pessoas fizeram à polícia por telefone. Ela colocou pratos de suspiros brancos, sobre os quais transpareciam as luzes coloridas das viaturas policiais, com barulhos de sirene, conforme ocorre nas boates nos bailes funk. O público se dividia entre os que dançavam ao som da música; outros que comiam o suspiro: “As pessoas entravam e ficavam dançando, até perceber que o som era de violência” (ROSSI, 2017, [s.n.]).

Havia cartazes com poemas, como este:

De tanto bater, meu coração parou
Aqui, no transe da cidade grande
Onde o coração se aperta e o estômago sobe à boca
Nos seduzimos em travessia de gula e tesão
Aqui, neste céu de papelão

⁴⁷ Fig. 1: *Bouche*, de Jacques-André Boiffard, publicada com o artigo “Bouche”, de Georges Bataille, na Revista *Documents* (1929), p. 191; Fig. 2: *Rosa Púrpura do Cairo* (2014), Berna Reale; Fig. 3 e 4: *A última festa* (2019), registro fotográfico de performance, Berna Reale.

Onde os pudores se abrem como sirenes
Rajadas de pólvora fazem um arranjo bonito
Numa bossa redentora
Ah! Cidade do viaduto (BARREIRO ON-LINE, 2019, [s.n.]

Assim, a autora questiona a violência e a forma como ela se tornou tão íntima de todos nós, sendo reproduzida a cada momento pelas palavras e pelas imagens que a mídia expõe, seja nos noticiários de TV, seja nos jornais e nas revistas. Algumas pessoas perdem a realidade, estão reduzidas a meros seres fora da esfera da ação política. Muitas ficam privadas de usar a linguagem para lutar politicamente, pois vivem desamparadas pelos laços familiares e sociais. Na exposição *A última festa*, Reale nos apresenta uma cena conforme ocorre nas batidas policiais, em que os meninos estão encostados em um muro, de bermuda e sem camisa, cena que ocorre cotidianamente na sociedade brasileira, principalmente nas periferias, entre a população negra.

Segundo Agamben (2013), alguns sofrem violência dos órgãos estatais, são sujeitos que muitas vezes perderam os laços sociais e vivem na *zoé*. O autor ressalta que há diferença entre dois modos de vida: *zoé* e *bíos*; conforme os gregos, a primeira se refere ao simples fato de viver, enquanto *bíos* diz respeito à forma de vida de um indivíduo ou grupo em uma comunidade. O significado dessa distinção abre caminho para entender o *homo sacer*: “uma obscura figura do direito romano arcaico, na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta matabilidade)” (AGAMBEN, 2013, p. 16).

No entanto, *zoé* e *bíos* se contraem; seus sentidos guardam entre si uma relação dialógica com o estado de exceção: “estrutura originária na qual o direito se refere à vida e a inclui em si através da própria suspensão” (AGAMBEN, 2013, p. 35). A morte, assim, é consentida pelo Estado, que autoriza a encarnar esses seres. Nesse processo de exclusão, alguns sujeitos sobrevivem em territórios apartados. Eles se diferem, em alguma medida, daqueles que circulam nos espaços oficiais da cidade.

Nos territórios onde se concentram os negros e pobres, a polícia elege essas pessoas como alvos preferenciais da vigilância e da morte. Assim, a vida nua se esvai, pois alguns estão constrangidos ao território desertificado das favelas, em que há ausência de equipamentos e serviços públicos: escolas, postos de saúde, transporte, água, luz. Nesses espaços abandonados pelo estado, grupos tomam esses territórios e impõem suas demandas, fornecendo aquilo que o Estado negou a esses sujeitos.

Reale denuncia o abandono do Estado a esses territórios e suas instituições que negligenciam a vida desses seres matáveis ao colar cartazes, em volta do Viaduto das Artes,

com as imagens dos adolescentes sendo revistados pelos policiais com as mãos para trás, em *A última festa*. Havia também fotografias de policiais fardados, que apresentam um apetite voraz, comendo bolos e suspiros como glutões.

Na instalação *A última festa*, destacam-se os comilões descontrolados, que são apresentados nos romances de Rabelais, uma metáfora para falar dos que saqueiam os cofres da nação. Podemos comparar os policiais, assim como os frequentadores da instalação, com os dois gigantes de *Pantagruel* e *Gargântua*, que se alimentam exageradamente. Trata-se de pessoas que se incluem no rol dos que transformam a alimentação em um vício, sexualizam o ato de alimentarem-se como equivalente ao de um orgasmo alimentício.

O livro se inicia contando a infância prodigiosa de Pantagruel, filho de Gargântua, ambos gigantes. Segundo o autor, desde pequeno, Pantagruel já comia tudo que encontrava pela frente:

Certo dia de manhã, quando queria prepará-lo para mamar numa de suas vacas (já que amas-de-leite nunca teve, segundo a história), ele desfez os laços que prendiam ao berço seu braço, pegou a tal vaca por baixo do curvilhão e comeu dela duas tetas e metade da barriga, junto com o fígado e os rins, e a teria devorado por inteiro, se ela não berrasse terrivelmente que nem se lobos a pegassem pelas patas [...] (RABELAIS, 2021, p. 58).

O caráter de *Gargântua* já era conhecido na literatura popular, mas Rabelais retrabalhou os temas desse personagem em *Pantagruel*. Através da história desses dois gigantes de índole boa e farsesca, Rabelais comemorou a luta do humanismo e a recuperação do conhecimento antigo, uma vez que os romances foram concebidos durante o Renascimento. Apesar de escrito pouco depois de *Pantagruel*, *Gargântua* marcou uma clara evolução no seu pensamento e na sua escrita, por ele ter renunciado à obscuridade erudita e claramente afirmado seu ideal de humanismo cristão.

A concepção pantagruélica caracteriza certos indivíduos, corporações humanas, coletividades e as greis políticas que padecem de uma crônica indigestão por empanturramento, que deglutem as verbas públicas. O personagem Gargântua é descrito como um menino que, dos “três aos cinco anos, foi nutrido e educado em toda disciplina adequada por ordens de seu pai e passou aquele tempo como qualquer criança do país, ou seja: bebendo, comendo e dormindo” (RABELAIS, 2021, p. 260).

Gargântua viveu em Paris e estudou com seus preceptores sofistas:

[...] diariamente acordava entre oito e nove horas, fosse dia ou não, pois assim tinham ordenado os antigos guias [...] depois rolava, rodava e revirava na cama por um tempo, para melhor atizar os espíritos animais e se vestia de acordo com as estação [...] Depois cagava, mijava, vomitava, arrotava, peidava, bocejava, cuspiava,

tossia, soluçava, espirrava e assoava arqui-diaconalmente o nariz e tomava o café para a abater o orvalho e o mau ar: belas tripas fritas, belos grelhados, belos presuntos, belos cordeiros e muita sopa matutina (RABELAIS, 2021, p. 294).

Os dois gigantes são símbolo de alimento farto e, tais quais políticos e aqueles que detêm o poder de polícia, jamais deixam resíduos em seus pratos. A avidez, a ganância em avançar no dinheiro público assume as características do filho do gigante Gargântua, denominado Pantagruel, tornando-se praxe e conduta de um expressivo número de pessoas que usufruem dos bens do Estado em proveito próprio.

Esse estado latente de violência nos traz à lembrança aquele glutônico insaciável descrito por François Rabelais nos romances *Pantagruel* e *Gargântua*. O escritor parodia as novelas de cavalaria, os tratados antigos, os preceitos da Igreja e as disputas políticas entre o rei da França e o líder supremo do Sacro Império Romano-Germânico, Carlos V. Os livros criticam a elite desse período, que, incapaz de compreender obras simples, zomba da teoria calvinista da predestinação e da Igreja Católica, as quais pregam o celibato, enquanto vivem uma intensa vida sexual às escondidas.

Nas imagens do romance de Rabelais, os gigantes, assim como os policiais, em *A última festa*, deglutem com voracidade e naturalidade o seio dadivoso do Estado – significado de um aleitamento inesgotável, que vem alimentando os ávidos glutões que podem estar presentes tanto no cotidiano como nos órgãos públicos. Utilizando-se da picardia, do grotesco e do escatológico para satirizar a pompa dos poderosos, Rabelais retrata a boa-vida de gulosos inveterados, desses que ultrapassam os limites da normalidade, para descrever como viviam os reis e a elite da época. Portanto, a presença da animalidade na humanidade põe em questão a teoria literária, já que expõe uma diversidade de formas de vida em narrativas e poemas.

A relação de Gargântua com os alimentos e os excrementos nos aproxima do pensamento de Bataille. A fotografia de Jacques-André Boiffard mostra uma boca aberta com suas partes expostas, portanto, esse órgão seria um meio de trocas internas e externas, como o alimento e a palavra. O verbete de Bataille levou a dimensão erótica aos limites do humano em seus escritos e esboçou uma “fenomenologia erótica” que se liga à animalidade a partir de uma porção do corpo, simbolizada pela boca.

Um corpo ignóbil com funções baixas, excrementícias, esse é o pensamento batailliano sobre o corpo concreto, que não elogiava apenas as noções de beleza, mas do informe. O olho passou assim de coadjuvante a protagonista. Georges Bataille, em seu romance *História do olho* (2018b), apresenta certo fascínio pelo ânus, pelo olho e pela boca. Ele discute sobre esses órgãos e mostra que seu desejo passava também pela cor branca, pelo

ovo, pela urina e tudo o que lembrava sua relação com o pai, que era cego e vivia em uma cama.

Nesse local, ele defecava e urinava; quando isso ocorria, revirava os olhos e, nesse movimento, aparecia o seu globo ocular. Essa era a demonstração do prazer que o pai sentia. Tais lembranças representaram um trauma para Bataille por toda a sua vida, conforme podemos observar no trecho do romance:

Simone colocou o prato num banquinho, instalou-se à minha frente e, sem desviar dos meus olhos, sentou-se e mergulhou a bunda no leite. Por um momento fiquei imóvel, tremendo, o sangue subindo à cabeça, enquanto ela olhava meu pau se erguer na calça. Deitei-me a seus pés. Ela não se mexia; pela primeira vez, vi sua “carne rosa e negra” banhada em leite branco. Permanecemos imóveis por muito tempo, ambos ruborizados. De repente, ela se levantou: o leite escorreu por suas coxas até as meias. Gozamos no mesmo instante, sem nos tocarmos (BATAILLE, 2018b, p. 10-11).

Parte de uma prática da economia restrita e do mundo homogêneo, cuja forma política se concentra na proibição do contato com alguns órgãos considerados malditos, como o ânus, a boca e o olho:

Iguaria canibal. Sabe-se que o homem civilizado se caracteriza pela acuidade de horrores frequentes pouco explicáveis. O terror aos insetos é certamente um dos mais singulares e dos mais desenvolvidos desses horrores, entre os quais causa surpresa encontrar o temor ao olho. Parece de fato impossível, em relação ao olho, pronunciar outra palavra além de sedução, já que nada é tão atraente nos corpos dos animais e dos homens. Mas a sedução extrema está provavelmente no limite do horror (BATAILLE, 2018b, p. 97).

Nesse texto sobre o olho, o autor ressalta o medo que os homens têm desse órgão, “guloseima canibal, pareceria impossível julgá-lo, já que nada seria mais atraente no corpo dos homens e dos animais” (BATAILLE, 2018b, p. 98). A extrema sedução que esse órgão apresenta estaria na fronteira entre o erotismo e o horror. Dessa forma, podemos relacionar o ato amoroso à experiência artística, porque é no olhar e na visão tátil que começam os jogos eróticos. “Ver, em última instância, é tocar, nesse sentido, nos deparamos com as concavidades e convexidades do corpo humano e dos objetos artísticos” (BATAILLE, 2018b, p. 97). Esses objetos são volumes repletos de vazios e de cavidades ou de receptáculos orgânicos, como a boca e o sexo.

Bataille diferencia a boca do alto do crânio e, com isso, separa o corpo em dois eixos, o horizontal e o vertical; a boca representa um estado latente de violência. É por ela que podemos realizar trocas energéticas entre os prazeres, como comer e falar. Segundo Bataille:

A boca é o começo, ou, se quiserem, a proa dos animais: nos casos mais característicos, ela é a parte mais viva, isto é, a mais assustadora para os animais que

estiverem próximos. Mas o homem não tem uma arquitetura simples como os bichos, e nem sequer é possível dizer onde ele começa. Começa, em última análise, pelo alto do crânio, mas o alto do crânio é uma parte insignificante, incapaz de atrair a atenção, e são os olhos ou a testa que desempenham o papel significativo da mandíbula dos animais. Nos homens civilizados, a boca até mesmo perdeu o caráter relativamente proeminente que ainda tem nos homens selvagens. Contudo, a significação violenta da boca se conserva em estado latente: ela volta de repente a estar por cima com uma expressão literalmente canibal como boca-de-fogo, aplicada aos canhões com a ajuda dos quais os homens se entrematam. E, nas grandes ocasiões, a vida humana se concentra bestialmente na boca, a ira faz ranger os dentes, o terror e o sofrimento atroz fazem da boca o órgão dos gritos dilacerantes. [...] Como se os impulsos explosivos devessem jorrar diretamente do corpo pela boca, sob forma de vociferações. [...] Daí o caráter de constrição estreita de uma atitude estritamente humana, o aspecto magistral do rosto de *boca fechada*, belo como um cofre-forte (BATAILLE, 2018a, p. 191-192, grifos no original).

Esse texto, “Boca”, foi publicado no Dicionário Crítico da *Documents* n. 5, de 1930, e versava sobre seu caráter de começo ou final nos animais. O autor ressaltava o aspecto violento da boca, esse órgão presente e importante, tanto nos “homens primitivos” quanto nos que ele chamou de “homens civilizados”. A vida humana seria bestialmente concentrada na boca, uma vez que, segundo Bataille, a fúria faz com que os homens ranjam os seus dentes, enquanto o terror e o sofrimento atroz a transformam no órgão de gritos dilacerantes.

Percorrer o itinerário orgástico das fotografias de Boiffard e da escrita de Bataille nos leva ao êxtase e ao erotismo dilacerante, pois, a cada leitura do prazer, o medo e a angústia acompanham. O autor faz da história libertina um veículo de revelações profundas sobre o corpo, o erotismo, a vida e a morte. O sujeito erótico move-se do arrebatamento íntimo do extravasamento, na transgressão e no excesso, para exteriorizar as substâncias perversas do dilaceramento, conforme podemos ver acima na Fig. 1, em que a boca se encontra aberta, como se estivesse dando um berro, mostrando a língua, os dentes e a saliva. A palavra, segundo Bataille (2018), não deveria ser um conjunto de descrições para um determinado objeto, mas de operações que mobilizam imagens, ideias e conceitos, para interferir na compreensão do que se quer descrever, operações dentro das quais podemos ter contato com algo.

Uma vez que a palavra sai pela boca, essa pode ser como uma ferida, machuca ou alivia a dor. Assim, continuaremos a discutir sobre a fala, e de que forma somos silenciados pelo poder estatal e patriarcal.

7.3 Máscara de flandres: Anastácia

No Painel 14 há um desenho de Étienne Victor Arago, intitulado *Castigo de Escravos*, produzido no século XIX, representando uma mulher escravizada do século XVIII, Anastácia,⁴⁸ que usava uma máscara de Flandres. Esse objeto permitia à pessoa enxergar e respirar, sem, contudo, poder se alimentar e falar.

A imagem da escravizada usando uma máscara foi publicada no livro da artista e escritora portuguesa Grada Kilomba,⁴⁹ *Memórias da Plantação* (2019). O retrato de Anastácia passou a ser símbolo da brutalidade do período colonial brasileiro:

Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa (KILOMBA, 2019, p. 33).

Esse tipo de máscara era imposto aos escravizados pelos senhores brancos para que não consumissem os alimentos durante o trabalho nas plantações, uma vez que o homem branco tinha uma ideia preconcebida de que o negro queria possuir seus bens, roubá-los de alguma forma. A máscara era também uma maneira de proibir os escravizados de realizar seus ritos religiosos, como cantar, dançar e rezar. “No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam –

48 Anastácia seria filha de uma família real Kimbundo. Nascida em Angola, teria sido sequestrada, levada para a Bahia e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno dessa família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de uma plantação de cana-de-açúcar. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por europeus traficantes de pessoas e trazida ao Brasil na condição de escravizada, enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravidão. Segundo relatos, foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. As razões dadas para esse castigo variam: alguns relatam seu ativismo político no auxílio em fugas de “outras/os”; outros dizem que ela havia resistido às investidas sexuais do senhor branco. Outra versão ainda transfere a culpa para o ciúme de uma sinhá que temia a beleza de Anastácia. Dizem também que ela possuía poderes de cura imensos e que chegou a realizar milagres. Anastácia era vista como santa entre escravizadas/os africanos/as. Ela é reverenciada pelas religiões afrodescendentes brasileiras, relacionada ao Orixá Oxalá ou Obatalá – deus da paz, da serenidade e da sabedoria. Após um longo período de sofrimento, morre de tétano causado pelo colar de ferro ao redor do pescoço. Anastácia também é comumente vista como uma santa pelos pretos velhos – e é objeto de devoção no Candomblé e na Umbanda (HANDLER; HAYS, 2009 *apud* KILOMBA, 2019, p. 35-36).

49 Grada Kilomba é uma escritora e artista plástica portuguesa, com raízes em Angola e São Tomé e Príncipe; nasceu em Lisboa, onde estudou Psicologia e Psicanálise. A autora reflete sobre memória, raça, gênero e pós-colonialismo. Produz obras em diferentes formatos, como performance, encenação, instalação e vídeo. Entre outros espaços, seus trabalhos foram apresentados na 32ª Bienal de São Paulo, na 10ª Bienal de Berlim, na Documenta 14, na Fundação Calouste Gulbenkim e na Pinacoteca de São Paulo. Na exposição *Desobediências Poéticas*, fala sobre a violência institucional que enfrenta para expor em espaços outrora negados a mulheres negras.

controlar e, conseqüentemente, o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado” (KILOMBA, 2019, p. 33-34).

Os senhores eram proprietários não somente da terra, mas também do corpo do outro, ou seja, dos escravizados. Segundo Kilomba, a fala é importante porque não se limita apenas ao discurso ou a emitir palavras, mas está ligada ao poder de reivindicar seu lugar na sociedade. Por meio do órgão da boca, podemos expressar nossos sentimentos e, assim, denunciar a opressão sofrida. O ato da fala seria uma negociação entre aquele que discursa e aquele que ouve; portanto, a boca amordaçada seria uma “metáfora para a posse” (KILOMBA, 2019, p. 34).

Kilomba questiona: “pode a subalterna falar?” (2019, p. 47). No imaginário branco, a negra é aquela que pode falar, mas não pode ser ouvida, pois estaria em um lugar de inferioridade na escala social: “Nesse sentido, a subalterna não pode, de fato, falar. Ela está sempre confinada à posição de marginalidade e silêncio que o pós-colonialismo prescreve” (KILOMBA, 2019, p. 47).

O sistema colonialista e patriarcal atribui poder absoluto ao homem branco; com efeito, o sujeito negro não foi acostumado a questionar e a combater o discurso dos brancos, pois ocupa cargos inferiores na escala social, principalmente na era classificada de Antropoceno.⁵⁰

Os escravizados foram obrigados a sair de sua terra natal e levados para outros continentes, com culturas e línguas diferentes daquelas da região africana, separados de seu local de nascimento; portanto, seus descendentes se sentem deslocados, pois perderam sua terra e sua história. Observa-se, assim, que o racismo age no nível da emergência traumática, há uma narrativa de que os escravizados não pertencem àquele lugar para o qual foram levados e onde tiveram seus filhos. “Esse é o trauma do sujeito negro; ele jaz exatamente

⁵⁰ Propomos discutir, brevemente, o conceito de Antropoceno, uma classificação utilizada para definir a época geológica mais recente, caracterizada pela redução da biodiversidade, por rápidas mudanças climáticas globais, de acordo com Nicholas Mirzoeff: “Hoje, de acordo com o senso comum, o Antropoceno é a denominação de uma nova era geológica, a era humana mais recente. Esse entendimento se baseia na identificação de ‘uma única manifestação física de mudança registrada em uma seção estratigráfica, muitas vezes, refletindo um fenômeno de mudança global’. A capacidade para entender e concordar em torno de uma distinção visível e gráfica em fenômenos físicos é inevitável e, persistentemente, imbricada em conceitos de raça e racialização que partem da própria formação do que hoje é chamada de a Ciência do Sistema Terra (Earth System Science, ESS). Resumidamente, minha pergunta é: que tipo de ‘homem’ é subentendido quando falamos de ‘Antropoceno’? Dado que *anthropos* no Antropoceno acaba por ser reconhecido como o nosso velho amigo (imperialista) homem branco, então, o meu mantra se tornou: não se trata do Antropoceno, mas sim da cena da supremacia branca. Muitas pessoas inseridas na academia podem achar esta terminologia demasiado grosseira ou extremista. Para os ativistas do #Blacklivesmatter nos Estados Unidos (e agora da Grã-Bretanha), no entanto, a supremacia branca é um dado” (MIRZOEFF, 2017, p. 1).

nesse estado de absoluta ‘Outridade’ na relação com o *sujeito branco*” (KILOMBA, 2019, p. 40).

Isso revela que o racismo é estrutural e age em um processo psicológico atemporal, pois o negro é visto como um ser exótico até os nossos dias. Kilomba ressalta, ainda, que o racismo interage com o sexismo, causando um “impacto simultâneo da opressão racial e de gênero [que] leva a formas de racismo únicas que constituem experiências de mulheres negras e outras mulheres racializadas” (KILOMBA, 2019, p. 99).

Uma das pacientes de Kilomba que mora na Alemanha, mas é afro-estadunidense, relatou sobre o preconceito que sofria do ex-namorado branco:

Na piada, um homem negro é jogado em um buraco por membros da KKK. A imagem do “buraco” é bastante ilustrativa porque descreve uma hierarquia entre o espaço de cima e o espaço de baixo. O homem negro é jogado no “buraco” e colocado abaixo dos pés dos homens brancos (KILOMBA, 2019, p. 135).

O namorado branco da mulher negra se diverte quando a humilha, pois sorri ao contar de modo sádico a piada sobre a subjugação dos brancos sobre os negros. Dessa forma, a mulher negra se sente inferiorizada. Mesmo que haja uma constituição que diga que todos são iguais, independentemente de raça ou classe social, há, uma realidade fragmentada na relação com o outro. O sujeito negro tem dificuldade de se integrar ao meio dominante do sujeito branco:

Parece, portanto, que o trauma de pessoas negras provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mas sim do traumatizante contato com a violenta barbaridade do mundo branco, que é a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como *a/o Outra/o*, como diferente, como incomparável, como conflitante, como estanha/o e incomum (KILOMBA, 2019, p. 40).

Uma das leitoras de Kilomba é a filósofa e escritora feminista brasileira Djamila Ribeiro, que publicou o livro *O que é lugar de fala?* (2017). Segundo Ribeiro, há uma diferença trágica em relação às mulheres brancas que leva à invisibilidade e ao silenciamento das negras no âmbito do projeto feminista global. Nessa perspectiva, seria importante questionar o lugar de fala das mulheres negras:

Ao reivindicar os diferentes pontos de análises e a afirmação de que um dos objetivos do feminismo negro é marcar o lugar de fala de quem as propõe, percebemos que essas marcações se tornam necessárias para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normalização hegemônica (RIBEIRO, 2017, p. 60).

Segundo Ribeiro, não se trata, pois, de impedir que os brancos estudem ou debatam questões de raça. Ao defender o lugar de fala, não estaríamos restringindo a troca de ideias e

impondo a visão apenas de quem pertence a determinada classe, mas ressaltando a necessidade de que os negros também tenham voz e possam expor suas experiências. Para Ribeiro, seria importante:

Romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem. Em outras palavras, é preciso, cada vez mais, que homens brancos *cis* estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos. [...] pensar lugar de fala é uma postura ética, pois saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo (RIBEIRO, 2017, p. 84).

Pensar sobre esse lugar de fala implica romper com a epistemologia dominante para que as diversas identidades possam aparecer, pois há “necessidade do reconhecimento de outros saberes e a importância de romper com um postulado de silêncio” (RIBEIRO, 2017, p. 89). Depois de tanto tempo de enclausuramento e silenciamento dos corpos negros, que ocorreu principalmente no período colonialista escravocrata, é necessário permitir a enunciação àquelas que nunca tiveram vez, assim discutiremos sobre a violência de gênero e de raça nas obras de Rosana Paulino.

7.4 Bocas costuradas: violência de gênero e de raça

Não tão distante do trabalho de Reale e Kilomba, a artista Rosana Paulino,⁵¹ em *Bastidores* (1997), apresentado no (Painel 14, Fig. 2, destaca as bocas amordaçadas das figuras femininas. Nessa obra, a artista imprimiu fotografias 3x4 de mulheres negras em um tecido branco; sobre a impressão, costurou a boca com fio preto, como se estivesse repuxando não somente esse órgão, como também os olhos e a carótida. Esse foi o modo que a artista encontrou para denunciar a repressão que as mulheres sofreram durante o período da colonização, nos navios negreiros, nas senzalas, nas plantações.

Ao evidenciar as bocas costuradas, ou seja, cerzidas, Paulino demonstra que às escravizadas era imposto o silenciamento, e estas não podiam delatar as agressões feitas pelos senhores. Na exposição, as fotografias estavam penduradas em uma espécie de bastidor, material utilizado pelas mulheres para bordar. Além de dar nome à obra, a palavra remete aos aros de bambu usados para esticar tanto os tecidos quanto as peneiras, com as quais as escravizadas catavam os alimentos na cozinha dos senhores.

⁵¹ Paulino nasceu em São Paulo, em 1967. É uma artista negra, que desenvolveu sua tese intitulada *Imagens de sombras* na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), em 2011.

Em entrevista, Paulino declara que escolheu esse formato porque, “quando a gente pensa num bastidor, pensa automaticamente numa mulher bordando em um ambiente protegido, uma imagem quase idílica. E muitas vezes não é isso que acontece nesse ambiente, é justamente o contrário” (PIMENTEL, 2016, [n. p.]). No seio da família ocorre grande parte da violência de gênero e, muitas vezes, as mulheres são enclausuradas para não denunciarem as agressões sofridas. Paulino argumenta:

[...] no meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito de preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão. Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo (PIMENTEL, 2016, [n. p.]).

Rosana discute a condição da mulher negra na sociedade brasileira a partir de imagens que expressam a supressão de direitos elementares, como o direito à fala e ao alimento. Além disso, coloca em xeque o machismo e o racismo estrutural que oprimem milhões de mulheres.

7.5 Colonialismo e racismo na arte contemporânea de Paulino

Rosana Paulino também trata do racismo, do colonialismo e da violência de gênero em *Assentamentos e Fardos de mão* (2013). A autora teve como ponto de partida para sua produção⁵² a pesquisa do cientista suíço Louis Agassiz, que se naturalizou estadunidense.⁵³ Ele trabalhou na Universidade de Harvard e queria provar a superioridade da raça pura branca em detrimento das miscigenadas. Agassiz veio para o Brasil com sua esposa estadunidense,

52 Na atualidade podemos assistir as mais diversas formas de narrativas nas produções artísticas como o vídeo, o cinema e instalações fotográficas nos ambientes dos museus. Isso “torna-se obscuro, escuro e dependente da luz que emana da imagem do vídeo, ou seja, do núcleo óculo da obra de arte, da tecnologia elétrica e da informática escondida em sua forma” (GROYS, 2015, p. 57).

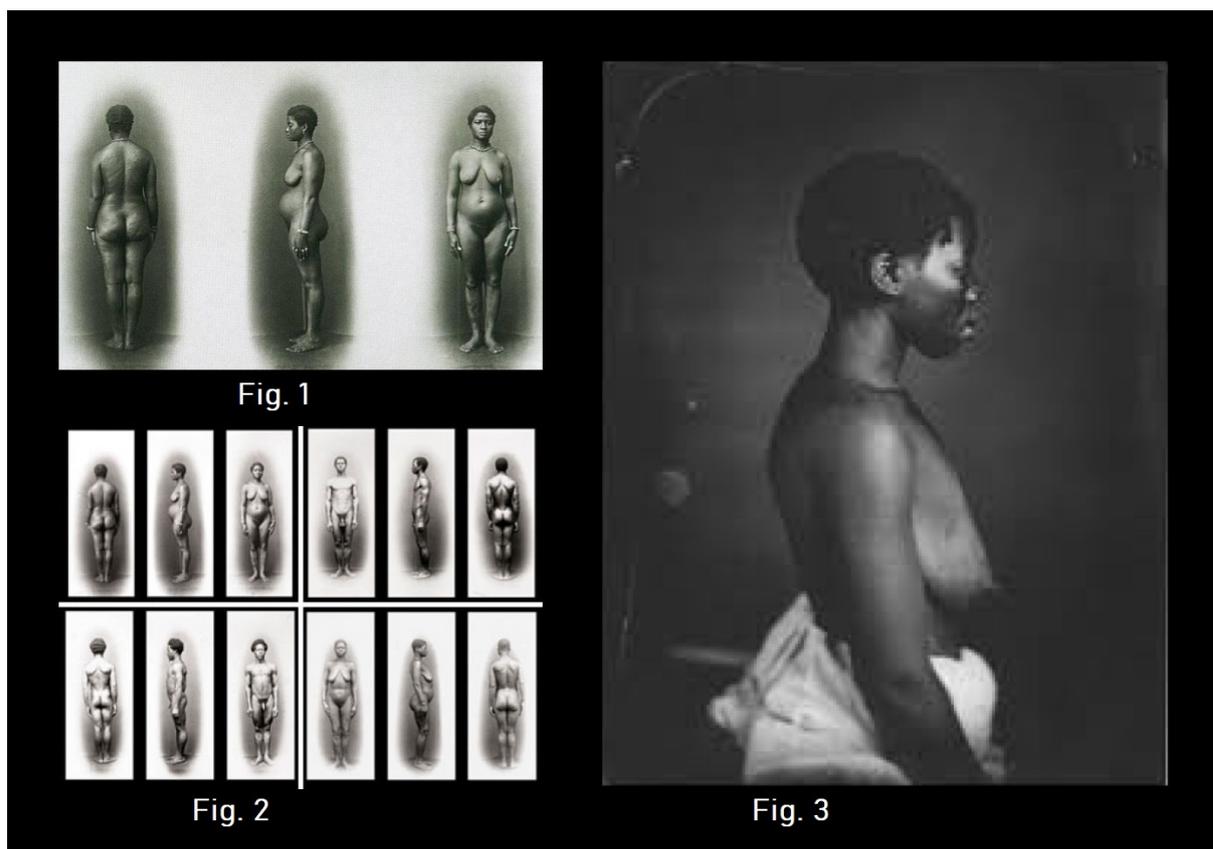
53 “Agassiz l direcionou seu olhar observacional para a raça, como é conhecido, tendo se mudado para os Estados Unidos para ser professor em Harvard, ele comissionou o criador de daguerreótipos J. T. Zealy para fazer uma série de fotografias de africanos escravizados na Carolina do Sul em 1850. Estas fotografias, descobertas na biblioteca de Harvard em 1973, estão entre as primeiras fotografias conhecidas de escravizados. Agassiz esperava ver nestes corpos evidências visíveis e incontroversas de diferença racial, ou seja, um linha/limite de cor. Seu objetivo era que uma pessoa sofisticada (branca) fosse capaz de ‘distinguir suas nações, sem que lhes fosse dito de onde vinham e mesmo quando tentavam enganá-lo’ assim como ele havia detectado a presença das Idades do Gelo e as catastróficas mudanças climáticas. Agassiz demonstrava uma rasa compreensão da prática da escravidão, mesmo estando atualizado em ‘ciência’ da raça” (MIRZOEFF, 2017, p. 3).

Elizabeth Cary, no século XIX, com o intuito de pesquisar sobre a miscigenação de raça, pois eles achavam que isso degradava a espécie humana. A partir daí, fotografou diversos personagens negros nus (Painel 17, Fig. 1, 2 e 3).

Agassiz recolheu provas materiais para falar sobre a “degeneração racial” provocada pelo “mulatismo”, termo comum utilizado para classificar a população brasileira, por ser muito miscigenada.

Aqueles que põem em dúvida os efeitos perniciosos da mistura de raça e são levados por falsa filantropia a romper todas as barreiras colocadas entre elas deveriam vir ao Brasil’, afirmou o zoólogo suíço Louis Agassiz (1807-1873) em seu livro *A ourney to Brazil* (1867), escrito a quatro mãos com a mulher, a americana Elizabeth Cary, resultado da visita ao país como líder da Expedição Thayer, entre 1865 e 1866, da qual fizeram parte, entre outros, o futuro filósofo William James (1842–1910) e o geólogo Charles Frederick Hartt, indo do Rio de Janeiro ao Amazonas. Professor da Lawrence School, ramo da Universidade Harvard, e fundador do Museu de Zoologia Comparada da mesma universidade, Agassiz era o mais notável e popular cientista da América do Norte, defensor do criacionismo, do poligenismo, adepto da teoria da degeneração das raças e um opositor feroz do evolucionismo (HAAG, 2010, [n. p.]).

PAINEL 17 – Corpos negros



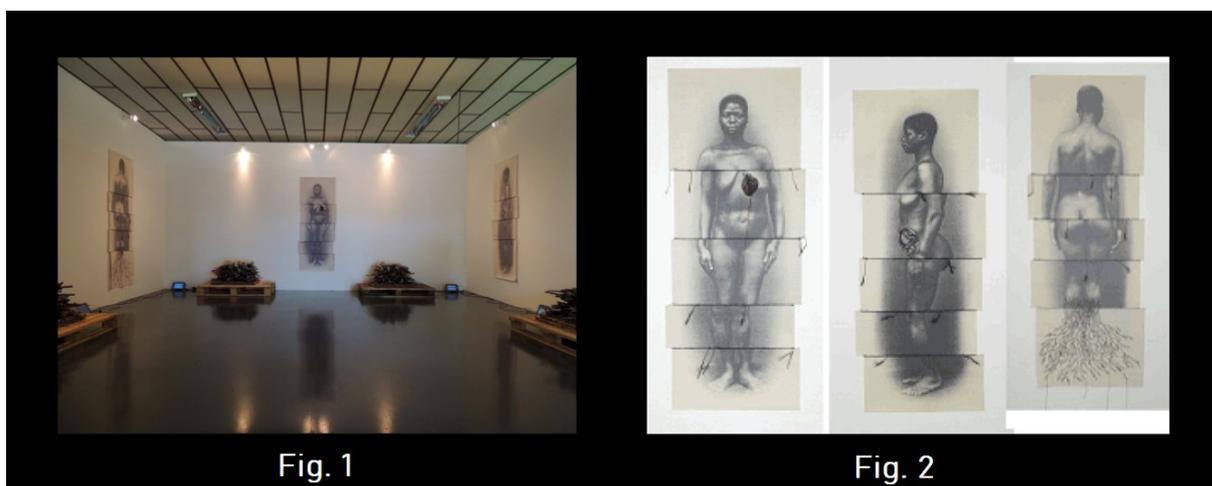
Fonte: Haag (2010).⁵⁴

⁵⁴ Fig. 1, 2 e 3: Fotografias de Louis Agassiz.

O conteúdo é polêmico por causa do grande preconceito racial e mostra retratos nus (de forma a representar melhor as características puramente biológicas, e, portanto, o caráter científico da pesquisa) da população africana do Rio de Janeiro e dos tipos mestiços de Manaus. A partir dessa pesquisa sobre Agassiz, Rosana Paulino criou a videoinstalação *Assentamento* (2013):

A instalação foi dividida em três partes: mostra o caminho percorrido (vídeo-imagens do mar), os braços que vieram para o trabalho e, principalmente, o assentamento das bases de uma cultura nova e vibrante. O simbolismo inicial do corpo de uma das mulheres retratadas é ressignificado para se tornar emblema de uma cultura mestiça, cujas bases, firmemente plantadas em solo africano, são muitas vezes subvalorizadas em nossa sociedade (PAULINO, 2013, p. 3).

PAINEL 18 – Fragmentos da videoinstalação de Rosana Paulino



Fonte: Paulino (2018).⁵⁵

A artista utilizou técnicas diversas, como impressão digital, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira e fotografias para modificar e dar outra impressão ao trabalho de Agassiz, uma vez que suas fotografias foram produzidas inicialmente em câmeras manuais em preto e branco. Ao montar suas instalações, a artista deu um novo formato, manipulando novas técnicas, como a digitalização e o vídeo, conforme o Painel 18.

Segundo a autora, o título *Assentamento* possui diversos significados: “assentar”, “acomodar”, “fixar” – lembrando que os escravizados se fixaram, nesta terra, de maneira forçada e que eles também assentaram no Brasil cheiros, sabores, gostos, costumes, religião:

Assentar, como nos mostra o dicionário Aurélio, é também o ato de se fixar ou de estabelecer residência em algum lugar. Transplantados à força, os africanos e

⁵⁵ Fig.1: Exposição *Assentamentos* e; Fig. 2: detalhe da obra *Fardos de mão* de Rosana Paulino.

africanas que aqui chegaram trouxeram seus saberes e práticas. Assentaram aqui sua força, seu axé. A última definição para assentamento encontrada no dicionário Aurélio diz: ser, ou objeto onde assenta a energia sagrada de qualquer entidade religiosa afro-brasileira; assento. Assentaram, portanto, elementos que permaneceram em nossa fala, culinária, comportamento e, principalmente, em boa parte de nossa religiosidade (PAULINO, 2013, p. 3).

Assentamento também é um termo utilizado na Arqueologia, na Geografia, no Urbanismo e em várias disciplinas que se ocupam do estudo de comunidades temporárias ou permanentes. Refere-se às terras ocupadas por famílias que não possuem moradia nem trabalho e apropriam-se desses locais para viver, como no caso do Movimento Sem Terra (MST)⁵⁶ e os quilombolas.

A obra de Rosana Paulino, dessa forma, vincula o déficit social à escravidão como produção social histórica: “o uso de paletes – objeto do processo mecânico da exportação – indica que o Brasil é um país agrário, com problemas do período colonial, como a escravatura latifundiária” (HERKENHOFF, 2016, p. 172-173).

A artista destacou algumas imagens da expedição de Agassiz pelo Brasil e, assim como fez em *Bastidores*, reimprimiu as imagens em tecido branco, depois remontou-as, costurando-as com linha preta, de forma irregular, “daí as costuras desencontradas, mostrando que um refazer-se completo é tarefa quase impossível” (PAULINO, 2013, p. 2).

Essa imagem retrata uma pessoa anônima sem descendência, o que teria, por si só, uma enorme carga simbólica. “Imagine, um dia, estar cercado de seus familiares, amigos e, em outro, estar em um navio negreiro, totalmente insalubre, com gente de variadas etnias e que não falam a sua língua. Ao desembarcar em terras estrangeiras, há ainda o trauma da escravidão” (PAULINO, 2013, p. 2). Quando montou a exposição, a artista pensou sobre os sentimentos dos escravizados que chegaram a um lugar totalmente desconhecido, como o Brasil.

Fardos de mão (2013), de Rosana Paulino, apresentada no Painel 18 (Fig. 1 e 2), trata do mesmo tema, do escravismo e do colonialismo.⁵⁷ Na montagem, ela utilizou feixes de lenha em forma de braços e mãos em cima de paletes, para demonstrar que os escravizados eram como peças que poderiam ser substituídas. Segundo Paulino: “Os seres humanos que aqui chegavam através do tráfico escravagista eram vistos como ‘lenha para se queimar’, ou seja, eram peças de uma engrenagem e, quando quebradas, eram prontamente substituídas por outras” (PAULINO, 2013, p.5)

⁵⁶ MST é um movimento de assentamentos rurais, sendo concretizado na prática com as conquistas das famílias assentadas, na produção, organização e comercialização dos alimentos; também luta pela reforma agrária, pois é o grande responsável por essas conquistas sociais.

⁵⁷ O processo de colonização durou da primeira metade do século XVI até a primeira metade do século XIX.

Durante o período do escravagismo, entre 1525 e 1851, foram transportados para o Brasil seres humanos, que vieram para trabalhar como escravizados. Muitos não voltaram.⁵⁸ Diversos homens, mulheres e crianças morreram na travessia, outros não suportaram os maus-tratos e as dificuldades da viagem em navios durante meses.

A artista Paulino, na instalação *Fardos de mão*, também utilizou as fotografias de Agassiz para ressaltar a imagem do coração de uma mulher negra e dizer que essas pessoas não podiam ser vistas apenas como mão de obra escravizada, mas sim como detentoras de histórias, memórias e afetos, conforme mostra o Painel 18 (Fig. 2).

A questão da escravidão e do colonialismo se faz presente em quase todas as obras de Paulino. Dessa forma, destacaremos o pensamento do professor português Boaventura de Souza Santos em *Descolonizar el saber, Reinventar el poder* (2013). Segundo esse autor, apesar de, na América Latina, ter havido lutas anticoloniais e em prol da independência, principalmente nos séculos XIX e XX, pouca coisa mudou após esse período, já que as ex-colônias permanecem como exportadoras de matéria-prima:

A dificuldade de imaginar a alternativa do colonialismo reside em que o colonialismo interno não é apenas uma política estatal, como ocorreu durante o colonialismo de ocupação estrangeira, e em uma vasta gramática social que atravessa a sociabilidade, o espaço público e o espaço privado, a cultura, as mentalidades e as subjetividades, (SANTOS, 2013, p. 14-15, tradução nossa).⁵⁹

Santos afirma, ainda, que há uma dificuldade política para buscar alternativas dentro do pós-colonialismo, pois o capitalismo não funciona sob a égide da igualdade, mas da exploração. Alguns trabalhos ainda são altamente desvalorizados ou análogos à escravidão no Brasil, e esses comumente são exercidos por imigrantes, negros e mulheres. O preconceito racial é institucional, estrutural e interpessoal e não pode ser analisado separadamente das outras questões sociais, como o feminismo.

O movimento das primeiras gerações de feministas, até a década de 1970, se preocupava apenas com as questões da igualdade de gênero, mas não colocava em suas

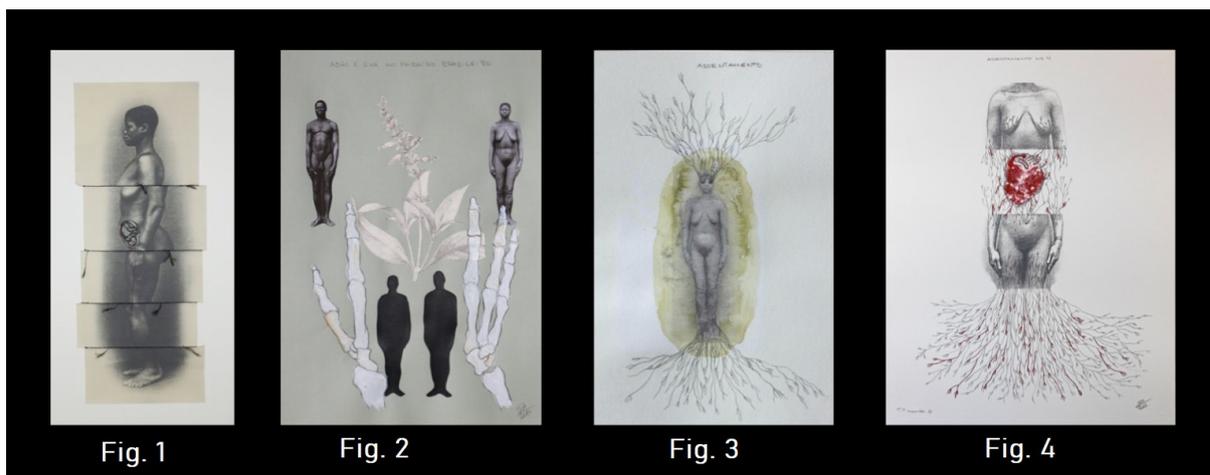
58 Segundo Laurentino Gomes: “Para a imensa maioria dos escravos vendidos aos traficantes em Ajudá ou em qualquer outro local da África, a porta do não retorno foi realidade concreta e inexorável. Quase a totalidade dos 12,5 milhões de embarcados nos navios negreiros jamais teve a oportunidade de voltar às suas origens africanas. Os índices de mortalidade eram altíssimos. Pelo Menos 1,8 milhão morreram ainda na travessia do Atlântico. Entre os que chegaram ao Novo Mundo, as expectativas de vida eram mínimas. Poucos sobreviveram aos primeiros anos de trabalho cativo. Uma minoria, no entanto, teve destino diferente. São os retornados, ex-escravos, africanos ou brasileiros, que tiveram a chance de cruzar novamente o Atlântico, no sentido contrário ao das rotas convencionais do tráfico, e cujos descendentes hoje habitam a república do Benim e países vizinhos” (GOMES, 2019, p. 19).

59 “La dificultad de imaginar la alternativa al colonialismo reside en que el colonialismo interno no es solo ni principalmente una política de Estado, como sucedía durante el colonialismo de ocupación extranjera es una gramática social muy vasta que atraviesa la sociabilidad, el espacio público y el espacio privado, la cultura, las mentalidades, y las subjetividades” (SANTOS, 2013 p. 14-15).

pautas, por exemplo, os problemas das mulheres negras e indígenas. Foi o movimento feminista negro, no entanto, nas últimas três décadas, que teve um papel importante nessa luta contra o pensamento tradicional eurocêntrico, buscando alternativas para conscientizar os povos subjugados, fazendo surgir, assim, diversos movimentos das chamadas minorias.

Ainda na instalação *Assentamentos*, na série “Adão e Eva no paraíso brasileiro” representada no Painel 19 (Fig. 2), a artista desenhou o casal como pessoas negras entre plantas. A artista profana assim o caráter sagrado da imagem bíblica, já que a Igreja e o Estado, durante o período colonial, argumentavam que os escravizados eram desprovidos de alma e remetidos à condição das coisas naturais, como os animais. Além disso, “o título escande a ironia com as interpretações edênicas da origem do Brasil de *Visão do Paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda, e reverte, como na *Divina Comédia*, relações entre Paraíso e Inferno” (HERKENHOFF, 2016, p. 173).

PAINEL 19 – Colonialismo e pós-colonialismo



Fonte: Paulino (2018).⁶⁰

A artista se utiliza dos novos meios técnicos, como videoinstalações, para produzir suas obras, já que as fotografias de Agassiz foram recriadas para o ambiente virtual; Paulino publica seus trabalhos não somente em museus e galerias, mas também na rede, em mídias sociais, como o YouTube e o Instagram, por exemplo.

Na obra *Atlântico vermelho* (2016), representada no Painel 18, Rosana Paulino retrata o período do Colonialismo, do tráfico negreiro, que teve como palco principal o oceano Atlântico. A mostra foi concebida a partir da extensa pesquisa desenvolvida pela artista, tanto no âmbito acadêmico quanto no campo das artes visuais, sobre questões sociais, étnicas e de

⁶⁰ Fig. 1 e 2: *Adão e Eva no Paraíso brasileiro* (2013), Rosana Paulino; Fig. 3 e 4: *Atlântico Vermelho* (2013), Rosana Paulino.

gênero, especialmente acerca da posição da mulher negra na sociedade brasileira. Os desenhos foram “silkados” sobre tecido e emendados com uma costura grossa para evidenciar as contradições sociais do Brasil.

A artista se apropria de elementos do cotidiano e de fazeres historicamente associados ao universo feminino, como a arte têxtil, e os subverte, imputando-lhes elementos de violência que ocorrem no seio familiar, rompendo com a noção de docilidade e passividade associadas às mulheres. Na obra também aparecem desenhos de caravelas, que saíam da Europa para a África, raptavam os negros e os levavam para as diversas colônias portuguesas, principalmente para o Brasil.⁶¹ Essa seria a história da escravidão:

[...] juntamente com a troca transatlântica de plantas, bens, pessoas, animais e vírus – todos causados pelo comércio triangular – é novamente central para o entendimento do Antropoceno. O cultivo comercial realizado por seres humanos escravizados no Caribe e no Oceano Índico foi responsável por algumas das primeiras catástrofes ambientais antropogênicas sistêmicas em ilhas como Barbados e Jamaica (MIRZOEFF, 2017, p. 3).

Segundo Rosana Paulino, mesmo após o fim da escravidão no país, o contrato social entre brancos e negros não foi restabelecido, pois os negros até hoje não foram incorporados pela sociedade brasileira. Dessa maneira, os corpos negros são considerados inferiores e estão sujeitos a vários tipos de violência; muitas vezes são sujeitos considerados invisíveis ou matáveis pela sociedade.

Podemos utilizar o conceito de necropolítica de Mbembe, anteriormente discutido e que tem sido muito utilizado por pesquisadores que lidam com a temática do racismo, para falar desses corpos negros matáveis. Eles veem na necropolítica uma chave de leitura para explicar o extermínio da população negra no Brasil. Mbembe, portanto, apresenta-nos um conceito fundamental para compreender o desenvolvimento das formas de poder que se materializam no poder do Estado – poder esse envolto em sua soberania de produzir e regular sujeitos indesejados, em que o deixar morrer não é um efeito colateral da política, mas uma estratégia para a manutenção do próprio poder do Estado.

Necropolíticas são ações de eliminação e destruição de sujeitos considerados invisíveis, portanto, nesses corpos não há dignidade humana. Assim, a necropolítica discute sobre o racismo estrutural, passando pelas incursões de morte feitas pela polícia nas favelas e pelo assassinato de jovens negros por agentes do Estado. São os mesmos corpos que durante a

⁶¹ O período escravocrata no Brasil durou cerca de 400 anos; nesse tempo, milhões de africanos foram capturados e depois vendidos para trabalhar como escravizados com o aval jurídico, econômico e religioso. O conjunto de obras exposto delata as consequências da expansão europeia, que destruiu a natureza e impôs o tráfico negreiro entre a África e as Américas. Além disso, provocou o genocídio dos povos ameríndios, que viviam nas colônias antes da chegada dos colonizadores.

Colonização não eram considerados humanos pelos religiosos, logo não possuíam alma e poderiam ser mortos e tratados como mercadoria e mão de obra escravizada.

Uma vez que a história universal se basearia no sistema capitalista e na globalização, o neoliberalismo enxerga todos os sujeitos como capital humano, como agentes de mercado, isto é, suas próprias vidas passam sempre pelo prisma econômico. No neoliberalismo, ou necroliberalismo, termo que tem em si essa dimensão de sacrifício de vidas, o trabalho é precarizado, tem sua aposentadoria retirada, seu bem-estar se torna supérfluo para o mercado e deve ser eliminado. Necropolítica é “uma política de produção de sujeitos matáveis, cidadanias sacrificiais, vidas com menos valor que outras” (MBEMBE, 2018, p. 20.)

No Brasil e em grande parte do mundo, os afrodescendentes ainda trabalham nos piores empregos, recebem salários menores e, conseqüentemente, moram nas periferias, onde há mais violência e morte por conflitos diversos. Portanto, os sujeitos escravizados e seus descendentes estão mais vulneráveis à violência, às doenças, à pobreza, à fome, pois estão desprotegidos dos órgãos públicos e sociais. Dessa forma, dependem mais da solidariedade e da rede de relações que estabelecem entre si, uma vez que o Estado não cumpre as necessidades básicas de proteção a essas populações.

A artista brasileira Rosana Paulino, como uma mulher negra, crítica, por meio de suas obras, a História da Arte, que sempre foi construída pelas elites, uma vez que as filhas da África foram forçadas a deixar seu talento para se dedicar às panelas e à criação dos filhos das mulheres brancas. Para entender a obra da artista, é preciso examinar desde os “quilombos às manifestações do candomblé, o *ethos* de Rosana Paulino é a semântica de seu trabalho – para examinar sua obra é preciso mergulhar no Brasil afro profundo” (HERKENHOFF, 2016, p. 167).

Dessa forma, Paulino nos apresenta os processos culturais brutalmente interrompidos, silenciados pelo poder patriarcal, autoritário, branco e burguês. No entanto, se opõe a esse posicionamento submisso com toda a sua singularidade e reescreve a História da Arte brasileira, impondo um novo olhar sobre as fraturas da cultura escravocrata colonialista. Dessa maneira, a história das mulheres negras e de suas formas de resistência vem sendo construída a partir de aprendizados e lutas contra a dominação e a exploração de um sistema colonial escravista e patriarcal.

É importante destacar que um homem branco de classe média pode falar sobre os problemas das mulheres de periferia, mas não as representar, porque não viveu sua experiência e seus dramas. Da mesma forma, as mulheres brancas também vivem experiências diferentes daquelas das negras; apesar de ambas sofrerem violência de gênero, as

brancas não sofrem o preconceito de raça e, conseqüentemente, usufruem de privilégios que as negras não possuem.

Outra mulher cujo pensamento coaduna com o pensamento de Rosana Paulino e as questões sobre o racismo é a professora Patricia Hill Collins, da Universidade de Maryland, em College Park. Para ela, não seria possível analisar separadamente apenas as questões de raça, é preciso analisar também os aspectos sociais e de gênero. A autora acredita que é necessário entender todas as diferentes formas pelas quais raça, classe, gênero, sexualidade, etnia, idade e religião estão interconectadas. Collins nomeou esse processo de *interseccionalidade*,⁶² no entanto, essa ideia já estava presente nas comunidades negras nos últimos trinta anos.

A crítica das mulheres negras em relação ao feminismo seria de que o movimento das mulheres brancas foi incapaz de perceber a dimensão racial imbricada nas opressões de gênero. Da mesma forma, os homens negros também não enxergam a dimensão de gênero na conformação das dominações raciais. Apesar de o movimento feminista ter sido dominado pelo pensamento branco e burguês até o final da década de 1970, as feministas negras começavam a incluir outras questões em suas pautas “ao rejeitar modelos de opressão de tipo aditivo, os estudos sobre raça, classe e gênero cresceram consideravelmente a partir da década de 1980” (COLLINS, 2019, p. 56).

Esses movimentos pioneiros passam a chamar a atenção para a necessidade de superar a compreensão das opressões a partir de estruturas excludentes de dimensões, atendo-se à forma como estas se sobrepõem. No entanto, a forma como o feminismo negro adotou perspectivas de intersecção afeta mulheres de diferentes etnias e classes sociais que convivem entre si:

As mulheres negras estão longe de ser as únicas que enfrentam problemas sociais produzidos por raça, gênero, classe, sexualidade, idade, capacidade, nacionalidade e sistemas semelhantes de opressão. Nossas lutas para viver uma vida significativa podem ser organizadas e sentidas de maneira diferente, mas nossas experiências, quando consideradas conjuntamente, revelam por que as ideias continuam sendo fundamentais para as lutas por liberdade, igualdade e justiça social (COLLINS, 2019, p. 11).

Segundo o sistema de intersecção de Collins, o problema do racismo e do machismo precisa ser enfrentado por toda a sociedade, e não apenas pelas mulheres negras, pois uma

⁶² Patrícia Hill Collins era professora da Universidade de Maryland em College Park, nos EUA. Para a autora, a interseccionalidade pode ser mapeada em três períodos: 1) como o feminismo negro, no contexto do movimento social, adotou perspectivas de raça, gênero e sexualidade como sistemas de intersecção de poder; 2) como essas ideias chegaram na academia inicialmente sob a rubrica de estudos de raça/classe/gênero e, subsequentemente, foram nomeadas e legitimadas como interseccionalidade; 3) as implicações da legitimação acadêmica de interseccionalidade para as políticas emancipatórias contemporâneas.

pessoa pode ser privilegiada por ser do gênero masculino e desfavorecida por causa de sua raça, assim como uma mulher branca pode ser privilegiada por causa de sua cor e desfavorecida por seu gênero. Nesse sentido, não podemos lutar apenas por uma causa, pois diversas variantes precisam ser analisadas transversalmente.

A política sexual deve ser tratada a partir das histórias individuais, e não apenas como sistema autônomo de opressão. A sexualidade, assim, pode ser considerada uma esfera de interseccionalidade, na qual se encontram outras questões de exploração:

Estudar a sexualidade das mulheres negras nos revela de que modo a sexualidade constitui uma importante esfera de convergência de heterossexismo, classe, raça, nação e gênero como sistemas de opressão. Para as mulheres negras, abrir mão do controle das autodefinições de sua sexualidade confirma as múltiplas opressões. Isso porque todos os sistemas de opressão tiram proveito do poder do erótico (COLLINS, 2019, p. 225).

A sexualidade pode se tornar um lugar de resistência, portanto, seria importante aproveitar esse poder erótico como forma de empoderamento. Nesse sentido, as questões de interseccionalidade são relevantes, uma vez que algumas pautas das minorias poderiam dialogar entre si.

O debate sobre machismo e a homofobia no interior da comunidade negra tem sido uma pauta encabeçada apenas pelas jovens feministas negras, insatisfeitas e não mais dispostas a pactuar com o alto preço de silenciar tais questões. Sinceramente, acho que já está na hora de romper o silêncio, de fazer ruir as estruturas familiares e sociais que tanto damos suporte como o quanto nos oprimem (FIGUEIREDO, 2015, p. 159).

As autoras feministas norte-americanas Patricia Hill Collins e Angela Davis, precursoras e principais expoentes dos estudos sobre a questão racial, estabeleceram a interseccionalidade das categorias sociais de raça, gênero e classe como um elemento fundamental que diferencia as trajetórias das mulheres.

Dessa maneira, podemos considerar como uma forma de levante a posição das mulheres apresentadas em nossa tese, como na ação contundente em que Reale carrega restos ósseos em um carrinho de mão, como na performance *Ordinário* (2013). Essa imagem pode ser relacionada à ninfa que leva um peso sobre a cabeça (jarro de flores e frutos), e também a do Atlas que carrega o globo terrestre sobre os ombros. Portanto, da mesma forma que a ninfa leva um peso sobre a cabeça, como forma de castigo, o titã Atlas carrega a abóbada terrestre sobre os ombros: “A Ninfa e o Atlas seriam então como duas figuras antitéticas – ambas necessárias, uma exibindo-se histericamente, a outra desmoronando na prostração melancólica do *Pathosformel* e do *Nachleben*” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 110-101).

Assim, podemos estabelecer relações entre essas imagens de levante da ninfa com as obras aqui apresentadas, dessa forma faremos uma breve exploração dessas figuras antitética, ou seja, fórmulas figurais e seus múltiplos desdobramentos.

A relação de Warburg com a figura da ninfa tem origem na sua primeira visita a Florença, pois, ao observar a pintura de Ghirlandaio, percebe-se que ela transporta sobre a cabeça um vaso de flores. Esta imagem da figura que sobrecarrega um peso constitui, talvez, o elo que nos permite construir um link (para usar a linguagem contemporânea das redes sociais), uma conexão com outra matriz imagética que a pesquisa de Warburg soube identificar, com a figura do *Atlas Pathosformel* (fórmula expressiva/formal que sobrevive e reaparece em diversas épocas, dobras estilístico-formais).

Didi-Huberman a partir das figuras femininas apresentadas no Atlas de Warburg, estabelece paralelos com suas publicações sobre as ninfas como: *Ninfa Moderna* (2016a) *Ninfa Fluida* (2015a). O autor destaca a imagem dessas mulheres que lutam e não se deixam abater, pois tem a capacidade de estar sempre recomeçando:

Na história nada jamais terminou, engendrar um levante talvez fosse simplesmente recuperar a capacidade de saber recomeçar. Recomeçar a qualquer preço, recomeçar *senza fine*, infinitamente. Seria a faculdade de se tornar um sujeito que renasce, que se põe em movimento, que começa a inventar gestualidades e formas de vida pelas quais não se sentirá mais assujeitado. Repito, ao mesmo tempo, que não se deixa jamais de começar, de recomeçar, de continuar a se debater ou a se bater (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. [s. p.]).

A partir do livro e da entrevista do filósofo francês Georges Didi-Huberman durante a exposição *Levantes*, apresentada no Sesc, em São Paulo, originalmente concebida pelo centro de arte francês Jeu de Paume, em Paris, e organizada pelo teórico da arte e em 2017, propomos aproximar o seu pensamento com o de Warburg para pensar sobre os movimentos de levantes e suas representações na arte das mulheres.

Didi-Huberman se coloca no papel de curador, pois, para ele, ao escrever a história, hoje, seria falar do passado para iluminar o presente. A junção de imagens díspares em seu projeto propõe retrabalhar a arte e a história das imagens como alinhavadas pela temporalidade anacrônica. O levante não significa um tornar-se ativo do *pathos*, e sim, principalmente, uma maneira de conjugar movimento e repouso, como sugere Jacques Rancière em seu texto para o catálogo do livro *Levantes* de Didi-Huberman (2017a, p. 65).

Dessa forma, buscaremos compreender e repensar as relações entre arte e política para discutir sobre a resistência da ninfa na arte contemporânea brasileira. Assim, apresentamos imagens publicadas no livro e na exposição *Levantes*, além de uma imagem de Rosana

Madri. Fig. 4 Rosana Paulino, Exposição Atlântico Vermelho - Sem título, 2016, impressão sobre tecido, ponta seca e costura 58x89 cm. Fig. 8 *Patriot*, Dennis Adams, 2002. Fig. 3 Exposição *Levantes*, curadoria de Georges Didi-Huberman no Sesc Pinheiros, encerrada no dia 28 de janeiro de 2018.

Paulino, da exposição *Atlântico Vermelho* – Sem título, 2016 para montar nosso painel 20 à moda warburguiana. Esse mesmo vento que levanta as vestes das ninfas, também eleva os corpos nos movimentos de insurreições.

Vento que levanta as vestes das ninfas e os corpos nas insurreições:

Nos levantamos diante de um desastre real, ou seja, daquilo que nos oprime, dos que querem tornar impossíveis os nossos movimentos, opomos a eles resistência de forças que são antes de tudo desejos e imaginações, ou seja, forças psíquicas de desencantamentos e de reaberturas de possibilidades (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 95).

É preciso ressaltar que *Levantes* não é apenas uma exposição de arte, pelo menos não no sentido tradicional, pois não é simplesmente uma catalogação de imagens, uma vez que a exposição está ligada ao pensamento teórico do curador-autor Georges Didi-Huberman. A montagem foi elaborada a partir de elementos díspares: fotografias, filmes, textos, panfletos, livros, jornais, pinturas, vídeos, dentre outros.

Essa exposição-montagem busca a encarnação de um gesto político da memória involuntária. *Soulèvements* é revolta, insurreição. Assim, percebe-se que esse gesto é tanto o minúsculo que se levanta quanto o maiúsculo que se agrupa em um movimento de protesto. Dessa forma, é preciso inventar a vida a cada momento. Apesar de mutilada, sublevamos infinitamente; no entanto, segundo Didi-Huberman (2017b) é preciso recomeçar custe o que custar, pois é necessário recolocar a vida em movimento.

Essa discreta dialética do movimento é também aquilo que se mostra fisicamente como a imagem do corpo de um homem com o punho cerrado elevado, ou na imagem dos braços levantados da mulher que segura sua bandeira da vanguarda, acima dos revolucionários franceses em 1830. A pintura de Delacroix relembra as antigas figuras das ninfas, ou seja, as Vitórias, que seriam como a proa de um navio, pois todo manifestante é como a frente do navio que avança em meio à multidão com a boca aberta.

A boca aberta também aparece durante as manifestações em que o povo grita, aclamando nas revoltas seus desejos, pois erguem os braços por uma causa nos espaços das ruas e praças. No Painel 20 (Fig. 2), também temos uma mulher mexicana que eleva sua bandeira, além dos lençóis que sobem ao soprar do vento. Esse é o *pathos* da paixão e do desejo, dos que lutam diante do desespero e da raiva de ser subjugados:

Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma ação voluntária e compartilhada, o levantar-se faz por um simples gesto, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero). Levantar-se e jogar longe o fardo que pesava sobre nossos ombros e entravava o movimento (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 117).

Dessa maneira, estabeleceremos paralelos entre a imagem dos levantes da exposição de Didi-Huberman e dos levantes das ninfas: “Levantar-se, como quando se diz ‘o levantar de uma tempestade’. Revirar a gravidade que nos prende ao chão. São as leis da atmosfera inteira que serão contrariadas. Superfícies – lençóis, panos, bandeiras – que esvoaçam ao vento” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 95).

Podemos concluir que as artistas e autoras apresentadas nessa tese realizam um movimento de levante ao expor suas obras, seja nas ruas, nas redes de internet; ou nas galerias de arte, elas erguem seus corpos e lutam contra a opressão, o machismo, e buscam novas formas de vida.

A luta das mulheres ao longo de décadas não começou agora, mas sempre houve uma gama de discriminações e estereótipos opressores baseados no sexo. No cenário social identificado pelo pensamento feminista, opera-se uma distribuição desigual de poderes entre homens e mulheres.

No entanto, essas figuras femininas têm priorizado o enfrentamento contra os retrocessos, em suas conquistas lutam para que nenhum direito seja retirado. Essas mulheres que, por muito tempo mantiveram suas cabeças abaixadas, entretanto, agora erguem seus braços acima dos ombros, apesar de ainda estarem atordoadas pela alienação, curvadas sob o peso da dor, da injustiça, do abatimento que até então as dominava.

Agora, elas erguem seus corpos, levantam seus tecidos ao vento, reencontram a potência liberadora de olhar em frente, uma vez que passaram a ser protagonistas de um levante, como os da senhora *Liberdade*, no célebre quadro de Eugène Delacroix, que agita sua bandeira à frente dos revolucionários franceses de 1830.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas primeiras décadas do século XX, Warburg elaborou, como estratégia de pesquisa e como forma de pensar a imagem, uma série de painéis a partir de diversos critérios de semelhanças e dessemelhanças, apesar das tragédias pelas quais passou durante a montagem do seu *Atlas*, como as diversas crises psicológicas e pessoais, além das sociais, econômicas e políticas, do antissemitismo crescente e das trágicas guerras que devastaram a Alemanha e a Europa, assim como a ascensão do nazismo.

O trabalho de Warburg foi nossa linha mestra, suas imagens nos guiaram para estabelecermos diálogos com as tragédias de nosso tempo, e assim realizarmos diversos mapeamentos, que somente as imagens nos permitem. No entanto, quase um século depois, em meio a outras catástrofes históricas, políticas e sociais (pós-colonialismo, machismo, racismo e outros vários tipos de discriminação, além das dificuldades causadas pela pandemia do coronavírus e das questões financeiras impostas pelo governo atual), realizamos a nossa tese, seguindo o pensamento de Warburg sobre a sobrevivência da imagem e do anacronismo, trilhando o mesmo caminho do autor. O historiador realizou agrupamentos usando das tecnologias da época para estabelecer diálogos com imagens de diferentes procedências em uma montagem anacrônica.

O anacronismo, ao criar outra temporalidade menos linear, produz uma proposta de montagem que seria uma forma de complexificar a imagem, algo que pode ser reconhecido na montagem da revista surrealista *Documents* (2018), editada por Georges Bataille, no cinema de Eisenstein, no pensamento de Walter Benjamin e nos painéis da ninfa aqui apresentados. As figurações dessa imagem enquanto forma feminina em movimento, tal como vista pelo historiador da arte alemão, em que se propõe um modelo aberto que vai além das sequências temporais lineares, possibilita nos abrir para diálogos extemporâneos com a figura enigmática da mitologia greco-latina, a ninfa, que permanece em nossa sociedade desde os gregos até a atualidade.

A imagem feminina da ninfa nos remete, irremediavelmente às sobrevidas warburgianas e às disseminações do historiador francês Georges Didi-Huberman sobre as imagens, além da maneira quase viral com que ela contagia épocas e ciclos culturais. A ninfa não é algo idealizado e abstrato, mas é uma *Pathosformel*, uma imagem dialética que ultrapassa a oposição entre forma e intensidade, entre concretude e vazio, entre ver e não ver.

Essa figura também pode ser remetida às mulheres que se organizam na arte como forma de resistência para lutar contra os regimes autoritários impostos pela mídia de massa.

Contra o pensamento que subordina e adentra os corpos, surgem diversos movimentos de indignação, como os apresentados nas obras de Berna Reale e Rosana Paulino. Essas mulheres poderiam ser uma representação na contemporaneidade da figura emblemática de Eugène Delacroix, a *Liberdade guiando o povo* (1830). Nessa pintura, realizada em comemoração à Revolução de Julho de 1830, uma mulher estende os braços com uma bandeira vermelha: “Conjuga-se aí, ao mesmo tempo, peso e leveza, uma vez que a mulher da pintura de Delacroix sustenta, sem amarras, as várias possibilidades de emancipação de um povo” (BUTLER, 2017b, p. 29). Assim como na obra de Delacroix, em que a mulher guia o povo para a luta, também as artista Berna Reale e Rosana Paulino nortearam nossa pesquisa. Podemos dizer que há semelhanças entre o movimento da bandeira da pintura de *La Liberté guidant le peuple* e os drapeados das vestes das ninfas.

Podemos, assim, estabelecer um paralelo entre essa imagem de Delacroix e os levantes das ninfas: “Warburg denominou acessórios em movimento, em referência ao que teria atravessado a história das artes como um dos mais antigos elementos estéticos, o drapeado, a força dos levantes” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 295).

As várias imagens de levantes que a arte nos fornece podemos estabelecer uma relação entre a ideia de levante político e o levante físico. Isso poderia ser simbolizado pela “bandeira revolucionária associada ao vestido em movimento que desnuda o seio de *La Liberté guidant le peuple*, o quadro de Eugène Delacroix” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 295). Em alguns momentos, ocorrem crises da democracia, e esse seria um terreno fértil para se organizar um levante. No entanto, “antes de se chegar ao levante, quando somos mantidos em estado de sujeição, há maneiras de tolerar situações intoleráveis e de resistir que permanecem pontuais e clandestinas” (BUTLER, 2017b, p. 28).

Apesar de os regimes autoritários oprimirem as subjetividades, os seres humanos sentem a necessidade de erguer os braços e lutar, pois, a violência que atinge os oprimidos persiste em proteger os opressores. Diante desses tempos sombrios impostos pelos regimes totalitários, há um peso sobre nossos ombros que nos tira a capacidade de desejar e de pensar.

Contudo, no interior do ser humano, há uma necessidade de sobrevivência que pode ser ainda mais forte ante a apatia que os regimes autoritários impõem: O “levante pode também se dirigir contra todo um regime legal, podendo este incluir a escravidão ou o domínio colonial, ou, ainda, contra ocupações, estado de sítio, *apartheid*, regimes autoritários, fascismo, capitalismo, corrupção do Estado ou austeridade” (BUTLER, 2017b, p. 24).

Para haver um levante, as pessoas necessitam estar de alguma forma ligadas por uma causa, o que pressupõe uma convicção. Esses corpos, partem de uma posição de apatia para uma de luta, e assim constituem o levante. Para lutar contra a opressão, surge, assim, o desejo de movimento, de elevar-se contra os fardos de chumbo. É necessário, portanto, que um grupo se organize para se “insurgir contra uma lei que aflige os direitos de uma coletividade, uma vez que a insurreição surge justamente contra um estado de coisas, pois o ser humano indignado é aquele que diz não” (BUTLER, 2017b, p. 27). Para haver um levante, é necessário que preexistam grupos e que se estabeleçam diálogos, sejam virtuais, sejam pessoais, que se organizem, façam manifestações e as publiquem nas redes.

As figuras femininas, portanto, desafiam o preconceito e o racismo, problematizam, discursam sobre as questões das vítimas desprivilegiadas e marginalizadas, como as mulheres, os negros, as pessoas *queer* e os grupos LGBTQ+. A partir da crítica que essas mulheres realizam, podemos sair de uma posição apática, submissa, mortificada, e irmos para uma posição vertical, pois aqueles que se insurgem agem com a pretensão de vencer a morte, a passividade, dispondo em jogo a vida e a esperança.

REFERÊNCIAS

A MASSA É BI / LÁ MASSA É BI. [S. l.: s. n.]: 20 dez. 2018. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Bi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yFJTAISUw2M>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ADAMI, Diego. “A violência é alimentada pelo governo”, diz a artista Berna Reale. **GauchaZH**, [Caxias do Sul], 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2018/04/a-violencia-e-alimentada-pelo-governo-diz-a-artista-berna-reale-em-passagem-por-caxias-do-sul-10212415.html>. Acesso em: 11 ago. 2022.

ADAMS, C. Prefácio. Tradução de Daniel Kirjner. In: LESSA, Patrícia; GALINDO, Dolores. **Relações multiespécies em rede: feminismo, animalismo e veganismo**. Maringá: Eduem, 2017. p. 9-15.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: poder soberano e vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal).

ANADYOMENE. **Portal Educalingo**, [s. l., 202-?]. Disponível em: <https://educalingo.com/pt/dic-de/anadyomene>. Acesso em: 8 mar. 2022.

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da mulher no Ocidente Moderno 2**. São Paulo: Edusp, 2019. ANDRADE, Carlos Drummond de. **A vida passada a limpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê: seis ensaios sobre pintura**. Tradução de Camila Boldrini e Daniel L Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2020.

ARTIFEXINOPERE. Rue de Paris, temps de pluie. **Artifexinopere**, [s. l.], 25 abr. 2011. Disponível em: <https://artifexinopere.com/blog/interpr/peintres/caillebotte/trottoirs-de-paris/3-rue-de-paris-temps-de-pluie/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

AVEDON, Richard. Renee, the New Look of Dior, Place de la Concorde, Paris, 1947. **V&A Blog**, [s. l.], 28 jul. 2003. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O82835/renee-the-new-look-of-photograph-avedon-richard/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

BARREIRO ON-LINE. Festa – Berna Reale chega ao Barreiro. **Barreiro On-line**, [Belo Horizonte], 12 ago. 2019. Disponível em: <https://barreironline.com.br/cultura/festa-berna-reale-chega-ao-barreiro/>. Acesso em: 11 ago. 2022.

BARRIO, Artur. Os registros subaquáticos de Artur Barrio. Entrevista realizada por Marina Fraga. **Carbono**, [s. l.], n. 5, 2013. Disponível em: <http://www.revistacarbono.com/wp-content/uploads/2013/12/Conversas-submersas-com-Artur-Barrio.pdf>. Acesso em: 3 maio 2019.

BATAILLE, Georges. **Documents: Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie**. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018a.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2018b.

BATAILLE, Georges. **Informe: Œuvres Complètes I**. Paris: Gallimard, 1970.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”**. Tradução de Júlio Castfion Guimarães, Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. **Les Larme d’eros**. Paris : Pauvert, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **Las flores del mal**. Tradução de L. Luis Guarner Y Andreu Jaune. Barcelona: Editora Gallimard, 2017.

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Paris: Malassis et De Broise, Éditeurs, 1861.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores d mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3. ed. Obras escolhidas vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BENJAMIN, Walter. **Imagens do pensamento**. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. (Obras Escolhidas V.1.).

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Paris capitale du XIX siècle**. Édition de R. Tiedemann. Traduction de J. Lacoste. Paris: Le Cerf, 1989.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232. (Obras Escolhidas, 1.)

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária C.F.; ARON, Irene. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Atlas**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRITO, Priscila. O que vem depois do #MeToo? **Blogueiras Feministas**, [s. l.], 21 jan. 2019. Disponível em: <https://blogueirasfeministas.com/2019/01/21/o-que-vem-depois-do-metoo/>. Acesso em: 3 set. 2020.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Autêntica, 2017b.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de Assembleia. Tradução de Fernando Siqueira Niguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018a.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: Corpo Editora; Crocodilo Edições, 2019a.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre limites discursivos do sexo. *In*: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 60-95.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. *In*: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios *queer*. Barcelona: Icària Editorial, 2002. p 120-170. p.30-90.

BUTLER, Judith. Levante. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho, Eric R.R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017a.

BUTLER, Judith. **O clamor de Antígona**: parentesco entre vida e morte. Santa Catarina: UFSC, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018c.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilizações Brasileira, 2018b.

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019c.

CALASSO, R. **La locura que viene de la ninfas**. México D. F.: Editorial Sexto Piso, 2008.

CARONE, Marilene. **Luto e Melancolia**. 2012, Cosacnaify, São Paulo, 2012.

CARVALHO, José Santos Filho. **Manual de direito administrativo**, Atlas editora, São Paulo, 2015.

CARRION, Caroline. Irrupção pela disrupção: sobre o modo de trabalho de Berna Reale. **Berna Reale**, [s. l.], 3 maio 2015.

Disponível em: <https://bernareale.wordpress.com/2015/05/03/irrupcao-pela-disrupcao-sobre-o-modo-de-trabalho-de-berna-reale-caroline-carrion/>. Acesso em: 15 out. 2021.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Tradução de Roneide Venâncio Majer; Editora: Paz & Terra, São Paulo, 2016.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CIFUENTES, Adolfo. **Entre caixa preta e cubo branco: o vídeo nos espaços das artes plásticas**. 2011. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

COLLINS, Patricia Hill. **O pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Editora Boitempo, 2019.

COSTA, Lucas. Berna Reale apresenta novo projeto sobre aceitação de gênero. **O Liberal**, [s. l.] 22 jan. 2019. Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/berna-reale-apresenta-novo-projeto-sobre-aceitacao-de-genero-1.52031>. Acesso em: 10 mar. 2021.

DATHEIN, Ricardo. Rússia e Ucrânia e a derrocada do breve mundo unipolar (por Ricardo Dathein). **Sul21**, [s. l.], 24 mar. 2022. Disponível em: <https://sul21.com.br/opiniaio/2022/03/russia-e-ucrania-e-a-derrocada-do-breve-mundo-unipolar-por-ricardo-dathein/>. Acesso em: 18 out. 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Editora Boitempo, 2018.

DELACROIX, Eugène. La Liberté guidant le peuple (Liberty Leading the People), 1830. 1 quadro. Oil on canvas: 102 2/5 × 128 1/10 in 260.1 × 325.4 cm. Permanent Collection. **Musée**

du Louvre, Paris. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/eugene-victor-ferdinand-delacroix-eugene-delacroix-la-liberte-guidant-le-peuple-liberty-leading-the-people>. Acesso em: 8 mar. 2022.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 2017. Vol. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O anti-Édipo**. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**, tradução: paulo Neves, Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Venus rajada: desnudez, sueño crueldad**. Madrid: Losada, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas: Cómo llevar el mundo a cuestas?** Madrid: Reina Sofía, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução; Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura Encarnada, segundo a Obra-Prima desconhecida de Honore Balzac**. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Arde la imagen**. Tradução de Vera Mónica Herrerías. México: Sereve, 2012b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves, Editora 34, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa fluida: Essai sur le drapé-desir**. Paris: Éditions Gallimard, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber inquieto segundo Georges Bataille**. Tradução de Caio Meira; Fernando Schibe e Marcelo Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria**. Tradução: Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto, 2015d.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sortir du noir**. Paris: Les Editions de Minut, 2015e.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna**: ensaio sobre o panejamento caído. Tradução de António Preto. Lisboa: KKYM, 2016a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho, Eric R.R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: O olho da história, I. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa profunda**: Essai sur le drapé-tourmente. Paris: Galliard, 2017c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017d.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens**: ocasiões. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Editora, 2018a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas**. **O gaio saber inquieto**. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018b.

HUBERMAN, DIDI. **O gaio saber inquieto**. O olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa dolorosa**: Essai sur la mémoire d'un geste. Paris: Gallimard, 2019.

DORLIN, Elsa. **Autodefesa**: uma filosofia da violência. São Paulo: Crocodilo/Ubu, 2020.

EISENSTEIN, Sergei. O Sentido do Filme. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Tradução: Teresa Ottoni. Editora Jorge Zahar, 2002.

FIGUEIREDO, Angela. Carta de uma ex-mulata a Judith Butler. **Revista Periódicus**, [s. l.], v. 1, n. 3, Um corpus subversivo, p. 152-169, 2015.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução de Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Editora vozes, Petrópolis, 2007.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Vol. 12. p.170-194.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil [“O homem dos lobos”] Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920) *In*: **O inquietante**. Tradução de Paulo Cesar de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, p. 238-276.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Vol. 18. p. 191-270.

GOMES, Laurentino, **1822**. Editora Nova fronteira, Rio de Janeiro, 2010.

GAMSON, Joshua. Deben autodestruirse los movimientos indenitários? Un extraño dilema. *In*: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icária Editorial, 2002. p. 141-172.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic**. Modernity and double Consciousness. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2005.
GROYS, Boris. **Arte poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HAAG, Carlos. As fotos secretas do professor Agassiz. **Revista Pesquisa Fapesp**, [São Paulo], set. 2010. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

HARDT, M. A sociedade mundial de controle. *In*: E. ALLIEZ (Org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantatioceno, Chthluceno: fazendo parentes. **Environmental Humanities**, [s. l.], v. 6, 2015, p. 159-165, 2015.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, [s. l.], n. 5, p. 7-41, 1995.

HARAWAY, Donna; AZEREDO, S. Entrevista de Sandra Azeredo com Donna Haraway. *In*: MACIEL, Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011. p. 316-332.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Multidão**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2005.

HERKENHOFF, Paulo. **Mulheres do presente, a clareza entre sombras**. Brasília: Ministério da Cultura, 2016.

HERKENHOFF, Paulo. **Poéticas da percepção**. Questões da fenomenologia na arte brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. **Pororoca**: a Amazônia no mar. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2015.

INSTITUTO MARIA DA PENHA. Tipos de Violência. **Portal Instituto Maria da Penha**, [s. l., 2018]. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html>. Acesso em: 8 mar. 2022.

JENSEN, Wilhelm. **Gradiva**: uma fantasia pompeiana. Tradução de Ângela Melin. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

JUNIOR, Rafael Alves Pinto. Resenha: La pintura encarnada. **Domínios da Imagem**, [s. l.], v. 3, n. 4, p. 149-156, 2014. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19327>. Acesso em: 8 mar. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRISTEVA, Julia. **Black Sun**: depression and melancholia. New York: Columbia University Press, 1989a.

KRISTEVA, Julia. **Language, the unknown**: and initiation into Linguistics. New York: Columbia University Press, 1989b.

KRISTEVA, Julia. **New maladies of the soul**. New York: Columbia University Press, 1995.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

KRISTEVA, Julia. **Sentido e contrassenso da revolta**: poderes e limites da psicanálise. São Paulo: Editora Rocco, 2000.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23**: o sinthoma. Tradução de Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LESSA, P. **Mulheres à venda**. Londrina: Eduel, 2005.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2014.

LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Editora Hucitec, 2016.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. *In*: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.).

Pensamento feminista hoje: Sexualidades no sul global. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 01-30.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea**. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MARQUES, Bruna Augusta; LESSA, Patrícia. Sexismo e especismo na obra limite zero, de Berna Reale. *In*: SIES: SIMPÓSIO INTERNACIONAL EM EDUCAÇÃO SEXUAL, 5., 2017. **Anais** [...], 2017. Disponível em: <http://www.sies.uem.br/trabalhos/2017/3146.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

MARRA, M. **Violência e transgressão na periferia de Belém: sociabilidade e os arranjos criminosos no espaço de ocupação Riacho Doce**. 2008. Tese (Mestrado em Ciências Sociais, área de concentração: Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEDEIROS, M. B. Performance artística e espaços de fogo cruzado. *In*: MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M. F. M. (Org.). **Espaço e performance**. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, 2007. p. 1-11.

MIRZOEFF, Nicholas. Não é o Antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor. **Buala**, [s. l.], 23 abr. 2017. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/nao-e-o-antropoceno-e-a-cena-da-supremacia-branca-ou-a-linha-divisoria-geologica-da-cor>. Acesso em: 14 mar. 2022.

NARA ROESLER. Berna Reale. **Portal Nara Roesler**, [s. l., 202-?]. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

NEGRI, Antonio. O acontecimento “Levante”. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho, Eric R.R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Michael Hardt e Antonio Negri. **Multitude: War and Democracy in the Age of Empire**, New York: Penguin, 2004. [tradução brasileira: *Multidão*, Rio de Janeiro, Record, 2005]. O QUE é a sociedade em rede? [S. l.: s. n.], 4 ago. 2020. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Viviane Mosé Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WHzTK8UAnQ>. Acesso em: 18 out. 2022.

OLIVEIRA, Manoel. O conceito de abjeção em Julia Kristeva. **Revista Seara Filosófica**, [s. l.], n. 21, inverno, p. 185-201, 2020.

ONU. Organização das Nações Unidas. Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1984. Disponível em [Http: WWW.unicef. Org](http://WWW.unicef.Org). Acesso em 20 de setembro 2022.

ORTEGA, Anna. “Somos muito ingênuos em relação ao poder da imagem”, afirma Rosana Paulino. **Jornal da Universidade**, [s. l.], 24 jun. 2021. Disponível em: www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino/. Acesso em: 8 mar. 2022.

PAULINO, Rosana. Página inicial. **Portal Rosana Paulino**, [s. l.], 2018. <https://www.rosanapaulino.com.br/>. Acesso em: 3 set. 2020.

PENNA, Cornélio. **A menina morta**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1958.

PENNA, Cornélio. **A menina morta**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

PIMENTEL. Jonas. Rosana Paulino: a mulher negra na arte. Portal Geledes, 2016.

PRÊMIO PIPA. Berna Reale. [s.d.]. Disponível em <https://bernareale.wordpress.com/>. Acesso 3 set. 2022.

PHILLIPS. Richard Avedon. **Portal Phillips**, [s. l., 201-?]. Disponível em: <https://www.phillips.com/artist/473/richard-avedon>. Acesso em: 10 mar. 2021.

PIMENTEL, Jonas. Rosana Paulino: a mulher negra na arte. **Portal Geledés**, [s. l.], 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/rosana-paulino-mulher-negra-na-arte/>. Acesso em: 11 ago. 2022.

PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões *queer*: notas sobre uma política dos anormais. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: Sexualidades no sul global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 271-310.

PRÊMIO PIPA. Berna Reale. **Portal Prêmio Pipa**, [s. l., última atualização em] mar. 2023. Disponível em: www.premiopipa.com/pag/berna-reale/. Acesso em: 10 mar. 2021.

RABELAIS, Francois. Pantagruel e Gargantua. Tradução de Guilherme Gontijo Flores Editora 34 São Paulo, 20021.

REALE, Berna. Press News: Berna Reale. **Blog Berna Reale**, [s. l.], 5 maio 2015. Disponível em: <https://bernareale.wordpress.com/>. Acesso em: 3 set. 2020.

REDE. *In*: MICHAELIS: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. **Portal Michaelis**, [s. l., 201-?]. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/rede/>. Acesso em: 17 out. 2022.

REMBRANDT. Carcaça de carne (Carcass Of Beef). 1 quadro. Óleo sobre tela, 1657. Musée du Louvre, Paris, França. Dimensões da obra: 94 x 67 cm. **Warburg: banco comparativo de imagens**. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9306>. Acesso em: 14 mar. 2022.

RFI. Morte de mulher presa por não usar véu gera revolta popular no Irã. **G1**, [s. l.], 18 set. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/09/18/morte-de-mulher-presa-por-nao-usar-veu-gera-revolta-popular-no-ira.ghtml>. Acesso em: 18 out. 2022.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

RIBEIRO, Duane. Artistas Mulheres Contemporâneas no Acervo: Berna Reale e a violência silente. **Itaú Cultural**, [s. l.], 2020. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/acervos/artistas-mulheres-contemporaneas-acervo-berna-reale>. Acesso em: 11 ago. 2022.

ROCHA, Texeira. S. Berna Reale: a importância do choque e do silêncio na performance. **Estúdio, artistas sobre outra**, Lisboa, v. 5, n. 9, p. 22-30, jan. 2014.

RODRIGO VIVAS. Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970). **Portal Rodrigo Vivas**, [s. l.], 2016. Disponível em: <https://rodrigovivas.wordpress.com/2016/11/07/situacao-tt-1-belo-horizonte-1970/>. Acesso em: 8 mar. 2022.

ROMA PRA VOCÊ. O êxtase de Santa Tereza: entre escândalo e espiritualidade. **Roma pra você**, [s. l.], 22 maio 2017. Disponível em: www.romapravoce.com/extase-santa-teresa-bernini/. Acesso em: 24 mar. 2020.

RFI. Morte de uma mulher presa não por usar véu gera revolta popular no Irã. O Globo. 18 set. 2022. Disponível em <https://globo.com/mundo/noticia/2022/09/18morte-de-mulher-presa-por-nao-usar-veu-gera-revolta-popular-no-ira.ghtml>. Acesso em 18 out.2022

ROSSI, Marina. Berna Reale, a simbiose entre a arte e a perícia criminal: “Não sou de museu, gosto da rua”. **El País**, São Paulo, 14 jul. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html. Acesso em: 11 ago. 2022.

RUBIN, G. **The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex**. Toward an Anthropology of Women. Ed. Rayna Reiter. New York: Monthly Review, 1975.

RUBIN, G; BUTLER, J. Tráfico sexual. Entrevista. **Cadernos Pagu**, [s. l.], n. 21, p. 157-209, 2003.

SALIH, S. **Judith Butler e a teoria queer**. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Descolonizar el saber, reinventar el poder**. Chile: LOM Ediciones, 2013.

SARAMAGO, José. **Os poemas possíveis**. Lisboa: Editora Caminho, 1981.

SCHMITT, Carl. Teologia política: quatro capítulos sobre a doutrina da soberania. *In*: SCHMITT, Carl. **A crise da democracia parlamentar**. Tradução de Inês Lobbauer. São Paulo: Scritta, 1996. SOUZA, Joseane Mayte Souza Santos. Violência, corrupção e poder: performance política em Berna reale. REVELL, [s.l.], v.2, n.25, p.663-681, agos. 2020.

VAREJÃO, Adriana. **Entrevista com Hélène Kelmachter**. Câmara de Ecos. Fondation Cartier pour l'art contemporain – ActesSud, 2005.

WARBURG, Aby. A ninfa: uma troca de cartas entre André Jolles e Aby Warburg. *In*: WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2019. p.50-56.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Madri: Akal, 2010.

WARBURG, Aby. **Domenico Ghirlandaio**. Lisboa: Projecto Ymago; KKYM, 2015a.

WARBURG, Aby. **História de fantasma para gente grande**. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

WARBURG, Aby. **Ninfa Fiorentina**. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas. Tradução de A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Warburg-Txt-3>. Acesso em: 7 jun. 2022. p. 78-99.

YOUNG, Iris Maris. **Justice and the politics of difference**. Nova Jersey: Editora Princeton University Press, 1990.