

NIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Flávia Tresinari Bertinato

A IMAGEM DA INQUIETAÇÃO

Belo Horizonte

2024

Flávia Tresinari Bertinato

A IMAGEM DA INQUIETAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

709.81A Bertinato, Flávia Tresinari, 1980-
B544i A imagem da inquietação [manuscrito] / Flávia Tresinari Bertinato. –
2024 2024.
231 p. : il.

Orientador: Stéphane Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Bertinato, Flávia Tresinari, 1980- 2. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 3. Alegorias – Teses. 4. Arte e filosofia – Teses. 5. Feminismo e arte – Teses. 6. Arte brasileira – 1960-1969 – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna
FLAVIA TRESINARI BERTINATO - Número de Registro **2020697763**

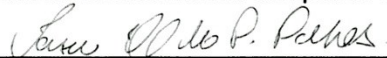
Título: "A Imagem da Inquietação"



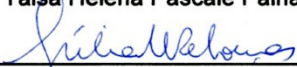
Prof. Dr. Stephane Denis Albert Rene Philippe Huchet – Orientador – EBA/UFMG



Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Taisa Helena Pascale Palhares – Titular – IFCH/UNICAMP



Profa. Dra. Julia Maia Rebouças – Titular – Curadora Independente



Prof. Dr. Guilherme da Silva Bueno – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 24 de maio de 2024.

(Via do aluno)

AGRADECIMENTOS

Os meus sinceros agradecimentos ao orientador professor Stéphane Huchet, pela acolhida do projeto e pelos desafios me colocados na leitura dos textos ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de pesquisa.

A todos os participantes da banca de defesa da tese.

À curadora e crítica de arte Júlia Rebouças e, também, à curadora e crítica de arte professora Taisa Palhares, pela participação em minha banca de qualificação e pelas valiosas contribuições realizadas.

Ao grupo de pesquisa BE-IT: Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG (PPGArtes/EBA/UFMG), coordenado pelos professores Patrícia Franca-Huchet e Stéphane Huchet, pelo convite de participação na Jornada de Estudos 2021.

À professora Elisa Campos, que generosamente esteve como interlocutora em minha apresentação na Jornada de Estudos 2021, quando a pesquisa estava ainda no estágio inicial.

Ao professor Rodrigo Borges Coelho, pela orientação no estágio docência no departamento de desenho da EBA UFMG.

À professora Juliana Gouthier Macedo, pela supervisão técnica e autorização de minha atuação no Ateliê de Escultura da EBA UFMG para a queima das peças em cerâmica.

À também amiga e professora Magali Melleu Sehn pelo apoio e pelas palavras sobre o tempo de uma pesquisa acadêmica.

Às secretárias do Programa de Pós-Graduação, aos bibliotecários e aos funcionários do Setor de Logística e Serviços Operacionais (SLOP), pela colaboração na dinâmica de realização de diferentes fases da pesquisa.

Aos fotógrafos Beto Hektor e Daniel Pinho pela documentação das pinturas produzidas no momento de conclusão da tese.

À biblioteca do Museu de Arte de São Paulo (MAM São Paulo) e ao Museu Histórico Municipal de Pouso Alegre, pelo envio de material digitalizado de seus respectivos acervos.

À revisora Olívia Almeida, pela leitura da tese.

À revista de artes visuais Estado da Arte da Universidade Federal de Uberlândia, em especial às editoras e professoras Tatiana Sampaio Ferraz e Marina Mazze Cerchiaro, pela publicação de parte do conteúdo desta tese no dossiê O espaço delas: artistas mulheres e poéticas tridimensionais.

A toda equipe do Hangar Centro de Investigação Artística, e artistas residentes no período de minha estadia em 2021, lugar que teve extrema importância para o desenvolvimento da Série das Touradas apresentada na tese. E, também, à Cristiana Tejo pelo acompanhamento crítico e pela força nesse período de minha produção artística em Lisboa.

Ao Programa de Residência Artística da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), por possibilitar a minha estadia no icônico Edifício Lutetia, no centro da cidade de São Paulo, local que teve papel imprescindível para a realização da série Dama da noite, apresentada também na presente pesquisa. Estendo os agradecimentos a todos os artistas e pesquisadores residentes naqueles meses de muitas incertezas do ano de 2020. E, em especial, ao professor e coordenador do programa Marcos Moraes, pelo acompanhamento do processo de criação e pelo convite de compartilhamento de minha pesquisa em seminários para os alunos de Artes Visuais da FAAP.

À Albuquerque Contemporânea Galeria de Arte, por proporcionar a apresentação pública de trabalhos artísticos discutidos nesta tese.

À Yolanda Vilela, pela condução da mágica de conversão das coisas, no momento talvez que eu mais tive que acreditar na desistência de umas como ponto de partida para outras.

Às queridas amigas Gabriela Abdalla, Josana Mattedi, Juliana Kase e Tatiana Blass, muito obrigada por tudo, pelas conversas, pelos momentos de desabafos, pelas trocas, pela companhia, pelas risadas, pelas acolhidas e pelo apoio.

A todos aqueles que manifestaram vibrações positivas ou que colaboraram diretamente para a realização dos trabalhos mencionados na pesquisa (colegas artistas, montadores, museólogos, produtores, curadores, galerias e instituições culturais).

A Nicole, Paola, Fernanda e Enilda, pelas vidas compartilhadas.

Ao Felipe, com amor, os meus agradecimentos.

RESUMO

A pesquisa *A imagem da inquietação* apresenta, em seu centro investigativo, questões concernentes à minha produção artística. A definição de um recorte de uma trajetória, entre instalações, esculturas, pinturas e fotografias, ancora-se na observação da abordagem em comum quanto à exploração da forma alegórica, mais especificamente naquilo que se refere à representação de figuras do feminino. O título da tese não deixa de se relacionar com o movimento de instabilidade do ir e vir no desdobrar-se da linguagem artística. A partir dessa característica de mobilidade e de tensão, presente na expressão de autoria do filósofo Walter Benjamin, ao qualificar a forma alegórica, encontro ainda bases de reflexão da própria noção de feminino. Para o filósofo, a forma alegórica se caracteriza, sobretudo, pela resistência em fixar-se em um único significado que segue estável na passagem do tempo. É nesse sentido que proponho, nesta tese, uma mediação das correspondências entre a alegoria e a noção de feminino, abarcando, também, a leitura de uma vertente da produção artística do Brasil na década de 1960, na música e no cinema, que encontrou na ampla exploração estética de recursos alegóricos (dentre outros, o trabalho abismal de metáforas, analogias e jogos dialéticos) maneiras de desmistificação e de enfrentamento dos signos alinhados aos mecanismos ideológicos dos poderes dominantes daquele período de repressões sociais dos governos ditatoriais. Na sequência deste estudo de cunho teórico e histórico, discuto trabalhos artísticos que produzi, e outros em processo, adentrando na reflexão da potência disruptiva da forma alegórica, a favor de uma matéria mutante, crítica às construções culturais homogeneizantes e normatizadoras que recaem sobre o signo feminino.

Palavras-chave: alegoria; gênero; construções culturais; processo artístico.

ABSTRACT

The research *The Image of Unrest* presents questions concerning my artistic production in its investigative center. The decision to a trajectory segment containing installations, sculptures, paintings, and photographs is motivated by observing the common approach to exploring the allegorical form, specifically regarding the representation of feminine figures. The title of the thesis doesn't leaves relate to the unstable movement of coming and going in the development of artistic language. Based on this characteristic of mobility and tension, present in the expression authored by the philosopher Walter Benjamin, when qualifying the allegorical form, I also find bases for reflection on the very notion of feminine. For the philosopher, the allegorical form is characterized mainly by the resistance to fixating on a single meaning that remains stable over time. It is in this sense that I propose, in this thesis, a meditation on the correspondences between allegory and the notion of feminine, also involving the reading of an aspect of artistic production in Brazil in the 1960s by music and cinema which found in the broad aesthetic exploration of allegorical resources (among others, the abysmal work of metaphors, analogies, and dialectical structures) ways of demystifying and confronting signs aligned with the ideological mechanisms of the dominant powers of that period of social repressions by dictatorial governments. In the sequence of this theoretical and historical study, I discuss artistic works that I have produced and others in the process, entering into the reflection of the disruptive power of the allegorical form in favor of mutant materiality, critical of the homogenizing and normalized cultural constructions that incur on the sign feminine.

Keywords: allegory; gender; cultural constructions; artistic process.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	A IMAGEM DA INQUIETAÇÃO	25
2.1	O caráter construtivo da forma alegórica	28
2.2	O choque	39
2.3	A contradição	48
3	ALEGORIAS DO FEMININO	79
3.1	O que esconde o seu corpo silencioso?	82
3.2	O espetáculo às avessas	90
3.3	A coreografia do desastre	106
3.4	Um jogo de deslocamentos	124
3.5	A matéria em aberto	137
4	A FORMA VIVA	157
4.1	Um ponto oblíquo	157
4.2	Corpo drama	166
4.3	O termo <i>grotesco</i>	184
4.4	Um caso de campo	189
4.5	Confrontando idealizações	198
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	214
	REFERÊNCIAS	219

Figura 1 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2024 (detalhe). Pintura, tinta a óleo sobre algodão, 160 x 200 cm.



Acervo pessoal da autora.

1 INTRODUÇÃO

Esta tese, *A imagem da inquietação*, apresenta, em seu centro investigativo, questões concernentes à minha produção artística. Volta-se para os trabalhos que desenvolvi desde os anos 2000 e os mais recentes. As obras, bem como os seus estudos na escala de desenhos, projetos, estágios do processo de produção e aspectos do diálogo com os espaços expositivos e com o espectador, circunscrevem o objeto de análise desta pesquisa. Desse modo, o título *A imagem da inquietação* não deixa de se relacionar com o movimento de instabilidade do ir e vir no desdobrar-se da linguagem artística, de uma produção que compreende uma diversidade de recursos e suportes (vitrine, filme poliuretano, tecido, música, automóvel, *glitter*, lanternas, fibras de plantas, tesouras cirúrgicas, carretéis, peça gráfica, o espaço da cidade, tinta a óleo, cerâmica, carvão, apropriação de *slides* fotográficos de autores desconhecidos e outros). Esse *corpus*, constituído de instalações, esculturas, pinturas, desenhos e fotografias, é um recorte da minha trajetória e está ancorado na observação da abordagem em comum quanto à representação alegórica de figuras do feminino (Figura 1).

A partir do sentido de mobilidade e de tensão – internalizado na expressão que dá título a esta tese –, proposto pelo filósofo Walter Benjamin (1892-1940) para se referir à forma alegórica, encontro bases para a reflexão sobre a própria noção de feminino. Para o filósofo, a forma alegórica se caracteriza, sobretudo, pela resistência em fixar-se em um único significado que segue estável na passagem do tempo. E as obras discutidas nesta pesquisa têm, no cerne de seu interesse, a potência disruptiva da alegoria como mecanismo de desmontagem de estereótipos de gênero que recaem sobre as mulheres, a favor de uma noção de feminino como uma forma em transe de significação.

No intento de aprofundar a análise sobre a conceituação de alegoria, esta pesquisa também aborda uma importante vertente da produção artística do Brasil na década de 1960, na música e no cinema. Uma produção que encontrou, no largo

desenvolvimento de operações alegóricas (como o trabalho abismal de metáforas, analogias e jogos dialéticos), maneiras de desmistificação e de enfrentamento dos signos alinhados aos mecanismos ideológicos dos poderes dominantes daquele período de repressões sociais dos governos ditatoriais. Com esse panorama, portanto, de Benjamin à arte brasileira da década de 1960, esta pesquisa se debruça no estudo de cunho teórico, mas também histórico, da forma alegórica. Mais adiante, conforme é realizada a leitura das obras, investiga-se ainda as noções de *informe* e de *grotesco*, que, em relação à alegoria, revelam afinidades quanto à ideia de transformação da forma no fluxo do tempo, em oposição à imobilidade e à fixidez de um sentido absoluto. Abarcando esses distintos momentos da pesquisa, esta tese divide-se em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “A imagem da inquietação”, examino o conceito de alegoria, detendo especial atenção aos escritos do filósofo Walter Benjamin, que pensou a forma alegórica na modernidade à luz de seu potencial crítico-histórico. Conforme apreende-se da obra desse autor, a forma alegórica justapõe dois tempos históricos, o passado remoto e o elemento da atualidade, em uma relação de tensão decorrente de um encontro circunstancial. Daí resulta-se o que Benjamin diz ser a “imagem da inquietação petrificada”, ou seja, a própria manifestação dialética na forma alegórica. O passado e o presente dados como um lampejo que forma uma constelação. Um choque. A imagem que retemos dessa síntese é a de um jogo de forças, em que o passado não se sobrepõe ao presente, assim como o presente não se sobrepõe ao passado. Neste sentido, diz Benjamin, o objeto alegórico resiste à aparência de uma harmonia de um significado homogeneizador das diferenças desse encontro, entre o significado já lhe atribuído no passado e o que passa momentaneamente a significar. Portanto, na acepção benjaminiana, a forma alegórica é o próprio objeto das transformações, e não o da estabilidade.

Em Walter Benjamin, a alegoria, tal como se formula a partir do exame da produção literária (os textos teatrais da Europa do séc. XVII e a poesia de Charles Baudelaire (1821-1867) no séc. XIX), refere-se tanto a uma qualidade estética da forma

quanto a um modo de percepção das coisas. Em termos da forma alegórica estética, Benjamin estabelece atenção ao aspecto construtivo, a operação realizada por autores através de um amplo repertório de recursos com as palavras e na organização do plano cênico, que favorecem ao leitor, assim como ao espectador, o acompanhamento da elaboração sucessiva de atribuição de sentido às coisas. Dentre esses artifícios, destacam-se as metáforas; as antíteses; os laconismos; os floreios retóricos; as analogias; o uso de palavras compostas, que demarcam o sentido dual das coisas; o contraste nos quadros teatrais entre a cena descrita na ordem dos acontecimentos da ação dos personagens e a outra narrada pelo coro; a ambivalência entre o sentido da palavra escrita e o outro atribuído em sua pronúncia; o caráter dualístico dos personagens da cena teatral. Esses recursos adensam a temporalidade do processo de significação do objeto, estendendo o seu potencial de significar, por vezes, à própria inversão de valores. Assim como ocorre com o escritor do barroco, que, na voz do príncipe frente às caveiras, vê a morte do mesmo modo que, nelas, vê a vida (em redenção), ou em Charles Baudelaire, que identificaria na carniça sobre a calçada, exposta ao sol e à podridão, as profundas similaridades com uma flor, do mesmo modo que, na nova Paris transformada que emerge do projeto de urbanização de Haussmann, identificaria as ruínas do passado, fazendo desvelar as contradições da modernidade.

Com a alegoria, conforme discorre Benjamin, ocorre “o nascimento da crítica no espírito da arte”. Por meio da abertura de significações na linguagem, com a distensão dos limites da relação entre o significante e o significado, a fixidez de grandes verdades, como a morte, a vida, a história e a modernidade, são expostas a um processo de desconstrução. É certo que na esteira da história da arte encontramos um território de adoções estéticas que se relacionam com o potencial desmitologizante e crítico da forma alegórica, permitindo, no mecanismo de irrupções simbólicas, o confronto com os discursos das estruturas dominantes do saber e do poder que organizam símbolos, signos e ideias totalizadoras a favor de suas ideologias. Sob essa perspectiva, o capítulo “A imagem da inquietação” traz ainda a análise de importantes aspectos da produção artística brasileira da década de 1960, no Cinema Novo, no Cinema Marginal e na música

tropicalista, subsidiada pelos estudos de dois pensadores centrais para a presente reflexão, a saber, Ismail Xavier (1947-) e Celso Favaretto (1941-), autores que nos fornecem uma visão afinsa da inscrição da forma alegórica na matriz desse amálgama artístico entre cinema e música, assim como o seu legado deixado para as gerações subsequentes e para a interação obra-público.

Como se observa nesta pesquisa, os recursos alegóricos são articulados como importantes ferramentas expressivas em um grupo de obras desse período, constituindo-se em formas do dizer político por artifícios e dissimulações, em meio a uma estrutura de repressões e de administração da censura da conjuntura pós-golpe. Coube à alegoria, entretanto, não somente o papel de mediar uma fala, como fazer da linguagem, mas também o local privilegiado de implosão da cadeia de signos orquestrada pela imprensa, pelo governo ditatorial e pelas classes dominantes (como o progresso, o desenvolvimento, a identidade nacional e a pátria), sob o intuito, dentre outros, de ofuscamento da realidade econômica e da extrema desigualdade entre classes, ou de inibição de mobilizações sociais. Resulta-se, desse contexto, a expansão do experimentalismo da forma artística, em sua radicalidade, no descentramento narrativo, na temporalidade desintegrada, no emprego de metáforas, no uso de contradições e contrastes, paralelismos, deslocamentos, repetições, citações, na ênfase à materialidade significativa do som, da palavra, da imagem, e na *mise-en-scène* do artista no palco – em suma, todo um trabalho construtivo da forma, que passaria a demandar do observador não apenas a fruição, mas uma espécie de interação mental, a fim de reorganizar os fragmentos e de identificar os significados ocultos (subjacentes).

No segundo capítulo, “Alegorias do feminino”, me atento à recorrência de um *modus operandi* em minha produção artística, a despeito das transformações do pensar e do fazer ao largo dos anos. Datados em diferentes momentos no arco de pouco mais de uma década, as obras *Calada*, *Amante*, *Bandida*, *Rapunzel* e *Dama da noite*, por meio de estratégias alegóricas (metáforas, analogias, deslocamentos narrativos, citação às convenções de gêneros artísticos, personificação do todo pelo fragmento...), abrem as fendas do signo feminino para as pluralidades de significações, para fazer

valer-se, afinal, de um feminino livre de uma cadeia homogeneizante de valores que vigoram ainda na atualidade.

Proponho no capítulo a leitura desse *corpus* de obras, formando uma série de amplas questões relacionadas à representação do sujeito do feminino e problematizando valores que historicamente incidem sobre as mulheres, tais como o objeto da passividade, o lócus da realização do prazer do outro, o ser do descontrole, o encanto feminino e a própria noção de feminilidade. Enfoco, ainda, nessa abordagem, o papel do espectador como agente de construção de signos estereotipados relativos aos corpos das mulheres na esfera das relações sociais, mas também face ao objeto artístico, tomado como elemento constitutivo.

A partir da acepção benjaminiana de alegoria como sendo o devir da forma (a relação sempre aberta entre forma e conteúdo, implicando na contínua atribuição de significado ao objeto), encontro também bases para a reflexão da noção do próprio feminino, em detrimento do símbolo de feminino, que continua tenazmente estável como forma totalizadora (a relação sem atrito entre forma e conteúdo) na escalada do tempo. Seguindo esse raciocínio de categoria terminológica que se opõe à estabilidade da forma e também ao de seu significado, por acarretar o sentido de uma lógica processual, de uma mutação, de uma forma que resiste em fixar-se na solidez de um único significado, aceno no capítulo a correlação possível entre alegoria e o termo *informe* (no mesmo período que Benjamin dedica-se à análise da forma alegórica, Georges Bataille e um grupo de pensadores, que se debruçam sobre a publicação *Documents*, 1929-1930, empreendem um engajado confronto com as noções simbólicas que perpetuam como verdades irreparáveis, orientando modos perceptivos e a definição de conceitos). A noção de informe surge articulando imagens e textos como método de desmonte de estabilidade de ideias: “A deslocação das formas acarreta a do pensamento.”¹

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p. 218.

Nesse panorama, apresento a abordagem de Nelly Richard (1948-), teórica em estudos literários e culturais, sobre a construção social simbólica e categorial de feminino como uma forma absoluta. Ainda que a menção a essa autora seja pontual, um fragmento, este expressa justamente a contestação de uma ideia totalizadora de feminino, dada como uma verdade universalizante apoiada na sexualidade, em defesa, por outro lado, de uma concepção que articule o gênero a “uma combinação variável de significantes”. Essa passagem, pois, encerra o interesse do capítulo como um todo. Reunindo lado a lado tais obras, viso a observação de um circuito de elementos que se relaciona ao corpo da mulher na esfera das representações artísticas ou da experiência mundana, como se fosse uma ordem natural – começando pelo repertório da materialidade dos suportes empregados nas obras (o tecido, a cor decorativa, a delicadeza dos suportes, o trabalho manual) até a condição de imobilidade e de silenciamento –, a sua presença como anteparo do reflexo narcísico do olhar do outro, a aparição do corpo da mulher como elemento de espetáculo, retendo em sua topografia a inscrição do olhar do espectador, a repressão social moral e a violência que lhe afetam. Arelado a essas questões, tenciono a reflexão do sujeito feminino em relação ao espaço da cidade, ao espaço institucional, à vida privada, às ambiguidades da subjetividade, à experimentação corpórea e à do prazer, a fim de endereçá-lo não a uma militância que se opõe ao masculino numa batalha das bipolaridades, mas a um trabalho das significações do feminino que se perfila em uma vertente de variáveis.

Com o intuito de esmiuçar essa miríade de elementos, o capítulo retoma os textos de autoria de Thais Rivitti (1978-), Carolina Soares (1977-), Elisa Campos (1964-) e Taisa Palhares (1974-), testemunhos das obras aqui analisadas em seu momento de realização, adentrando também por diversos outros textos em uma direção transdisciplinar, na medida em que a leitura se detém nas particularidades de cada obra. Para objetos diferentes, instrumentos diferentes, se comprazendo da ideia de teoria como “caixa de ferramentas”.²

² FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996. p. 19.

O terceiro capítulo, “A forma viva”, mergulha no processo de criação da *Série das touradas*, que se inicia com o encontro de imagens em *slides* de autorias desconhecidas – e que continua ainda nos dias atuais –, envolvendo pinturas, desenhos, fotografias e esculturas, e tendo como fundo temático a tauromaquia. Abordagem essa de algo bastante alegórico, se considerado a sua reincidência no campo da representação, seja nas artes visuais, literatura, cinema ou música, a utilizar a estrutura do campo de forças no interior da arena, entre o animal e o toureiro, como deslocamento metafórico para falar sobre a violência das guerras modernas,³ a luta contra o regime ditatorial,⁴ o choque entre gerações,⁵ o exercício da escrita,⁶ os jogos de sedução⁷ e a sexualidade humana.⁸

³ Ver análise do professor e antropólogo Luís Bueno Sobral em *Fronteiras da Europa: a corrida de touros vista da Paris literária Entre-Guerras*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

⁴ A canção “Tourada” (1973), interpretada por Fernando Tordo, relacionando a tourada com o regime ditatorial do governo do Estado Novo de Salazar, continuado por Marcello Caetano, também criticava a burguesia portuguesa que o apoiava: “Não importa sol ou sombra / Camarotes ou barreiras / Toureamos ombro a ombro / As feras (...) Entram empresários moralistas / Entram frustrações / Entram antiquários e fadistas / E contradições / E entra muito dólar, muita gente / Que dá lucro aos milhões”.

⁵ A relação conflituosa entre mãe e filho pode ser vista no romance de origem popular, *Los mozos de Monleón*, adaptado em 1931 por Federico García Lorca, analisado por Oscar Calavia Sáez em *O sexo e a morte dos touros. a controvérsia taurina e o ocaso da tragédia*, 2017.

⁶ Michel Leiris, em *A idade do homem* (1939), utiliza na introdução do livro (a partir da edição de 1945) a imagem da tourada para remeter à relação do escritor com as palavras, o domínio de si e o risco da exposição que ambas as atividades “espectulares de agir e de se arriscar” solicitam na hora da verdade (o “triumfar no perigo”, escreve o autor). Na tauromaquia, isso equivale à sagacidade técnica e à elegância face à “ameaça real de morte” do toureiro, ao deixar seu corpo durante um tempo de apreciação do animal, ao alcance dos seus chifres, como a regra assim exige. Quanto à verdade da escrita, o “pôr a nu o coração”, compete à súplica do conhecimento de si, a experiência vivida introjetada no gesto do imprevisto de sua “confissão”: “O matador que tira partido do perigo corrido para ser mais brilhante do que nunca e mostra toda a qualidade do seu estilo no instante em que mais ameaçado é: eis o que me maravilha, eis o que eu queria ser” (LEIRIS, Michel. *Idade do homem*. Tradução de Maria Helena e Manuel Gusmão. Lisboa: Editorial Estampa, 1971. (Col. Novas Direcções). p. 18).

⁷ Dentre as inúmeras referências, destaca-se o recente filme *Tenho medo toureiro*, de 2020, dirigido por Rodrigo Sepúlveda, em que a protagonista apaixonada imita os passes do toureiro com a capa para o seu par amoroso, em um romance que joga com o desejo e com a morte, baseado no livro *Tengo miedo, torero*, de Pedro Lemebel.

⁸ Em *Espelho da tauromaquia*, de 1938, Michel Leiris faz uma analogia entre a atmosfera erótica e o espetáculo tauromáquico. “Um ponto de tangência imaginário”, escreve o autor, acenando ao fato de que ambas as atividades não se direcionam para um fim que não seja a do mais íntimo prazer pelo arrebatamento, o êxtase e a vertigem do ser. Para Leiris, tais atividades se assemelham em seus jogos corporais, e, a “estocada final” na tourada, emula-se à penetração. Na novela erótica *A história do olho*, de 1928, de Georges Bataille (*Lord Auch*), a sucessão de movimentos entre a capa, o corpo do animal e

Como exemplo, a série *Forte da Casa, Portugal* (2000), de Rineke Dijkstra (1959-) (Figura 2), aborda jovens toureiros portugueses que posam isoladamente frente à câmera, trazendo, na naturalidade de suas expressões faciais, a segurança de si e a indiferença à violência, evidenciadas no sangue aderido ao corpo, no gasto das roupas, no cansaço, nos índices da labuta. Nesse mesmo sentido, importa lembrar o retrato de *O toureiro morto* (1864), de Édouard Manet (1832-1883), com o corpo isolado em seu traje solene, estirado na diagonal da tela em uma elegância cortante de seu fim. As diversas chaves de tratamento com o tema também surgem na obra de Goya (1746-1828), Pedro Figari (1861-1938), Picasso (1881-1973), Francis Bacon (1909-1992), Paula Rego (1935-2022), Marina Abramović (1946-), Mauro Restiffe (1970-), entre outros.

Figura 2 - Rineke Dijkstra, *Forte da Casa, Portugal*, 2000, fotografias 126 x 107 cm (cada).



Fonte: Marian Goodman Gallery.

o corpo de toureiro também se configura em uma alusão ao "jogo físico do amor". Em uma outra passagem (no capítulo "Animais obscenos"), o gozo agônico na morte do animal é comparado ao orgasmo dos corpos no ato sexual, que ocorre na narrativa simultaneamente aos acontecimentos na arena. Tal abordagem entre a morte com a plethora dos corpos, o dispêndio de energia ("a pequena morte"), consistindo no desejo de extrapolar a condição de mortal, passando o indivíduo de uma unidade fechada do corpo para a experiência de dissolução com um todo, excedendo os limites de si, é posteriormente aprofundada por Bataille em *O erotismo*, de 1957.

No capítulo "A forma viva", a tauromaquia é o pano de fundo de uma sucessão de trabalhos de uma única série, na qual, à medida que se aproxima do repertório de imagens e da familiarização com essa atividade, toma como centro de interesse a figura da mulher toureira. Embora oficialmente permitido hoje em países como Portugal e Espanha, a participação das mulheres no circuito das touradas não se realiza sem as manifestações de fundamentalistas e tradicionalistas das *festas de toiros*, além da recusa dos profissionais homens em partilhar os cartazes das apresentações. Ao limitarem a sua atuação às corridas, alegando que o papel de toureador não se afeiçoa à "natureza feminina", segmentos da sociedade atualizam o signo homogeneizador do "ser mulher", que se perfila como verdade totalizadora ao largo da história das civilizações, a contrapelo de uma pluralidade de corpos. Como escreveu Simone de Beauvoir (1908-1986), "o homem nada teria a perder, muito pelo contrário, se renunciasse a fantasiar a mulher de símbolo".⁹ Toureando o animal, a mulher também toureia toda uma concepção de feminilidade, esses símbolos que lhe recaem como verdades absolutas distante das reais experiências dos corpos, como a designação de "sexo frágil" e a de "natureza dócil".

O capítulo continua, portanto, com o fluxo de pensamentos abordados anteriormente, em "Alegorias do feminino", e trazem desafios outros, ao estabelecer, nos desenhos e pinturas, a representação sob traços figurativos, tendo como fio condutor de sua análise o termo *grotesco*. Consoante às diferenças da forma alegórica em relação à perpetuação de um significado imutável pelo símbolo, o grotesco corrobora o sentido de risco, de informe, de metamorfose e de toda uma reflexão da forma *em devir* e de seu processo de significação.

A atividade tauromáquica causa abjeção e, paradoxalmente, também pode, por esse mesmo motivo, suscitar-nos uma experiência abismal de nossos limites enquanto espectador, seja da atividade nua e crua, adensada pela interação da arquibancada e toda dinâmica acerca das apresentações, ou mesmo no contato através de suas

⁹ BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. v. 1. p. 337.

documentações. Por uma via ou por outra, constata-se que toda a espetacularização e violência com o animal, em seus progressivos estágios de ataques, promovem uma imagem grotesca. Em uma primeira abordagem da concepção de grotesco nesse capítulo, enfoco nos aspectos da *Série das touradas* resultantes da observação da performance que ocorre na arena, da oscilação de ambiguidades que emergem da aproximação entre o toureiro¹⁰ e o animal, dos gestos de brutalidade à sensualidade no movimento de dobras com a capa, constituindo uma unidade composta de corpos de naturezas distintas, seres, cavalos, touros, membros voluptuosos, tecido, pele, cabelos, muleta e bandarilhas que se embaralham. E, quando não, sugerem a inversão de valores, ao dispor dos bruscos movimentos, os deslocamentos na organização antropomórfica, fazendo cabeças ocuparem os lugares de nádegas ou a musculatura dos animais plasmados aos meandros físicos do corpo humano. De modo geral, os trabalhos dessa série abrangem seres híbridos, erigidos do improviso e da junção de elementos heterogêneos. Destaca-se, também, a justaposição de forças que surge entre a expressão de suavidade ou delicadeza internalizada no gesto da representação em desenhos e pinturas, com a obscena brutalidade do objeto da representação. O sentido de grotesco que aqui se configura volta-se para a análise do corpo carnavalesco de Mikhail Bakhtin (1895-1975)¹¹ do início da Europa moderna, um modelo de grotesco em sua interação com o espaço entorno, sob a experiência de totalidade e de radicalidade que escapam do horizonte das normas e de convenções de sociabilidade, implicando em inversões de valores, de hierarquias ou funções exercidas pelos sujeitos dentro de uma estrutura de demarcadas diferenças de classes. Instaure-se, assim, em oposição ao corpo clássico fechado em si e aparentemente estável, a configuração de um *corpus* coletivo, irregular, múltiplo, imprevisível, fragmentário e, sobretudo, em processo (uma semiose).

¹⁰ Nos desenhos, tanto homens quanto mulheres são retratados. Na tauromaquia, usa-se a denominação toureiro também às mulheres.

¹¹ Em BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rebelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

Sobrepondo a essa compreensão de grotesco como objeto do decurso de significação da forma, flexiono o termo para o estudo de gênero. Em uma cultura patriarcal que resguarda ao sujeito mulher a imaculada “imagem de feminino”, a sua presença no centro da arena, no papel culturalmente reservado aos homens, rechaça o protótipo de virilidade endereçado ao toureiro homem (e reforçada pela cadeia de analogias dos instrumentos fálicos, perfurações e passes ritmados à sugestão de penetração na atividade erótica), desmontando símbolos e máscaras de feminilidade, crenças e misticismos. Fato que, não longe, acarreta às mulheres o alheamento público e profissional. O capítulo “A forma viva” opõe-se aos significados de feminilidade que recaem sobre as mulheres e que precedem a própria existência dos corpos e de sua maneira de ser no mundo. Na figuração grotesca atribuída às mulheres toureiras, conforme assim já conferida por taurinos e também entusiastas, ou seja, nessa qualificação pejorativa por elas não corresponderem a uma determinada norma, encontra-se a potencialidade de desmistificação de ilusões em defesa da própria feminilidade (material, ambivalente, mutável).

Devo à acepção benjaminiana da forma alegórica e sua particular característica de inversão de valores (e, com ela, a redenção),¹² a viragem dessa compreensão do termo *grotesco* que proponho no capítulo, que também se baseia na conceituação realizada por Mary J. Russo em *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade* (originalmente publicado em 1995). Como acena a autora, uma característica distinta de seu estudo refere-se à inversão do esquema vertical que associa o grotesco com o “inferior” para rever os registros “superiores” dos discursos de liberação.¹³ O grotesco, acrescenta a autora, “emerge como desvio da norma”.¹⁴ O ser mulher, grotesco em sua feminilidade, literalmente de carne e osso, constituída de estrutura fisiológica e subjetividades, e principalmente de seus próprios desejos, desmonta as construções fantasiosas de feminino e de mulher, é certo, para além da particular cena

¹² Tal como investigado no primeiro capítulo, “A imagem da inquietação”.

¹³ RUSSO, Mary J. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 8.

¹⁴ RUSSO. *O grotesco feminino*, p. 24.

tauromáquica. O toureiro mulher surge como figura grotesca no sentido de articular uma reviravolta nas normas e nos padrões de feminilidade de valores de bases patriarcais, falocêntricos e sexistas. Já disse Foucault (1926-1984): “nenhum ‘foco local’, nenhum ‘esquema de transformação’ poderia funcionar se, através de uma série de encadeamentos sucessivos, não se inserisse, no final das contas, em uma estratégia global”.¹⁵ Observa-se no capítulo “A forma viva” que, ingressando-se nas questões inerentes às touradas, os seus acontecimentos revelam-se aderentes a uma mecânica histórica de poder e de imposição de lugares às mulheres. Na mesma proporção que as mulheres, no centro da arena, reivindicam o direito de tourear e as alterações de leis para tanto, confluem com uma política dos corpos, de gênero e de outros segmentos, em diferentes escalas. Para o estudo mais detido dessas relações, o capítulo percorre ainda por, entre outros autores, Julia Kristeva (1941-), Lacan (1901-1981), Serge André (1948-2003), Angela Carter (1940-1992) e Simone de Beauvoir.

Há de se reconhecer importantes pesquisas que precedem esta tese, para além do leque bibliográfico que aqui almejou-se aprofundar, das quais asseguram ao estudo da forma alegórica um panorama de eixos de reflexão acerca do empréstimo de uma expressão poética e retórica do campo literário para se pensar um modo de criação (de significação figurada e de procedimento construtivo da forma) nas artes visuais.

Assim se apresenta a abordagem realizada pelo professor e historiador da arte Stéphane Huchet (1960-), em “Será a instalação um dispositivo alegórico?”.¹⁶ Nesse artigo, o autor traz um feixe de considerações em torno da alegoria, sublinhando o sentido de codificação (ou enigma) que nela se encerra, o desdobramento no interior do não dito, do oculto, ademais, já anunciado na própria raiz etimológica da palavra, que, ao pé da letra, remete a dizer um *outro*. Huchet percorre por ideias centrais de Walter Benjamin em sua análise do drama barroco, sublinhando dessa fonte

¹⁵ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 7. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018. v. 1. p. 108-109.

¹⁶ HUCHET, Stéphane. Será a instalação um dispositivo alegórico? In: OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fechine (Ed.) *Semiótica da arte: teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hacker Editores; Centro de Pesquisa Sociossemióticas, 1998. p. 227-244.

benjaminiana as associações entre a escrita (a peça teatral) e a ausência, tendo em conta o verdadeiro abismo entre a imagem e a sua própria significação na forma alegórica: “na mão do alegorista, a coisa vira outra coisa (...) porque se torna para ele a chave do domínio do saber oculto. Eis o que torna a alegoria uma escritura”.¹⁷ Em vista dessa perspectiva de abordagem da forma da alegoria, elucidando ainda apontamentos da reflexão do filósofo Jean-Louis Schefer (1938-2022) quanto à relação imagem e escritura, Huchet nos lança a provocação se não seria o próprio dispositivo artístico primordialmente alegórico. Na medida em que a instalação, ao menos como esse autor faz notável no instigante repertório de obras instalativas,¹⁸ se apresenta sob caráter de enigma, ela propicia ao espectador a relação com um “espaço escritural”, uma trama de saberes, internos e ocultos na obra, exigindo, por outro lado, “a nudez do olhar” face ao espaço da crítica (a elaboração da significação, o agenciamento semântico, a desconstrução de símbolos, o trabalho sobre as conexões metafóricas, a subversão/inversão de valores), que, com a obra alegórica, se abre. Huchet escreve: “a alegoria nunca escapa à tentativa ambígua de ser o reino da metáfora semântica na figurabilidade e de ser criada como discurso remetendo a uma discursividade”.¹⁹

No livro *Alegoria: arte brasileira - século XX / Museu de Arte Moderna de São Paulo* (2001), Tadeu Chiarelli (1956-), editor da publicação e também professor e curador, a par de uma coleção heterogênea dentre expoentes da produção moderna, mas também contemporânea, principalmente brasileira, como assim se constitui a coleção do MAM São Paulo, apreende como mote conceitual, a partir de um recorte do expressivo número de obras, a noção de alegoria.²⁰ Considerando a autonomia da

¹⁷ BENJAMIN *apud* HUCHET. Será a instalação um dispositivo alegórico?. p. 228.

¹⁸ Dentre as obras comentadas por Stéphane Huchet: *Fontes* (1992), de Cildo Meireles; *La salle blanche* (1975) e *Petrus-Paulus Rubens* (1973), de Marcel Broodthaers; *Les Must De Rembrandt* (1986), de Hans Haacke; a série *Truisms* (1978-1987), de Jenny Holzer; *Minimalism's Evil Orthodoxy Monocultures's Totalitarian Esthetic* (1990), *The big Screwed-up Cycle of Wood, Shit, and Human Tinkering* (1990), *Seascape: Transporter for waste of its own construction*, (1990), todas de Ashley Bickerton; *Alambic* (1994) e *Chapeau!* (1988-1989), de Patrick Van Caekenbergh; *Fredericianum, First Floor* (1992), de Hermann Pitz.

¹⁹ HUCHET. Será a instalação um dispositivo alegórico? p. 229.

²⁰ CHIARELLI, Tadeu. Pequenas narrativas, microalegorias: um recorte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: _____. *Alegoria: Arte Brasileira Século XX / Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 2002. p. 3-7.

publicação, no sentido de ser desvinculada de uma exposição onde o espectador mantém a relação direta "corpo a corpo" com a obra de arte, o editor pauta-se na ideia da alegoria, buscando, entre outras premissas, promover com o livro uma mediação com a obra através da imagem fotográfica. A fotografia é um recurso por excelência alegórico, uma vez que mantém com o objeto fotografado uma correlação virtualmente aberta, um hiato. Assim, a impressão da imagem (a reprodução fotográfica) media o dizer de um outro ausente (a obra). Cada fotografia na página reporta-se a obras de características bastante singulares, de "uma escultura em bronze, realizada no início do século, em São Paulo", a "uma estrutura tridimensional feita de papel de jornal, concebida no final da década de 1990, no Rio de Janeiro", por exemplo. Sobre a eleição de um fragmento da coleção, em que se toma estrategicamente a parte pelo todo (uma parte da coleção que traduz marcos artísticos de um período histórico), Chiarelli diz relacionar-se com a sentença: "o museu é uma alegoria do mundo". Eis outra característica da alegoria, a atribuição de sentido pelo fragmento, que, como se verá, atravessa o conteúdo desta tese. Em outras proporções, do particular para o universal ("o particular para chegar ao geral"),²¹ como abordado por Benjamin, por estabelecer as diferenças entre a leitura progressiva, que se efetua com a forma alegórica, com a imediatez da significação dada pelo símbolo.

Esta pesquisa de doutorado surge para mim em um momento de introspecção de meu processo artístico, quando os eixos de interesses de um percurso revelam-se menos opacos, sendo a circunscrição de alegorias do feminino um deles. Embora a coerência de um trabalho para o outro entre os aqui apresentados, eles foram realizados em um fluxo com demais trabalhos que, em termos de uma elucidação temática, acobertam mais diretamente outros aspectos, mas que em termos construtivos não deixam de remeter a procedimentos alegóricos. Foi um desafio, portanto, fechar um grupo de obras, por razões metodológicas dos estudos de uma bibliografia e pela necessidade de conclusão da pesquisa dentro de um prazo limite. A

²¹ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.p.171.

delimitação da abordagem na pesquisa orientou-se pela possibilidade de abarcar a produção mais recente, realizada na própria vigência do doutorado, durante minha participação em dois programas de residências, estabelecendo diálogos com produções anteriores. Afinal, o presente desenvolvimento da reflexão do fazer artístico no campo textual se configura para mim como um estágio da caminhada da prática artística, colocando-me, evidentemente, face a desafios próprios de uma pesquisa acadêmica, como a sistematização de leituras e o desenvolvimento da escrita, e, com isso, os percursos sinuosos e encontros imprevisíveis em sua organicidade (autores, obras, artistas).

Dada a característica de um texto de artista, se comprazendo de uma leitura da produção autoral que parte fundamentalmente dos aspectos da materialidade de seus elementos, do ponto de vista das relações que as obras estabelecem com o entorno (com a espacialidade física e arquitetônica, ou com o contexto social no qual ela está inserida), das expografias adotadas e das implicações temáticas, esta pesquisa talvez interesse, em especial, os leitores instigados não somente pelo eixos de questões vinculados à forma alegórica ou da questão de gênero, mas, ainda, ao universo da criação artística, pelo fato de o texto descortinar uma gama de questões não evidentes no objeto em si.

As reflexões encadeadas a seguir não estão externas ao sujeito que sou. A primeira pessoa da escrita da tese, o *eu*, evoca as experiências biográficas de diferentes momentos da vida, matéria da produção artística que se expõe à leitura. Foucault escreveu que todo *eu* do discurso que coincide com o sujeito do enunciado traz a esfera da confissão,²² o que não deixa de ser uma grande verdade, implicando, do outro lado desse tom confessional, o receptor enquanto sujeito da confidência, mas também o do julgamento e do ponderamento. As enunciações de uma *vida interior* nesse breve compêndio dado à análise, contudo, não recorre a uma dinâmica memorialística da *experiência vivida*, ancorada em sua excepcionalidade. Pelo contrário, o que se reverbera das produções artísticas trata-se do limiar entre um *eu* e

²² FOUCAULT. *História da sexualidade: a vontade de saber*.

um *todo*. Não por acaso, no primeiro momento da escrita desta tese, esteve o *nós* na pessoa da fala, já que as obras aqui reunidas lidam com as correlações das experiências pessoais, com um sistema de representações simbólicas que se opera no campo da produção artística, mas também estruturalmente nas tessituras da coletividade social.

Embora esse lidar na tese com questões vinculadas diretamente à noção de feminino, a pesquisa não poderia pretender fazer uma discriminação do próprio feminino. Ao contrário, os trabalhos aqui analisados apontam para a impossibilidade dessa certeza tranquilizadora, evidenciando nos recursos alegóricos a inquietude do objeto. O metaforismo, as torções e as elipses de significados são latros da resistência do gênero em reduzir-se à forma que permanece imutável no largo do tempo, sob um significado totalizador. Ao pensar novos vetores de reflexões quanto à representação do feminino, conjugando a própria noção de feminino à ideia de forma alegórica, ou seja, enquanto forma em processo de significação, esta tese contribui estreitamente para a articulação crítica da personificação do signo mulher em minha produção artística, assim como se abre para um diálogo com horizontes mais amplos do contexto da produção recente, que, como já observou a historiadora da arte Linda Nochlin (1931-2017),²³ articula potencialmente o objeto “ser mulher” à luz da reflexão da ambiguidade, da recusa das categorias estereotipadas de feminilidade e da experimentação com o corpo e suas metamorfoses.

²³ Em NOCHLIN, Linda; REILLY, Maura. *Mujeres artistas*. Tradução de Ana Pérez Galvan. Madrid: Alianza Editorial, 2022.

2 A IMAGEM DA INQUIETAÇÃO

*no fundo desse abismo da alegoria ruge
violentemente o movimento dialético.*

Walter Benjamin²⁴

A alegoria tem uma vasta historiografia como meio metafórico e modo de interpretação, desde as suas origens nas experiências da retórica poética da Antiguidade Clássica e na exegese da escritura às representações no campo artístico em geral. Os estudos desenvolvidos a seguir destacam as instigantes contribuições de Walter Benjamin para o tema, filósofo que creditou à forma alegórica uma dimensão crítica, definindo-a como meio de expressão e convenção, mas, ainda, como importante instrumento de conhecimento. Proponho, nesse capítulo, a reunião de um compêndio de questões que visam circunscrever aspectos da forma alegórica, a partir da perspectiva desse autor.²⁵ Em seguida, por um viés bastante especulativo, abordo as possíveis correspondências entre as acepções benjaminianas da forma alegórica com um “amálgama estético” da produção cultural brasileira da década de 1960, tal como se constitui as afinidades artísticas entre o Cinema Novo, o Cinema Marginal e a música tropicalista. A partir desse objetivo, dois autores são fundamentais e imprescindíveis para pensar o momento em questão, tornando-se pontos de apoio para a presente investigação, a saber, os professores Celso Favaretto e Ismail Xavier.

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 176.

²⁵ A elaboração do capítulo ocorre em paralelo ao cumprimento das disciplinas A literatura, memória e imagem dialética em Walter Benjamin, ministrada pelo professor Elcio Loureiro Cornelsen (FALE/UFMG), e Poéticas do tempo: Irrupções e anacronismos das imagens na arte orientada pela professora Angélica Oliveira Adverse (EBA/UFMG), ambas realizadas em 2021. O capítulo foi apresentado no exame de qualificação da tese, em 2022, e devo muito aos comentários realizados e às sugestões apontadas pela banca. Importa ainda mencionar a importante contribuição para o estudo dos escritos benjaminianos aqui abordados a leitura e discussão coletiva de *Walter Benjamin: escritor revolucionário*, livro de Susan Buck-Morss, publicado em 2005, nos encontros ocorridos no estúdio da artista Carmela Gross, em São Paulo, entre os anos 2009 e 2010, com outros artistas e pesquisadores.

Conforme podemos sumariamente extrair dos estudos da obra de Walter Benjamin, a forma alegórica caracteriza-se pela transformação que ocorre no objeto do passado, à luz das diferentes condições circunstanciais que lhe recaem no presente perceptivo. Assim sendo, o objeto alegórico não somente ao passado pertence, como também ao tempo do agora que o flagra. Uma conjugação entre o passado e o presente que se cristaliza na forma alegórica, mas não necessariamente de modo harmônico. As fissuras emergidas da justaposição entre o que ele foi, e o que ele se torna no tempo recente, atribuem à forma alegórica o aspecto construtivo e crítico. Benjamin escreve: “A obra de arte alegórica traz de certo modo já em si a desagregação crítica, nela se dá o nascimento da crítica no espírito da arte”.²⁶ Compreende-se, porquanto, que no objeto alegórico o passado não é dado como algo esterilizado, imóvel. Longe disso, o passado salta no tempo presente transformando-se em outra coisa daquela que já foi.

A ênfase dada por Benjamin às aberturas de significações do elemento do passado que se realiza na forma alegórica não deixa de evocar, afundo, o seu próprio conceito de história. Tal como posteriormente elaborado nas famosas teses “Sobre o conceito de História” (1940), em que escreve: “existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa”.²⁷ Dessa relação de contiguidade do passado com o presente implicada na concepção de história benjaminiana, que se opõe à abordagem historicista na qual o tempo presente sobressai sobre um passado morto (inalterado), observa o sociólogo Michael Löwy (1938-):

Ela [a conduta constelar de articular diferentes tempos históricos] descobre uma ligação privilegiada entre o passado e o presente, que não é a da causalidade, nem a do “progresso” – para o qual a

²⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 259.

²⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 223.

comunidade arcaica é apenas uma etapa “atrasada” sem interesse atual – mas um “pacto secreto”.²⁸

Antes de aprofundar no tema da alegoria, destaco os dois eixos investigativos por onde Walter Benjamin percorre para o desenvolvimento de sua teoria da forma alegórica, constituindo as principais fontes de análise nesta pesquisa: *Origem do drama trágico alemão*, de 1925, e os manuscritos e ensaios elaborados entre os anos de 1927 e 1940, que repousam sobre a obra de Charles Baudelaire.²⁹

Em ambos os momentos históricos de análise, estamos diante do sentido forte da noção de transitoriedade das coisas, da vida e do tempo: na Europa do século XVII, com a queda da noção de sujeito clássico, em meio à guerra política e religiosa, e na poesia de Baudelaire na Paris do século XIX, com o conflito de um *eu* lírico do sujeito em uma nova temporalidade e em outros modos de sociabilização, que surge com a

²⁸ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 140.

²⁹ O tema Baudelaire começa a ser trabalhado por Walter Benjamin em notas e fragmentos durante o desenvolvimento do projeto *Passagens (Das Passagen-Werk)*, iniciado em 1927 e inconcluso até a morte do autor, em 1940 (nesse expediente, considera-se, principalmente, o compêndio de manuscritos reunido no *Konvolut J*).

Em 1935, as pesquisas de Benjamin, inclusive o desenvolvimento de *Passagens*, começam a ser subsidiadas pelo Instituto de Investigação Social (*Institut für Sozialforschung*), com sede em Nova Iorque. Em 1937, o autor propõe ao instituto que o ensaio sobre Baudelaire fosse autônomo do livro em andamento. Diante da dificuldade de hospedagem propícia à escrita, a iminência da guerra e as poucas condições financeiras, conclui “A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire” (28 de setembro de 1938, tendo trabalhado no manuscrito em Skovsbostrand e enviado de Copenhague). Posteriormente, atendendo às críticas recebidas pelo instituto, submete novamente a segunda versão, intitulada “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1º de agosto de 1939, Paris), sendo esta então publicada na revista do Instituto de Investigação Social, n. 8, 1939-1940. (Sobre o processo de escrita e o deslocamento do autor por diferentes locais, consultar as cartas do autor em: BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 217-294).

Após a publicação de seu ensaio, em correspondência a Gretel Adorno, Benjamin confidencia sobre sua vontade de continuar focado no tema Baudelaire: “decididamente, atrai-me mais do que qualquer outro trabalho” (BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 287).

Já no começo do ano de 1939, Benjamin dedica-se à questão do conceito da história. Conforme carta endereçada a Horkheimer, em 22 de fevereiro de 1940, diz que a elaboração das teses “Sobre o conceito de História” (1940) teria o propósito de estruturar a “armadura teórica” para dar continuidade a análise de Baudelaire (BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 288).

Também integra o espólio de Walter Benjamin sobre Baudelaire as anotações reunidas em dois diferentes tópicos, sendo um dedicado à leitura de *As flores do mal* e o outro com anotações de bases teóricas, retrospectivamente, “Quadros Parisienses” e “Central Park”.

O objetivo de Walter Benjamin era a execução do livro “Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado”, que se tornou, também, um projeto inacabado deste autor.

modernidade. Nesse delineamento de duas distintas conjunturas históricas e geográficas, Benjamin acentua a propensão da forma alegórica de desenvolver-se em momentos de crise: “a alegoria é uma figura derivada de conflitos culturais muito marcados”.³⁰ A instalação duradoura da alegoria assegura-se onde coexistem, intimamente, o efêmero e o eterno: “floresce na idade barroca, dilacerada entre os dogmas da fé cristã e a cruel imanência do político, por isso também voltará num Baudelaire, dividido entre a visão de uma ‘vida anterior’ harmoniosa e a de uma modernidade autodevoradora”.³¹

2.1 O caráter construtivo da forma alegórica

Em *Origem do drama trágico alemão (Trauerspiel)*, Benjamin investiga o emergir da forma alegórica no século XVII europeu, mas, também, os traços dessa forma já no Renascimento, assim como seu posterior desdobramento no Romantismo, e o esvaziamento de seu potencial com a ópera. Dedicar-se à análise a partir da observação da produção literária de autores alemães, incluindo nomes como Andreas Gryphius (1616-1664), Lohenstein (1635-1683) e Johann Christian Hallmann (1640-1704), e de escritores pouco conhecidos, além de outros de maior envergadura em matéria da expressão trágica, com a combinação entre convenções da técnica da escrita com a expressão eruptiva da alegorese, tal como se apresenta nos autores Shakespeare (1564-1616) e Calderón de La Barca (1600-1681). Questiona a noção de “origem” no sentido de gênese, valendo-se da observação da forma, em seu *continuum*, em seu devir, através das diferentes contribuições desses autores, em termos morfológicos e temáticos, além da demarcação de heranças da antiguidade, como o coro da Tragédia, na forma moderna do drama. Em uma frase bastante instrutiva, Benjamin sintetiza sua compreensão de “origem”, que refletirá na orientação metodológica de sua investigação, abarcando uma produção heterogênea, com obras menos e mais significativas de um recorte artístico em um arco de tempo: “A origem insere-se no

³⁰ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 212.

³¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, Morte, Modernidade. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 37.

fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo da gênese”.³²

Com o intuito de elencar as principais ideias da forma alegórica em Benjamin, detenho a atenção primeiro no aspecto construtivo. A escolha por essa via de análise permitirá não somente trazer à luz, talvez por um meio mais didático, as demais características que dela parece decorrer nas considerações de Benjamin da forma alegórica no drama do século XVII, mas, também, por permitir a demarcação, antecipada, daquilo que se virá ainda no poema de Baudelaire, e que, na produção cultural brasileira da década de 1960, surge como procedimento estético levado a cabo.

Nessa perspectiva, gostaria de fazer observar a ênfase de Benjamin às camadas articuladas nos enunciados das peças do drama barroco, as quais colocariam o leitor para mais perto do processo de elaboração das ideias. Como assinalado pelo autor, as encenações teatrais do drama trágico (ou, como também conhecido, o drama barroco) se baseiam fundamentalmente em obras literárias marcadas pela convenção do verso alexandrino, narram quedas e ascensões de reinados, em um cenário de desintegração e de catástrofes. Para além da noção de dispersão mobilizada no desenvolvimento do tema, em que não existe um movimento progressivo, esses poemas eram acompanhados por dedicatórias, prefácios e posfácios, pareceres, entre outros, que atribuiriam ao próprio objeto (o texto literário), também, a ideia de fragmentação.

O encadeamento da diversidade desses referentes, quando transferidos para o espaço cênico, correlaciona-se, assim descreve Benjamin, a diferentes estratégias na linguagem e de efeitos plásticos, tal como a divisão do enunciado em quadros sequenciais em diversas regiões do palco, de sua parte posterior à boca de cena, que engendram perspectivas mútuas sobre determinado objeto. Em um trecho, por exemplo, de *O amor celestial, ou Sophia, a mártir constante*, de J. C. Hallmann (*Die himmlische liebe oder die beständige märterin Sophia*, 1684), o enunciado

³² BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 257.

fragmentado em diferentes vozes provoca a noção de dispersão espacial com a mesma intensidade que lhe atribui a noção de totalidade do coro:

[Palladius: A dança açucarada é dada aos próprios deuses!
 Antonius: A dança açucarada adoça até os reverses!
 Svetonius: A dança açucarada move pedra e metal!
 Julianus: A dança açucarada vence qualquer deleite!
 Honorius: A dança açucarada refresca a alma e o peito!].³³

Sobre esse caráter construtivo da forma alegórica, que faz evidenciar as camadas que se elencam na formação do enunciado, Benjamin assinala: "O poeta não pode esconder sua atividade combinatória, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível".³⁴ Em outras palavras, a mesma ideia: "Os atos não se organizam sequencialmente uns a partir dos outros, mas dispõem-se antes em terraços, uns sobre os outros. A trama dramática é disposta em amplas camadas simultaneamente visíveis".³⁵ É nesse sentido que Benjamin traz a imagem de um palco "dialeticamente dilacerado", um lugar que possibilita o público a "penetrar na estrutura íntima desta forma dramática".³⁶

A designação "dialeticamente dilacerado", ademais, não restringiria a distribuição das cenas no palco, mas compete também à queda abissal das significações das coisas. De "símile para símile", numa reiterada atribuição de sentidos, os acontecimentos e as figuras (o rei, o cortesão, o bobo, entre outros), as personificações de atributos e as coisas, desdobram-se em metamorfoses. Assim ocorre no trecho abaixo, novamente extraído de uma obra de J. C. Hallmann, o prólogo para a peça *Oração fúnebre* (Leichreden, 1682), em que coisas transmutam-se em seus contrários, tal como a vida em morte, ou as passagens de escalas de valores, do monumental à pequenez:

³³ HALLMANN *apud* BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 228.

³⁴ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002. p. 489.

³⁵ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 207.

³⁶ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 77.

Pois se olharmos para os incontáveis cadáveres com que a peste devastadora, por um lado, e as armas da guerra, por outro, enchem, não apenas a nossa Alemanha, mas também quase toda a Europa, teremos de reconhecer que as nossas rosas foram transformadas em espinhos, os nossos lírios em urtigas, os nossos paraísos em cemitérios, e toda a nossa vida num retrato de morte. Assim sendo, espero que não me interpretem mal por eu ousar abrir neste grande palco da morte o meu próprio cemitério de papel.³⁷

Nessas peças, nos deparamos de modo surpreendente com a “palavra na transformação”, cuja denominação literária também poderia chamar-se *ars inveniendi* (‘arte da invenção’), como oportunamente sugere Benjamin. Cenas acompanhadas de máximas didáticas, frases com o intuito explicativo da ação, metáforas encenadas, catacreses, antíteses, laconismos, floreios retóricos, em que cada pormenor torna-se miríade de significação: “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa”.³⁸ Ainda que primordialmente por meios eruditos, tal rebuscamento e ostentação do dizer intensificariam a ação dramática, garantindo-lhe o amplo alcance público. Em cena, tais recursos circunscrevem o gênero barroco, por meio do desenvolvimento da linguagem alegórica:

Cada poeta procurava dominar de modo pessoal a força mais íntima da imagem a partir da qual nasce a capacidade metafórica, precisa e delicada, da linguagem. A glória do poeta não lhe vinha tanto do discurso figurado, mas mais da criação de palavras metafóricas, como se a invenção linguística fosse a primeira atribuição da criação poética com as palavras.³⁹

Outro aspecto da forma alegórica, o qual não deixa de estar intimamente relacionado à exposição do processo de construção do enunciado, refere-se à não solução de contrastes das ideias: “Até as mais íntimas expressões do Barroco, até os seus mínimos pormenores – talvez, sobretudo eles – têm uma natureza antitética”.⁴⁰ Porém, vale salientar que esse sistema de contrastes desenvolvido por meio de uma

³⁷ HALLMANN *apud* BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 250.

³⁸ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 186.

³⁹ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 250.

⁴⁰ HAUSENSTEIN *apud* BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 47.

espécie de técnica de metáforas não se resume a um “gosto de antíteses”. Antes, trata-se de um meio, um artifício, para fazer emergir, de uma forma sempre renovada e surpreendente, a significação.⁴¹ Os significados das coisas se metamorfoseiam nos jogos de trocas e deslocamentos de seus extremos. É nesse sentido que, quando no drama lutuoso, o príncipe medita sobre a morte frente às caveiras, vê a morte tal qual vê a vida (em redenção), nela, refletida. Ou como as imagens das caveiras que se metamorfoseiam em figuras angelicais: “E quando o Altíssimo um dia se dignar / Em cemitérios Sua colheita fazer, / Eu, caveira, um rosto de anjo hei-de ter”.⁴² Vemos no trecho de *Sofonisba* (1680), de Lohenstein, por exemplo, a Volúpia personificada em carne e osso sendo “desmascarada” pelo jogo de antíteses, até o encontro com a sua verdadeira face que, por detrás da imagem, se esconde:

Bom, vejamos o anjo e sua beleza!
 Primeiro te tirarei o vestido roubado.
 Nem roupa de mendigo tem uma tal torpeza.
 Quem de uma escrava assim não fugirá assustado?
 Mas deita também fora essa veste andrajosa.
 Vede: será um porco coisa mais nojenta?
 Esta mancha é de cancro, esta ferida leprosa.
 Não tens asco do pus, da úlcera pustulenta?
 A cabeça é de cisne, mas o corpo é de porco.
 Já se vê a carne podre, os piolhos comendo.
 Vamos tirar também a pintura do rosto: Os lírios da volúpia transformam-se em excremento. Mas ainda não é tudo! Tira os andrajos! Fora! Que vemos? Um cadáver, o esqueleto da Morte.⁴³

O contraste das ideias do drama trágico se faz notável em outras diversas organizações da escrita, como os títulos duplos e as palavras compostas que demarcam o sentido dual das coisas. Também podemos identificar o jogo de contraste estruturalmente assinalado na distribuição dos quadros teatrais, quando a história que se apresenta por meio das ações dos personagens (o campo material) é justaposta aos

⁴¹ A respeito da “forma inesperada” das mudanças de situações, Benjamin acrescenta: “No fundo, também o drama trágico, nascido no âmbito do alegórico, é pela sua forma, um drama destinado à leitura (...) o espectador ideal destes dramas mergulhava neles meditativamente, nisto se aproximando do leitor” (BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 197).

⁴² LOHENSTEIN *apud* BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 233.

⁴³ LOHENSTEIN *apud* BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 205.

coros e interlúdios, os quais recitam aquilo que seria o ideal para os acontecimentos (o campo das ideias e abstrações). E nem mesmo a própria pronúncia das palavras deixaria de carregar características conflitantes. Benjamin ainda observa os momentos de meticulosidade na pronúncia de letras e palavras que, conforme as entonações lhe designadas, se diferenciariam de suas significações na escrita.

As ações dos personagens, sobretudo, se entregam aos jogos de contradições. Fundamentais no drama, o decorrer temporal da história no espaço tem como chave de seu desdobramento a figura do intriguista: "O drama do Barroco só conhece a atividade histórica sob a forma das abjetas maquinações dos intrigantes".⁴⁴ "A intriga marca o ritmo dos segundos que capta e fixa o curso dos acontecimentos políticos".⁴⁵ Nessas narrativas que têm a corte como principal cenário, envolvendo episódios brutais de lutas por reinados, o cortesão torna-se fundamental nas estratégias de guerras por, entre outros motivos, conservar a vida de seu superior. Contudo, tal personagem, o cortesão, metamorfoseia de confidente fiel, conselheiro privado do príncipe, à intriguista maquiavélico, fazendo desencadear uma sequência de manobras sem escrúpulos que contradizem a confiança que lhe é dirigida pela majestade: "Que é a corte senão um antro de assassinos, um lugar de traição, morada de canalhas?".⁴⁶ A atuação do conselheiro ardiloso em suas artimanhas políticas assume "o lugar do diabo", assegurando ao drama trágico um lado cômico em seu histrionismo. O cômico faz a sua entrada no drama trágico a partir da figura do intriguista: "O drama trágico não alcança a sua perfeição nos casos em que é mais canônico, mas naqueles em que passagens jocosas deixam ouvir o timbre da comédia".⁴⁷ Em outra passagem, Benjamin traz uma leitura precisa desse caminhar juntos dos opostos na figura do intriguista e o quanto tal estranha unidade (a tensão petrificada) diz sobre a estética da forma alegórica:

⁴⁴ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 87.

⁴⁵ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 97.

⁴⁶ GRYPHIUS *apud* BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 98.

⁴⁷ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 131.

Raramente, talvez mesmo nunca, a estética especulativa procurou encontrar explicação para o fato de a comicidade mais estrita confirmar com o horror. Quem é que nunca viu crianças a rir em situações que põem os cabelos em pé aos adultos? O que importa ler no intriguista é aquilo que faz o sádico oscilar entre infantilidade que ri e a seriedade adulta que horroriza (...) Mas esse papel não era, como estas palavras querem sugerir, uma junção de elementos na sua essência estranhos. O divertimento cruel é tão original como a brincadeira inofensiva, nas origens elas andam juntas, e é precisamente a essa figura do intriguista que o drama trágico do Barroco, que tantas vezes parece caminhar sobre pernas de pau, deve o contato vital com o terreno das experiências oniricamente profundas.⁴⁸

Contra-pondo ao patife diabólico, encontra-se o próprio “Deus cartesiano transposto para o mundo político”, o príncipe, absorto em sua tristeza. O aspecto dualístico encerrado na figura do príncipe, o soberano, reverbera em uma densa especulação silenciosa do *eu*, um verdadeiro conflito da alma. Em seu discurso intersubjetivo, o herói trágico reconhece a sua não responsabilidade para o exercício ditatorial da corte e sobre o povo no momento de desordem: “Aqui, no tempo do mundo, minha coroa está tapada com o véu triste de luto; no outro, onde me foi dada pela graça generosa, ela é livre e radiosa”.⁴⁹ Embora o discurso estoico reverbere uma disciplina interior de integridade de suas ações e o espírito seja capaz de exercer o poder, o seu corpo é, na verdade, tomado por inseguranças e incertezas. Fato que o leva ao sentimento de culpa. De resto, o sentimento de culpa do soberano assenta-se não somente na honra de sua virtude, mas por suas tendências místicas nos momentos de decisões políticas. No palco, esses momentos são acompanhados de cenas mudas, associados a percepções visionárias do personagem, que recorre às experiências fora do âmbito terreno (representantes de um mundo transcendente), como as aparições de espíritos, os espectros atraídos pelas meditações sobre sinais do futuro, e as revelações em sonhos, que, em geral, anunciam ao tirano o seu fim.

A culpa, em termos cristãos, evoca nos personagens do drama trágico as suas mais abissais manifestações paradoxais e, não raras as vezes, o despertar de sua

⁴⁸ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 130.

⁴⁹ SCHIEBEL *apud* BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 101.

natureza contraditória, as paixões cegas e os impulsos físicos o levam ainda à loucura. Em *Fala a própria melancolia* (Melancholey redet selber, 1655), o poeta alemão descreve o movimento de inquietude corporificada na figura da Melancolia:

Sento-me, deito-me, levanto-me, tudo em pensamento.
Em nenhum lugar tenho paz,
Com meu conflito me atormento.⁵⁰

O herói do drama barroco não encontra no caos do mundo algum desígnio divino, e a razão escapa-lhe como solução dos seus conflitos existenciais. Motivo que o leva a um jogo de confissões, como possibilidade de reequilíbrio de seu abismo: “por mais que ele se eleve acima dos súditos e do Estado, o seu estatuto insere-se no mundo da criação, ele é o senhor das criaturas, mas não deixa de ser também criatura”.⁵¹ A alegoria, como observa Jeanne Marie Gagnebin (1949-), assumiria o lugar de “figura privilegiada” desse “movimento de redemoinho”:

No teatro barroco, a história humana e violenta entra literalmente no palco, tendo ainda, sem dúvida, como fundo uma história da salvação, uma teologia da Queda e da Redenção. Mas as certezas religiosas e teológicas são submetidas à prova de uma realidade tão cruel que vacilam. É o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo, que, segundo Benjamin, está na inspiração alegórica.⁵²

Vemos a profunda meditação do indivíduo no teatro barroco. O próprio sentimento de luto da criatura pecaminosa: “O destino desliza ao encontro da morte”.⁵³ Essa é a essência do drama de destino no âmbito da teologia Restauracionista da Contrarreforma que tem o destino não como um acontecimento puramente natural de cadeia inelutável dos acontecimentos, “a facticidade natural da ordem do mundo”, mas como uma “categoria histórico-natural”:

O cerne da ideia de destino é antes a convicção de que a culpa – neste contexto, sempre a culpa da criatura, isto é, em termos cristãos, o

⁵⁰ TSCHERNING *apud* BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 143.

⁵¹ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 82.

⁵² GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 37.

⁵³ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 136.

pecado original, e não o erro moral de quem age – desencadeia, ainda que através de manifestação fugidia, a causalidade como instrumento de uma série de fatalidades incontrolláveis.⁵⁴

A culpa do homem originária com a queda inscreve-se como fatalidade no processo histórico na dramaturgia deixada pelos autores protestantes e católicos do drama moderno. “A nova religião acreditava na mortificação da carne e na natureza culpada”.⁵⁵ A inevitável morte surge na obra desses escritores cristãos não somente internalizada pelos personagens, mas, também, nos objetos que a prenunciam e na natureza que, no palco do Barroco, emerge com os caracteres da transitoriedade na fisionomia da ruína. Nas palavras de Benjamin, “este ponto de vista, fundado na doutrina da queda da criatura, que arrasta consigo a própria natureza, constitui o fermento da profunda alegorese ocidental”.⁵⁶ Aos poetas, alegoristas capazes de decifrar a palavra divina nos signos coisais, a grande mestra natureza não se mostraria “no botão e na flor, mas na extrema maturidade e decadência das suas criações”. O alegorista se compararia ao alquimista, dado ao seu uso de transmutação do jogo das palavras e metáforas a elaborar hipóteses e metamorfoses. Porém, seria mesmo na figura do melancólico que Walter Benjamin encontraria melhor definição para aquele que, sobre o fragmento, identifica o “elemento da nova totalidade”.

Na expressão alemã, o drama barroco, *Trauer-spiel*, carrega o sentido de luto (*Trauer*). Ao pé da letra, diz “drama lutuoso”. Benjamin assim define: “um espetáculo pela qual é possível dar satisfação ao luto (...) um espetáculo para um público em luto”;⁵⁷ “o luto, a alma da obra”.⁵⁸ O contexto histórico de fundo do momento de escrita dos autores do barroco é marcado pelas lutas da Contrarreforma, e o tema da morte viria a estabelecer uma relação com o espírito de decadência, assim como com a noção de finitude das coisas: “a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas

⁵⁴ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 133.

⁵⁵ BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, p. 206.

⁵⁶ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 242.

⁵⁷ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 121.

⁵⁸ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 230.

antes como o progredir de um inevitável declínio”.⁵⁹ No palco, tornam-se indispensáveis a presença de corpos fragmentados, forca, cabeças cortadas, esquartejamentos, cadáveres e desfile de mortos. Parte da crítica literária, argumenta Benjamin, viria no drama trágico um estilo de pouco prestígio, uma “caricatura da tragédia antiga”, um “renascimento tosco da tragédia”,⁶⁰ não sendo capaz de apreender a síntese operada pela escrita alegórica “a partir da luta entre a intenção teológica e a artística”.⁶¹

A função do drama trágico seria exercer um sentido didático pautado não no ensinamento de ordem moral ou meio para fazer “aliviar os sofrimentos e angústias do outro”. Diferentemente, Benjamin apontaria como o verdadeiro objetivo do trágico o fortalecimento da apatia, o próprio domínio da paixão como meio de conhecimento da alma, que, no herói, revelar-se-ia como traço de virtude exemplar para o público. O objetivo do drama centraria no trato com os afetos, com o conflito, a sensibilidade, os excessos passionais, a resultar na meditação existencial de si, que, munida da consciência de finitude da existência, tende ao sentimento de desolação, e não propriamente de pessimismo. E o que resulta dessa experiência se não o próprio estado de luto? Para Benjamin, aquele que profundamente contempla na essência de si (*Tiefsinn*), ver-se num campo de ruínas, sendo capaz, nesse estado de melancolia, de reanimar o mundo vazio: “A melancolia trai o mundo para servir o saber. Mas o seu persistente alheamento meditativo absorve na contemplação as coisas mortas, para as poder salvar”.⁶²

A reanimação do vazio, essa é a dimensão do exercício do olhar do alegorista. Da visão de finitude e arrasamento, o gesto alegórico resgata as coisas promovendo-as às novas significações. Benjamin define: “O luto é o estado de alma em que o sentimento reanima o mundo vazio apondo-lhe uma máscara, para experimentar um

⁵⁹ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 189.

⁶⁰ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 39.

⁶¹ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 189.

⁶² BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 164.

prazer enigmático à vista dele”.⁶³ Das ruínas, “nobre matéria da criação barroca”, se algo é recuperado pelo alegorista por nele ter despertado, sob uma chave oculta, um diferente significado daquele que um dia a ele já foi referido, tem-se um objeto ontológico, um objeto do saber. Diz, Benjamin: “[O olhar alegorista] vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico”.⁶⁴ Contudo, às ruínas, tão cedo o objeto retornará. E, ainda assim, algo dele será retido “com a seriedade de quem está sob o céu”.⁶⁵ Esse processo de apagamento e de insurgência de significados do objeto no decurso do tempo abre-lhe as fendas entre o antigo e o atual significado, garantindo ao objeto uma espessura temporal e histórica: “definitivamente a imagem da inquietação petrificada, representada pela alegoria é uma imagem histórica”.⁶⁶ O gesto salvífico da alegoria corresponde, *grosso modo*, ao resgate de algo que ainda vive no objeto dado como nada mais a significar. Tal como a parábola que narra um ritual familiar passado de geração em geração, da prece em momento de alguma tarefa difícil, que já não mais havendo floresta, fogueira, local,

⁶³ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 144.

⁶⁴ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 196.

⁶⁵ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 251.

⁶⁶ BENJAMIN. *Passagens*, p. 412 [J 78^a,2]. Reproduzo uma parte maior do fragmento encontrado em *Konvolut J*, em *Passagens*, pois, além do fato de o título do presente capítulo a ele diretamente reverenciar, a ideia do conflito derivado da justaposição de dois tempos históricos, como assim apercebe na forma alegórica, transcorre, em entrelinhas, a investida teórica da pesquisa como um todo. Benjamin diz: “definitivamente a imagem da inquietação petrificada, representada pela alegoria é uma imagem histórica. Ela mostra as forças da Antiguidade e do Cristianismo subitamente paralisadas em sua disputa, petrificadas em plena batalha, quando esta ainda não fora decidida”. Dessa transição, da Antiguidade para o Cristianismo, Benjamin comenta no livro *A origem do drama trágico alemão* o esforço operado pela Igreja para combater as deidades e criaturas do panteão antigo. O autor traz, em comentário, a imagem do anjo pintado por Giotto, que, dotado de asas de morcego, assemelhava-se às significações de demônio (BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 244), observando que, nessa tentativa de liquidar a cultura pagã, o Cristianismo acaba por salvá-la, na nova figuração a ela atribuída. Já em outro fragmento de *Passagens*, há uma descrição mais precisa da obra de Giotto: “sobre as alegorias de Giotto em Santa Maria dell’Arena” (BENJAMIN. *Passagens*, p. 428, [J 90, 1]), seguida ainda de um bonito fragmento de “Em busca do tempo perdido”, em que Proust fala da “estranheza surpreendente” dos afrescos, em decorrência da dimensão que o símbolo ocupa naquele espaço, mas sem que ali esteja representado como símbolo.

nem mesmo a própria prece haveria, porém, a potência de sua significação guardada na existência da linguagem.⁶⁷

À altura da violência do conflito político-religioso dos acontecimentos das narrativas do drama trágico, a alegoria surge atrelada à busca por um estilo vigoroso de linguagem. Tal que, por Benjamin, também seria nomeado de “bombástico” (*Schwulst*). O corpo humano aqui, contrário à noção clássica da totalidade da *phýsis*, surge beirando à loucura, o fora de si, e, quando não, fracionado ou morto. E, nessa condição de fim, o corpo, enquanto cadáver, transcende-se com a alegoria. Há de se fazer notar que, no drama trágico, a violência não resulta de uma escolha de “tema poético” para os desfiles de mutilações, de ruínas e do horror. A morte, a brutalidade da expressão, e as fragmentações, a propósito, desenvolvem-se no mesmo sentido de dissecação que se realiza na linguagem. Composições e sintaxes, construídas por um cálculo linguístico, resultando sempre em polaridades tensas, paradoxos das significações, movendo o leitor e espectador para as “profundezas da língua à medida que o sólido maciço das significações verbais nela começa a abrir fendas”.⁶⁸

2.2 O choque

Após a análise do drama do séc. XVII, Benjamin identifica a forma alegórica despontar na poesia de Charles Baudelaire. A obra do poeta torna-se objeto para Benjamin no momento em que o filósofo se dedica à escrita de fenômenos da modernidade, estabelecendo o paralelo entre a concepção de progresso e a de catástrofe. “De que serve falar de progresso a um mundo que se afunda numa rigidez de morte?”.⁶⁹ O lirismo de Baudelaire seria, pois, o testemunho do sentimento de luto das esperanças revolucionárias dos proletários encerradas com a tomada do poder pelos burgueses em 1848: “Perdido nesse mundo adverso, acotovelado pelas multidões, sou como um homem desiludido cujo olhar, quando se volta para trás e

⁶⁷ Assistir à introdução da palestra de Kátia Muricy intitulada “Caminhar entre ruínas: o modelo estético político em Walter Benjamin” realizada na XXI, Semana Acadêmica de Filosofia, em 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WwDFuDYQvvg&t=12s>. Acesso em: 25 fev. 2022.

⁶⁸ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 217-218.

⁶⁹ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 181.

procura fixar-se nos anos revolutos, não vê senão desencanto e amargura”.⁷⁰ Mas a obra de Baudelaire abarca, sobretudo, as relações sociais sob o impacto da acelerada modificação da cidade de Paris no final dos anos de 1850, com a remodelação urbana sistemática orientada por Georges-Eugène Haussmann, nomeado prefeito da cidade durante o Segundo Império.⁷¹

Na obra de Baudelaire, a massa de trabalhadores emerge intrínseca ao registro de uma modernidade movida pelo espírito de progresso, mas que no aspecto humano não se vê evolução que não seja a de desigualdade social:

“Seja qual for o partido a que se pertença”, escreve Baudelaire em 1851, “é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa população doentia que engole o pó das fábricas e respira partículas de algodão, cujos tecidos se deixavam penetrar pela alvaiade de chumbo, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à produção de obras-primas... Essa população vai se consumindo diante das maravilhas que, afinal, a terra lhe deve; sente correr em si um sangue púrpura e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras nos grandes parques”.⁷²

Na superficialidade dos objetos urbanos, nos descartes dos produtos e lugares inóspitos, Baudelaire capta o reluzir de um passado profundo, desnudando as contradições da modernidade: “A imagem dialética é um lampejo momentâneo. Assim, como uma imagem que lampeja no agora que a torna reconhecível, deve ser fixada a imagem do passado, no caso vertente a de Baudelaire”.⁷³ O atlas anatômico vendido ao lado do rio, com seus esqueletos impressos no papel, fez lembrar no poeta aqueles que morreram e a própria multidão “amorfa”, despossuída da expressividade que se forma em seu tempo. Por detrás da janela de vidro, localizou nos olhos de diferentes gerações de uma família pobre o espetáculo refletido do novo ostensivo café com sua clientela, da qual nunca fizeram e quiçá farão parte.⁷⁴ O poeta trouxe na

⁷⁰ BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN. *Passagens*, p. 359 [J 47^a, 2].

⁷¹ Para aproximar da paisagem da cidade de Paris desse período, ver imagens de Charles Marville (1813-1879), fotógrafo oficial da cidade durante os anos de 1862 e 1879.

⁷² BAUDELAIRE *apud* Benjamin. *Baudelaire e a modernidade*, p. 75-76.

⁷³ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 180.

⁷⁴ BAUDELAIRE, Charles. Os olhos dos pobres. In: _____. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 58.

imagem da Antiguidade Clássica (a angústia de Andrômaca) a correspondência histórica de um luto e da desesperança de uma população que já não mais se reconhecia naquela nova Paris vertiginosamente transformada.⁷⁵ A vaidade da dama burguesa, de ar sublime em sua opulenta vestimenta adornada com luvas, lenços e florais, ainda em seu sorriso e no aroma, revela os traços da decadência até, por fim, a aparição da própria morte.⁷⁶

Em Baudelaire, a percepção alegórica pode subitamente surgir do objeto mais banal, de candeeiros a lixeiras, visto que a partir deles se estabelece uma tensão insolúvel, ou, melhor dizendo, se constrói uma significação profunda com o longínquo. Essa característica do processo criativo de Baudelaire encontra uma correspondência com um conteúdo do passado, como sendo algo tão próprio de seu tempo presente. Assim como o reverso, deslocando o elemento efêmero para remeter ao passado remoto, compreende o gesto do alegorista:

O alegorista pega uma peça aqui e ali do depósito desordenado que seu saber põe à sua disposição, coloca ao lado de uma outra e tenta ver se ambas combinam: aquele significado para esta imagem ou esta imagem para aquele significado. O resultado nunca pode ser previsto, pois não existe uma mediação natural entre os dois.⁷⁷

É no contexto dessas reflexões que Benjamin encontrou o gesto alegórico no homem meditativo do séc. XVII sobre as ruínas das guerras. Assim como encontrou em Baudelaire do séc. XIX o olhar alegórico sobre as ruínas do "progresso". E o poeta, em seu exercício com as palavras, iria identificar-se com a figura do trapeiro:

"Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, *tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona*. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro,

⁷⁵ BAUDELAIRE, Charles. O cisne. In: _____. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985. p. 325.

⁷⁶ BAUDELAIRE. Dança macabra. In: *As flores do mal*, p. 355.

⁷⁷ BENJAMIN. *Passagens*, p. 414 [J 80, 2/J 80ª, 1].

as imundícies que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer.”⁷⁸

Tal como Benjamin formula em suas análises, o olhar alegórico promove o objeto a uma inesperada nova totalidade, fazendo emergir o atrito entre o que ele foi (o seu sentido primeiro) e o que, contingentemente, passa a significar. Em relação à obra do poeta, Benjamin enfatiza a ideia de que “se há aspecto verdadeiramente característico do espírito linguístico de Baudelaire, ele está nessa brusca coincidência”.⁷⁹ Igualmente característico da obra de Baudelaire seria o jogo de transformação metafórica dos sentidos extremos, assim como o exemplo da carniça à deriva na calçada que, em sua podridão sob o sol, perdura a similaridade de uma flor:

Uma carniça

Recorda o objeto vil que vimos, numa quieta,
Linda manhã de doce estio:
Na curva de um caminho uma carniça abjeta
Sobre um leito pedrento e frio (...)
Reverberava o sol sobre aquela torpeza,
para cozê-la a ponto, e para,
Centuplicado, devolver à Natureza
Tudo quanto ela ali juntara.

E o céu olhava do alto a soberba carcaça
Como uma flor se oferecer;
Tão forte era o fedor que sobre a relva crassa
Pensaste até desfalecer.⁸⁰

Em Baudelaire, os personagens interiorizam as contradições, nos fazendo lembrar as angústias vividas pelos príncipes do drama do Barroco, como no poema “Spleen”: “Rico, mas incapaz, moço, e, no entanto, idoso”.⁸¹ Vale notar que as relações dualísticas criadas pelo poeta não diluem as contradições do encontro das diferenças ou o sobressalto de uma relação à outra, mas, ao contrário, as sustentam. Lembremos,

⁷⁸ BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN. *Passagens*, p. 395 [J 68, 4].

⁷⁹ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 101.

⁸⁰ BAUDELAIRE *apud* ALMEIDA. *Flores das “Flores do Mal” de Baudelaire*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 51.

⁸¹ ALMEIDA. *Flores das “Flores do Mal” de Baudelaire*, p. 75.

por exemplo, a relação de oposição entre a “velhota mirrada” e a “linda criança”, em que as semelhanças e as diferenças se trespassaram com a mesma intensidade.⁸² Em “Era a explosão do Ano-Novo: caos de lama e neve”, apesar da aquosidade de ambos os elementos, lama e neve, na imagem visual criada pelo poema, o encontro de suas distintas densidades cria estranheza.⁸³ Esse atrito das justaposições inesperadas entre matérias díspares que causam efeitos sinestésicos, também é observado em outro poema, onde um cisne com sua plumagem branca aparece em meio ao solo áspero e às ferragens de uma cidade em destroços.⁸⁴ A respeito dessa característica bastante visual de sua escrita, vale aqui mencionar um fragmento de Benjamin, extraído do diário póstumo de Baudelaire, *Meu coração desnudado* (Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis à nu), 1920, no qual o poeta fala sobre o seu interesse original pela alegoria não ser “linguístico, mas óptico”: “As imagens, a minha grande, primitiva paixão”.⁸⁵

Dessas considerações, podemos extrair uma sùmula de comentários que nos aproxima da definição da forma alegórica em Baudelaire e de seu intrínseco jogo da dialética. Uma noção de totalidade da forma baseada no campo de forças que se mostra aos olhos na condição mesmo de justaposição, em termos de semelhanças, mas, também, de diferenças, em que “não é o homogêneo que coincide, mas o extremo que alcança uma síntese”.⁸⁶ Para além do fato de que o salto repentino dos contrastes não se restringiria, em Baudelaire, unicamente à obra literária, mas seria notável em sua maneira de ser, como: na atração pelos deslocamentos temporais, como observado por seus contemporâneos; na adoção do modo de se vestir, que contrastaria ao preto em voga no seu tempo, com a recuperação de cores vívidas usadas em outras épocas;⁸⁷ nos gestos corporais e na vibração da voz, que pareciam apropriar-se de rituais litúrgicos;⁸⁸ no riso estridente, que ressoaria o mais humano em sua matéria

⁸² BAUDELAIRE. O desespero da velha. In: *O spleen de Paris*, p. 10.

⁸³ BAUDELAIRE. Um engraçadinho. In: *O spleen de Paris*, p. 12.

⁸⁴ BAUDELAIRE. O Cisne. In: *As flores do mal*, p. 325.

⁸⁵ BAUDELAIRE *apud* Benjamin. *Baudelaire e a modernidade*, p. 184.

⁸⁶ BENJAMIN. *Passagens*, p. 29-30.

⁸⁷ BENJAMIN. *Passagens*, p. 276-277 [J 1ª, 3], p. 293 [J 11ª, 2].

⁸⁸ BENJAMIN. *Passagens*, p. 318 [J25, 7].

espiritualizada, remontando ao “muito além da linguagem”;⁸⁹ na sua compulsão pelos mobiliários de antiquário.⁹⁰

Sob a figura do *flâneur*, em posse de sua individualidade em contraste com “os outros, muitos”⁹¹, Baudelaire se deixaria levar pela heterogeneidade e materialidade das coisas da Paris de sua época.⁹² Viu na multidão a morte acenada, assim como nela encontrou, também, a vitalidade: “A massa era o véu agitado através do qual Baudelaire via a Paris”,⁹³ atraído pela atmosfera de consumo, as lojas e as vitrines a exibirem as novidades de sua época, que, aos seus olhos, emergiam como espetáculos. Nelas, a sua própria imagem apareceria refletida. Na mercadoria exposta por aguardar um comprador, depara-se com a sua condição de, ao mesmo tempo, ser escritor e vendedor do próprio trabalho, como escreveu: “Eu que vendo meus pensamentos e desejos para ser um autor”.⁹⁴ Benjamin observa: “com Baudelaire, o poeta anuncia pela primeira vez o seu direito a um valor de exposição. Baudelaire foi o seu próprio empresário”.⁹⁵ Sob a aguda consciência das transformações radicais das condições de produção artística,⁹⁶ a profunda experiência da natureza da mercadoria e a compreensão da absorção da lógica produtiva pelas relações pessoais, onde os

⁸⁹ BENJAMIN. *Passagens*, p. 369 [J53a, 3 e 53a, 4]; p. 374 [J55a, 8]; p. 428 [J90, 2].

⁹⁰ BENJAMIN. *Passagens*, p. 412 [J78a, 1].

⁹¹ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 125.

⁹² “Pois seu gênio poético e sua realização, mais que em qualquer outro poeta, antes e depois dele, são argamassados com a específica realidade material: a vida cotidiana – e a vida noturna – das ruas, dos cafés, das adegas e mansardas de Paris. Até mesmo suas visões transcendentais se enraízam em um tempo e um espaço concretos. Algo que distingue radicalmente Baudelaire de seus precursores românticos e de seus sucessores simbolistas e contemporâneos reside no fato de que o que ele sonha se inspira no que ele vê” (BERMAN, Marshall. Baudelaire: O Modernismo nas ruas. In: _____. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 169-170).

⁹³ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 117.

⁹⁴ BAUDELAIRE *apud* BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, p. 227.

⁹⁵ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 162.

⁹⁶ Benjamin escreve: “Em meados do século, modificam-se as condições da produção artística. A modificação consistiu no fato de que, pela primeira vez, a forma da mercadoria impôs de maneira radical à obra de arte, e a forma da massa a seu público. A poesia lírica mostrou-se especialmente vulnerável a esta modificação, como ficou patente em nosso século. O caráter único de *Fleurs du Mal* advém de que Baudelaire respondeu a esta modificação com um livro de poemas. É o melhor exemplo de atitude heróica que se pode encontrar em sua vida” (BENJAMIN. *Passagens*, p. 382 [J60, 6]).

vínculos se estabelecem a partir da função exercida na circulação do dinheiro, Baudelaire registrou a dissolução do sujeito reduzido ao valor de força de trabalho. No jogo de deslocamentos e de associações entre imagens e significados em sua obra, desenvolveu uma empatia poética com a matéria inorgânica, atribuindo ao produto comercial uma humanização, a subjetividade, o gozo: “a mercadoria tenta olhar-se a si própria nos olhos”.⁹⁷ Já os indivíduos em sua obra se afeiçoam às engrenagens fabris, com destaque aos aspectos mecânicos, ou se assemelham a produtos industriais. E foi no corpo, principalmente da mulher, como na descrição “Armário que contém tanta coisa preciosa: Vinhos, perfumes e licores”,⁹⁸ e, mais precisamente, na figura da prostituta, em sua aparência e na sua exposição na rua da grande cidade, que Baudelaire explorou a analogia entre o sujeito e o artigo de massa.

A passagem acima do texto converge para a importante demarcação da diferença entre a alegoria no séc. XIX na obra de Baudelaire e a forma alegórica desenvolvida no Barroco: “A alegoria de Baudelaire traz, ao contrário da barroca, as marcas da cólera”.⁹⁹ Da natureza arbitrária da forma alegórica, Benjamin identificou uma correlação com o mecanismo de atribuição de valor sobre o produto comercial, que, uma vez deslocado do contexto de produção e lançado ao mundo, deixa a particularidade de um objeto real para a ingressão a uma abstração fantasmagórica: “a novidade do produto recebe (como estímulo para a procura) um significado até aí desconhecido”.¹⁰⁰ A par dessa ideia, Benjamin traz Marx: “Se o conceito de valor é considerado, então o objeto real é visto como um signo, não vale por si mesmo, mas pelo que vale”.¹⁰¹ A reflexão que se estabelece aqui pauta-se na equivalência entre o valor conferido ao produto disponível para venda e o significado dado à figura alegórica, no sentido de, além de arbitrário, poder ser mudado por outro (valor/significado) a qualquer momento:

⁹⁷ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 168.

⁹⁸ BAUDELAIRE *apud* ALMEIDA. A Bela nau. In: *Flores das “Flores do Mal” de Baudelaire*, p. 61.

⁹⁹ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 168.

¹⁰⁰ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 178.

¹⁰¹ BENJAMIN *apud* BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, p. 223.

Nunca se poderá saber ao certo por que tal mercadoria tem tal preço, nem no curso de sua fabricação, nem mais tarde quando ela se encontra no mercado. Ocorre exatamente o mesmo com o objeto em sua existência alegórica. Nenhuma fada determinou em seu nascimento qual o significado que lhe atribuirá a meditação do alegorista. Porém, uma vez adquirido tal significado, este pode ser substituído por outro a qualquer momento. As modas dos significados mudam quase tão rapidamente quanto o preço das mercadorias. De fato, o significado da mercadoria é seu preço.¹⁰²

Com efeito, Baudelaire em sua *flânerie*, atraído pelo produto em exibição nas vitrines comerciais, estando ele mesmo inserido no mercado livre, fez uso de uma intencional violência nos jogos alegóricos para romper a aparência de infinita perfectibilidade do progresso e de construções harmoniosas da vida moderna. “O que ele persegue com o seu ódio é sobretudo a “crença no progresso”, como uma heresia, uma falsa doutrina”.¹⁰³ “A alegoria de Baudelaire contém traços da violência que era necessária para demolir a fachada harmoniosa do mundo que o cercava”.¹⁰⁴ É na desconstrução de mitos de progresso de sua época que Benjamin, ao revirar para baixo o que está por cima, encontra em Baudelaire a carga dialética (e política) de sua obra.

A capital Paris é descrita pelo poeta a partir do ponto de vista da relação que os indivíduos, e principalmente a massa em sua organização e dinâmica, estabelecem com o novo cenário da cidade. Mesmo que a multidão exerça tamanho fascínio sobre o poeta, “olhando para ela, Baudelaire era diariamente levado a sondar a profundidade de seu fracasso”.¹⁰⁵ Em “O cisne”, um sujeito depara-se com memórias que cintilam sobre os destroços confusos, fazendo-o reconhecer uma cidade que já não é mesma, marcada pelo trabalho e pela velocidade de suas transformações: “As cidades/ Ah! Mudam mais depressa que a alma dos mortais”.¹⁰⁶ Em “O crepúsculo da manhã”, uma multidão faz revelar a cidade laboriosa na simultaneidade do levantar diário dos “sonhos deprimentes”. No “Crepúsculo da tarde”, os pobres espíritos, fatigados pela

¹⁰² BENJAMIN. *Passagens*, p. 414 [J 80, 2/J 80^a, 1].

¹⁰³ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 185.

¹⁰⁴ BENJAMIN. *Passagens*, p. 374 [J 55 a, 3].

¹⁰⁵ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 68.

¹⁰⁶ BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 84.

labuta, trazem a imagem de uma cidade populosa pelos uivos das vozes que ecoam a distância, à medida que a noite chega e, com ela, a incitação dos espíritos mais ameaçadores e angustiantes. Benjamin, sobre estes poemas de *As flores do mal*, pontua: “A massa deixou um dia de ser ‘véu’. Agora envolve o cidadão sob a forma de ‘massa compacta’”.¹⁰⁷

Face a uma nova temporalidade da cidade,¹⁰⁸ os choques se configuram como modo perceptivo, e a multidão de transeuntes desenvolve um mecanismo reativo de ação por reflexo, com o intuito de defesa contra esses novos estímulos urbanos: “Que são os perigos da floresta e da pradaria, comparados aos choques e conflitos diários da vida civilizada?”.¹⁰⁹ E a cidade então surge representada como um caldeirão elétrico e como tempestades. Todavia, quanto mais consciente o bloqueio a estímulos ocorrer, menos uma gama de impressões pode ser assimilada como experiência:

Talvez se possa ver o trabalho específico da resistência ao choque nos seguintes termos: atribuir ao acontecimento, à custa da integridade do seu conteúdo, um lugar temporal exato no plano do consciente (...). Se a reflexão não existir, instala-se invariavelmente o agradável.¹¹⁰

Para Benjamin, a experiência “constitui-se menos a partir de dados rigorosamente fixados na memória, e mais a partir de dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à memória”.¹¹¹ Com isso, o autor conclui que, no intento de organização do conteúdo dos acontecimentos abruptos em um sentido encadeado linearmente, a massa mergulharia no limbo, cada vez mais impossibilitada de reconhecer-se numa continuidade histórica que é dada pela dispersão. Sob uma chave

¹⁰⁷ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 338.

¹⁰⁸ Essa temporalidade é marcada pela mudança radical no modo perceptivo, decorrente da constante remodelação, dentre essas, as inovações que passam a demandar do sujeito uma experiência fracionada do tempo, seja com a introdução de aparelhos que, com um único gesto, colocam em funcionamento um circuito complexo, tal como o acender de um fósforo, o *click* fotográfico, os novos veículos, e a produção fabril, com sua operação por segmentação do processo. E a própria narratividade, que deixa de vincular-se ao relato, passando predominantemente para o domínio dos cartazes sobrepostos no espaço da cidade e os meios de informações, baseados em princípios de ineditismo de conteúdo, de linguagem objetiva e de dissociação de um texto ao outro.

¹⁰⁹ BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 42.

¹¹⁰ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 114.

¹¹¹ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 107.

psicanalítica, Benjamin continua: “quanto mais habitual se tornar o seu registro na consciência, tanto menos se terá de contar com um efeito traumático desses choques”.¹¹²

Importa observar que Baudelaire secciona o tempo em dias do ano, Ano Velho-Ano Novo, tarde, manhã, horas, minutos e segundos, ao passo que também subverte essa noção de temporalidade linear, fazendo explodir uma diferente concepção de tempo, pautada nas experiências das inesperadas e subterrâneas correspondências entre presente e passado. Baudelaire é o autor que fez do choque o seu princípio poético. Imprimiu essa temporalidade brusca no cerne de sua linguagem, na brevidade dos inesperados encontros a-históricos, no relampejo de correspondências de significados entre as coisas: “A beleza particular de tantos começos de poemas de Baudelaire é: o emergir do abismo”.¹¹³ No prefácio para *Spleen* de Paris, conforme observa Marshall Berman (1940-2013), Baudelaire declara a exigência de uma nova linguagem pela *la vie moderne*: “uma prosa poética, musical, mas em ritmo e sem rima, suficientemente flexível e suficientemente rude para adaptar-se aos impulsos líricos da alma, às modulações do sonho, aos saltos e sobressaltos da consciência”.¹¹⁴

Baudelaire viveu as contradições do final do século XIX, e a massa tornou-se principal matéria reflexiva, o seu objeto alegórico. Dela se aproximou, e a arremessou para o “terreno do Nada” (a eternidade), abrindo as fendas dialéticas da modernidade. “A modernidade é em Baudelaire uma conquista”.¹¹⁵

2.3 A contradição

Conforme analisado, em Walter Benjamin a forma alegórica conduz ao embate, com a fixidez de significados que perpetuam um mesmo sentido às coisas. Assim, com o drama trágico do século XVII, viu-se a variedade de estratégias estéticas da linguagem textual e do plano plástico teatral, mobilizando ressignificações, por

¹¹² BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 112.

¹¹³ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 153.

¹¹⁴ BAUDELAIRE *apud* BERMAN. *Baudelaire: O Modernismo nas ruas*, p. 178.

¹¹⁵ BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 158.

exemplo, do sentido de corpo, de morte ou dos acontecimentos históricos. Aspecto que se faz notável nos enunciados que se metamorfoseiam, se polarizam ou, quando não, transmutam-se em seus contrários através do uso exacerbado de palavras metafóricas, de permutações de sentidos entre elementos díspares, dos contrastes criados entre a matéria narrada pelas ações dos personagens e aquela narrada pelo coro, e por aí segue-se um trabalho construtivo da forma. Da mesma maneira, o olhar alegórico de Baudelaire defronta, não sem ambiguidades, os signos da totalidade homogeneizante da modernidade do século XIX. O poeta vislumbra o elemento da antiguidade que na Paris, em pleno processo de “reurbanização” e de desenvolvimento, ressurgiu transmutado na mercadoria em exposição na vitrine, na arquitetura ou moda (expoentes do totalmente novo), como um eterno retorno do mesmo. Por meio do jogo de justaposições de palavras, associações de imagens e evocação de sentidos sensoriais que geram atritos (choques), o poeta faz emergir as idiosincrasias do progresso. A alegoria, como escreveu Benjamin, “precisamente em seu furor destrutivo, visa a aniquilação da aparência baseada na ‘ordem estabelecida’, seja da arte, seja da vida – a aparência de uma totalidade ou de um mundo orgânico”.¹¹⁶

É nessa mesma chave de reflexão que a forma alegórica parece desenvolver-se na produção cultural no Brasil durante os anos ditatoriais da década de 1960, com a música tropicalista, o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Uma produção que passa ao largo da ancoragem de significados fixados historicamente e que, ao proporem momentos de irrupções simbólicas, “reviraram para baixo o que está por cima”.¹¹⁷ Aqui vale a menção à compreensão benjaminiana de história, na qual se entende os objetos e acontecimentos passados não como algo mitológico (imóvel e imutável), mas suscetível ao processo dialético. Gilberto Gil (1942-), sobre o tropicalismo em seu pleno

¹¹⁶ BENJAMIN. *Passagens*, p. 377 [J 57, 3].

¹¹⁷ BENJAMIN *apud* TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN. *Passagens*, p. 19.

uso de uma linguagem disruptiva, comenta: “ele virava a mesa, ele tentava virar a mesa bem-posta, uma mesa de um certo banquete aristocrático”.¹¹⁸

O experimentalismo da forma na produção artística brasileira desse período resultaria na formação de uma estética de metaforismos, o que Glauber Rocha (1939-1981) expressou ser o discurso adotado não apenas por uma questão de censura, como fuga de um discurso direto, mas um meio de chegar ao “osso da questão”:¹¹⁹ um processo de desmitificação de signos históricos. O cenário social é marcado pelo golpe de estado de frente militar e da proposta liberal-conservadora, aliada aos interesses de uma elite latifundiária e industrial, em oposição às reformas de bases. Uma política que visou um programa de crescimento econômico privilegiando a fatia já favorecida da sociedade, com o apoio da imprensa, às custas do extermínio de povos com seus costumes e com represálias aos movimentos sindicais de trabalhadores urbanos. Esse momento ainda foi marcado pelos “maniqueísmos que se infiltravam nos setores artísticos coibindo diversas formas de criação”.¹²⁰ Face ao panorama de derrota, de projetos abortados e experiências reprimidas, uma vertente artística passa a operar na desconstrução de mitos nacionais, como o crescimento, o progresso, a cultura e a modernidade, inscrevendo-os como elementos da linguagem artística, como elementos significantes. Essa reação provocaria uma mudança brusca no aspecto da canção e na narrativa no cinema, trazendo à luz as obscuridades das contradições daquele presente histórico.

Essa exposição das contradições do Brasil da década de 1960 certamente demandaria maiores mediações teóricas, tensionando diferentes componentes que fogem do escopo da presente tese. Porém, a fim de introduzir, em linhas gerais, o cenário de fundo da produção artística reverenciada a seguir, elenco algumas considerações, focando nas contradições que gravitam o direcionamento à “modernização” e ao “desenvolvimento” no país, já em curso no governo democrático,

¹¹⁸ GIL *apud* FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p. 26-27.

¹¹⁹ Documento/áudio na voz de Glauber Rocha em conteúdo extra: TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2019, 2 DVD (115 min), NTSC, son., p&b.

¹²⁰ TATIT.Prefácio.In: FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 11.

e que receberiam novos rumos após o golpe de Estado, quando acentua-se as diferenças de classes e o alcance de segmentos da sociedade aos programas do governo centralizador e conservador.

Nos anos que antecedem o golpe político-militar de 1964, o país vivia um período de crescimento industrial desde o segundo governo do presidente Getúlio Vargas, de 1951 a 1954. Dos marcos mais importantes de sua gestão destaca-se a criação do BNDE e da Petrobrás. A plena expansão da escala de desenvolvimento ganharia, porém, maior fôlego durante o mandato de Juscelino Kubitschek de Oliveira, de 1956 a 1961. Isso devido a uma combinação de fatores que favoreceriam a implementação e a realização do conjunto de investimentos de seu Plano de Metas, consolidando o papel do Estado como agente condutor da economia. Era um programa centrado na acelerada modernização do país, viabilizando a ampliação de infraestruturas e a produção de insumos para o desenvolvimento da indústria no Brasil, mas que, também, teria como meta especial a modernização do próprio aparato político, com a construção do Distrito Federal. A cidade de Brasília, erigida em pleno interior do cerrado goiano, seria um paradigma no quadro das contradições brasileiras. Por um lado, torna-se símbolo de modernidade e de inovação, sob o plano arquitetônico e urbanístico de Oscar Niemeyer (1907-2012) e Lucio Costa (1902-1998), desvencilhando, por sua vez, o país da imagem rural:

O sonho de um Brasil “modernizado” pelo projeto desenvolvimentista e industrialista que superasse as limitações concretas e simbólicas de uma inserção agroexportadora, a qual deixou uma nação enorme mais pobre e distante dos centros dinâmicos mundiais, não se resumia a uma nova moradia dos poderes públicos, mas incluía um vigor artístico poucas visto na nossa história.¹²¹

Por outro lado, a construção da capital federal trouxe uma sequência de fatos que denunciaria a fragilidade do governo em políticas sociais, por exemplo, no que tange diretamente ao emprego da massa operária, que deixou seus estados para atuar

¹²¹ BASTOS, Carlos Pinkusfeld; COSTA, Pedro de Vasconcellos. O período JK e o plano de metas. In: ARAÚJO, Victor Leonardo de; MATTOS, Fernando Augusto de (Org.). *A economia brasileira de Getúlio a Dilma: novas interpretações*. São Paulo: Hucitec, 2021. p. 185.

na edificação da cidade, entre os anos de 1957 e 1960, em condições insalubres e sem o direito da indignação.¹²² Como pontuou o escritor e jornalista Carlos Alberto Mattos, a construção da capital federal levou à “posterior expulsão dos candangos para os arrabaldes da utopia”, abrindo a discussão sobre classes sociais e modernidade.¹²³ Além disso, a cidade de Brasília tão logo ocupou no imaginário social o registro de uma identidade nacional de liberdade de democracia (inaugurada, não por coincidência, no dia em que se celebra a morte de Tiradentes), assim como, tão logo também, tornou-se “um território fértil para viabilizar os governos militares”.¹²⁴ Antes de chegar ao golpe de 1964, porém, vale pontuar algumas das marcas deixadas pelo governo de JK. Resultou-se de sua administração, sob o lema político “50 anos em 5”, o evidente crescimento e a modernização do país nas áreas de energia, transportes, indústria de base, alimentação e educação, assim como a própria inauguração de Brasília. Com efeito, constatou-se o aumento significativo da produção de produtos manufaturados, de bens duráveis, como a produção de automóveis nacionais, e de diferentes combustíveis, além da ampliação da malha rodoviária e do sistema de educação (com abertura de cursos técnicos que diretamente refletiria na qualificação da mão de obra de trabalhadores). Destaca-se ainda a criação de novos órgãos de arrecadação de impostos direcionados para o aumento de recursos para expansão da infraestrutura, como energia, portos e setor imobiliário, além da reforma cambial e a criação de empresas públicas. Já no inverso dessa dimensão de crescimento do país e de mais oportunidades, houve o aumento da inflação, as dificuldades com o mercado externo, afetando diretamente na expansão de indústria que dependia da importação de maquinarias, somado ao abandono de reajuste dos salários dos trabalhadores rurais, já desfavorecidos com a transição da produção agrícola para os processos

¹²² Como demonstra o documentário: *CONTERRÂNEOS velhos de guerra*. Direção e produção: Vladimir Carvalho. Coprodução: Universidade de Brasília. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1990, DVD (175 min), NTSC, son., cor.

¹²³ CARVALHO, Vladimir; MORICONI, Sérgio; MATTOS, Carlos Alberto. Vladimir Carvalho *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Pantasmas de Brasília. Encarte do filme *Conterrâneos velhos de guerra*, p. 24.

¹²⁴ CHAIA, Vera; CHAIA, Miguel. A dimensão política de Brasília. *Cadernos Metrópole*, São Paulo, v. 20, p. 167, 2008.

mecânicos, e a estagnação da política de trabalho de uma massa que crescia nos centros urbanos. De maneira sucinta, durante o governo de JK:

O país tornou-se majoritariamente urbano, as questões econômicas prevaleceram sobre as sociais, o que levou para o segundo plano setores educacionais, de saúde pública, habitação popular, previdência e a assistência social. Apesar disso, deu-se maior relevância à educação, vista, de forma pragmática, como instrumento a serviço de desenvolvimento.¹²⁵

Outra dívida deixada pelo governo JK, mais permanente e nunca prioritário no projeto desenvolvimentista brasileiro e uma ausência que se torna muito mais explícita no período pós 1964, refere-se ao processo de inclusão e avanço social, uma vez que os desequilíbrios sociais e regionais se aprofundaram no decorrer do referido programa.¹²⁶

No governo seguinte, quando, na condição de vice-presidente, João Goulart assume, não sem impedimentos políticos, o cargo ocupado por Jânio Quadros, por este renunciar à presidência exatamente no ano de tomada a posse, em 1961, o país viveu um momento de muita expectativa de avanços no campo social – em especial, com a implementação das reformas de base que fundamentalmente consistiam em diversas mudanças estruturais (agrária, bancária, administrativa, urbana e fiscal), as quais poderiam levar o país a um avanço, melhorando as condições de vida da população e a equalização de distribuição de renda no Brasil.

João Goulart, conhecido como Jango, entretanto, teria muito pouca adesão de aliados no Congresso, além das interferências diretas por parte do empresariado conservador, para a consolidação de uma guinada política que visasse à estabilização da economia aliada às metas de crescimento e às reformas sociais. Tal impasse fora agravado pela escalada inflacionária, pelo aumento de juros bancários, pelos crescentes déficits públicos e pelas limitações das relações exteriores – desde o rompimento do Brasil com o FMI, no final do governo de JK, o aumento da dívida externa e as novas diplomacias colocadas com a eclosão da Guerra Fria, como o não

¹²⁵ BASTOS; COSTA. O período JK e o plano de metas, p. 187-188.

¹²⁶ FERREIRA *apud* BASTOS; COSTA. O período JK e o plano de metas, p. 188.

rompimento de Jango com Cuba e países socialistas, levaram ao estremecido diálogo com os EUA –, somados à pressão de sindicatos, com greves e paralizações pela reivindicação de ajustes salariais, e às manifestações de trabalhadores rurais, organizados em Ligas Camponesas, pressionando pela reforma agrária. Nesse ínterim, somado à declarada posição do presidente Jango, “sobre a miséria do povo não se constrói a paz social”,¹²⁷ seguida de implicações na prática política, como a desapropriação de terras e de refinarias de petróleo privados, forma-se uma mobilização entre a elite, a classe média e as forças armadas, ou seja, uma frente contrária às exigências dos movimentos de esquerda apoiadas por Jango, temendo a perda de poderes na pirâmide socioeconômica e política. A situação se agrava quando Jango reage às coibições de militares e sargentos: “não admito que a desordem seja promovida em nome da ordem”.¹²⁸ Sobre tal cenário, escrevem a professora e economista Hildete Pereira de Melo (1943-) e os professores Carlos Pinkusfeld Bastos e Victor Leonardo de Araujo:

O presidente Jango não tinha uma variável de ajuste e muito menos a possibilidade de um acordo social que viabilizasse a compatibilização das demandas sociais exacerbadas e conflitivas naquele momento. Logo, suas aparentes contradições eram, na verdade, as contradições daquela conjuntura sociopolítica. A arbitragem dessas tensões se fez de forma violenta, pela derrubada do governo constitucional, o que apesar de reorganizar o capitalismo brasileiro para uma nova fase

¹²⁷ Citação do discurso de Jango em 13 de março de 1964 no grande comício em frente à Estação da Central do Brasil, no Rio de Janeiro (o Comício da Central), em defesa das “reformas de base”, organizado pelos movimentos sindicais e de esquerda.

¹²⁸ Fala do presidente Jango em reunião organizada por sargentos da Polícia Militar e das Forças Armadas do Brasil no Automóvel Clube do Brasil, no Rio de Janeiro, no dia 30 de março de 1964. No dia seguinte consumou-se o golpe, deixando Jango, um legado político abafado pela oposição. Entre suas realizações no âmbito do comércio exterior, do trabalho, da infraestrutura e do setor siderúrgico, verificou-se: “política externa independente (...) ampliação do intercâmbio comercial com os países socialistas e africanos; implementação de uma política nacional de saúde (...) Incentivou a organização de sindicatos rurais (...) regulamentou o Código Brasileiro de Telecomunicações (...) inaugurou a Usiminas, a Cosipa e Ferro e Aço de Vitória; foram ainda iniciados os estudos para a construção do porto de Tubarão (...) A Petrobras (...) obteve o monopólio para o fornecimento de derivados petrolíferos a todos os órgãos públicos” (MELO, Hildete Pereira de; BASTOS, Carlos Pinkusfeld; ARAUJO, Victor Leonardo de. A política macroeconômica e o reformismo social: impasses de um governo sitiado. *In*: ARAÚJO; MATTOS. *A economia brasileira de Getúlio a Dilma*, 2021, p. 239-240.)

expansiva, manteve, e até certo momento acentuou, seu caráter desigual e excludente.¹²⁹

Passada a primeira fase do governo militar, voltada para a estabilização econômica, com contenção da inflação, estagnação de políticas sociais, suspensão de reajustes salariais e severas repressões aos movimentos que contestassem as mudanças, dentre essas a extinção de partidos e a implantação da eleição indireta, o país retoma o crescimento sob a concentração de poder e de renda, rumo ao desenvolvimento econômico dos anos de chumbo (o Milagre Brasileiro, 1968-1973). Como escreveu o professor e economista Aloísio Teixeira (1944-2012), “as vozes críticas que então se levantavam – e elas existiam de todos os matizes e modalidade eram abafadas pelo coro de elegias do ‘milagre’”.¹³⁰ Ao contrário dos mitos propagados pelo governo centralizado dos militares sob o apoio incontornável da comunicação de massa, a popularizar o contínuo crescimento econômico, verificava-se o enriquecimento e a lucratividade de frações específicas da esfera social: da indústria empresarial abastecida pelas classes dominantes, das estatais, além do capital estrangeiro, já beneficiado desde o final da Segunda Guerra Mundial com investimentos direcionados às novas economias que se industrializavam, seja na ampliação de seu mercado ou por meio de empréstimos e financiamentos. A grande população brasileira ficou sob o feitiço de um êxito, em realidade, fora de seu alcance. A própria ascensão do poder de compra de uma incipiente cultura de consumo nos grandes centros urbanos desses anos era movida, consubstancialmente, não por proletariados, trabalhadores rurais ou por diferentes níveis de assalariados, que precisariam recorrer às condições de créditos, mas por uma camada de maior poder aquisitivo da sociedade, detentora de capital, que passaria então a se beneficiar da expansão do mercado nacional ou estrangeiro dos bens duráveis. Assim, encontramos o período testemunhado pela visão do economista e sociólogo Paul Singer (1932-2018):

¹²⁹ MELO; BASTOS; ARAUJO. A política macroeconômica e o reformismo social, p. 244.

¹³⁰ TEIXEIRA, Aloísio. A crise do milagre. In: *Paul Singer*. Disponível em: <http://paulsinger.com.br/a-crise-do-milagre/>. Acesso em: 13 fev. 2024.

Acontece que pela preservação de altas taxas de crescimento mediante a repressão das tensões sociais se paga certo preço: as tensões não desaparecem, permanecendo ocultas e acumulando-se, por ausência de válvulas de escape. Estas tensões são mascaradas por uma mobilidade social ascendente, que se oferece apenas como saída individual, para uma minoria de assalariados. Para a grande maioria dos pouco qualificados, que participam da produção de uma riqueza crescente à qual praticamente não têm acesso, o presente "milagre" oferece pouco mais que oportunidades mais numerosas de emprego igualmente pouco remuneradoras. As categorias mais bem pagas estão expostas aos insistentes apelos de uma sociedade de consumo, veiculados pelos meios de difusão de massa, sem que os recursos de que dispõem lhes permitam mais que um endividamento progressivo.¹³¹

Em resumo, nos anos em que o governo continuava controlado pelos militares, corria a imagem de um Brasil do desenvolvimento e do progresso, de um país economicamente forte, ao passo que se endossava os traços históricos de desigualdades de uma sociedade dividida pelas diferenças entre classes. Tendo, por exemplo, a concentração de renda dos mais ricos, a "classe A", aumentado consideravelmente, entre 1960 e 1970, na margem de 112%, enquanto as grandes massas da população demonstrariam números bem inferiores, com a "classe D", aumentado 16%, e a "classe E", aumentado 7,5 %.¹³²

Isto posto, retorno ao trabalho das alegorias realizado por uma vertente na música e no cinema, conforme observado a seguir, que fez da exploração da forma alegórica, do intenso jogo de resignificação dos signos nacionais, o mecanismo de desmitificações.

Em *Tropicália, alegoria, alegria* (publicado originalmente em 1979), Celso Favaretto analisa as canções tropicalistas, assinalando a marca deixada por uma

¹³¹ SINGER, Paul Israel. O Milagre Brasileiro: Causas e Conseqüências. *Caderno CEBRAP*, São Paulo, v. 6, p. 45, 1972. O artigo de Paul Singer apresenta, ainda, o exame de um recorte abrangente da política econômica que antecede e favorece o crescimento econômico nos anos ditatoriais, o apogeu do dito "milagre", assim como um balanço das adoções políticas e econômicas que permitiriam manter a sua continuidade. Diferentemente de resenhas, artigos e demais fontes do período em que foi originalmente publicado, o site do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP) informa que o artigo foi realizado juntamente com Fernando Henrique Cardoso (1931-).

¹³² Ver dados apontados em SINGER. O Milagre Brasileiro, p. 38.

geração: “Uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos”.¹³³ De antemão, há de situar que a adjetivação “música tropicalista” foi confiada pela imprensa por relacionar a estética das músicas “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso (1942-), e “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, ambas lançadas no III Festival da Música Popular Brasileira (Tv Record, São Paulo), em 1967, com um movimento cultural mais amplo já em curso, com a obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, e o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, ambos também daquele mesmo ano. Na análise de Favaretto, que propõe um esmiuçar estrutural das canções dos compositores baianos centrais do movimento, os já citados Caetano Veloso e Gilberto Gil, mas também estende aos nomes como Gal Costa (1945-2022), Rogério Duprat (1932-2006), Torquato Neto (1944-1972), entre outros, evidencia-se um novo entendimento de canção naquele final de década. Não somente a letra, mas também todos os demais elementos da música (a palavra, o som, a melodia, a acentuação rítmica), incluindo ainda a *mise-en-scène* do artista (a presença no palco e a relação do corpo com o figurino, a iluminação e a colocação da voz), tornam-se detentores de significações. “A arte não pode, de fato, permitir de forma alguma que alguém a promova, nas suas obras, a tribunal da consciência, dando mais atenção ao assunto representado do que à representação”,¹³⁴ escreve Benjamin, em defesa da forma alegórica, e que cabe bem aqui.

Conforme observa Favaretto, a partir da *Tropicália* há uma radicalização na forma da canção, distinguindo-se daquela outra já de bastante sucesso pelo público universitário e intelectual que se organizava em torno dos festivais. A atenção discursiva recai especificamente na letra, ficando o arranjo como um complemento enfático, e, por esse motivo, o autor se refere a elas como “músicas mais conteudísticas”. As músicas de protestos, como assim são conhecidas, tratam de composições com grande carga expressiva e de sensibilidade aos problemas do plano social, claras em suas mensagens contestatórias, e falam pelos oprimidos, sertanejos,

¹³³ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 21.

¹³⁴ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 106.

moradores do morro, miseráveis, agricultores operários, a partir da imagem de um Brasil de desigualdades e de um povo sofrido e valente:

A música de protesto privilegiou o tema – tratado segundo formas poéticas consagradas – em detrimento do material musical. Desenvolveu arranjos requintados, principalmente quanto à harmonização, visando ao reforço da mensagem, acontecendo o mesmo com a interpretação: forte, gritada, gestualística.¹³⁵

Diferenciando dessa tendência, cada canção tropicalista é uma grande malha de interrelações semânticas, em que as palavras são postas lado a lado em um jogo de forças, por exemplo, quando um elemento afirma algo e outro elemento o nega. A estética tropicalista pretendeu, dentro de um percurso de evolução da canção, estabelecer uma relação dialógica e crítica com a cultura do passado e com a atualidade, abarcando em suas composições ritmos que remontam às origens indígenas e à cultura afro, colocando-as ao lado de experimentações de sonoridades e estilo *pop*. Também fez uso de citações literárias, de heranças religiosas, das festividades tradicionais, paralelamente às referências aos produtos de consumo e da indústria cultural, em claro comentário da atmosfera urbana e da inserção da cultura norte-americana, bem como de sua absorção no cotidiano, como a “Coca-Cola” (“Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, 1967), o “batalhão de cowboys” (“Superbacana”, de Caetano Veloso, 1968), ou em “você precisa aprender inglês” (“Baby”, de Caetano Veloso, 1969).

Um aspecto digno de ser notado da veia alegórica da canção tropicalista é a eclosão de fragmentos de uma diversidade musical, que confronta o conceito totalizador de “música brasileira”, repelindo tanto os espíritos ufanistas aflorados do período do regime militar quanto a afirmação cultural em defesa de um purismo de “traços do nacional”. O trajeto das combinações de ambivalências coloca em relevo a coexistência de temporalidades. Nesse exercício, como já observado por Favaretto, “opera um esvaziamento das referências fixadas como *ethos* pela ideologia oficial”.¹³⁶

¹³⁵ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 145.

¹³⁶ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 92.

Destarte, é uma maneira de compor com jogos de descentralizações de forças, por meio de relações dualísticas entre o arcaico e o moderno, o urbano e o rural, a tradição e a modernidade, o centro e a periferia, o desenvolvimento e o subdesenvolvimento, o Primeiro Mundo e o Terceiro Mundo, o eu e o outro, o batuque e a guitarra elétrica, a rua e a sala de jantar, o nacional e o internacional, o jazz e o samba, a guerra e o carnaval, o desenvolvido e o subdesenvolvido:

O efeito crítico não provém da simples justaposição do arcaico e do moderno, que poderiam conviver numa desordem “mantida”, mas do estilhaçamento do painel que se vai montando; indica-se constantemente que o carnaval é suspeito e que a carnavalização da música é outra coisa.¹³⁷

Também a partir de uma minuciosa análise de obras desse período, a focar a crítica ao contexto sociopolítico brasileiro, do período democrático ao ditatorial, introjetada no trabalho alegórico (e, aqui, trabalho no sentido mesmo de mobilizar uma ação, a do processo de significações), importa trazer as reflexões apontadas pelo professor Ismail Xavier, em *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (1993).¹³⁸ No livro, Ismail investiga um recorte da produção cinematográfica do período de 1967 a 1970, se atendo aos processos construtivos, nos quais “o dado formal é tomado como um caminho da direção do político”.¹³⁹ O autor debruça sobre a investida de uma geração de diretores inclinados ao diagnóstico da sociedade, do país e da noção de subdesenvolvimento, ao passo que, articulado à consciência de crise técnico-econômicas do regime conservador e ao seu contínuo desligamento dos processos sociais, problematiza a própria linguagem cinematográfica. É neste empenho estético que a alegoria se fortalece, engendrando diferentes dimensões expressivas, modos de produção alternativos, voos experimentais, suscitando, por fim, uma nova interação entre obra e público:

¹³⁷ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 67.

¹³⁸ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

¹³⁹ XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 11.

O contexto da modernização administrada pelo regime militar não arrefeceu, pelo contrário, acelerou a busca de outros protocolos de experiência estética articulados ao tateamento do país. O desconcerto, longe de um entrave para a criação, mostrou-se um desafio que recebeu resposta vigorosa na atualização das artes face ao quadro internacional da época. Estranhado o Brasil, era preciso interrogar suas representações. Estranhada a comunicação, era preciso pesquisar a linguagem.¹⁴⁰

Ainda que cada obra, em sua vontade de diagnóstico geral da nação, tenha se lançado às estratégias diferentes de alegorismos, os filmes nos convocam a percorrer fragmentos para chegar, quiçá, a uma totalidade. Entre os recursos adotados, sobressaem os desenvolvimentos de tipificações e a organização dos personagens como emblemas, mas, também, aspectos concernentes à estrutura da narrativa (o deslocamento de pontos de vistas, a adoção de repetições de câmeras, o uso da voz *over*, *flashbacks*, a circularidade de falas, a textura descontínua entre imagem e som). Destaca-se, ainda, adoções de montagens e de construção narrativa “que se faz ver”, colocando à mostra as articulações dos elementos (o processo de urbanização, o poder da imprensa, os laços patriarcais, o silenciamento às reivindicações sociais, os conflitos culturais, etc.) e desvelando as camadas estruturais de seus processos de significações. Tais estratégias fílmicas nos convocam a um olhar analítico, a fim de organizar os cacos do material-ruína, das justaposições e suas tensões, que, por fim, nos leva à indagação da existência de um todo “nacional” aclamado pelos espíritos ufanistas:

As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo-a-corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem essa passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da “promessa de felicidade” à contemplação do inferno, passagem cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.¹⁴¹

¹⁴⁰ XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 20.

¹⁴¹ XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 11.

Entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, como observa Ismail Xavier, há importantes diferenças. O Cinema Novo abarca uma concepção de “comunidade imaginária”, reconhecendo a “alteridade” e a força de uma camada social até então “inaparente” (o povo); o Cinema Marginal já não se apoia em um discurso de mediação teórica, tendo internalizado um “tom apocalíptico”, em consonância com os movimentos sociais de “radicalização da luta política depois do AI-5”. Detenho a atenção na leitura de duas obras com adoções do alegórico que se correlacionam a momentos distintos do plano dos acontecimentos históricos.

Na inteligência construtiva de *Terra em transe* (1967), a alegoria torna-se a chave possível para um dizer político, o próprio objeto do diretor Glauber Rocha. Sob as limitações impostas pela censura, o enredo crítico em torno do golpe de Estado desenvolve-se numa chave de metáforas, além de problematizar o populismo político, colocar em pauta a iminência das organizações guerrilheiras, pontuar uma reflexão ácida sobre a presença da intelectualidade na mobilização revolucionária, em sua “ilusão de proximidade e a real distância das classes populares”,¹⁴² escancarar o crescimento de uma massa de trabalhadores sem representatividade política e de um povo sem ter onde morar.

Em *Terra em transe*, personagens emblemáticos, caricatos em seus trajes e em suas gestualidades, carregados de mensagens cifradas, se organizam em torno do confronto entre duas vertentes políticas, o político conservador e o líder populista, para a presidência de Eldorado.

Porfírio Diaz (Figura 3), é o político conservador que, acima de todos, bem distante do povo, no alto do penhasco e do topo das escadarias que, respectivamente, alegorizam um palanque e um trono, corporifica o discurso focado na legitimação de uma cultura conforme interesses aristocráticos, fazendo uso de uma noção mítica (“intocável”) de pátria. Com um crucifixo nas mãos e uma coroa sobre a cabeça, reitera seus privilégios como se, de seu direito, fosse natural. Também flerta com o imaginário do europeu catequizador, colonizador, monárquico, conquistando o olhar dos

¹⁴² XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 16.

segmentos que detêm a concentração de riqueza (a indústria nacional, o petróleo, as minas de ouro, prata, urânio, as metalúrgicas) e a grande imprensa. Porfírio Diaz é o candidato aristocrático que “sem nunca ter visto o povo”, torna-se o “pai” da pátria.

Figura 3 – Cenas com o personagem Porfírio Diaz.



Fonte: *Terra em transe*, 1967, de Glauber Rocha.

Figura 4 – Cena com o personagem Vieira (de terno branco no centro da imagem).



Fonte: *Terra em transe*, 1967, de Glauber Rocha.

Figura 5 – Cena com o personagem Paulo (de casaco longo à direita da imagem), encurralando um representante popular.



Fonte: *Terra em transe*, 1967, de Glauber Rocha.

Vieira (Figura 4), é o líder populista, que se auto-outorga proprietário de terras, das quais nunca cuidou, e cuja aparição se dá emoldurada na companhia da Igreja Católica, da esquerda intelectual e pelo povo, formado pelos operários e camponeses.

Paulo, o intelectual, é dividido entre a poesia e a política, trai sua origem conservadora da mesma forma que trai sua relação aos programas progressistas. Aliás, trai tanto quanto aquele a quem se opõe, o político conservador. Medita sobre o significado da massa, lamenta a pobreza, a miséria, mas coage os representantes do povo, ladeira abaixo do cenário do palco das decisões políticas (Figura 5). Em verdade, Paulo considera a massa fraca, amedrontada, analfabeta, despolarizada, “um povo atrasado”, destituído da cultura política adequada à efetiva cidadania”.¹⁴³ Vive o próprio dilema barroco, no jogo contraditório entre as ações do plano dos acontecimentos e as da subjetividade, expressas na voz *over*.

A loucura, tomada corpo (um transe) em Paulo, torna-se ainda mais evidente quando contrastada com a coerência ideológica da personagem Sara, com quem divide as experiências intelectuais íntimas e quem lhe crava a pergunta: “Por que Paulo você mergulha nessa desordem?” A bem da verdade, Sara faz evidenciar algo excessivo que persiste no discurso de Paulo, que encerra a sua vida de maneira expressionista e solitária, acreditando valer-se do triunfo da beleza e da justiça nesse ato premeditado. Leva a sua morte e, com ela, “a dor do heroísmo imaginário”¹⁴⁴ e o sentimento de urgência de uma mobilização popular e armada, para combater a ascensão da frente conservadora.

A tônica do filme é de ambiguidades. “A contradição que rege nossas vidas”, anunciada pelo Vieira, líder popular, logo em sua primeira aparição na narrativa, prepara-nos para a relação entre o dito e o ocultado. Esse mesmo personagem que se compromete a governar para o povo, contra o “mau-caratismo” e a “corrupção”, alia-se ao grande proprietário rural financiador de sua campanha, responsável pela morte daqueles que reivindicam direitos. Vieira, em comício, avista com desprezo o desespero de uma mulher, arrastada pela multidão, no intento de lhe algo dizer, sendo a sua voz abafada pelo tumulto, pela fanfarrada ou, quando não, pela ausência completa de áudio. Tal recurso de polaridade tensa entre a palavra e o silêncio surge em outros momentos,

¹⁴³ XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 18.

¹⁴⁴ XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 17.

reverenciando a voz de poucos no sistema político, que, no fundo, assinala a “natureza mais complexa do jogo de poder na sociedade moderna”.¹⁴⁵

O samba e o carnaval ambientam os conflitos em torno de Vieira, atribuindo-lhe uma aparente harmonia e traços de uma identidade popular. Aliás, nem mesmo o samba deixa de receber a luz de uma perspectiva crítica, metamorfoseando-se, ora na radicalidade rítmica africana, ora para sua distorção antagônica, o clássico em um exercício também de silenciamento (de cultura).

O que vemos, de fato, é um desfile de elementos se inter-relacionando em termos de polaridade. Das frestas abertas desses encontros dialéticos, chegamos ao “osso da questão”, tal como no drama barroco investigado por Walter Benjamin, que, com o seu estilo bombástico, “obriga o olhar a dirigir-se para as profundezas da língua”,¹⁴⁶ para o desvendamento dos significados das coisas.

A alegoria em *Terra em transe*, em seu modo abrupto, fragmentário, dialético, abre-se ao diagnóstico crítico daquilo que se forma no âmago entre a economia agrária colonialista, que reluta contra as reformas sociais, e o desenvolvimento industrial pautado em interesses oligárquicos.

No metaforismo ostensivo dos filmes de Glauber Rocha, todos os elementos em cena são potencialmente significantes, e as relações entre esses quase sempre inscrevem uma contradição, seja no sentido plástico visual, nos efeitos sonoros ou no plano do discurso. *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969)¹⁴⁷ opera na radicalização dessas espacialidades e dos efeitos alegóricos já articulados em *Terra em transe*, remetendo, porém, a um outro momento do campo sociopolítico brasileiro, quando a modernização “já cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático”.¹⁴⁸

¹⁴⁵ XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 16.

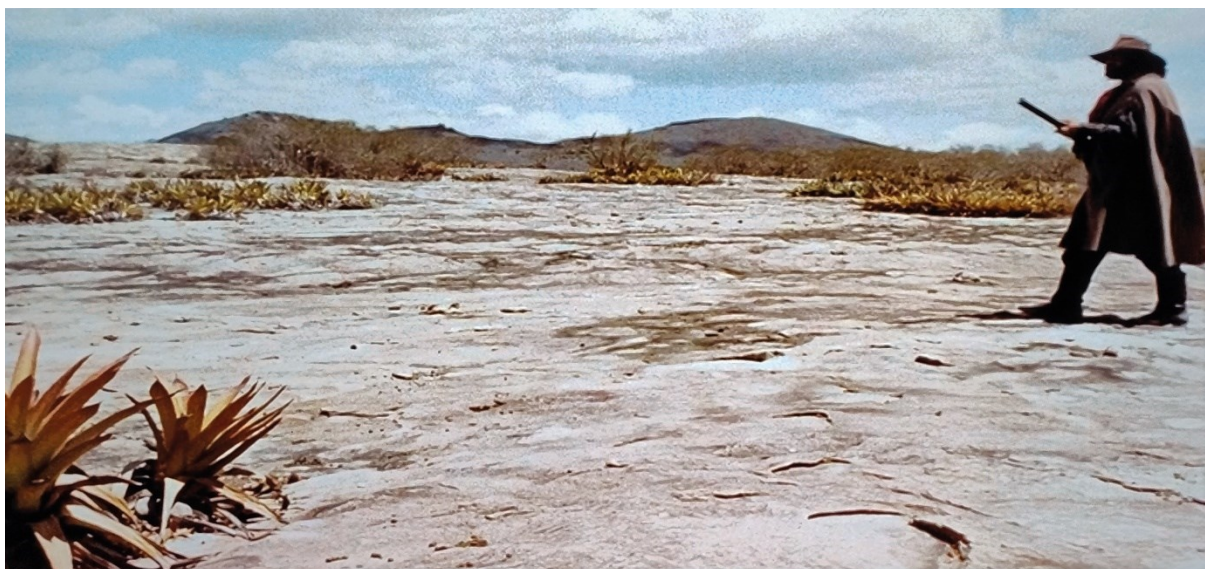
¹⁴⁶ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 217.

¹⁴⁷ O DRAGÃO da maldade contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Carlos Barreto, Tácito Val Quintans, Claude-Antoine, Glauber Rocha. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2018, 2 DVD (95 min), NTSC, son., cor.

¹⁴⁸ XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 21.

O primeiro plano-sequência de *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (Figura 6), expõe o matador na paisagem, sob o calor que faz rachar o solo. No plano seguinte, temos a mesma paisagem e o corpo de um cangaceiro caindo no chão, com o tiro que lhe acertou. Apropriando-se do estilo *western*, quando um forasteiro sempre surge em uma pequena cidade para acertar contas da morte de alguém ou de um roubo aplicado no passado, em um enfrentamento “olho por olho, dente por dente” face ao inimigo, o filme introduz o duelo entre o matador profissional e um cangaceiro no interior do Nordeste.

Figura 6 - Plano sequência com o personagem Antônio das Mortes e o cangaceiro.



Fonte: *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, de Glauber Rocha.

Nessas primeiras cenas, vence o personagem Antônio das Mortes, que, “com o dinheiro dos ricos para matar os pobres”, fez sua fama no sertão em cima da morte de gerações de cangaceiros. Sujeito bruto, de poucas palavras, solitário, sem mesmo a benção de um santo padroeiro, coberto por um manto pesado que lhe traz o aspecto de soberano. Buscado na cidade de Salvador, quando já tinha deixado a carreira de caça aos pobres revoltos, Antônio das Mortes é solicitado a combater o retorno daqueles que julgou ter extinguido. Esse serviço, contratado a mando do delegado da pequena cidade Jardim das Piranhas, tinha como objetivo a proteção das terras do coronel Horácio.

O personagem cangaceiro Coirana surge na cidade Jardim das Piranhas honrando a morte de seus antepassados, logo depois da cena em que um professor rememora marcos históricos brasileiros, em uma espécie de aula aberta para um grupo de crianças na praça.¹⁴⁹ Essa linha histórica, que traz grandes acontecimentos, como o ano de Descobrimento do Brasil, o Dia de Independência, a Abolição da Escravatura, a Proclamação da República, tem como encerramento a morte de Lampião, em 1938. Como é dado a ver, entretanto, a história contada pela versão dos vencedores, em fato, não teria se consumado em um fim. Coirana é a prova viva das transformações históricas, desestruturando as convicções de verdades encerradas pelas datas simbólicas. A entrada de Coirana, acompanhado de duas outras importantes figuras, Dona Santa e Antão, além do grande grupo de oprimidos, atualiza o cangaço no presente.

O duelo, portanto, entre Antônio das Mortes (o matador) e Coirana (o cangaceiro) representa, por um lado, o proprietário de terra e de gado que, na hierarquia política da cidade, detém maior importância, conduzindo os feitos administrativos conforme a sua lei e o seu interesse pessoal: “não vou dividir terra com estes preguiçosos”; “as coisas da terra é comigo”; “quero saber da terra e de minhas vacas”; “Se Getúlio Vargas estivesse vivo, ninguém queria tomar terras do outro”;

¹⁴⁹ Observa-se no filme que qualquer personagem que não seja da elite ou representante do Estado não estará em casa, escola, comércio, mas expostos ao tempo, ao calor, na praça da cidade, na avenida ou na encosta rochosa.

“chamem a polícia”. E, por outro lado, estão os injustiçados que a “história” tentou expurgar, constituída de uma massa de mulheres e homens que transitam pelas cidades honrando histórias de valentia, luta e sobrevivência, entoando manifestações que alteram entre cortejos festivos, cânticos e orações, ligados a um passado místico e religioso.

As decisões políticas da pequena cidade são firmadas em vínculos pessoais e entre poucos. Ademais, a política aqui resulta em estratégias para manter ou ampliar benefícios de lucro, de terra e de poder, sendo as tomadas de decisões, não por espanto, lançadas na esfera privada, no interior do Bar Alvorada, na casa do coronel ou na igreja. Dentro desse núcleo que ambienta a classe dominante, desenvolve-se, ademais, o drama doméstico com traições entre os personagens.

Jardim das Piranhas é uma cidade rural da região dos Milagres, que, em sua estrutura diminuta, traduz a polarização econômica do país naquele contexto de modernização dos anos 1960. Os dois diferentes aspectos políticos revelam-se a partir dos personagens Mattos (o delegado) e Horácio (o coronel). Do ponto de vista de Mattos, o que salvaria a pobreza de Jardim das Piranhas seria o “dólar dos americanos”. Mattos almeja o cargo de prefeito, senador, uma carreira inclinada às tendências da reforma agrária e da implantação de indústrias, que, em sua compreensão, traduz a ideia de progresso. No lado contrário, detendo a liderança administrativa da cidade, encontra-se o coronel Horácio, latifundiário, resistente aos novos sinais de mudanças, figura que se autoneomeia “pai” daquela gente faminta.

Glauber Rocha encontra na estrutura da tensão do duelo de um filme de faroeste o seu próprio método construtivo de jogo de oposições. A lógica do embate corpo a corpo do núcleo central do texto narrativo entre o vilão e o herói, que caracteriza o gênero, amplia-se para uma rede complexa de paroxismos de significações entre oposição de concepções de história. Por um lado, uma narrativa historicista, a cadeia de acontecimentos progressivos de datas históricas em que prevalece o enredo unilateral, como que uma progressão natural, tal como a sequência evolucionista de ciclos econômicos, partindo do “cacau, café, ouro, brilhante, açúcar,

petróleo, borracha”, a contextualizar uma trajetória que antecede os “sinais dos novos tempos”, de aberturas de indústrias e investimentos norte-americanos. E, no lado oposto, uma concepção de história (e de tempo) fundamentada numa ordem cósmica que habita a confluência de passado, presente e futuro, inscrita na própria construção do filme e centrada, principalmente, nas falas premonitórias de Dona Santa.

Figura 7– Cena do desfile cívico.



Fonte: *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, de Glauber Rocha.

Figura 8 – Cena com os cangaceiros, Dona Santa e Antão na cidade Jardim das Piranhas.



Fonte: *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, de Glauber Rocha.

Outro contraste que o filme apresenta refere-se à organização social da cidade grande e a do povoado no interior do país, o conflito entre o moderno e a expressão do arcaico. Na capital de Salvador, “modelo de modernidade e de civilização urbana”, a manifestação de senso de coletivo restringe-se à comemoração da independência do país. Pessoas desfilam simetricamente com gestos coreografados e repetitivos, em consonância com a marcha da fanfarra (Figura 7).

O sincronismo inexpressivo da multidão externaliza uma manipulação opressora. E, no sentido contrário, no interior do sertão, pessoas compartilham o excesso do viver, comungando a dor da morte, as preces, mas também a alegria reverberada em danças, palmas, cânticos e murmúrios que remontam às experiências que precedem à sintaxe das palavras e à organização de sentido (Figura 8).

Voltemos ao duelo, propriamente dito, entre o jagunço e o cangaceiro (Figura 9). O conflito entre o proprietário rural e os pobres. Em pleno dia, circundado por todos, como um espetáculo, em praça pública, Coirana é acertado pelo golpe que o leva à morte e o subsequente extermínio de seu povo indefeso. Porém, em um processo revelador e de redenção, uma inesperada tomada de consciência de Antônio das Mortes confere uma reviravolta na narrativa. Ele, um mito de carne e osso, o jagunço matador de cangaceiro, já quando feito sua vida honrando a fama que a história lhe depositou, transforma-se. “O ‘instante’ místico transforma-se no ‘agora’ atual: o simbólico é distorcido e torna-se alegórico”.¹⁵⁰ Antônio das Mortes passa a prosseguir os propósitos deixados por Coirana e, antes dele, pelos outros cangaceiros, Corisco e Lampião. Aqui, aproximamos do gesto salvífico que a filosofia de Benjamin resguarda à forma alegórica:¹⁵¹ “A salvação que assim, e apenas assim, consuma-se só

¹⁵⁰ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 195.

¹⁵¹ Vale brevemente notar que o sentido para Benjamin do termo *Erlösung* (que atravessa a sua obra, sendo traduzido para o português ora como redenção, ora como salvação) “tem um significado ao mesmo tempo e inseparavelmente teológico – a salvação – e político: a libertação, a liberação” (LÖWY. *Walter Benjamin*, p. 48).

Sobre a importância do pensamento teológico nas reflexões de Walter Benjamin e, então, a centralidade da ideia de que a verdadeira tarefa messiânica consiste em “ressuscitar o velho dentro do discurso do novo” (BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, p. 292), observar o fragmento das teses “Sobre o conceito de História” já citado nesta tese anteriormente (ver p. 28). Agora com a tradução de Gagnebin, citado por

se pode obter a partir da percepção daquela outra que se perde irremediavelmente”.¹⁵² O cangaço morto, novamente, se atualiza na figura de Antônio das Mortes, nesse fluxo de morte e vida, de apagamento e do relampejar de significados, que caracteriza o exercício alegórico. “A visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para uma eternidade é um dos mais fortes motivos do fenômeno alegórico”.¹⁵³

Figura 9 – O duelo entre Coirana e Antônio das Mortes.



Fonte: *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, de Glauber Rocha.

É nesse momento que surge na narrativa do filme uma viragem na sequência dos acontecimentos, conferindo à luta armada uma frente revolucionária por diferentes segmentos da sociedade, e passando o jogo das transformações de significados a se desdobrar em outras figuras, para além das representações do cangaço (Coirana) e da maldade (Antônio das Morte). O Beato Antão, no desfecho final do filme, na ação de culminância da revolta do povo contra o Brasil patriarcal, acerta uma lança no coronel latifundiário, remontando à iconografia do padroeiro medieval das lutas (o Santo

Löwy: “O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção” (BENJAMIN *apud* LÖWY. *Walter Benjamin*, p. 48). Ver, também, *Konvolut N* em *Passagens*, dentre outros fragmentos: “O conceito autêntico da história universal é um conceito messiânico” (BENJAMIN. *Passagens*, p. 528 [N 18, 3]).

¹⁵² BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 180.

¹⁵³ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 241.

Guerreiro) (Figura 10). Ao passo que, nessa citação ao santo, alude-se também a sua versão moderna, tal como a conhecemos na representação de São Jorge e o Dragão (Figura 11), acrescida no começo do filme como um prólogo em um plano fixo. Extrai-se desses paralelismos o enfrentamento de forças que se opõem, entre o bem e o mal, o civilizatório e a barbárie, o Deus e o Lúcifer, “petrificadas em plena batalha”.¹⁵⁴ Vemos em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* a circularidade de deslocamentos de significados, em que a imagem da antiguidade romana se atualiza na luta de classe no contexto brasileiro. Como se “as relações contínuas no tempo, das quais trata a história (...) fossem substituídas por constelações nas quais um ocorrido coincide de tal maneira com o presente”.¹⁵⁵

Interessa aqui a estrutura barroca de jogos de contradições de Glauber Rocha, esse exercício alegórico que se abre às metamorfoses dos significados das coisas no contraste das oposições, nos deslocamentos de narrativas atemporais, nas afinidades secretas do arcaico com o presente. Assim, com o processo construtivo da forma tal como manejado pela música tropicalista, que apropria de um amplo campo de significantes, levando-os à exaustão da potencialidade de significarem até a um “momento em que a linguagem cessa”,¹⁵⁶ surge, então, o sentido da verdade.

Nesse capítulo, procurei esboçar as principais características da alegoria sob à luz de seu potencial de transformação, tal como se observa nos escritos de Walter Benjamin, autor que resvala pela inquietante estranheza, “a verdadeira tensão” da forma alegórica, decorrente da assimetria entre o seu significante e o seu significado. Essa particularidade lhe proporciona as deformações e a transitoriedade de sentidos, e, por isso, a marca da mutabilidade no decurso do tempo, em seu fluxo de desaparecimento e de ressurgimento na história.

¹⁵⁴ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 244.

¹⁵⁵ TIEDEMANN. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN. *Passagens*, p. 27.

¹⁵⁶ Escreve Bataille: “Há um momento em que a linguagem cessa, e é esse corte sem eco que institui, ao mesmo tempo, a verdade do zen e a forma, breve e vazia do haikai” (BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 22).

Imbuída dessa visão de alegoria, busquei tangenciar algumas reflexões acerca do notável domínio de procedimentos alegóricos empreendido por um grupo de artistas no Brasil, no cinema e na música nos anos de 1960, internalizando a crise de sonhos fracassados da revolução e driblando o olhar da censura sobre o discurso político. Assim, o trabalho da alegoria deflagrou-se engendrando o exercício de crítica do cenário daqueles anos, problematizando os impasses do governo populista e as expectativas de mudanças sociais e de democratização do poder. Mas também buscou proporcionar o enfrentamento dos governos ditatoriais por meio de uma gama de operações estéticas que colocariam em xeque os conceitos ideológicos operados por uma elite conservadora, que, àquela altura, pretendia homogeneizar (oprimir, castrar, silenciar, extinguir), sob a tutela ufanista de integração de um todo nacional (a "pátria"), a identidade de uma sociedade de expressões culturais heterogêneas e de contrastes socioeconômicos. Em suma, nas produções brasileiras aqui comentadas, articula-se um trabalho de polaridades de ideias através do uso de metáforas, citações, fragmentário, paroxismos, analogias, contrastes e antíteses, em um exercício vertiginoso de reposições de significados às coisas, mobilizando, a bem dizer, a dissecação dos mitos nacionais.

Consoante a essa reflexão da forma alegórica como ferramenta de confronto com a estabilidade de significados que perpetuam historicamente como normas de verdade, ou como um consenso normatizador, proponho, a seguir, uma reflexão em torno de um conjunto da minha produção artística. Os trabalhos apresentados têm como ponto de fuga em comum aquilo mais específico da forma alegórica: a sua experiência dialética que faz dissipar o sempre-mesmo de uma ilusão.

Figura 10 – Beato Antão e o coronel Horácio.



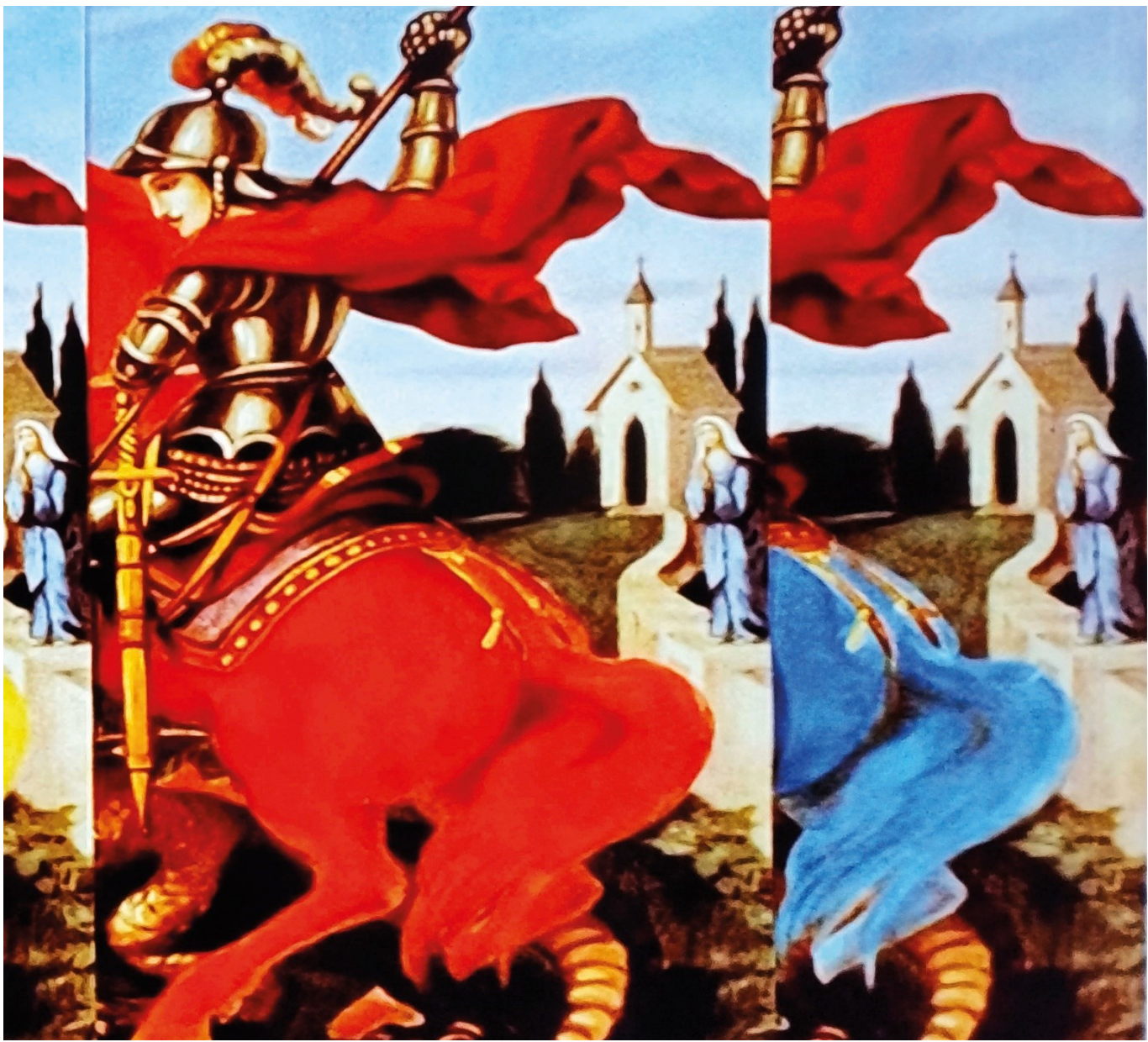
Fonte: *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, de Glauber Rocha.



Figura 11 - São Jorge e o Dragão.



Fonte: *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, de Glauber Rocha.



3 ALEGORIAS DO FEMININO

As obras, os projetos e as ideias artísticas apresentados nesse capítulo¹⁵⁷ elucidam elementos de um passado remoto que reaparecem estabelecendo profundas correspondências com aspectos circunstanciais de nosso tempo. *Calada, Amante, Bandida, Rapunzel e Dama da noite* são os títulos, não por acaso, emprestados às instalações e pinturas. Palavras que guardam na linguagem a “marca de um gênero”,¹⁵⁸ um compêndio de atributos, um sistema de valores e figuras arquetípicas do feminino. Os materiais e as formas utilizados nas obras mobilizam também uma glosa de imagens cifradas, matérias transformadas há muito, seja no espaço mundano ou no repertório de objetos culturais. O que se pretende com a reunião desse específico *corpus* de trabalhos é investigar o interesse em comum pela representação do feminino por meio do trabalho alegórico, partindo da concepção de que o objeto alegórico manifesta a visão de transitoriedade das coisas, carregando consigo um inventário de significados atribuídos no decurso do tempo.

Na acepção benjaminiana da forma alegórica, apreendemos que, sobre determinado objeto, diferentes significados lhe são atribuídos, pois a relação de equivalências entre forma e conteúdo não se constitui como unidade homogênea. Exemplificando essa relação, Walter Benjamin contrapõe a alegoria ao símbolo, que permanece “tenazmente igual a si mesmo”, de gerações em gerações. O autor encontra na análise sobre o símbolo de Friedrich Creuzer (1771-1858), em *Simbólica e mitologia dos povos antigos* (1810), as formulações que, indiretamente, tornar-se-iam relevantes para o contorno de uma definição da própria alegoria, quando essa, conforme Benjamin, carecia ainda de uma discussão teórica contundente.¹⁵⁹ De modo geral,

¹⁵⁷ Capítulo também discutido no exame de qualificação, tendo recebido posteriores modificações.

¹⁵⁸ Menção ao texto “A marca de gênero” de Monique Wittig (1935-2003), em que a autora discute gênero e a imposição do sexo na linguagem, em WITTING, Monique. *O pensamento heterossexual*. Tradução de Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. p.115-128.

¹⁵⁹ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 169-201.

sobre o caráter da alegoria excessivamente metafórico e arbitrário, em que cada coisa pode significar qualquer outra coisa, o pensamento classicista do final do século XVIII teria lhe reservado um teor depreciativo. Isso não quer dizer que Creuzer não compartilhasse das mesmas considerações em detrimento da “coerência” do símbolo, que, em sua harmonia entre forma e conteúdo, renuncia-se ao desmedido. Benjamin, porém, encontra nesse autor, entre os poucos pensadores a ter “um olhar sensível aos enigmas” da alegoria, um importante valor teórico ao fundamentar-se na categoria do tempo como fator das diferenças entre uma forma estética e a outra. O tempo, aqui, refere-se à imediatez de compreensão do significado na forma do símbolo em oposição ao caráter processual da forma alegórica.

Tzvetan Todorov (1939-2017) observa que “a contribuição original de Creuzer foi a de vincular ao par símbolo – alegoria a categoria do tempo”, adicionando ao repertório romântico “uma categoria na qual não se havia pensado antes, mas que reencontraremos na estética do século XX (ela será revigorada, em especial, por Benjamin)”.¹⁶⁰ Todorov, então, cita uma importante passagem da teoria de Creuzer:

A diferença entre as duas formas [símbolo e alegoria] deve ser colocada na instantaneidade, que falta à alegoria. Abre-se a ideia no símbolo em um instante, e inteiramente, e atinge todas as forças de nossa alma. É um raio que cai direto do fundo escuro do ser e do pensar em nossos olhos e atravessa toda a nossa natureza. A alegoria convida-nos a respeitar e seguir a marcha assumida pelo pensamento oculto na imagem. Lá está a totalidade instantânea; aqui, a progressão em uma série de momentos.¹⁶¹

Benjamin conclui: “A relação entre símbolo e alegoria pode ser fixada com a precisão de uma fórmula remetendo-a para a decisiva categoria de tempo”.¹⁶² Nas palavras de Creuzer: “no símbolo, o próprio conceito desce e integra-se no mundo

¹⁶⁰ TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 342, 344.

¹⁶¹ CREUZER apud TODOROV. *Teorias do símbolo*, p. 342,343.

¹⁶² BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 176.

corpóreo, e a imagem fornece-o". "É como um espírito que aparece subitamente, ou como um relâmpago que ilumina a noite de repente".¹⁶³

A forma simbólica, cuja verdade do conteúdo exterior coincide com a verdade do conteúdo interior, relaciona-se com a noção de figura totalizadora. No símbolo, considera-se o objeto, uma verdade cristalizada, cuja beleza é proporcional à importância atribuída para a ideia, por meio da forma, uma estética que Benjamin diz ser conteudista, por fazer prevalecer a beleza da ideia em um corpo objetivo, límpido.¹⁶⁴ Dessa relação sem contrastes entre forma e conteúdo do símbolo, a qual lhe reserva a instantaneidade de sua apresentação pela própria aparência, Benjamin diz tratar-se de uma "falta de têmpera dialética", em oposição ao mundo especulativo da forma alegórica. Ademais, é por considerar o jogo de significações implicado na forma alegórica que o autor encontra a beleza do drama trágico: "o conhecimento filosófico da alegoria, em particular o dialético da sua forma – limite, é o pano de fundo sobre o qual se destaca, em cores vivas e – se é lícito dizê-lo – belas, a imagem do drama trágico".¹⁶⁵

Pode-se concluir desses estudos que a construção alegórica se estabelece nas dissociações dos extremos: significante-significado. Fala-se de uma coisa para remeter à outra: "A alegoria, como signo claramente distinto de seu significado, ocupa seu lugar na arte como antagonista da bela aparência, na qual significado e significante se misturam. Se esta aspereza da alegoria desaparece, ela perde sua autoridade".¹⁶⁶ Vemos em Benjamin que alegoria não tem função de trazer a imediatidade de um

¹⁶³ CREUZER *apud* BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 175, 174.

¹⁶⁴ Vale observar que, para Benjamin, o símbolo como vinculado ao pensamento moderno não se refere ao sentido originário de sua concepção teológica, em que a forma expressa a unidade paradoxal do "sensível e do suprassensível", da experiência do sacerdócio do indivíduo com Deus, mas sim em uma concepção de símbolo artístico de natureza plástica, que, desde a sua introdução na filosofia da arte, viria a ser compreendida como meio de expressão concisa da essência de uma ideia através de uma forma que revela o conteúdo da própria enunciação. Benjamin diz: "um conceito de símbolo que nada tem de comum com o autêntico, exceto a designação". E acrescenta: "Mas é precisamente este uso não legitimado do simbólico que possibilita a investigação de todas as formas de arte 'em profundidade' e contribui enormemente para que todo o estudo das manifestações artísticas se sinta confortavelmente apoiado" (BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 169, 170).

¹⁶⁵ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 203.

¹⁶⁶ BENJAMIN. *Passagens*, p. 419 [J 83^a, 3].

dizer, mas, sim, a evidência dos processos construtivos e, conseqüentemente, as camadas históricas articuladas em seu enunciado. O “tempo experienciado” da alegoria reside na recepção processual da essência de seu conteúdo não revelado por um invólucro. Dessa experiência temporal da forma alegórica, Gagnebin pontua: “Com efeito, vemos a reabilitação da alegoria, tal como Benjamin a empreende, como uma reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna”.¹⁶⁷

Extrai-se das considerações analisadas até o momento nesta tese que a alegoria refere-se também a um modo de significar. Já foi visto que o metaforismo, as torções e as elipses de significados reforçam a resistência da forma em se moldar a único significado. As alegorias do feminino apresentadas a seguir escapam do sentido de um significado totalizador, manifestam a visão de transitoriedade de sentidos atribuídos ao objeto (signo mulher), ao passo que acenam algo que persiste no devir da forma, como uma questão imanente a ela. As alegorias se diferenciam da aparência plena e fixa do símbolo, encontrando nas frestas de seus significantes e seus significados o elemento de reflexão.

3.1 O que esconde o seu corpo silencioso?

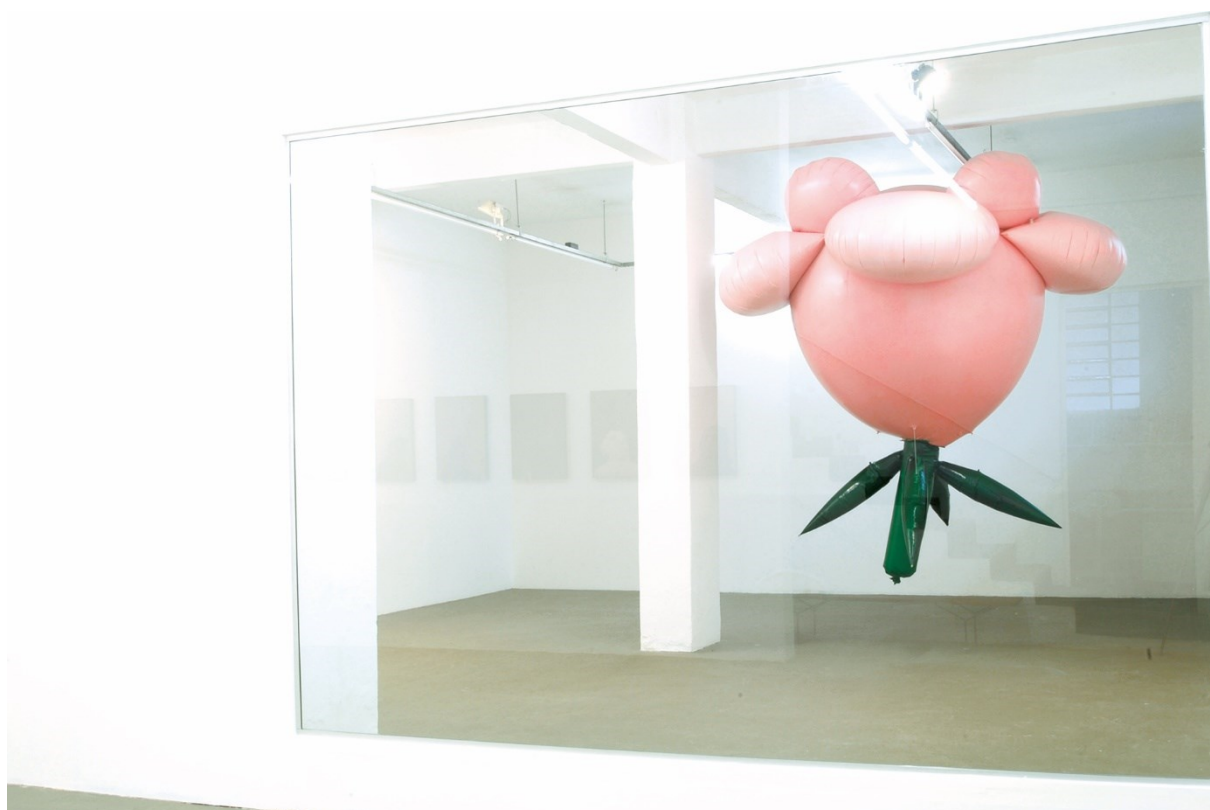
Calada (2008) (Figuras 12 e 13) foi apresentada em uma galeria de arte na cidade de São Paulo.¹⁶⁸ Ocupando o primeiro andar do edifício, a instalação incorporou uma peça de vidro, ajustada a uma moldura em *drywall*, de modo a formar um extenso campo frontal que determinasse o limite de acesso do corpo do visitante. O espaço interior dessa vitrine foi destinado para uma rosa cor-de-rosa. Um balão, sob traços estilizados de uma flor, que, sendo preenchido por ar, se desvanece, murcha, vira outra coisa, oscilando entre o cheio e o vazio, a forma e o informe. “Bizarra”, assim descreve a crítica de arte Thais Rivitti, a flor figurada no balão desencarnado exposto por detrás do vidro:

¹⁶⁷ GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 31.

¹⁶⁸ A instalação integrou a exposição individual *Solstício* na Galeria Virgílio, em São Paulo, de 5 a 31 de março de 2008.

A rosa de Calada é bizarra, como toda flor artificial, mas não quer se passar por uma verdadeira, guarda delas apenas contornos vagos, traços estilizados que já pressupõem mediações entre a rosa natural e sua representação, digamos, industrial. Por isso não estão num jardim, nem num vaso em cima da mesa, mas na vitrine, oferecendo-se como mercadoria.¹⁶⁹

Figura 12 – Flávia Bertinato, *Calada*, 2008. Instalação, balão de filme poliuretano 220 x 200 cm e vitrine de vidro temperado 500 x 360. Galeria Virgílio, São Paulo.



Fonte: Acervo da autora.

¹⁶⁹ RIVITTI, Thaís; BERTINATO, Flávia. *A sedução que nos resta* [Folder da exposição individual *Solstício* de Flávia Bertinato]. São Paulo: Galeria Virgílio, 2008. p. 2.

Figura 13 – Flávia Bertinato, *Calada*, 2008. Instalação, balão de filme poliuretano 220 x 200 cm e vitrine de vidro temperado 500 x 360. Galeria Virgílio, São Paulo.



Fonte: Acervo da autora.

Como tão concisamente articulado por Roland Barthes (1915-1980), o espetáculo tem algo de geometria por calcular “o lugar *olhado* das coisas”,¹⁷⁰ estabelecendo, por conseguinte, a criação de uma área distinta entre aquele que vê e aquilo que é dado para ser visto. A professora e crítica literária estadunidense Mary J. Russo, assim, formula tal dinâmica do olhar: “um espetáculo, por definição, requer linhas de visão e distância”.¹⁷¹ A forma da rosa é uma presença que se oferece à contemplação sob a mesma lógica de exposição de produtos na grande maioria das lojas na área urbana (ao menos naquela época ainda anterior à expansão do *e-commerce*). Essa relação corporal do espectador diante do objeto, mediada por um distanciamento, remete ao modo de aparição de coisas, promovidas nas vitrines a objetos de nossos desejos. Em *Calada*, o objeto é voltado para o exterior. Ele não interage com nada, a distância, paira.

À luz dessas considerações, penso que a obra de Marcel Duchamp (1915-1923), *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* (La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même) (Figura 14), nos caberia à reflexão, por elucidar alguns pontos que se entrecruzam com a montagem de *Calada*. Na obra de Duchamp, também conhecida como *O grande vidro*, o artista vincula, em um único plano, um sistema de interações e fluxos entre seus elementos. Importa, aqui, nos deter a algumas observações que incidem sobre as figuras que representam o feminino e o masculino. De modo sumário, na parte superior dessa obra, encontra-se isolada e flutuante uma forma verticalizada, nomeada pelo artista como a noiva. Já na parte inferior do mesmo vidro, estão os celibatários, representados pelas diversas formas moldadas em padrões de uniformes masculinos, que engendram, na representação, o funcionamento de roldanas e cilindros. O movimento dessa maquinaria alude ao mecanismo de desejo dos que a operam. Vemos que, em *O grande vidro*, o contato dos celibatários com a noiva, por ser mediado pela distância, leva ao movimento *ad infinitum* da tentativa de alcance de seu único alvo.

¹⁷⁰ BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 85.

¹⁷¹ RUSSO, Mary J. *O grotesco feminino*, p. 96.

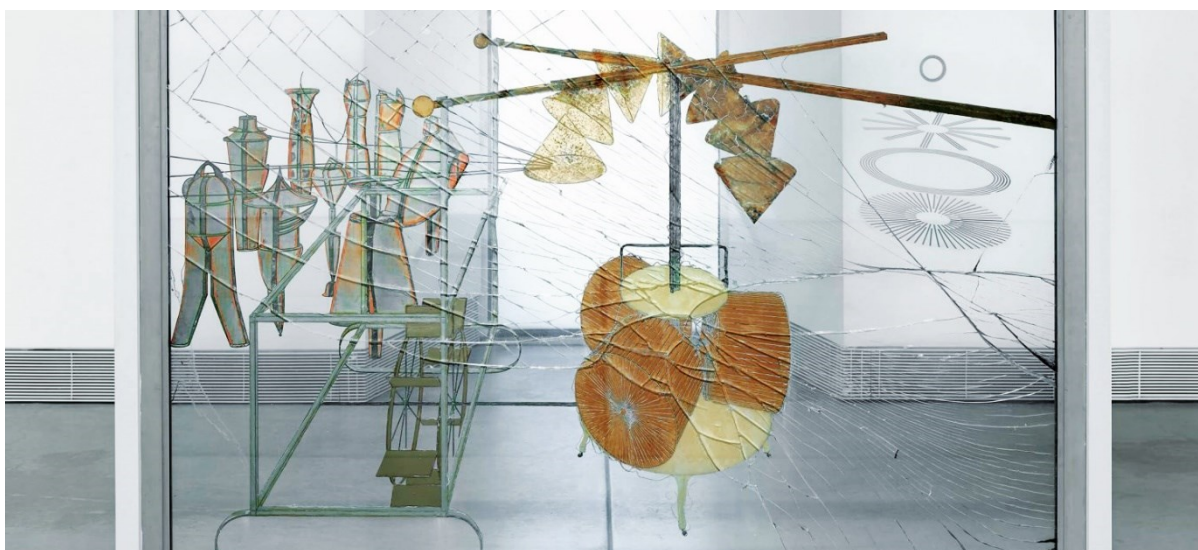
Figura 14 - Marcel Duchamp, *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo*, 1915–23, óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó sobre duas placas de vidro (quebradas) cada uma montada entre dois painéis de vidro, folha de alumínio, quadro de madeira e aço, 277,5 x 177,8 x 8,6 cm.



Fonte: Philadelphia Museum of Art, ADAGP and DACS. Foto: Artists Rights Society (ARS), New York / © Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris and DACS, London 2021. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Marcel-Duchamp-The-Bride-Stripped-Bare-By-Her-Bachelors-Even-The-Large-Glass_fig1_353493951.

Além dos dois gêneros, o feminino e o masculino, representados de modo bastante distinto na obra de Duchamp, outras três figuras (Figura 15), surgem como se assistissem ao circuito do desejo dos celibatários pela noiva. Essas figuras são nomeadas por Duchamp como “testemunhas oculares” e, por Octavio Paz (1914-1998), são descritas como “figuras geométricas que aludem ao *voyeur* da pornografia”.¹⁷² Tais figuras nos causam provocação, pois, assim como essas testemunhas inscritas no interior de *O grande vidro*, do lado de fora do vidro, repetimos o exercício da dinâmica mecânica dos celibatários, experimentando, ao nosso modo, o mesmo movimento de desejo.

Figura 15 – Marcel Duchamp, *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo*, 1915–23 (detalhe da obra com as figuras geométricas “testemunhas oculares” à direita da imagem).



Fonte: Revista Galleria Pananti. Disponível em: <https://www.indiscreto.org/il-dadaismo-e-lontologia-orientata-agli-oggetti/>.

A passagem pela obra de Duchamp, com atenção sobre a organização espacial operada pelo artista na construção da figura da noiva, é algo que repenso, mais demoradamente, nessa tentativa de transformar em escrita algumas ideias em torno

¹⁷² PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. 2. ed. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 32

da personificação realizada em *Calada*.¹⁷³ Em ambas as situações, as alegorias do corpo feminino são apresentadas como objetos flutuantes, mas também como objetos expostos como produtos (há a menção de Duchamp quanto à associação dos elementos de *O grande vidro* a uma barraca de tiro ao alvo, sendo a noiva o prêmio concedido ao vencedor). As aparições, tanto a da noiva quanto a do balão, lidam com a lógica do espetáculo, pressupondo a condição de objeto olhado pelo *Outro*. Em *O grande vidro*, como acima descrito, a figura feminina ocupa o lócus de alvo dos celibatários. Já na instalação *Calada*, cria-se uma espacialidade no interior de uma cabine de vidro, disposta ao espectador-consumidor-produtor de fantasias.

E o que esconde o seu corpo silencioso?

Na perspectiva da psicanálise, a noção fundante de existência do sujeito manifesta-se na linguagem, de modo que o mutismo implica a anulação de sua verdade dada pelo enunciado. É por considerar o sujeito falante sempre como o sujeito desejante que a autora e professora Ruth Silviano Brandão,¹⁷⁴ em *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*,¹⁷⁵ investiga os diversos mecanismos de silenciamento, como o calar-se e os apagamentos do *eu*, encenados por diferentes personagens femininas de romances e contos, tendo lançado a pergunta tomada aqui de empréstimo. Em seu livro, a pergunta disparadora introduz uma sequência de reflexões. Embora a própria personificação do feminino como o “lugar de silêncio” seja dirigida à personagem Nina (de *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, 1959), a resposta também atravessa como eixo conceitual de análise outras personagens femininas, como Amália (de *Encarnação*, de José de Alencar, 1893), a mulher heroína, que durante a narrativa, paulatinamente assume o lugar de fantasia, a do desejo de

¹⁷³ Curiosamente, naquele mesmo ano de 2008, entre 15 de julho a 21 de setembro, ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo a exposição *Marcel Duchamp: um trabalho que não é um trabalho “de arte”*, com curadoria de Felipe Chaimovich, e uma das obras expostas foi *O grande vidro* (réplica de Ulf Linde, Henrik Samuelsson e John Stenborg, Moderna Museet, Estocolmo).

¹⁷⁴ Ruth Silviano Brandão é professora aposentada de literatura da Faculdade de Letras da UFMG, escritora, ensaísta, tradutora.

¹⁷⁵ BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Hermano, que, enquanto papel de “duplo”, em seu silêncio, faz ecoar o discurso do esposo.

Ou, como também em *Olímpia* (de *O homem da areia*, de E.T.A. Hoffmann, 1817), que na qualidade de estátua, petrificada, muda, em sua passividade, torna-se paradigma de imagem de feminilidade. Ocupa o lugar de projeção do olhar do outro, que, em verdade, busca não uma mulher de carne e osso, mas um anteparo estável de seu reflexo: “o alvo do olhar de Narciso recai num espaço restrito, onde a sombra amada não pode estremecer, para não se deformar”.¹⁷⁶ Com a reunião dessas personagens, mudas de posição no discurso e ocupando um “lugar emoldurado e delimitado”¹⁷⁷ de signo mulher, Ruth Silviano Brandão problematiza o papel que elas exercem para o mecanismo da paixão pelo olhar (a si mesmo) do outro.

O sentido está dado. Na análise de Ruth Silviano Brandão, a linguagem é compreendida como “corpo material, estrutura, lugar de produção e produtividade”, sem deixar de ser também um “tecido feito de engano e trapaça”,¹⁷⁸ um lócus da constituição do sujeito. A autora aprofunda as relações existentes entre a sociedade patriarcal e os abissais silenciamentos vividos pelas personagens mulheres, que, incorporando uma diferente feminilidade que não a de suas naturezas, mas a de uma ilusão (uma imagem fantasiosa de mulher, com um padrão específico de se adornar, da forma de amar e de se apresentar socialmente), alienam-se de si:

A morte do feminino, na literatura, tem diversas qualidades, é feita de várias metáforas: a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou a da morte literal. Enquanto delegada de voz alheia, enquanto produto da literatura das sociedades patriarcais, a personagem feminina é uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito de escritura e só pode esclarecer uma coisa a respeito daquele que a enuncia. Presa de um sistema de representações viris, a mulher se lê enunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo.¹⁷⁹

¹⁷⁶ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 113.

¹⁷⁷ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 113.

¹⁷⁸ Menção da autora Ruth Silviano Brandão (*Mulher ao pé da letra*, p. 205) a Derrida, em *La Dissémination* (1993).

¹⁷⁹ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 155.

Encontramos nos textos de Laura Mulvey (1941-), já na década de 1970, o debruçar na reflexão da morte do sujeito desejante no cinema e o sentido dessa atribuição de papel, então da mulher sem desejos próprios. Em “Prazer visual e cinema narrativo” (1973),¹⁸⁰ Mulvey examina as representações interpretadas pelas mulheres no cinema de Hollywood, questionando o endereçamento a elas para a figuração de fantasias do outro. Isso resulta, em outras palavras, na idealização da mulher na narrativa a partir de um modelo específico de estereótipo de feminilidade articulado ao sistema de desejo do homem. Mulvey tem no cerne de sua reflexão o olhar crítico sobre o lugar “socialmente estabelecido” para a mulher, enquanto um significante a receber algum significado, sendo esse significado, por seu turno, sempre produzido pela figura masculina, consoante a uma relação primordialmente escopofílica sobre o corpo feminino. É nesse âmbito de discussão que a autora desenvolve a ideia de “imagem silenciosa da mulher”, a cumprir uma importante função no mecanismo de elaboração do desejo e da satisfação do outro, o masculino. O título da instalação *Calada* alude a essa dimensão de silêncio.

3.2 O espetáculo às avessas

*Do corpo erótico só se sabe o que não se sabe.*¹⁸¹

Eliane Robert Moraes

Se a obra *Calada*, anteriormente analisada, trata-se de uma presença que se oferece à contemplação, tal como um objeto ofertado a olhares desejosos, a instalação *Amante* (2008) (Figuras 16, 17 e 18) se aproxima de uma noção de espetáculo às avessas. *Amante* abarca um conjunto de elementos que facilmente é associado a um palco: a direção de iluminação que delimita o espaço da atuação, a música ambiente que antecede o início do espetáculo e o descortinar da cena. Um suporte de madeira

¹⁸⁰ MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo (1973). In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do Cinema*. Tradução de João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. p. 434-453.

¹⁸¹ MORAES, Eliane Robert (org.). *O corpo desvelado: contos eróticos brasileiros (1922-2022)*. Recife: Cepe, 2022. p. 17.

com trilhos suspende um conjunto de cortinas, e, no interior destas, localiza-se uma caixa de madeira com um dispositivo de som. Toda a área ocupada pelo conjunto, por sua vez, recebe iluminação externa distribuída por holofotes.

Figura 16 - Flávia Bertinato, *Amante*, 2008. Instalação, 320 x 300 x 220 cm, cortinas, suporte de madeira com trilhos e música, em *repeat*. Sesc Pinheiros, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Milena Ricaldi.

Figura 17 - Flávia Bertinato, *Amante*, 2008. Instalação, 320 x 300 x 220 cm, cortinas, suporte de madeira com trilhos e música, em *repeat*. Sesc Pinheiros, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Milena Ricaldi.



Figura 18 – Flávia Bertinato, 2008. Instalação, 320 x 300 x 220 cm, cortinas, suporte de madeira com trilhos e música, em repeat. Sesc Pinheiros, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Milena Ricaldi.

Figura 19 – Personagem Giacomo Casanova e sua caixa de música.



Fonte: *Casanova de Fellini*, 1976, de Federico Fellini.

Do mesmo modo que a obra se relaciona com valores do repertório teatral, *Amante* também lida com a dimensão privada do corpo. O volume baixo da composição de Nino Rota (1911-1979) para a escuta intimista de uma sequência *in looping* de maquinal, de estripulias, sinaliza não se tratar de algo a ser compartilhado por uma escuta pública. A repetição da música tem clara menção à mecânica *ad infinitum* vertiginosa dos corpos, em um transbordar de limites. Duas obras aqui podem se relacionar a esse aspecto, como a associação do *continuum* sonoro emitido pela caixa de música e a volúpia de corpos, tão bem empregada em *Casanova* (1976) (Figura 19), de Federico Fellini, uma elaboração cênica cinematográfica que enfatiza a intensidade das jornadas sexuais sucessivas do protagonista do filme. A *Caixa de fazer amor* (1967), de Teresinha Soares, obra que conheci posteriormente à produção de *Amante*, também explora igualmente esses termos associados à repetição da mecânica e à pletora dos corpos. Sobre sua obra-objeto que, com humor, parece parodiar a expressão “máquina de fazer amor”, a artista comenta que o barulho, “o gemido”,

emitido pela mecânica do dispositivo construído para o uso à manivela alude à fricção dos corpos ao “fazer amor”.¹⁸²

A esfera de intimidade em *Amante* se faz notável no uso das medidas de uma cama de casal com referência às proporções de sua largura e comprimento, lembrando um leito com dossel. Além disso, o panejamento ou as cortinas sempre estiveram ligados à noção de espaço interno, doméstico, e, emblematicamente, vinculados à ideia de feminilidade. Basta enumerarmos alguns dos mais variados exemplos da representação do corpo feminino na escalada da tradição pictórica, em que o drapeado de cortinas, além da sugestiva entonação à ideia de desnudamento, cumpre igualmente a função de “basculamento”,¹⁸³ de divisa entre a privacidade do corpo da mulher e o lado externo do observador. Sobre esse movimento duplo das cortinas, que tensiona na mesma superfície topográfica dois campos distintos, um interior e o outro voltado para o espaço do espectador, vale mencionar, ainda que brevemente, o ensaio “As mulheres argelinas e Picasso em aberto”¹⁸⁴ (originalmente publicado em 1972), de Leo Steinberg (1920-2011). Nele, o autor discorre sobre a função exercida pela tapeçaria esticada por uma empregada, que revela um cômodo interior ocupado por três outras mulheres em um momento de privacidade, nas duas versões da pintura *Mulheres de Argel* de Delacroix. Com efeito, Steinberg pontua diferenças precisas na relação que o espectador mantém com essas pinturas decorrentes da alteração da

¹⁸² Assistir ao comentário da artista Teresinha Soares sobre a obra *Caixa de fazer amor* (1967), apresentada na exposição individual *Quem tem medo de Teresinha Soares*, no MASP, em 2017, com curadoria de Rodrigo Moura. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vldV3EPY0TQ>. Acesso em: 13 dez. 2023.

¹⁸³ O vocábulo *basculamento* foi oportunamente empregado por Sônia Salzstein (1955-) em sua leitura da obra de Manet, abordando a conjugação realizada pelo artista na superfície da tela, entre o campo do enquadramento pictórico e, neste, a inscrição do lado de lá do espaço dimensional, o próprio campo compartilhado pelo observador, característica que se faz sensível, seja através da localização das figuras no interior do quadro, sob uma perspectiva que pressupõe uma entrada *voyeurística*, seja quando as próprias figuras projetam o olhar para o externo da cena em que habitam, estendendo o campo pictórico para fora do quadro narrativo. Dessa forma, o artista pressupõe o olhar e o corpo do outro como elemento inerente ao arranjo da composição em suas telas, jogando, todavia, com o movimento em relação a esse outro, de recusa e de aproximação. Ver: SALZSTEIN, Sônia. Manet: os lugares do espectador. In: BATAILLE, Georges. *Manet*. Tradução e organização de Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2020. p. 92-122.

¹⁸⁴ STEINBERG, Leo. As mulheres argelinas e Picasso em aberto. In: _____. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 163-288.

localização no plano do quadro do descortinar da cena. Sobre a primeira versão de 1834 (Figura 20), escreve o autor: “os direitos de posse ou a convivência habitual implicados pela pintura do Louvre tornam-se privilégio de um *voyeur*”. Já sobre a versão de 1849 (Figura 21), comenta que “o aposento torna-se teatro e a tapeçaria, trazida à frente para ser afastada pela criada, revela o interior a uma audiência de observadores.”¹⁸⁵

Figura 20 - Eugène Delacroix. *Mulheres de Argel em seu apartamento*, 1834, 180 x 229 cm.



Fonte: Coleção do Louvre, Paris. RMN-Grand Palais /Franck Raux.

Figura 21- Eugène Delacroix. *Mulheres de Argel em seu apartamento*, 1849, 85 x 112 cm.



Fonte: Coleção Musée Fabre.

¹⁸⁵ STEINBERG. As mulheres argelinas e Picasso em aberto. p. 167.

Figura 22 – Giulio Romano. *Amantes*, 1524-1525. Pintura, óleo sobre tela 163 x 337 cm. Coleção Museo Hermitage.



Fonte: Museu Hermitage. Disponível em:

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/30438>

Um esquema de aparição do corpo da mulher, emoldurado por panejamentos e cortinas, ou imbricado com o tecido numa atmosfera de opacidade e transparência, presumindo sempre um olhar de fora que a observa, é lembrado numa breve sequência de transposição histórica: *Os amantes* (1524-1525) de Giulio Romano (Figura 22), *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano, *Danaë* (1636-1643) de Rembrandt, *La Toilett* (1718) de Antoine Watteau, *Mulheres de Argel* (1834 e 1849) de Eugène Delacroix, *Olympia* (1863) de Manet, *Mulher com papagaio* (1886) de Gustave Courbet, *Demoiselles D'Avignon* (1907) de Picasso, ou, até mesmo, em Volpi, com a pintura com subtítulo *Judite* (1949),¹⁸⁶ para citar apenas algumas obras.

Tais semelhanças estruturais de composição que trata o corpo da mulher por detrás do véu como algo a ser desvendado, ou como um mistério, a ser desobstruído, não se encerram no campo das artes. Em “O homem da areia”, conto de Hoffmann, já citado anteriormente, a personagem autômata Olímpia é entrevistada por Natanael,

¹⁸⁶ Pintura menos conhecida do artista Alfredo Volpi, pertencente a uma coleção particular, apresentada na exposição *Volpi popular* no Museu de Arte de São Paulo (MASP), entre fevereiro e junho de 2022, com curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo.

como bem descreve a autora Ruth Silviano Brandão, “através das cortinas que se fecham e se abrem como um jogo erótico”:¹⁸⁷

Há pouco tempo, subindo as escadas percebi que uma cortina, que de hábito fica bem fechada sobre uma porta de vidro, encontrava-se um pouco aberta, deixando um a pequena fresta. Nem eu mesmo sei o que me levou a espiar, curioso, através dela.¹⁸⁸

Em *História da sexualidade: o uso dos prazeres*,¹⁸⁹ Michel Foucault questiona por que a conduta sexual do indivíduo e as atividades a ela relacionadas se constituíram como objeto de preocupação no campo moral em certas sociedades: “Por que esse cuidado ético (...) parece mais importante do que a atenção moral que se presta aos outros campos, não obstante essenciais na vida individual ou coletiva, como as condutas alimentares ou a realização dos deveres cívicos?”.¹⁹⁰ Sob o propósito de recuperar uma certa origem da questão, o autor se envereda por uma densa análise comparativa de textos da Antiguidade Clássica que fundamentaram preceitos de conduta, servindo de orientação para a formação ética e moral de um grupo específico de indivíduos. Foucault, entretanto, não deixou de estabelecer algumas correspondências desses valores que envolvem austeridade sexual na cultura greco-romana com os primeiros séculos do Cristianismo, os quais, na esteira da história, viriam a se transformar e a ecoarem na sociedade moderna ocidental. Vemos que, na Antiguidade, a constituição da família sob o bom funcionamento do espaço doméstico, incluindo os bens, patrimônios e ampliação de descendentes, torna-se uma preocupação não somente para os membros dessa “instituição”, mas para todos os cidadãos que aspiravam à prosperidade da cidade, que interessava, sobretudo, aos homens livres.

A propósito dos princípios de conduta no casamento, ver-se-á que a fidelidade conjugal estrita e simétrica nem sempre vigorou como elemento prescritivo para

¹⁸⁷ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 62.

¹⁸⁸ HOFFMANN *apud* BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 61.

¹⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 10. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. v. 2.

¹⁹⁰ FOUCAULT. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*, p. 14.

ambas as partes. Independentemente disso, as mulheres deveriam restringir-se à prática sexual no âmbito do matrimônio, ainda que, no caso da imoralidade de sua conduta sexual, o peso do desvio das normas recairia não nelas, mas sobre os homens. Uma vez que o esposo, ao ocupar hierarquicamente maior poder no matrimônio e se mostrando incapaz de bem governar o funcionamento das obrigações domésticas, não fazendo valer-se da obediência da esposa, assim como a dos escravos, ele não se mostraria ser um homem viril suficiente à sociedade. Foucault enfatiza em sua análise: “uma moral pensada, escrita, ensinada por homens e endereçada a homens (...) conseqüentemente, moral viril (...) conduta masculina feita do ponto de vista dos homens”.¹⁹¹

As considerações de Foucault são de interesse nos estudos da instalação *Amante* não apenas devido ao tema analisado pelo autor, mas interessa, sobretudo, a própria exposição textual realizada, que, partindo da esfera do campo de relação do âmbito sexual, reexamina a concepção de público e de privado. Conforme observa o autor, “o sexo não se julga apenas, administra-se. Sobreleva-se ao poder público”; “a conduta sexual da população é tomada, ao mesmo tempo, como objeto de análise e alvo de intervenção”; “entre o Estado e o indivíduo o sexo tornou-se objeto de disputa”.¹⁹²

A análise de Foucault expõe os efeitos da antinomia público/privado das experiências íntimas femininas, afetivas e amorosas, lançadas à berlinda do julgamento público de suas condutas, ainda mais quando essas condutas não se sujeitam às leis do poder, seja ela representada pela figura do Estado, da religião, pelas leis de aliança ou da sexualidade. Em suma, o poder aqui abordado por Foucault refere-se, “essencialmente, [à]quilo que dita a lei, no que diz respeito ao sexo. O que significa, em primeiro lugar, que o sexo fica reduzido, por ele, a regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido”.¹⁹³ “A propósito do sexo da mulher”, questiona Foucault, “quais

¹⁹¹ FOUCAULT. *História da sexualidade*: o uso dos prazeres, p. 24.

¹⁹² FOUCAULT. *História da sexualidade*: vontade de saber, p. 27-30.

¹⁹³ FOUCAULT. *História da sexualidade*: vontade de saber, p. 91.

são as relações de poder mais imediatas, mais locais, que estão em jogo?¹⁹⁴ A instalação *Amante*, assim, abarca esse eixo de discussão ao remeter diretamente aos acontecimentos das relações sociais, trazendo para o cerne construtivo da obra a especial atenção para o papel exercido pelo espectador. A obra lida com a personificação alegórica do corpo feminino no uso de seus prazeres e o espectador ocupa justamente o lugar do limiar entre a esfera pública e a esfera privada, estabelecendo, por um lado, relações com o olhar julgador em nome da “moral viril” e, por outro, se assemelhando ao *voyeur*, que, na lógica tão própria da mobilidade de seu olhar, opera o mecanismo de proximidade a um dado objeto por meio da espacial distância.

A instalação opera com eixos de visibilidade entre exterioridade e interioridade, entre a força centrípeta que se orienta para um interior a perde-se de vista, e um oculto que reverbera na exterioridade da obra. Em *Amante*, o espectador topa com essa sedução articulada pelos binôminos presença e ausência, o manifesto e o oculto. Atributo caro a Bataille, a sedução, que a partir de seu aspecto dual perceptivo, tece toda uma estrutura do jogo erótico que caracteriza as relações dos seres. Em *O erotismo* (1957), escreve o autor: “o erotismo deixa entrever o *avesso* de uma fachada”.¹⁹⁵ A partir dos movimentos de proximidade e de distância, da revelação e do mascaramento, do mostrar e do esconder, articulados em *Amante*, Thaís Rivitti comenta:

Uma instalação para ser vista do lado de fora, tal como Calada que vemos sempre através de uma vitrine. Mas, se aqui não está em jogo a sedução, sempre um pouco perversa, da mercadoria, há outra equivalente. A promessa de diversão anunciada pelo clima de espetáculo a começar nunca se cumpre. Tudo se passa como se no próximo instante as cortinas fossem se abrir revelando o interior da peça. Momento que nunca chega e é sempre adiado.¹⁹⁶

¹⁹⁴ FOUCAULT. *História da sexualidade*: vontade de saber, p. 106.

¹⁹⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 133.

¹⁹⁶ RIVITTI; BERTINATO. *A sedução que nos resta*, p. 3.

Considera-se, portanto, que a instalação traz para a dinâmica de interação obra-espectador a própria interdição (um limite), a causa do jogo entre o dentro e o fora, uma barreira que media o sujeito desejante da posse da coisa desejada, o que na tese de Bataille é tratado como a “mola propulsora”, aquilo que, a fundo, impulsiona o desenvolvimento do fenômeno erótico. A noção de prazer se mistura com o mistério do interdito a ser transgredido, e não, necessariamente, suprimido: “O erotismo em seu conjunto é infração à regra dos interditos”.¹⁹⁷ Nessa mesma perspectiva, indaga Foucault: “Como, então, analisar o que se passou, na história recente, a respeito dessa coisa, aparentemente uma das mais interditas de nossa vida e do nosso corpo, que é o sexo?”.¹⁹⁸ Na teoria foucaultiana, a interdição (repressão, censura, restrição, negação ou proibição), longe de ser tida como um empecilho aos corpos, é abordada como chave irremediavelmente importante para o desenvolvimento do próprio saber da sexualidade. A interdição, ao invés de frear a vida erótica dos seres, acaba por incitá-la.¹⁹⁹

Em um desenho projetivo que surge simultaneamente aos primeiros esboços de *Amante*,²⁰⁰ a noção de traspassamento do interdito é claramente evidenciada. Em

¹⁹⁷ BATAILLE. *O erotismo*, p. 118. Essa observação merece um desdobramento maior. Em Bataille, as oposições aos interditos, que caracteriza o erotismo dos corpos, é exclusivamente vinculada à ação do homem. Enquanto a mulher ocupa indistintamente o lugar de imanência, a parte passiva, objeto de desejo, o alvo último da progressão das transgressões de seu parceiro masculino. Quando não, remontando às relações da Antiguidade, Bataille então assinala que “o parceiro feminino do erotismo aparecia como vítima, o masculino como sacrificador” (BATAILLE. *O erotismo*, p. 42). Diz ainda: “Em princípio, tanto um homem pode ser objeto de desejo de uma mulher, quanto uma mulher pode ser objeto de desejo de um homem. Entretanto, o procedimento inicial da vida sexual é o mais das vezes a procura de uma mulher por parte de um homem. Os homens tendo a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens”. Em outro trecho, acrescenta: “Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens” (BATAILLE. *O erotismo*, p. 154, 155).

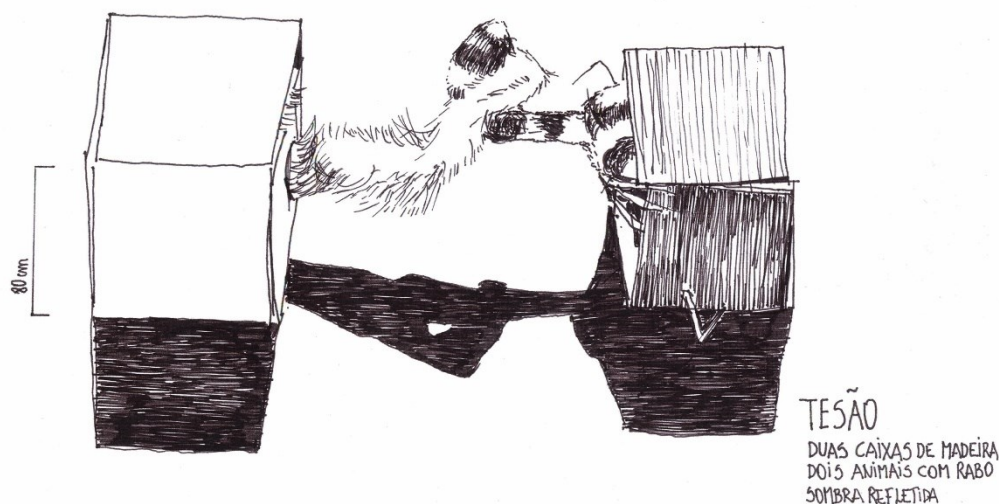
¹⁹⁸ FOUCAULT. *História da sexualidade: a vontade de saber*, p. 99.

¹⁹⁹ Sobre as diversas formas de interditos que conferem a ligação entre poder e a sexualidade na vida moderna (capitalista e ocidental), Foucault avalia o quanto os interditos, em verdade, acabaram por favorecer a própria elaboração discursiva, uma verdadeira “tecnologia” do sexo. O autor escreve: “É necessário considerar esses mecanismos positivos, produtores de saber, multiplicadores de discursos, indutores de prazer e geradores de poder” (FOUCAULT. *História da sexualidade: a vontade de saber*, p. 82).

²⁰⁰ Os primeiros estudos de *Amante* datam de 2003, e a sua produção para espaço expositivo ocorre somente em 2008, na ocasião da exposição individual *Solstício*, na Galeria Virgílio, em São Paulo. Posteriormente, a obra foi exposta na exposição coletiva *Realidades imprecisas* (2009), no Sesc Pinheiros,

fato, a interdição não deixa de existir (as caixas de madeira não foram violadas, pelo contrário, continuam intactas), e, ainda assim, os seres entregues às suas animalidades se entrelaçam, transmutando da unidade fechada para a fusão de rabos. O desenho que se configura como projeto de esculturas/installação, sob o nome *Tesão* (Figuras 23, 24 e 25) articula a duplicidade do significado da palavra, do estar teso, mas também de estar estirado, ação que proporciona às figuras a possibilidade de driblar os perímetros das barreiras que as colocam em isolamento. No caso de *Amante*, com toda a tessitura de significados ilícitos aliados ao título, subentende-se também os interditos transpassados, na ordem moral de valores e convenções sociais. Por essa via, problematiza a relação obra-público, creditando ao corpo fenomenológico do espectador a síntese das experiências sensoriais e especulativas.

Figura 23 - Flávia Bertinato. *Tesão*, 2003. Desenho, nanquim sobre papel, 29,7 x 21 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

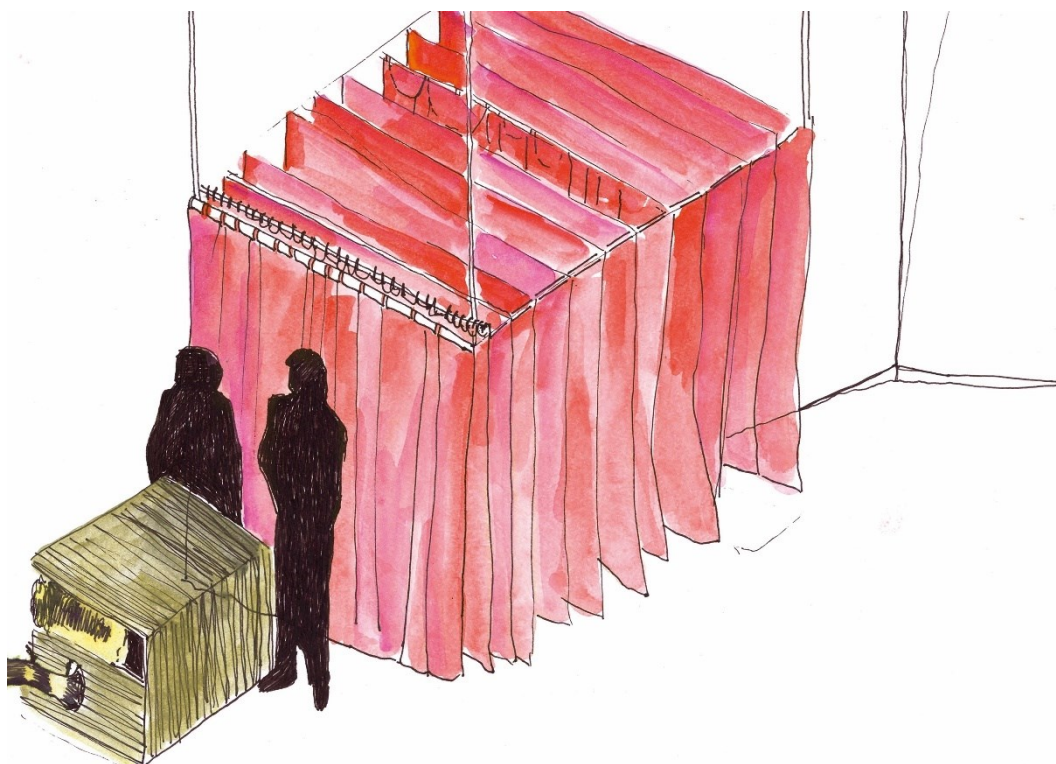
em São Paulo, com curadoria de Carolina Soares, e na exposição individual *Jardim das delícias* (2018), na Albuquerque Contemporânea Galeria de Arte, em Belo Horizonte.

Figura 24 - Flávia Bertinato. *Tesão*, 2003. Desenho, aquarela e nanquim sobre papel, 29,7 x 21 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 25 - Flávia Bertinato. Esboço para *Tesão e Amante*, 2003. Desenho, aquarela e nanquim sobre papel, 29,7 x 21 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Mais uma vez, cito Thais Rivitti, que, com sensibilidade, se ateuve a esses meandros da instalação *Amante*, conduzindo uma leitura da obra a partir dos aspectos de sedução, da ambivalência do interdito, e da participação do espectador. Retomo um trecho de sua análise crítica, então à luz dessas perspectivas teóricas aqui analisadas, quanto ao vínculo da interdição como introdução a uma erótica:

Trata-se de um ambiente impenetrável, se quisermos apontar uma diferença com os emblemáticos trabalhos de Hélio Oiticica e Jesus Soto que apostavam, cada um à sua maneira, na participação do espectador. De par com a sedução do volume das diversas camadas de tecido, de sua textura e cor, temos a interdição da experiência. A artista cria um ambiente que convoca os sentidos, mas represa a satisfação. Uma sobreposição de camadas que se seguem adensando o espaço em que se instalam. A disposição do tecido, cujas superfícies estão sempre em contato, convoca o corpo, um leve toque dos tecidos, um roçar a superfície, sentir a textura. Mas, sem deixar brechas para o que o espectador realmente sinta aquele espaço, impede o desfrute do corpo.²⁰¹

Sobre essas características da obra *Amante*, a curadora Carolina Soares escreveu para a peça gráfica²⁰² que acompanhou a obra na exposição *Realidades Imprecisas*, no Sesc Pinheiros, em São Paulo, em 2009:

Neste cenário, tudo seduz, mas, ao mesmo tempo, tudo está interdito. Ao se aproximar do volumoso cortinado, o observador surpreende-se com a impossibilidade de acesso ao interior de um espaço que existe apenas enquanto expectativa de um desejo, que, no entanto, não se realiza. Essa frustração acaba por reduzir o sedutor adensamento das várias camadas de tecido vermelho a uma condição de mero objeto a ser vislumbrado, mas jamais desfrutado.

Essas considerações sublinham o fato de o espectador, em relação à obra e sua saturação sensorial, ser vetado da interação da ordem do adentrar-se, mesmo com a topografia sugestiva ao toque da leveza, com a transparência do tecido, as frestas entre

²⁰¹ RIVITTI; BERTINATO. *A sedução que nos resta*.

²⁰² Refere-se a um folheto constando informações técnicas e sinopses da obra, distribuído no espaço expositivo. De um lado, com um texto da artista e, do outro, da curadora, sem paginação e sem definição do que é frente ou verso.

os drapeados das cortinas, ou a emissão da música. Características que convergem para a elaboração de “hipóteses virtuais”,²⁰³ em que o afastamento corporal torna-se o próprio meio de interação com a instalação, demarcando, nesse ponto de vista periférico e móvel, a inscrição da fisicalidade do olhar do espectador como elemento espacialmente constituinte da obra. Afinal, é desse marco material que se faz *Amante*, a alegoria desencarnada do corpo de mulher, dissipado em um contínuo entre o mecânico *looping* e as sobreposições de camadas avermelhadas para o desconhecido de uma experiência interior.

3.3 A coreografia do desastre

*Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba.*²⁰⁴

Jorginho, *O bandido da luz vermelha*

Do infortúnio, fez-se o cômico. Durante a elaboração do projeto da instalação *Bandida*, percorri imagens de acidentes com cargas que se revelaram, bruscamente, como choques imagéticos inesperados em rodovias, capturados de forma flagrante por transeuntes em veículos ou registrados jornalisticamente sob o acento trágico (Figuras 26, 27 e 28). Caixas de papelão vazias e maçãs assinalam uma desproporção entre o estrago ocasionado por um acidente envolvendo a torção de carretas de grande porte, com pessoas feridas, e o valor comercial unitário de cada item esparramado no asfalto. Por fim, a concepção do trabalho se encerra com a montagem da instalação, empregando o material *glitter* ou brocal, com sua característica de brilho fácil, reluzindo do carnavalesco às corridas pelo minério, do passado histórico ao presente econômico.

²⁰³ Ideia utilizada por Paulo Herkenhoff (1949-) em: HERKENHOFF, Paulo. Um Gueto Labiríntico: A obra de Cildo Meireles. In: MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (Org.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 1999. p.41.

²⁰⁴ Fala do personagem Jorginho em *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla.

Figura 26 - Flávia Bertinato, *Estudo para Bandida*, 2012. Desenho, aquarela sobre papel, 29 x 39 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 27 - Flávia Bertinato, *Estudo para Bandida*, 2012. Desenho, aquarela sobre papel, 29 x 39 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 28 - Flávia Bertinato, *Estudo para Bandida*, 2012. Desenho, aquarela sobre papel, 49 x 64 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Da derrota, fez se espetáculo. Em *Bandida*, novamente, problematizo a alegoria do corpo feminino como potência da rebeldia violenta, o estar "fora das rédeas", do libertar-se dos limites opressivos, mas, sobretudo, o corpo como lugar para o fracasso. Pode-se dizer que a obra opera com a própria lógica de exposição do erro: encena um crime malsucedido, um presumido surrupio de material fraudulento, composto por diversas lanternas que territorializam a área de uma carroceria inclinada sobre uma quantidade de um falso ouro pelo chão. Elemento emblemático, o ouro, pois está profundamente arraigado em nossa formação sociocultural: transita paradoxalmente e simbolicamente por diferentes camadas sociais, de forma lúdica, ostentativa ou como esperança de enriquecimento. Das lembranças mais impactantes pela corrida ao ouro

no Brasil recente, certamente, encontra-se o fenômeno do garimpo na Serra Pelada, no estado do Pará, já tido como “o maior garimpo a céu aberto do mundo”, nos idos da década de 1980.²⁰⁵ Também é inevitável não trazer à luz os diversos casos de mineração ilegal sobre os afluentes do Rio Amazonas há poucos anos atrás, com a formação de uma “cidade flutuante” de balsas enfileiradas funcionando como dragas. Face ao enfraquecimento de fiscalização ambiental pelo governo federal e às ações políticas “simpáticas” à prática de extrações do ouro, garimpeiros mantêm clandestinamente a atividade, com atuação direta no mercado formal e mundial.²⁰⁶

Em *Bandida* (Figuras 29, 30, 31 e 32), um suporte para cargas de veículos equilibra-se no perpetuar de uma ação (o tombamento), em meio às lanternas, objeto imprescindível no trabalho de peritos em desvelamentos de crimes. Faz parte também da instalação um pisca-alerta ininterruptamente acionado, ritmado, como que um metrônomo, o estado de atenção. Ainda durante a noite, a luz vermelha incide no espaço, estabelecendo a comunicação pulsante com o lado externo, com as ruas, o

²⁰⁵ A descoberta do ouro em Serra Pelada ocorre por volta de 1980, em plena ditadura militar, sob o governo de João Figueiredo, e se estende em um complexo sistema de exploração do trabalho humano, controlado por diferentes proprietários dos diversos pequenos lotes, supervisionados pelo governo federal, que viria a coordenar toda a estrutura garimpeira, e, sobre ela, obter o monopólio de compra do ouro. Em 1992, durante o governo Collor, já transformada em um imenso lago, mas ainda com potencial de exploração mecanizada, a mina é desativada. Nos primeiros estágios de escavações em Serra Pelada, o estado do Pará recebeu um alto fluxo migratório de trabalhadores oriundos de diversas áreas do país, a fim de “tentar a sorte”. “Se é verdade que a fé move montanhas, fé é o que não falta aqui”. Assim é descrito as alterações da topografia da região da mina pelo trabalho braçal por cerca de 20 mil homens na reportagem “Garimpo na Serra Pelada”, de José Hamilton Ribeiro, para o programa Globo Repórter, exibido no ano de 1982, sob a direção do cineasta e jornalista Paulo Gil Soares (Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/noticia/garimpo-de-serra-pelada.ghtml>). Das imagens impactantes em torno da “febre do ouro” no território da Amazônia, e que estamparam as inúmeras matérias em revistas da época, inevitável não mencionar as fotografias registradas, em 1986, por Sebastião Salgado, que foram largamente difundidas em diferentes canais de comunicação, quando o número estimado de homens tornados lama, pedra e desgraça, sob insalubres condições em Serra Pelada, já se contabilizava cerca de 100 mil. Nem mesmo os produtos culturais voltados para o público infantil, principalmente o cinema, deixariam passar despercebido o período que compreende as descobertas de pepitas de ouro em solo brasileiro, simultaneamente com o ápice do valor comercial do metal. Como exemplo, destaca-se o enredo de uma trupe de cangaceiros palhaços a explorarem a “montanha de ouro”, com o formato de uma galinha, de onde extraem-se os ovos de ouro.

²⁰⁶ Conforme explica Larissa Rodrigues, do Instituto Escolhas, sobre a inserção do ouro ilegal no mercado formal para a reportagem “Garimpo na Amazônia: o que está por trás da invasão do rio Madeira”, de 25 de novembro de 2021, de Leandro dos Prazeres. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-59425015>. Acesso em: 12 jan. 2024.

rush, a sirene, a escala da cidade, a madrugada. A articulação desse complexo de elementos formado pelo veículo tombado, pela presença das lanternas, pelo sinal de alerta e pela dispersão do montante de um produto valioso, cumpre na instalação o comentário de um esquema compositivo que se vê deslocar como um signo do campo imagético das narrativas de ficção para as páginas de investigação policial.

Do projeto realizado no papel à objetualidade em escala urbana, *Bandida* se concretiza com a reunião desses diversos elementos no espaço expositivo, fazendo do entorno uma parte inerente a ela. É o próprio lugar da transgressão, um palco invadido, ou melhor, "um palco dentro do palco",²⁰⁷ "o espetáculo dentro do espetáculo",²⁰⁸ assim como Walter Benjamin dirige-se ao drama barroco, fundamentalmente alegórico: "É próprio dele uma certa ostentação. Os seus quadros são dispostos para serem vistos, e ordenados na sequência em que querem ser vistos".²⁰⁹ Ao ser organizada, a instalação *Bandida*, a partir da condição de exposição, de objeto submetido ao olhar do outro, enquanto espetáculo, acidente, infração ou obra de arte, suscita as mais diferentes funções do papel do observador.

Na primeira montagem realizada na Galeria Marília Razuk, em São Paulo, para a mostra individual que ocorreu entre março e abril de 2013, a instalação *Bandida* absorveu o espaço da galeria como parte estrutural de sua composição, seja por considerar a própria dinâmica de estabelecimento comercial, com o controle de entrada e saída de objetos, a comercialização de objetos, a emissão de notas, a ocorrência de vendas, faturamentos, seja, fundamentalmente, pela sua dinâmica de exposições. A obra também se apropria das particularidades físicas da arquitetura, como a transparência da parede de vidro que se abre como uma fenda, permitindo a visibilidade do fluxo externo da galeria. Com esse propósito de interação com o entorno, todo o estudo de pontos de vista de acesso à instalação (Figura 33), mesmo que assumido o risco do experimentalismo que a montagem somente *in locus* acarreta, guiou-se pela porosidade entre o dentro e o fora. Como já escreveu Daniel Buren

²⁰⁷ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 79.

²⁰⁸ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 79.

²⁰⁹ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 121.

(1938-), em *Mise en garde* (1969), a respeito da fixidez arquitetônica como “enquadramento” para a proposição artística:

Um olho lúcido sabe o que acontece com a liberdade em arte, mas um olho um pouco menos educado verá melhor do que se trata quando tiver se apoderado da noção seguinte: que o lugar (exterior e interior) onde é vista uma obra é seu enquadramento.²¹⁰

Do ponto de vista de quem passava pela avenida Nove de Julho,²¹¹ o tombamento da carroceria em uma situação de emergência replicada pelo pisca-alerta se contrapunha, estranhamente, à simetria regular dos carros acomodados em vagas no estacionamento privativo localizado no piso subterrâneo da galeria. Já sob um outro ângulo, seja do interior do espaço expositivo ou do pátio compartilhado pelos mais diversos frequentadores desse mesmo prédio comercial, via-se, sucumbido à estrutura destinada para o deslocamento de cargas, a meia tonelada de partículas de plástico que se faz passar por ouro.

Bandida permeia-se pelo vocabulário das contravenções, de violação das leis, do golpe, do engano, da farsa, do assalto, da falcatura. Assim como, na mesma proporção, a instalação suscita as instâncias que envolvem o percurso de mercadorias e de rendimentos, tão familiar àquela região do Itaim Bibi, onde está localizada a Galeria Marília Razuk. Por começar, o próprio local em que obra foi apresentada. Vale dizer que a obra foi exposta em um dos segmentos da galeria localizado no edifício chamado Office Tower Itaim, onde se abriga, por exemplo, empresas de assessoria financeira para mercados capitais, escritório de engenharia portuária e ambiental (dragagem pesada de portos), empresa voltada para a gestão de patrimônio, advocacia

²¹⁰ BUREN *apud* POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragments de uma teoria da arte*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2012. p. 156.

²¹¹ Corredor importante de mobilidade na cidade de São Paulo com mais de seis mil metros de extensão, intersectando o centro da cidade (região da Anhangabaú) com a marginal Pinheiros, por onde, em média, trafega cerca de 585 mil passageiros em dia útil, se contabilizado apenas o número de usuário do transporte público entre as 163 linhas que lá operam. (Corredores - Fluidez para os ônibus e conforto para os usuários. In: Prefeitura de São Paulo, 19 dez. 2007. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/mobilidade/noticias/?p=9017>. Acesso em: 13 jan. 024.

empresarial, assessoria técnica na área de agricultura e pecuária, venda de cavalos, consultorias empresariais, entre outras frentes de mercado. Face a essas características do entorno mais próximo da montagem de *Bandida*, a instalação não deixa de operar com a circulação dos mais diversos signos. O ouro “falsificado”, da mesma forma que ocupa o valor de signo do ouro ou de moeda, nos trâmites comerciais do sistema econômico, flexiona as trocas alegóricas na instalação, lembrando ironicamente a expressão popular “vale ouro”. Como escreveu Marx acerca dos metais nobres, em sua teoria centrada na análise da sociedade mercantil: “embora o ouro e a prata não sejam, por natureza, dinheiro, o dinheiro é, por natureza, ouro e prata”.²¹²

Figura 29 - Flávia Bertinato, *Bandida*, 2013. Instalação, réguas para recarga elétrica nas dimensões 70 x 30 x 10 cm, 160 lanternas 24 x 8 x 8 cm (cada uma), revestidas manualmente com folhas de madeira e acrescidas de filtro de gelatina, um reboque 100 x 120 x 300 cm, com pisca-alerta, e 500 quilos de glitter. Galeria Marília Razuk, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Douglas Garcia.

²¹² MARX, Karl. O processo de troca. In: _____. *O fetichismo da mercadoria e o seu segredo*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2015. p. 81.

Figura 30 - Flávia Bertinato, *Bandida*, 2013. Instalação, réguas para recarga elétrica nas dimensões 70 x 30 x 10 cm, 160 lanternas 24 x 8 x 8 cm (cada uma), revestidas manualmente com folhas de madeira e acrescentadas de filtro de gelatina, um reboque 100 x 120 x 300 cm, com pisca-alerta, e 500 quilos de glitter.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Douglas Garcia.

Figura 31 - Flávia Bertinato, *Bandida*, 2013. Instalação (detalhe), réguas para recarga elétrica nas dimensões 70 x 30 x 10 cm, 160 lanternas 24 x 8 x 8 cm (cada uma), revestidas manualmente com folhas de madeira e acrescentadas de filtro de gelatina, um reboque 100 x 120 x 300 cm, com pisca-alerta, e 500 quilos de glitter.



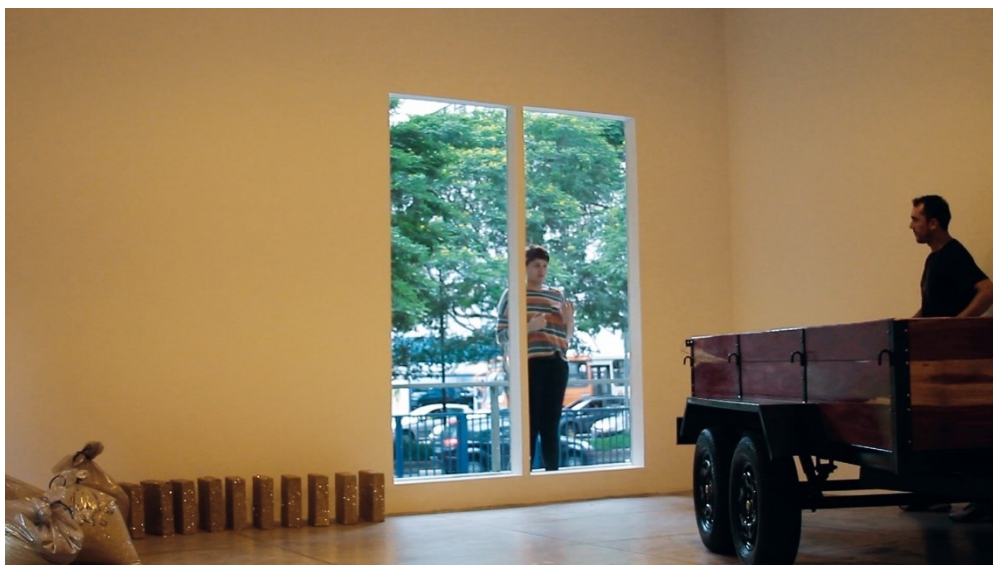
Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Douglas Garcia.

Figura 32 - Flávia Bertinato, *Bandida*, 2013. Instalação, réguas para recarga elétrica nas dimensões 70 x 30 x 10 cm, 160 lanternas 24 x 8 x 8 cm (cada uma), revestidas manualmente com folhas de madeira e acrescidas de filtro de gelatina, um reboque 100 x 120 x 300 cm, com pisca-alerta, e 500 quilos de glitter. Galeria Marília Razuk, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Douglas Garcia.

Figura 33 – Montagem de *Bandida* na Galeria Marília Razuk, São Paulo, 2013.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Na segunda exposição de *Bandida*, apresentada no Museu de Arte da Pampulha (Figura 34), em Belo Horizonte, em decorrência de minha participação na quinta edição do Programa Bolsa Pampulha, a instalação deflagra correspondências entre a noção de lucro e de perda, de sorte e de azar, de golpe e de apreensão, e, em especial, com o sentido de contravenção. No interior do museu, um veículo inclina-se desgovernado: o fora está dentro. Dessa imbricada relação do interno com o externo, encontra-se um comum com a estética arquitetônica do edifício, constituído de largas vidraças, fazendo esmaecer os limites entre a paisagem externa com o seu interior, ostentado por mármore, espelhos, escadaria sinuosa e colunas esféricas, marcas de um tempo luxuoso do cassino que lá funcionou. A arquitetura de Oscar Niemeyer, tanto quanto a instalação *Bandida* (Figuras 35, 36, 37, 38, 39 e 40) dinamizam, cada qual, uma ideia de espacialidade, mas também tantas outras que perpassam pelas noções de transgressão, de jogo e de dinheiro.

O esparramar do pó dourado de *Bandida* viria, contingentemente, ainda acabar por fazer uma analogia a acontecimentos na cena política daquele período que antecede a sua montagem em Belo Horizonte.²¹³ Para o texto do catálogo da exposição, a professora e artista Elisa Campos comenta sobre os novos significados que a obra articula, com a mudança do quadro “interno e externo” em relação à cidade de São Paulo e Belo Horizonte:

Tal deslocamento permitiu a ativação de outros diálogos, agora com questões específicas desse contexto que abrange tanto aspectos históricos da cidade de Belo Horizonte, como as condições arquitetônicas do edifício, além da pertinente crítica a respeito de características intrínsecas ao âmbito da arte, suas relações de circulação e mercado. E vai além: fatos recentes da vida política do país são facilmente acessados, com toda a ironia e sarcasmo que participa de outras tantas obras dessa artista, atenta ao cotidiano mas sobretudo às suas margens clandestinas, do disfarce, do falso, da perversão.²¹⁴

²¹³ Como o caso da cocaína apreendida pela Polícia Federal em helicóptero de político mineiro, envolvendo ainda um candidato que concorreria à presidência naquele ano.

²¹⁴ CAMPOS, Elisa. Flávia Bertinato – *Bandida*. In: BOLSA Pampulha 2013/2014: Edição Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014. p. 66)

Ainda que haja a variação de signos que se deslocam em cada uma dessas montagens de *Bandida*, ambas as configurações se aproximam do peculiar *leitmotiv* de Jorginho, em *O bandido da luz vermelha*. Tomado o fracasso como destino, diz o personagem: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba.” Como observado por Ismail Xavier,²¹⁵ em Jorginho tem-se a consciência crítica do próprio fracasso, e o seu tom de “avacalhamento” atribui a tônica de agressividade ao filme, correlacionando-se com a interiorização da noção de “impotência” da experiência social de um país periférico naquela conjuntura sociopolítica dos anos ditatoriais, tal como abordado no primeiro capítulo desta tese.

É nesse gesto da violência “avacalhada” que a instalação *Bandida* encontra alguma potência: o tombamento, em sua ambivalência cênica, faz perceptível as camadas de sua própria construção; o ouro é de poliéster; a inclinação da carroceria é meticulosamente estruturada, ficando, ainda, à mostra toda a fiação do pisca-alerta e dos cabos para recargas das lanternas. *Bandida*, operando nos dispositivos da exposição, representa a sua própria representação, assim como ocorre com o personagem Jorginho, que reproduz a sua própria imagem de bandido foragido, tal como ela se encontra fragmentada pelos espaços da cidade.

No esparramar de uma cadeia de elementos, a instalação *Bandida* propõe ao espectador-testemunha-cúmplice o rearranjo de suas mensagens cifradas em torno das noções de público, privado, marginal e institucional. É no interior do espaço que a coisa acontece, onde todos os elementos se resolvem como totalidade. Cabe ao olhar do espectador, o exercício de desvendamento de associações e de reconstituição da coreografia do desastre.

²¹⁵ XAVIER, Ismail. O Bandido da Luz Vermelha. In: _____. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 71-108.

Figura 34 – Museu de Arte da Pampulha (MAP), Belo Horizonte, 2014.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 35 – Flávia Bertinato, *Bandida*, 2013. Instalação, 05 réguas para recarga elétrica nas dimensões 70 x 30 x 10 cm e 04 nas dimensões 220 x 30 x 10 cm, 160 lanternas 24 x 8 x 8 cm e 04 lanternas 25 cm altura x 18 cm largura, revestidas manualmente com folhas de madeira e acrescidas de filtro de gelatina, um reboque 100 x 120 x 300 cm, com pisca-alerta, e 500 quilos de glitter. Museu de Arte da Pampulha (MAP), Belo Horizonte.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 36 – Flávia Bertinato, *Bandida*, 2013. Instalação, Museu de Arte da Pampulha (MAP), 2014.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 37 – Flávia Bertinato, *Bandida*, 2013. Instalação, Museu de Arte da Pampulha (MAP), 2014.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 38 – Flávia Bertinato, *Bandida*, 2013. Instalação, Museu de Arte da Pampulha (MAP), 2014.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 39 – Flávia Bertinato, *Bandida*, 2013. Instalação, Museu de Arte da Pampulha (MAP), 2014.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 40 – Flávia Bertinato, *Bandida*, 2013. Instalação (detalhe), Museu de Arte da Pampulha, 2014.



Acervo pessoal da autora. Foto: Glenio Campregher.



3.4 Um jogo de deslocamentos

Em *Rapunzel* (2015), revisito a história de mesmo nome, que em sua origem está associada a uma tradição oral, popular e anônima, mas, posteriormente, no séc. XIX, foi coletada e traduzida com possíveis “abrandamentos de suas contradições”,²¹⁶ ao receber a forma literária de contos de fadas, também conhecida como “conto maravilhoso”, em sua naturalização do sentido fantasioso, pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm.²¹⁷ A obra *Rapunzel* compreende tranças delicadamente finas ou mais espessas, trançadas manualmente a partir da fibra mais firme entre as plantas existentes, carretéis de acabamento em madeira polida e tesouras douradas.

A despeito da conclusão amorosa da narrativa, a instalação ancora-se no momento de violência: o corte das tranças de Rapunzel, que no conto é um ato contra a felicidade de uma mulher. Diga-se de passagem, tal momento configura-se como um corte no próprio texto, quando, a partir de então, a narrativa se divide, passando a uma guinada na evidência de apuros e mazelas vividos pela personagem. Sobre esse momento de tensão articulado na instalação *Rapunzel*, a crítica de arte e professora Taisa Palhares observa:

Como em outros trabalhos da artista, Rapunzel apresenta o tempo em suspensão, o corte de uma sequência narrativa que se revela como instante de alta tensão. O emaranhado de tranças pode se regenerar e tomar o espaço em trama infinita, bem como permanecer imóvel, sem vida.²¹⁸

Na instalação *Rapunzel* (Figuras 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47 e 48), são embaralhadas informações sobre uma suposta arma (a tesoura), a protagonista, a violência e o

²¹⁶ “Na passagem da versão oral para a escrita houve certa elaboração estilística, houve trabalho de padronização e homogeneização, trechos fragmentários foram complementados, contradições abrandadas etc.” MAZZARI, Marcus. Posfácio: O bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos Maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 607.

²¹⁷ A primeira versão literária de Rapunzel é apresentada no volume I da coletânea de contos compiladas pelos irmãos Grimm, em 1812, sob o título *Contos maravilhosos infantis e domésticos (Kinder-und-Hausmärchen)*, acompanhado de ilustrações de Philipp Grot Johann (1841-1892).

²¹⁸ PALHARES, Taisa; BERTINATO, Flávia. Rapunzel. In: FREITAS, Douglas et al. (Org.). *Prêmio CCBB Contemporâneo: exposições: 2015-2016*. Rio de Janeiro: Tisara, 2016. p. 105.

encantamento, todos como significantes flutuantes em um jogo livre de substituições. As tranças da fibra do sisal se alastram no espaço expositivo, perpassando por carretéis que armazenam os maiores volumes de suas extensões. Não é possível distinguir muito bem onde termina ou começa a cabeleira. Quando enrolada nos carretéis, ela é cravada por tesouras cirúrgicas. Na prática hospitalar, essas ferramentas assumem diferentes funcionalidades, dependendo de suas dimensões e características, podendo ser pontiagudas, ter acesso a órgãos e servir para a retirada de pontos. Em *Rapunzel*, as tesouras guardam essa informação simbólica de perfuração do interior e da superfície do corpo humano, assim como conduzem à noção de manuseio, da escala das mãos, sugerindo a relação de uso, tal como as manivelas e rodas dos carretéis. Mais uma vez, o público é vetado a esse tipo de contato, restando-lhe a elaboração mental do exercício, como em uma ação imaginativa de um perito na reconstituição de um delito.

Relaciono esse dizer metaforizado da instalação, que, por meio do uso das tranças extremamente delicadas e da cor adornada das tesouras, configura um gesto de brutalidade (o corte), com uma espécie de estética da contradição, tal como configura-se no Brasil a partir de meados da década de 1960, como exemplificado na canção "Domingo no parque"²¹⁹ de Gilberto Gil. Apesar da atmosfera festiva da melodia e da descrição de um cenário bucólico de um final de domingo solar, com elementos que despertam uma certa inocência, como a rosa e o sorvete, a letra descreve o caso de um assassinato. Na lógica construtiva dessa canção, baseada em justaposições de elementos contraditórios, o ouvinte é convocado ao exercício da dialética.²²⁰ Sobre tais aspectos, o autor Celso Favaretto observa:

A fala tropicalista se entremostra no disfarce e no deboche tensionando a audição: o ouvinte tanto mais participa quanto mais percebe o diálogo de letra, música, arranjo e interpretação. Em toda

²¹⁹ DOMINGO no parque. Compositor: Gilberto Gil. Intérpretes: Gilberto Gil e Os Mutantes. Arranjo: Rogério Duprat. In: Gilberto Gil, 1968. São Paulo: PolyGram, 1998. 1 CD. Faixa 10 (3 min 42 seg), estéreo.

²²⁰ Um tipo de interação com o objeto artístico que, de resto, a própria realidade do tecido social dos anos pós-golpe de 1964 demandaria, como meio possível de reconciliação com aquilo por detrás das aparências de um programa de modernidade e de crescimento (a marginalização, a formação de periferia, o submundo urbano).

canção, quando um destes elementos afirma algo de referência ritualizada, os demais a negam.²²¹

A canção “Domingo no parque” abre-se a um campo de circularidade de trocas de significações, sendo esse movimento também indicado com a roda da capoeira, a roda gigante do parque de diversão, além do som do realejo, que denota o movimento rotativo mecânico para a propagação do som. O sorvete e a flor de aspecto ingênuo transmutam em significado dramático, com ênfase na sua cor vermelha. As palavras *brincadeira* e *confusão* atuam como emblemas, introduzindo na história os dois diferentes personagens, que se abrem para um processo de metamorfose até, por fim, esgotarem-se em seus sentidos e se depararem assumindo suas significações opostas. Aquele que é da confusão foi brincar, o da brincadeira armou confusão. A melodia não deixa de se transformar na extensão do tempo, deslocando de uma atmosfera carnavalesca e festiva da vivência popular (os instrumentos de banda, o tema rítmico do baião junto ao som do berimbau) a outros timbres, um tanto denso, com arranjos interpretados por instrumentos clássicos. Desse jogo das inversões, cito novamente Favaretto:

Na visão carnavalesca de mundo, a realidade está em constante transformação, pois instala um espaço de jogo em que dissonâncias e contrastes permanecem como uma luta contínua de forças contraditórias. O rito carnavalesco é ambivalente: é a festa do tempo destruidor e regenerador. Introduce no tempo cotidiano um outro tempo, o da mistura de valores, de reversão de papéis sociais – tempo do disfarce e da confusão entre realidade e aparência.²²²

Já em “Enquanto seu lobo não vem” (1968),²²³ o refrão de uma brincadeira infantil é deslocado para o interior da canção, trazendo a lembrança da figura do lobo, que causa pavor e dispersão. A imagem de violência vinculada à repressão de manifestações civis é evocada no encandeamento das palavras *avenida, asfalto, Brasil,*

²²¹ FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 92.

²²² FAVARETTO. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 133.

²²³ ENQUANTO seu lobo não vem. Compositor: Caetano Veloso. Intérpretes: Caetano Veloso, Gal e Rita Lee. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Universal Music, 2006. 1 CD. Faixa 9 (2 min 29 seg), estéreo.

bombas, bandeiras, botas, mas também pela sonoridade cantada “dos clarins da banda militar”. A ambivalência, contudo, não se perfaz unicamente na expressão da repressão do Estado por meio da apropriação da matriz aparentemente inocente do jogo popular que é um verdadeiro corre-corre, mas ainda na inversão de valores entre as espacialidades públicas e privadas, urbanas e oníricas, assim como na relação do desfile de carnaval com a marcha militar.

Todo esse movimento de contradições não deixa de trazer à luz as formulações de Walter Benjamin (abordadas no primeiro capítulo desta tese), quando, através da análise do drama do século XVII, o autor desenvolve uma teoria sobre a forma alegórica: “Metamorfoseando, interpretando e aprofundando sem cessar, ele [o drama trágico] vai combinando as imagens umas com as outras, explorando nesse jogo sobretudo os contrastes”.²²⁴ “O cômico – melhor, o puro divertimento – é o reverso obrigatório do luto, que espreita aqui e ali como o forro de um vestido na bainha ou na gola”;²²⁵ “querer separar o tesouro de imagens com as quais se dá a reviravolta no sentido do paraíso da redenção daquele outro, sombrio, que significa morte e inferno, seria desconhecer totalmente a essência do alegórico”.²²⁶

Luiz Tatit (1951-) assim sintetiza a ideia da extensão do sentido de um significado até às beiras de sua inversão, como explorado pela música tropicalista:

A alegria (...) disseminada pelo movimento em forma de descobertas, paródias, comentários ou de inversão carnavalesca dos valores, é a fração intensa e onipresente que entra diretamente na composição global da alegoria tropicalista. É a parte paradoxal – em constante conflito com a melancolia, o escárnio e a corrosão.²²⁷

Na instalação *Rapunzel*, a história do conto de fada é uma cifra, trata-se de uma citação da cena quando a personagem é acometida pela agressão. A obra emprega um deslocamento narrativo e de seus elementos constitutivos: “O que importa não é

²²⁴ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 249.

²²⁵ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 129.

²²⁶ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 250.

²²⁷ TATIT. Prefácio. In: Favaretto. *Tropicália, alegoria, alegria*, p. 13.

simplesmente o signo auto-equivalente estável, mas também o espaço para sua capacidade de se transformar”.²²⁸

Como observou a historiadora da arte Linda Nochlin, em *Women Artists* (2015),²²⁹ um número significativo de artistas mulheres na atualidade fazem dos contos de fadas, por meio de deformações, reformulações, reinterpretações, mudanças de pontos de vistas e inversões de papéis de seus personagens, objeto de investigações plásticas e conceituais. As artistas desbravam o potencial crítico desse gênero literário como maneira de refletir sobre pontos de vistas ideológicos de seus autores, e um aquém deles, que muitas vezes confluem com os valores culturais dominantes do passado, mirando, sobretudo, o questionamento de valores sociais na sociedade contemporânea.

Em seus ensaios, Nochlin aborda as produções de Natalie Frank (1980-), Kiki Smith (1954-) e Paula Rego, para citar alguns nomes dentre os quais tratam as ambiguidades das personagens femininas, com desvios “violentos” e “sarcásticos” das narrativas já lhe concedidas. Assim como a fotografia “Snow White” (2004), da série *Fairy Tale* de Miwa Yanagi (1967-), em que a figura feminina é, ao mesmo tempo, a bruxa velha malvada e a vítima jovem.

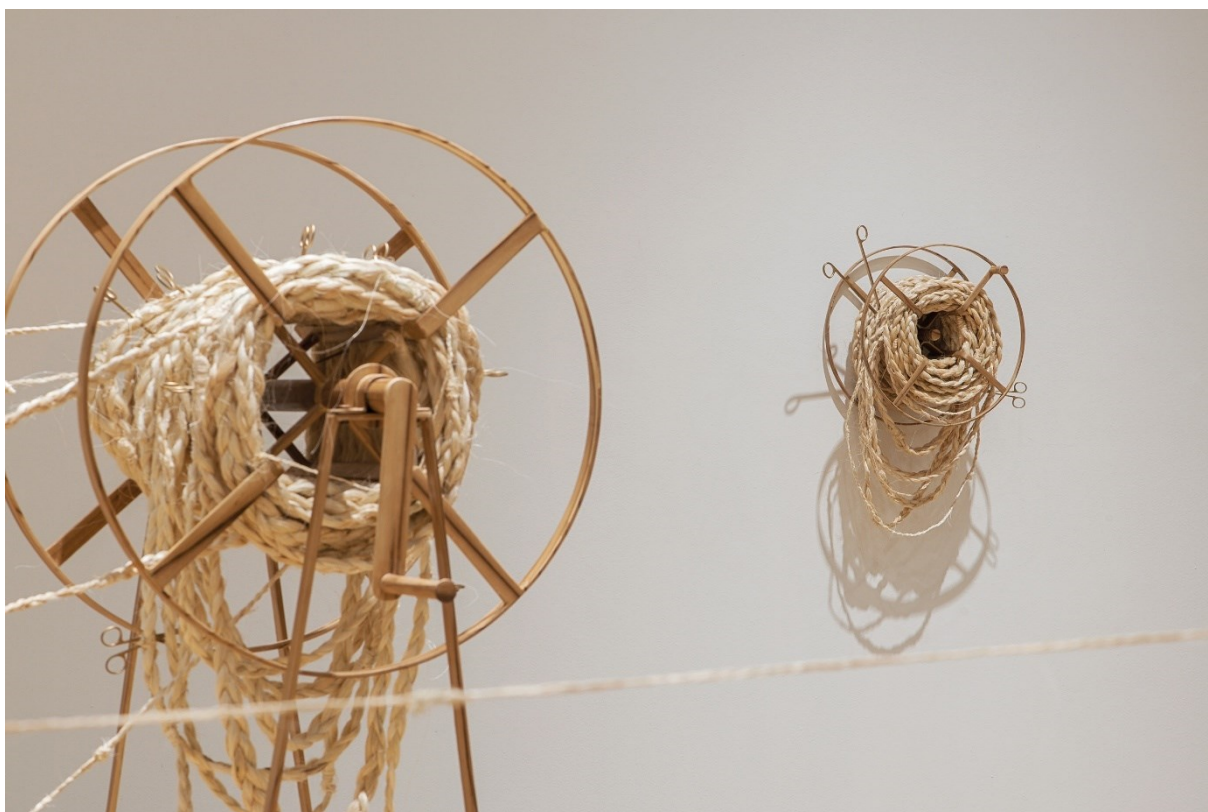
É nesse panorama de exploração dos espaços ocultos dos contos tradicionais, de reinvenção e de transformação, entrecruzando as experiências da vida mundana, que penso os deslocamentos de signos em *Rapunzel*. A instalação abre-se a um circuito narrativo de contradições, frustrando o olhar do espectador que almeja uma identificação sem problematizações da versão que se fez popular da personagem que permaneceu alienada do mundo circundante – e, talvez, de si mesma. O cabelo, muitas vezes associado ao material de sedução, no conto, é o meio de acesso possível de realização amorosa, e, na instalação, permanece teso como musculatura em carretéis, ou, pelo espaço, é lançado como armadilha sobre o corpo do espectador. Não há na instalação o desenlace de romance da narrativa do conto, nem o levantamento de

²²⁸ STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992. p. 32.

²²⁹ NOCHLIN; REILLY. *Mujeres artistas*.

hipóteses de como a personagem faria para se safar de um dano. Há, porém, a inscrição reiterada do gesto de violência, por meio de uma torção carnavalesca que se encerra no traspassamento do instrumento cirúrgico na matéria bruta.

Figura 41 - Flávia Bertinato, *Rapunzel*, 2016. Instalação (detalhe), carretéis de ferro revestidos com madeira 175 x 85 x 70 cm (03 unidades), 175 x 145 x 122 cm (03 unidades), e 70 x 26 x 50 cm (01 unidade), tranças realizadas manualmente com fibras de sisal e tesouras cirúrgicas pintadas na cor dourada. Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Mario Grisolli.

Figura 42 - Flávia Bertinato, *Rapunzel*, 2016. Instalação (detalhe). CCBB Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Mario Grisolli.



Figura 43 - Flávia Bertinato, *Rapunzel*, 2016. Instalação (detalhe), carretéis de ferro revestidos com madeira 175 x 85 x 70 cm (03 unidades), 175 x 145 x 122 cm (03 unidades), e 70 x 26 x 50 cm (01 unidade), tranças realizadas manualmente com fibras de sisal e tesouras cirúrgicas pintadas na cor dourada. Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Mario Grisolli.

Figura 44 - Flávia Bertinato, *Rapunzel*, 2016. Instalação (detalhe), carretéis de ferro revestidos com madeira 175 x 85 x 70 cm (03 unidades), 175 x 145 x 122 cm (03 unidades), e 70 x 26 x 50 cm (01 unidade), tranças realizadas manualmente com fibras de sisal e tesouras cirúrgicas pintadas na cor dourada. Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Mario Grisolli.

Figura 45 - Flávia Bertinato, *Rapunzel*, 2016. Instalação (detalhe), carretéis de ferro revestidos com madeira 175 x 85 x 70 cm (03 unidades) e 175 x 145 x 122 cm (03 unidades), tranças realizadas manualmente com fibras de sisal e tesouras cirúrgicas pintadas na cor dourada. Sesc Santo Amaro, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Douglas Garcia.

Figura 46 - Flávia Bertinato, *Rapunzel*, 2016. Instalação (detalhe) Sesc Santo Amaro, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Douglas Garcia.

Figura 47 - Flávia Bertinato, *Rapunzel*, 2016. Instalação (detalhe), carretéis de ferro revestidos com madeira 175 x 85 x 70 cm (03 unidades) e 175 x 145 x 122 cm (03 unidades), tranças realizadas manualmente com fibras de sisal e tesouras cirúrgicas pintadas na cor dourada. Sesc Santo Amaro, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Douglas Garcia.

Figura 48 - Flávia Bertinato, *Rapunzel*, 2016. Instalação (detalhe) Sesc Santo Amaro, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Serviço Social do Comércio Sesc SP.

Figura 49 – Flávia Bertinato. *Esboço de um corpo*, 2021. Cartaz, 42 x 60 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

3.5 A matéria em aberto

*A morte, também como o feminino, pode-se corporificar em figuras que, se são sua própria negação, são também o lugar da possibilidade de sua dramatização.*²³⁰

Ruth Silviano Brandão

Para concluir o feixe de reflexões, a passagem por *Dama da noite* (2020) traz uma contribuição singular. Uma série de pinturas e desenhos produzida no contexto de uma residência artística no momento de surto pandêmico da Covid-19, quando as cidades decretaram medidas de isolamento, *lockdowns* e interrupções de serviços essenciais à população. *Dama da noite* abarca experiências amedrontadas e incertezas daquela conjuntura. Ainda que constituído pela materialidade da tinta a óleo sobre papel, o trabalho não se restringe no lidar exclusivo com a técnica. Ademais, a posterior atribuição terminológica de linguagem, nesse caso, talvez seja o menos relevante diante da cadeia (o fluxo) de desdobramentos de um meio para o outro durante o seu processo de produção.

A redefinição do espaço do estúdio para a realização de registros fotográficos, com a transferência de coisas, seja os resquícios da prática da pintura, materiais ou móveis do dormitório, de modo a tornar perceptível nele a inscrição do entorno, naquela circunstância, se configura como um segmento do trabalho. Assim, como o desenvolvimento da peça gráfica, intitulada *Esboço de um corpo* (2021) (Figura 49),²³¹ na qual retomo os registros da série *Dama da noite*, de 2020, propondo uma reflexão acerca da natureza do processo artístico. *Esboço de um corpo* é um pôster em dupla-face que se bifurca em dois segmentos de imagem, intersectando a prática do fazer e a esfera urbana. Em uma face, a imagem da elaboração de um desenho sob traços

²³⁰ BRANDÃO. O discurso da morte encenada. In: *Mulher ao pé da letra*, p. 196.

²³¹ O pôster *Esboço de um corpo* (2021) foi realizado no âmbito da disciplina "leve | laboratório de estudos e vivências da espacialidade", coordenada pela professora Elisa Campos e ofertada no primeiro semestre de 2021 pelo Programa de Pós-Graduação da EBA UFMG, sendo realizada de modo remoto. Assim como demais trabalhos de colegas, o pôster encontra-se disponível em PDF para download em: <https://leveinterim.wixsite.com/interim/flavia-bertinato>. Acesso em: 24 jan. 2024.

suaves, borrados e desfeitos, que correm como veias na superfície do papel, perfilando uma flor esmorecida. Na outra face, fragmentos também do processo de uma elaboração gráfica e pictórica, associado ao desenho de uma política de exclusão na esfera topográfica do espaço público. São fotografias realizadas a partir de ângulos internos de um único edifício, compreendendo gravações do circuito de vigilância interna, o arranha-céu já tido como o maior na cidade, a sede da prefeitura da cidade, mas é, também, o novo esboço de ocupação urbana que ofuscaria nas restrições de mobilidade, as práticas de “higienização” social.

No cenário artístico, eclodem discussões *online*, cruzando profissionais oriundos de países distantes que, estando sob a mesma ameaça em escala mundial, tentam refletir, de modo imediato, sobre as novas questões quanto ao futuro das relações sociais, sobretudo daquelas que concernem à relação entre obra e público, arte e vida, em um momento em que o encontro com o *outro*, mais do que nunca, ancora-se na experiência individualizada, achatada e bidimensional das telas eletrônicas.

Sob um ângulo agora a distância, após a popularização das vacinas e uma projeção científica muito mais animadora, o filtro de desejo por trocas coletivas absorve a atmosfera mórbida que caracterizou o começo dos anos de 2020. Em *Dama da noite* (Figuras 50, 51, 52, 53, 54, 55 e 56) a reiterada produção da imagem de uma mesma flor dribla paradoxalmente a noção clichê de romantismo e de feminilidade. Estabelece, assim, semelhanças com os corpos sequenciais que passariam a integrar o número das estatísticas noticiadas diariamente, ainda que, na imprensa, não se falasse apenas dos números de contágio e de mortes, mas também de valas abertas às pressas, sacos para rejeitos de corpos, números de respiradores disponíveis para atendimentos emergenciais. Mas isso não é tudo. Reportava-se igualmente a uma “pandemia sombria”, que se fazia visível no exponencial aumento do número de violência contra mulheres e meninas, “em todos os países e culturas”, em meio às medidas de *lockdown* e as interrupções de serviços.²³²

²³² Sobre o aumento de ocorrências de feminicídios e violência contra mulher durante a pandemia, ver: LIMA, Everton. Violência contra as mulheres no contexto da Covid-19. In: *Portal Fio Cruz*. Comunicação e Informação. 15 nov. 2021.

Figura 50 - Flávia Bertinato. *Dama da noite*, 2020. Pintura, tinta a óleo sobre papel, 190 x 108 cm. Residência Artística FAAP, São Paulo.



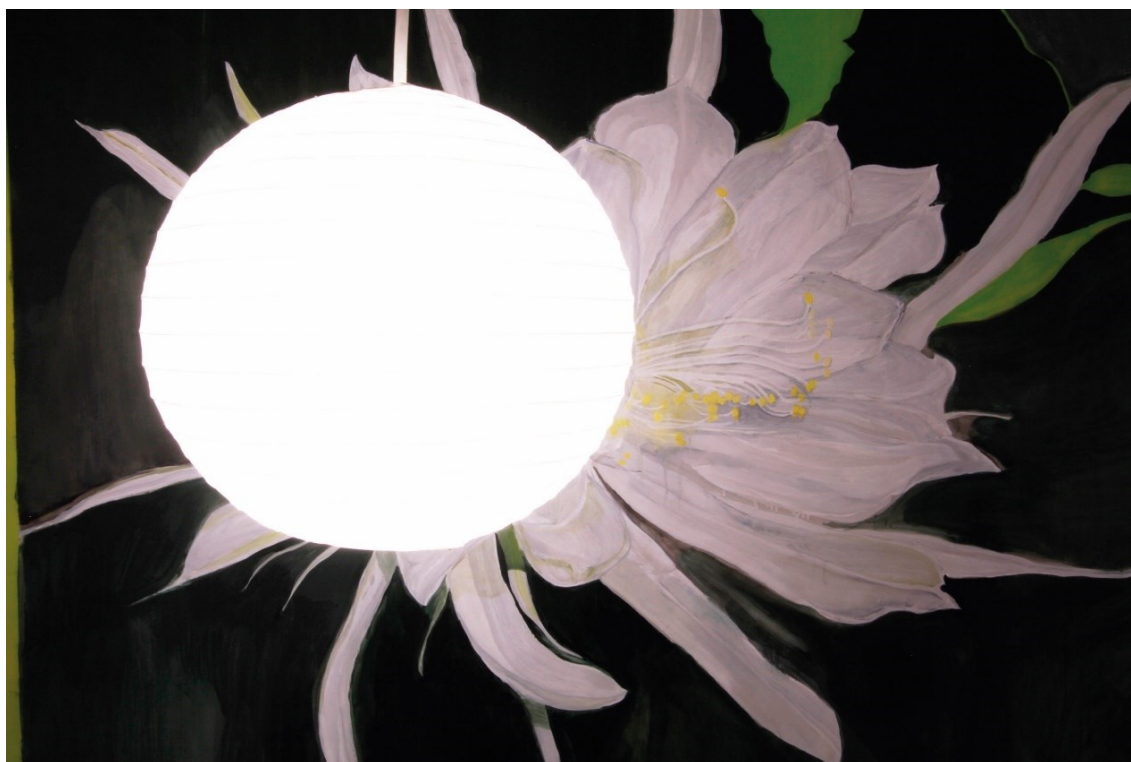
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 51 - Flávia Bertinato. *Dama da noite*, 2020. Pintura, tinta a óleo sobre papel, 190 x 108 cm. Residência Artística FAAP, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 52 - Flávia Bertinato. *Dama da noite*, 2020. Pintura, tinta a óleo sobre papel, 108 x 141 cm. Residência Artística FAAP, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 53 - Flávia Bertinato. *Dama da noite*, 2020. Pintura, tinta a óleo sobre papel, 100 x 100 cm. Residência Artística FAAP, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 54 - Flávia Bertinato. *Dama da noite*, 2020. Pintura, tinta a óleo sobre papel, dimensões variáveis. Residência Artística FAAP, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 55 - Flávia Bertinato. *Dama da noite*, 2020. Pintura, tinta a óleo sobre papel, dimensões variáveis. Residência Artística FAAP, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 56 - Flávia Bertinato. *Dama da noite*, 2020. Pintura, tinta a óleo sobre papel, 141 x 108 cm. Residência Artística FAAP, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Aqui, parafraseio Georges Bataille em “A linguagem das flores”,²³³ quando diz que “o amor tem cheiro de morte”. Nesse artigo, o autor sublinha algumas das noções que habitualmente são associadas às flores, tais como a expressão do amor e de beleza. O autor escreve: “é à flor em geral, mais do que a tal ou qual dentre as flores, que se é tentado a atribuir o estranho privilégio de revelar a presença do amor”. E completa: “é evidente que se expressamos o amor através de uma flor, é a corola, mais do que os

²³³ BATAILLE, Georges. *Documents*: Georges Bataille. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Posfácio de João Camilo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. p. 75.

órgãos úteis, que se torna o signo do desejo". "Uma reação do mesmo modo inexplicável, do mesmo modo imutável, dá à moça e à rosa um valor diferente: o da beleza ideal".²³⁴ Contrastando a esses valores idealizados e atribuídos à flor, Bataille, a partir de uma perspectiva da materialidade real da própria flor, faz emergir aspectos outros, tais como o sentido de falência, de podridão e do desagradável.²³⁵

O interior de uma rosa não corresponde de maneira nenhuma à sua beleza exterior e que, se arrancarmos até a última pétala de sua corola, só restará um tufo de aspecto sórdido". (...) A flor é traída pela fragilidade de sua corola: assim, longe de responder às exigências das ideias humanas, ela é o sinal de sua falência. De fato, depois de um tempo de fulgor bastante curto, a maravilhosa corola apodrece impudentemente ao sol, tornando-se assim, para a planta, um murchidão gritante.

Assim, a mais admirável das flores seria representada, não como a expressão mais ou menos insípida de um ideal angelical, como supõe a verborreia dos velhos poetas, mas, muito pelo contrário, como um sacrilégio imundo e fulgurante.²³⁶

Em *Dama da noite*, utilizo um papel extremamente fino, opaco, e tinta a óleo, de modo que o branco que se vê pode ser tanto decorrente do emprego da tinta sobre o papel como pode ser a cor da parede que se tem por detrás. É de interesse apropriar-se da espessura quase nada do papel, e, com ela, da sua vulnerabilidade. Nessas pinturas, convivem duas operações distintas no manejo com o material, onde, no interior de uma área demarcada por uma brancura de contornos precisos, deslancha a transitoriedade de elementos. Tentáculos, pólen e linhas definem a grafia entre as pétalas, se metamorfoseiam numa gosma. Se a flor dama-da-noite é caracterizada pelo peculiar perfume em seu desabrochar espetacular, a sua lembrança nessa série

²³⁴ BATAILLE. *Documents*, p. 72-75.

²³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p. 48-49. Didi-Huberman, sobre o paradoxo manifesto nos textos de Bataille, escreve: "o paradoxo tanto na letra quanto no espírito de seus textos; fará da antítese a seriedade e a gravidade de todo o seu pensamento, desenvolvendo algo como uma língua da antítese sem reserva. Esse uso da antítese muitas vezes organiza a narratividade dos relatos de Bataille. Mas também constitui o motor do pensamento conceitual (...) A operação literária é também uma operação teórica".

²³⁶ BATAILLE. *Documents*, p. 75-76.

produzida recentemente, por meio de uma densidade pictórica liquefeita e cinzenta, exala o cheiro do corpo que se desfaz. Um interior instável, informe (Figuras 57, 58, 59, 60 e 61).

Figura 57 - Flávia Bertinato. *Dama da noite*, 2020 (detalhe).
Pintura, tinta a óleo sobre papel.



Fonte: Acervo pessoal da autora.



Figura 58 - Flávia Bertinato. *Dama da noite*, 2020 (detalhe). Pintura, tinta a óleo sobre papel.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 59 - Flávia Bertinato. *Dama da noite*, 2020 (detalhe). Pintura, tinta a óleo sobre papel.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 60 - Flávia Bertinato. *Dama da noite*, 2020 (detalhe). Pintura, tinta a óleo sobre papel.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 61 - Flávia Bertinato. *Dama da noite*, 2020 (detalhe). Pintura, tinta a óleo sobre papel.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Essa noção de informe pauta-se naquela cunhada pelo próprio Bataille, em *Documents*. O termo aparece na revista como verbete da sessão “Dicionário Crítico”, no trabalho das imagens e em artigos. Não expressa aquilo que é desconstituído de forma, mas, diferentemente, como sendo a metamorfose, a mutação, a alteração, o arrombamento, a laceração, a mutilação ou a própria decomposição da forma. Bataille descreve: “*informe* não é apenas um adjetivo (...) exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma”.²³⁷ Nessa mesma edição de *Documents*, número 7, publicado originalmente em 1929, Michel Leiris (1901-1990) e Marcel Griaule (1898-1956) assinam o verbete *escarro*, concernindo à sua forma irregular o conteúdo da matéria informe: “O escarro é enfim, por sua inconsistência, seus contornos indefinidos, a imprecisão relativa de sua cor, sua unidade, o próprio símbolo do *informe*, do inverificável, do não hierarquizado, escolha mole e viscoso.”²³⁸

Importa dizer que *Documents* tem a figura humana como eixo central de suas questões e o termo *informe* é tratado de modo diverso ao longo das publicações, a partir das relações construídas de equivalências (aproximações, semelhanças e dessemelhanças) entre a forma humana, no sentido antropomórfico canônico, e o *outro*, que a confronta quanto à estabilidade, fixidez e substancialidade. Em seu livro *A semelhança informe*, Georges Didi-Huberman (1953-) dedica-se a uma especial leitura de *Documents*, ressaltando o desenvolvimento de modo obstinado e metódico da decomposição que, com rigor, a figura humana é submetida: “Nessa iconografia, o corpo humano não é mais uma justa medida harmônica entre dois infinitos, mas um organismo destinado à desfiguração”.²³⁹ Sobre a noção de *informe* desenvolvida pela revista, Didi-Huberman assinala:

o informe de modo algum qualifica termos – “coisas informes” enquanto tais – e sim relações: o informe não é nem pura e simples negação da forma nem uma pura e simples ausência de forma. Tampouco é aquilo que tão frequentemente se entendeu a respeito

²³⁷ BATAILLE. *Documents*, p. 147.

²³⁸ LEIRIS; GRIAULE *apud* PENNA, João Camilo; MORAES, Marcelo Jacques. Posfácio. In: BATAILLE. *Documents*, p. 267.

²³⁹ DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 20.

dele – o “abjeto” como tal (...) O informe qualificaria assim certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante e, mais precisamente – pois teria bastado dizer *deformação* para nomear tudo isso.²⁴⁰

A processual “deformação” de formas em *Documents* revela-se na malha de correspondências entre imagens, artigos e verbetes, configurando-se numa radical concepção construtiva de montagem, exigindo do leitor um “certo estilo de pensamento figural”, como comenta Didi-Huberman. Um exercício de criação de vínculos entre documentos etnográficos, produções artísticas e conteúdos extraídos da vida mundana, dispostos numa combinação aparentemente disparatada.

O trabalho das formas também se manifesta na análise que se faz das minuciosas gravações nas moedas gregas da antiguidade e a sua posterior transgressão em figuras deformadas pelos gauleses desde o séc. IV a.C.;²⁴¹ da deformação do rosto de um suicida malogrado;²⁴² dos diferentes aspectos contraditórios que incidem sobre a figura do camelo (ao atravessar o deserto a passos lentos e a sua forma mais impiedosamente desastrosa quando deitado);²⁴³ de entidades gnósticas representadas sem muita precisão em pedras;²⁴⁴ da elaboração e decomposição das formas na pintura de Picasso;²⁴⁵ da decomposição às manchas informes nas pinturas de Miró;²⁴⁶ da pedrinha encontrada em beira-mar que figura um rosto humano.²⁴⁷ Concluindo essa sequência de exemplos, cito a fotografia que surge na publicação, separando os dois verbetes já comentados, *informe* e *escarro*. A imagem em questão, intitulada *O Sena durante o inverno 1870-1871* (Figura 62), registra o

²⁴⁰ DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 148.

²⁴¹ BATAILLE. O cavalo acadêmico. *In: Documents*, p. 41.

²⁴² BATAILLE. Desgraça. *In: Documents*, p. 110-111.

²⁴³ BATAILLE. Camelo. *In: Documents*, p. 108-109.

²⁴⁴ BATAILLE. O baixo materialismo e a gnose. *In: Documents*, p. 153-163.

²⁴⁵ BATAILLE. Sol podre. *In: Documents*, p. 178-179. Todos os textos de *Documents*, 1930, n. 3, são dedicados à obra de Picasso, incluindo, entre outros, os de autoria de Michel Leiris, Marcel Mauss, Carl Einstein e, possivelmente, de Claude Lévi-Strauss (como G. Monet) (DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 193, nota 191).

²⁴⁶ BATAILLE. Joan Miró: Pinturas Recentes. *In: Documents*, p. 219-223.

²⁴⁷ Fotografia de uma pedra que lembra o perfil de uma figura humana, sob o título *Pedrinha recolhida na praia*, da Coleção Carl Einstein, que acompanha o artigo “Exposition de sculpture moderne”. Reproduzida em DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 112.

degelo do rio Sena e os efeitos visuais provocados pela névoa. Para Didi-Huberman, ela condensa a própria noção de informe: “Essa imagem de um lugar a um só tempo aquoso e petrificado, arrastando a sujeira e immobilizando-a debaixo de nossos olhos, corresponde exatamente ao paradigma teórico postulado por Bataille na mesma página, o paradigma decisivo do *informe*”.²⁴⁸ Nessa imagem fotográfica, percebe-se o enquadramento horizontal do rio em processo de degelo, carregando o amontoado de formas quebradiças brancas e entulhos se expandindo no movimento lento da correnteza. O centro de interesse é emoldurado pela encosta arquitetônica, igualmente corroborada pela brancura da neblina que, ao se esvanecer, encobre a paisagem.

Figura 62 – Autoria desconhecida. *O Sena durante o inverno 1870-1871.*



Fonte: Didi-Huberman (*A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, p.169). Imagem publicada originalmente em *Documents*, 1929, n. 7.

²⁴⁸ DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 169.

O empréstimo do termo *informe* para designar a característica da matéria rarefeita nas pinturas em *Dama da noite*, não obstante, poderia ainda ser deslocado para pensar as instalações e esculturas vistas anteriormente, seja na estilização “bizarra” da forma em *Calada*, na voluptuosidade em *Amante*, na dispersão do conteúdo em *Bandida*, ou no excesso das tranças em *Rapunzel*. Ao se manifestar, o informe reivindica sempre a criação de novos parâmetros, de novos valores para a sua recepção. É um meio que nos leva a questionar a natureza da forma através de seu lado vértice, seu exagero, o seu interior, o seu estatuto não familiar, uma vez que, como já escrevera Bataille, “a deslocação das formas implica a do pensamento”.²⁴⁹ É nesta perspectiva, ademais, que o conceito teórico de alegoria de Benjamin pode vir a se correlacionar com o termo *informe* de Georges Bataille, ou seja, no sentido de referirem à transmutação da forma.

Nesse capítulo, busquei trazer um amplo conjunto de questões que se mostram confrontando soluções definitivas da noção do ser feminino, tencionando a sua verve mutável, metamorfoseante, incompleta e fragmentária, por entender, justamente, tratar-se de uma matéria vívida, com diversas experiências, abarcando contradições, diferenças e subjetividades, que escapam da possibilidade de um contorno *homogeneizante* e *totalizador*. Em vista disso, propus a reflexão sob a noção de alegoria, e não um pensamento acerca de símbolos do feminino. Nesse sentido, as considerações da autora Nelly Richard²⁵⁰ trazem uma importante contribuição:

O feminino não é o dado expressado por uma identidade já resolvida (“ser mulher”), mas sim um conjunto instável de marcas dissimiles a modelar e produzir: uma elaboração múltipla que inclui o gênero em

²⁴⁹ BATAILLE. *Documents*, p. 140.

²⁵⁰ Nelly Richard é doutora Honoris Causa pela Universidade de Buenos Aires, foi fundadora e diretora da *Revista de Crítica Cultural* de Santiago, Chile, e coordenou a Cátedra Políticas e Estéticas da Memória, no Centro de Estudos Museu Reina Sofia, em Madri, além de contribuir para diferentes universidades. Sua atuação transita entre teoria da arte, crítica literária e teorias feministas. Dentre seus trabalhos de crítica mais relevantes, destaca-se a análise da produção do coletivo *Escena de Avanzada*, com atuação no Chile na década de 1970. Além da incontornável contribuição para o pensamento cultural e feminista. Esses dois eixos do pensamento intelectual da autora são abordados em seu livro: RICHARD, Nelly; MIRANDA, Wander Melo. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

uma combinação variável de significantes heterogêneos que entrelaça diferentes *modos de subjetividade e contextos de atuação*.²⁵¹

Em suma, as obras aqui apresentadas, *Calada, Amante, Bandida, Rapunzel e Dama da noite*, abrem-se à escavação de tessituras culturais, embasadas em uma gama de representações e de naturalização de ideias. Em suas diferentes adoções de suportes e abordagens de reflexões, as instalações e pinturas não deixam de compartilhar uma mesma lógica construtiva. Entretanto, implicam um especial trabalho do olhar alegórico do espectador, face às relações sempre instáveis entre significantes e significados, se aproximando da formulação de Benjamin, quando diz que a alegoria é o “abismo da especulação”.²⁵² Ou, ainda, como escreveu Ruth Silviano Brandão, “dependendo do lugar de onde se fala da feminilidade, ela é objeto de conhecimento que se oferece semioticamente à leitura”.²⁵³ Sobre a relação entre o público e a obra, abordo a importância do olhar com ambiguidade para a atuação na reconstrução dos elementos que a compõem, um exercício que implica o esmiuçar do significado primeiro e aquele significado outro que lhe é subjacente. Nesse jogo da percepção, o espectador poderá se ver como parte integrante, um agente social na formação dessas narrativas históricas, no âmbito da arte e no âmbito da vida.

²⁵¹ RICHARD, *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*, p. 150.

²⁵² BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 252.

²⁵³ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 202.

4 A FORMA VIVA

4.1 Um ponto oblíquo

Nesse capítulo, objetivo estender a reflexão sobre a alegoria do feminino para a perspectiva do termo *grotesco*, no sentido de reivindicação de uma feminilidade metamorfoseante, múltipla e livre, que se contrapõe às construções simbólicas, alheias aos seus reais ensejos e experiências dos corpos. Os trabalhos abordados a seguir tratam diretamente do tema das touradas, em que os empecilhos impostos às mulheres, ao exercer o ofício de tourear, atualizam uma compilação de estereótipos que restringem seus corpos a um essencialismo feminino, a fim de fazer prevalecer valores e intentos dos homens.

Confrontando um arcabouço de significados construídos e mantidos ao largo do tempo, e ainda na atualidade, como a vocação natural para a docilidade e a delicadeza, a aparição do corpo feminino na arena surge, portanto, avesso às idealizações. Assegurando-se de suas verdades (as motivações internas) e de uma desenvoltura nos aspectos, que os tradicionalistas do meio tauromáquico identificariam unicamente no corpo do homem, o sujeito toureiro mulher é visto como grotesco. Observa-se a partir desse enfoque no texto, porém, o deslocamento de um termo pejorativo, taxativo de fundo misógino, o grotesco, para sua “redenção” a uma positividade libertadora para os corpos das mulheres.

Ao abordar o tema da tauromaquia, não deixo de realizar, a bem da verdade, um gesto alegórico nesse aparente anacronismo, trazendo para meu contexto de vivência um repertório de imagens que remontam diretamente a outras culturas, para, com ele, esboçar as relações da “situação da mulher” em uma perspectiva muito mais ampla das tessituras sociais, para além da conjuntura da arena. O capítulo “A forma viva” adentra-se nas etapas desse processo da criação artística.

O trabalho intitulado *Série das touradas* inicia-se quando fui instigada, ou talvez provocada, pelas imagens as quais, fortuitamente, me deparei no comércio de objetos de segunda mão na cidade de Lisboa, em Portugal (Figuras 63 e 64). No encontro com

as fotografias, discretamente armazenadas em uma caixa de papelão, a latência de uma vivência pessoal, que se perdura no campo das ideias, se revela.

Figura 63 - Autoria desconhecida [s.d.]. *Slides fotográficos.*



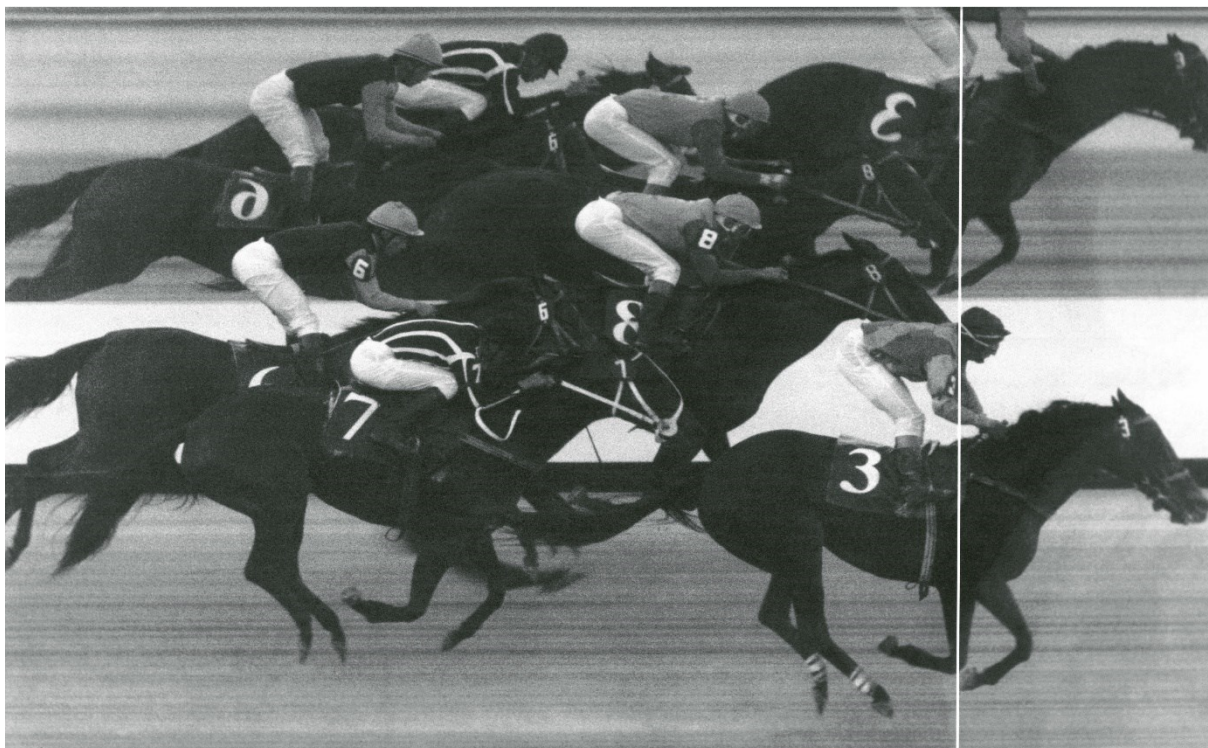
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 64 - Autoria desconhecida [s.d.]. *Slides fotográficos.*



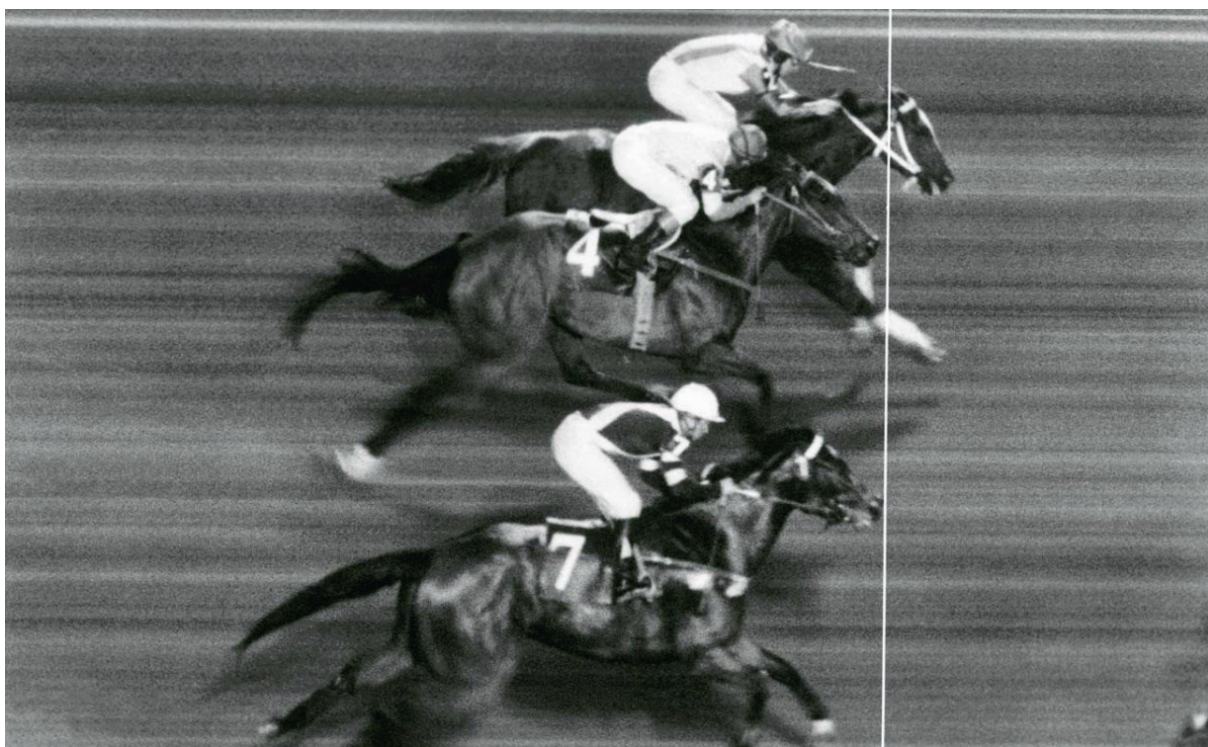
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 65 - Flávia Bertinato. *Alarme Falso*, 2004. Fotografia 70 x 100 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 66 - Flávia Bertinato. *Alarme Falso*, 2004. Fotografia 70 x 100 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Os registros em *slides* das praças de touros, com o face a face entre duas forças, o homem e o animal, o reboiço das formas e as mutações dos gestos corporais, reacendem todo vocabulário evocado pelos trabalhos que produzi a partir do final dos anos de 1990, em especial as pinturas, desenhos e esculturas que lidam com ações expressivas de contenção e de expansão, muitas vezes levando os suportes utilizados aos seus limites matérico, assim como as pinturas gestuais, táteis, nas quais se criam áreas de confrontos entre campos saturados e rarefeitos, sobre a fragilidade do papel vegetal, ou as esculturas feitas de argila, que se configuram como matéria viva, suscetíveis às transmutações. Movediça na forma e mutante na cor, ao abdicar do processo de queima que lhe possibilitaria rigidez da massa, e, então, a resistência da forma, as peças desmaterializam com a perda d'água em sua secagem natural.²⁵⁴

O congelamento da ação de um campo de forças nos *slides* das touradas também se relacionaria com as fotografias em que problematizo a tensão das coordenadas tempo e espaço, assim como ocorre na série fotográfica em preto e branco intitulada *Alarme falso* (2004) (Figura 65 e 66),²⁵⁵ em que cavalos situam-se em relação à demarcação de uma linha extremamente fina e potente, como medida de análise do avanço e o recuo dos animais no fim do páreo. O mesmo ocorre na série *Fotografias* (2004) (Figura 67 e 68),²⁵⁶ em que reúno uma coleção de estranhas

²⁵⁴ Os trabalhos desse período são realizados no momento que integro um grupo orientado por Paulo Monteiro. A ideia dos encontros tem origem durante as aulas de desenho com o artista, no Centro Cultural São Paulo (CCSP), frequentadas por mim e por Andreia Yonashiro. Já no ateliê do próprio Paulo Monteiro, que generosamente acolheu as trocas e análises desafiadoras dos processos artísticos, o grupo amplia-se com a participação dos artistas Tatiana Blass, Tatiana Ferraz, Thiago Bortolozzo, Thiago Honório e Vanderlei Lopes, com a interlocução dos convidados Carmela Gross, Cássio Michalany, José Resende, Paulo Pasta, Nuno Ramos, além dos críticos Alberto Tassinari e Sônia Salzstein. Uma obra de Paulo Monteiro que exerceu grande impacto para minha produção naquele momento foi a escultura metamorfoseante em grande escala, constituída de argila e gesto, apresentada na exposição coletiva *United Artists: Viagens de Identidades*, na Casa das Rosas, na cidade de São Paulo, em 1999. A escultura, densa, úmida, escura, pesada e bruta, sobre o chão como uma montanha, lentamente se revelava viva em uma fragilidade que se desfazia.

²⁵⁵ Série apresentada no Programa de Exposições CCSP, em São Paulo, em 2004. Também integrou a obra *Alarme Falso*, a inserção de holofotes de luz acionados de tempos em tempos por meio de um mecanismo programado, sobre os transeuntes que usavam as escadas de acesso entre o andar do espaço expositivo no piso Caio Graco e o piso logo abaixo.

²⁵⁶ A série *Fotografias* foi apresentada na Galeria Virgílio, em São Paulo, e na exposição individual no Museu de Arte de Ribeirão Preto, como artista contemplada pelo prêmio aquisitivo no 28º Salão de Arte Contemporânea do Museu de Arte de Ribeirão Preto. Ambas as exposições ocorreram no ano de 2004.

correspondências entre situações extraídas da experiência mundana, o corpo de uma ovelha aplanado no chão, um taxista dentro do carro, a mesa de sinuca e a bilheteria de um parque de diversão. Sobre essas imagens, Taisa Palhares escreve:

Nas ampliações digitais de Flávia Bertinato o tempo está em suspensão. Animais, brinquedos, carros, o jogo, estão concentrados num presente aparentemente perpétuo. Estáveis e vazios, fora do tempo, coisas e paisagens expõem uma naturalidade que parece derivar do convívio cotidiano ou total adaptação ao espaço circundante e do completo conhecimento de si. No entanto, a situação imóvel em que se encontram parece indicar uma tensão. Como se esse ponto total de concentração significasse a passagem para o processo de extinção. Em sua estrutura porosa e chapada, essas imagens têm um caráter fantasmal. A ampliação retira lentamente a matéria e limite das coisas, concretizando na superfície a passagem do tempo com a qual a imobilidade parece lutar. Mas não há nostalgia, o desejo de conservar experiências perdidas. Nessas fotografias o trailer, a cortina de veludo, a construção antiga, o brinquedo ultrapassado, a entrada deteriorada, encontram-se plenos, talvez pela última vez, mas ainda orgulhosos de sua presença. Como o bisão ancestral e pesado, que em sua atitude contida e firme, espera naturalmente por seu desaparecimento.²⁵⁷

Realizada com uma câmera *cyber-shot* de baixa resolução, adotei como tamanho final para a impressão das imagens a possibilidade de ampliação máxima, por um triz para a perda de definição. Sobre essa característica do esmaecimento matérico, Palhares acrescenta: “os referentes nas fotografias digitais de Flávia sugerem uma dissolução e deterioração à medida que são tornados mais próximos visualmente”.²⁵⁸

²⁵⁷ Texto para o folder que acompanhou a exposição *Flávia Bertinato Leonardo Ferreira* na Galeria Virgílio, em São Paulo. Ver: PALHARES, Taisa. [Sem título]. São Paulo: Galeria Virgílio São Paulo, 2004, p. 2.

²⁵⁸ PALHARES. [Sem título], p. 2.

Figura 67 – Flávia Bertinato. Série *Fotografias*, 2004. Fotografia, 70 x 100 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 68 – Flávia Bertinato. Série *Fotografias*, 2004. Fotografia, 70 x 100 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

As imagens de touradas, entretanto, me levam a tempos ainda mais remotos. O cerco que demarca um campo de batalha entre o homem e uma massa pesada do animal, assistido por um público amplo, me desloca para o Sindicato Rural de minha cidade natal, onde, quando criança, tive contato com feiras de agropecuária, concursos de animais e, com espanto, a movimentação em torno de rodeios já proibidos há anos.²⁵⁹ Eventos em que a figura masculina é aclamada por confrontar cavalos ou touros, no contexto de festividades de uma cidade do interior, arraigada numa cultura rural e de um sistema patriarcal. Tanto as touradas quanto os rodeios ocorridos nesse local, popularmente conhecido como “rinha” (Figura 69), em Pouso Alegre, no sul de Minas Gerais, são cenários protagonizados por homens. Os animais são reféns dos espetáculos, quando reagem às ofensivas sob a maestria técnica e exibicionismo, por sorte, conseguem inverter a relação entre o domado e o dominador.²⁶⁰

Eu poderia, não obstante, continuar a elencar subterrâneos elos entre as imagens de touradas, memórias biográficas e uma diversidade de trabalhos que antecedem o encontro com este desconhecido-familiar (os *slides*), mas, talvez, o que foi já citado bastasse para fazer notar que, emblematicamente, os *slides* de autoria anônima acobertam todo um território de conexões, trazendo um ponto oblíquo: a inscrição de uma vivência minha. Da aquisição das pequenas imagens, em 2018, a *Série das touradas* desdobra-se na experimentação de desenhos, pinturas, fotografias e esculturas, realizados no programa de residência no Hangar, Centro de Investigações Artísticas, em Lisboa, nas dependências da Escola de Belas Artes da UFMG e no ateliê.

²⁵⁹ No Sindicato Rural de Pouso Alegre, meu pai manteve seu ambulatório e sua farmácia como médico veterinário. Com frequência, minhas irmãs e eu passávamos em sua base de trabalho por razões diversas da dinâmica familiar. Nessas ocasiões, também deparávamos com os preparativos dos animais nas vésperas dos desfiles e rodeios, mas também com as montagens das arquibancadas, testes de caixas de som e as organizações das baias que circundavam a farmácia veterinária.

²⁶⁰ Entre proibições e permissões, no Brasil, as touradas foram banidas em 1934, quando Getúlio Vargas assume presidência. Outras práticas que submetem os animais à crueldade foram proibidas, porém, somente pela Constituição de 1988.

Figura 69 – Autoria desconhecida, documento fotográfico, XVI Exposição Agropecuária de Pouso Alegre, Sindicato Rural (Rinha), Pouso Alegre, 1987.



Fonte: Museu Histórico Municipal de Pouso Alegre Tuany Toledo (arquivo digital).

4.2 Corpo drama

Pouco sei das regras da tauromaquia e o quanto elas efetivamente colocam em risco a vida do matador, ao elevar seus movimentos ao limite, diante do touro que, como escreveu João Cabral de Melo, “estoura na praça”.²⁶¹ Os desenhos da *Série das touradas* (Figuras 70, 71, 72, 73, 74 e 75) surgem não propriamente de uma imaginação perigosa, fantasiosa ou onírica, mas da observação de documentos, objetos materiais, testemunhos das transformações dos indivíduos isolados para um contínuo com o animal.

Os traços, feitos com carvão sobre o branco do papel, articulam a tensão de momentos de entregas, e, por isso, de maior perigo entre o animal e o toureiro. Os contornos conjuram o emparelhamento de membros, massas e arsenais que se relacionam na superfície, constituindo corpos híbridos. Planos de trás e de frente começam intimamente a se corresponderem, revelando sinistras coincidências anatômicas. Chifres cravados em pescoços, as cabeças entre pernas, animais de patas e braços, músculos que viram costuras de capotes, que viram costelas, linhas que se transpassam. O homem, o touro, o cavalo e a mulher, em diferentes estilos de tourear. Uma fusão, em que a exuberância de seus movimentos chegam juntos em um ponto de dissolução. Um alvoroço. Um excesso.

Haja vista o conjunto dos elementos visuais e as questões acentuadas nesses desenhos a carvão, proponho a consideração do termo *grotesco*. Nos textos do teórico literário Mikhail Bakhtin, o corpo grotesco é descrito como aquele que ultrapassa a si mesmo, misturando-se a outros objetos. Resulta-se dessa formulação um fundamento básico: “O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação”.²⁶² Sobrepunjando à homogeneização das diferenças, esse corpo encontra a própria ambivalência entre as

²⁶¹ MELO NETO, João Cabral; SECCHIN, Antônio Carlos (Org.). *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 369-370.

²⁶² BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 277. Grifos do autor.

formas, como essência do corpo grotesco. Talvez por este motivo, Bakhtin refere-se ao corpo grotesco também como “drama corporal”.

Figura 70 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021. Desenho, carvão sobre papel, 42 x 59,4 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 71 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021. Desenho, carvão sobre papel, 42 x 59,4 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 72 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021. Desenho, carvão sobre papel, 42 x 59,4 cm.



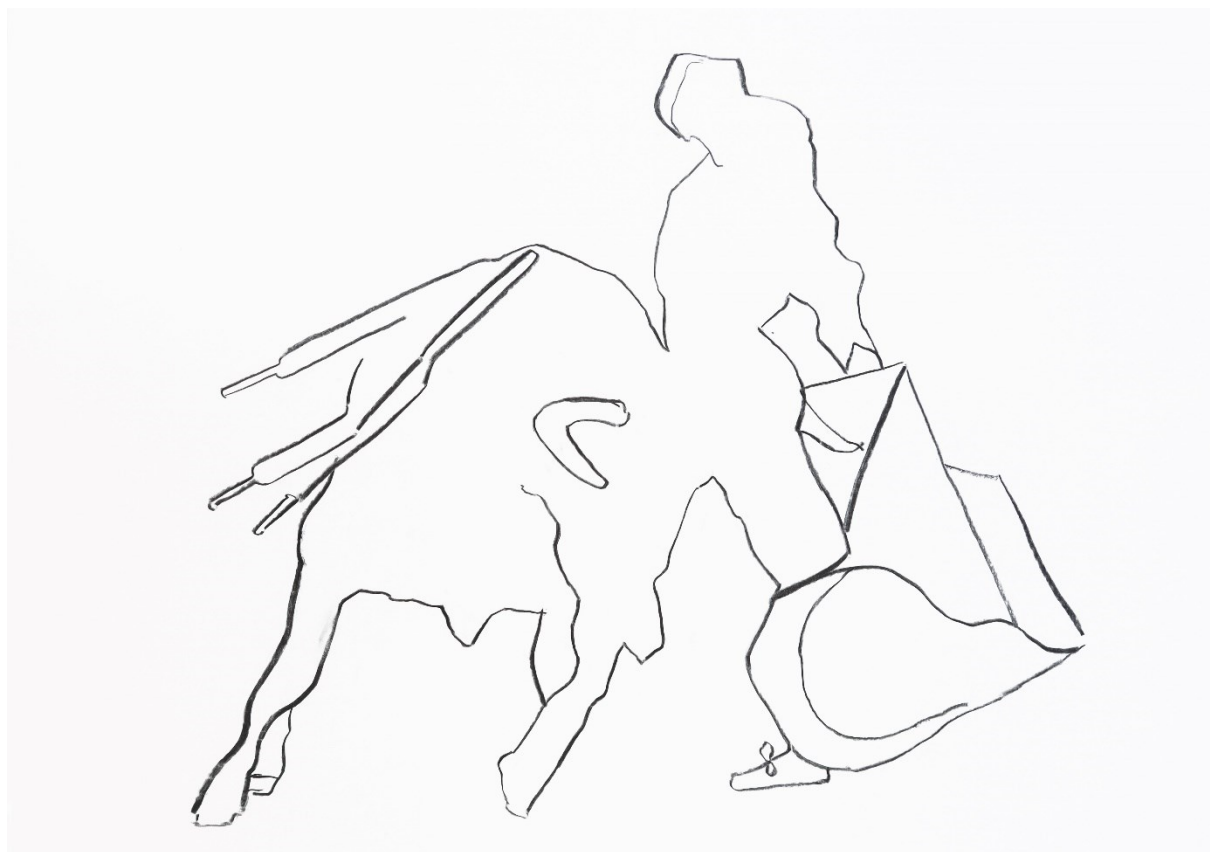
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 73 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021. Desenho, carvão sobre papel, 42 x 59,4 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 74 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021. Desenho, carvão sobre papel, 42 x 59,4 cm.

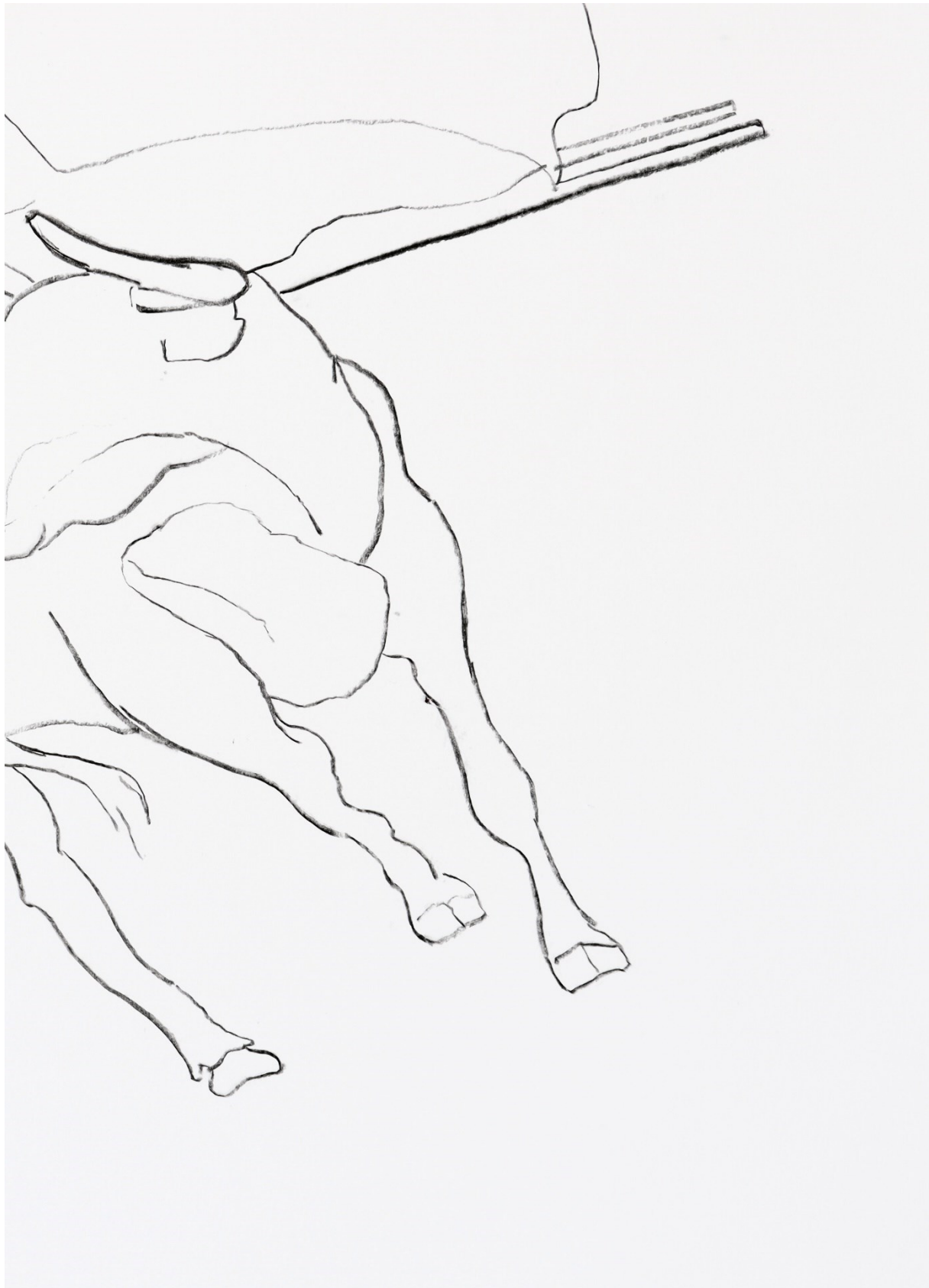


Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 75 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021.
Desenho, carvão sobre papel, 42 x 59,4 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.



Na acepção do autor Mikhail Bakhtin, o corpo grotesco contrapõe-se ao “corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado”,²⁶³ que caracterizaria o cânon de corpo dos “tempos modernos”: uma unidade autônoma, estável e fechada, que oculta os orifícios e qualquer vestígio, índice de uma interioridade, ou extensão corporal para um além. É importante ater-se à categoria de corpo grotesco que se culmina aqui, que é direcionada a uma noção de processo, de um *vir a ser*, no qual extraímos a potência da temporalidade, da transformação e da mutabilidade. Bakhtin escreve:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é a sua *ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.*²⁶⁴

Toda ação pictórica com tinta a óleo na *Série das touradas* também desvela ambiguidades de relações e formas (Figuras 76, 77, 78, 79, 80 e 81). Os corpos de animais pesados se desfazem em líquidos, como se plasmados de suor e de sangue. O sangue, às vezes também denso como uma manta, envolve os corpos. Toureiros perdem a orientação de verticalização, são atachados a manchas e sombras, inclinam-se de quatro, se contorcem ou se apequenam no espaço. Camuflam-se nos membros de touros, que, sem mais delimitações de suas naturezas, tornam-se criaturas provisórias, meio humanos, meio animais. Capas que tapam cabeças parecem se constituir de nervos e músculos, solidificam-se entre pedaços de carne e as flâmulas expostas à deriva. As cores vibram trêmulas, incapazes de repousar em áreas que se encontram abertas às mutações, restabelecendo sempre novos sentidos para a massa, o peso e o volume. As pontiagudas bandarilhas coloridas crivadas nas costas dos

²⁶³ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 279.

²⁶⁴ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 21-22. Grifos do autor.

touros pairam quebradiças, oscilando de instrumento de dor a meros adornos, que, como broches ou brincos, são incapazes de desfalecer uma vida monumental.

Figura 76 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021. Tinta a óleo sobre papel, 40 x 58 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Mansur.

Figura 77 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021. Tinta a óleo sobre papel, 70,5 x 115,5 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Pinho.



Figura 78 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021. Tinta a óleo sobre papel, 67,5 x 103 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Pinho.

Figura 79 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021. Tinta a óleo sobre papel, 64 x 108 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Pinho.

Figura 80 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021. Pintura/desenho, tinta a óleo sobre papel, 64 x 102 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Pinho.

Figura 81 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021. Pintura, tinta a óleo sobre papel, 67 x 100 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Pinho.

Esses primeiros momentos da produção da *Série das touradas* resultam de uma verdadeira imersão durante a participação de uma residência artística em Portugal, quando o ímpeto de ver a coisa supera a náusea. Como em outros locais onde a tourada ainda é vigente, Portugal segue com a atividade que tem origem no século XVII, sendo as caças aos animais selvagens populares na Europa desde a Roma Antiga. No momento de minha estadia em Lisboa, a Praça de Touros do Campo Pequeno retomava às atividades, após as restrições de isolamento social devido à pandemia. Ensaçada a coragem, chego no local. Na entrada principal, vejo cartazes com os nomes, sugestivamente, de astros do circuito internacional tauromáquico. Mais para o entorno da arena, os caminhões enormes estacionados. À noite, a praça é ocupada por frequentadores assíduos e pelos trabalhadores que utilizam a estação de metrô instalada ali. Mas, também, é ocupada pelo agrupamento de manifestantes e ativistas em prol aos Direitos dos Animais, com suas faixas reivindicativas, com as sirenes e os

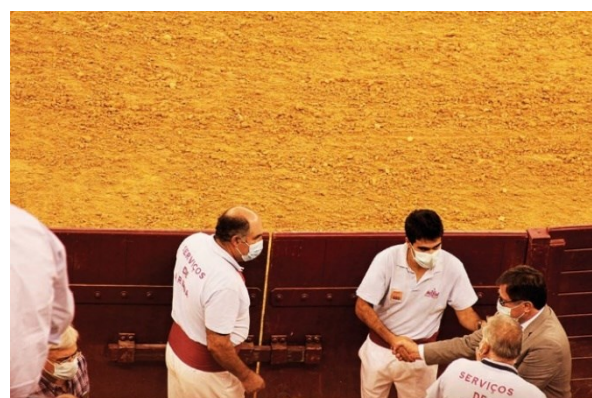
gritos com entonação de revolta expressos nos megafones frente aos *flashes* da imprensa. No esforço de ocultamento dessa manifestação, uma banda uniformizada enceta a sequência rítmica festiva com as batidas de pratos e sopro de metais.

Já durante a “corrida de touros”, a máquina fotográfica me serviu para além de um instrumento, um anteparo de visão. Ver por detrás, ver aquilo que quer, mas não quer ver, em uma perspectiva que fosse possível registrar pelas lentes a entrada no curro dos bandalheiros, cavaleiros, forcados e os touros bravos, malhados, castanhos, negros. Fiquei até quando pude no espetáculo cruel, envolto da volúpia dos movimentos e do capricho dos bordados dos trajes, com a sensação sinistra, que coincide com o comentário de Bataille: “O abate ou o esquartejamento do gado nauseiam bastante comumente os homens de hoje: nada deve recordá-los nos pratos, apresentados à mesa”.²⁶⁵

Nos enquadramentos fotográficos dessa série são nítidos os acordos corporais masculinos, não somente performados pelos homens no centro da apresentação, mas, também, entre os trabalhadores que circundam a arena, expressos, por vias e outras, nas gesticulações, cumprimentos, acenos com as mãos (Figuras 82 e 83). É uma demonstração pormenorizada da coreografia de um sistema amplo que abrange os grandes contratos dos campeonatos decididos por homens, e que repercutem diretamente no destino daqueles que ingressam na carreira como “toureiro” ou “matador”, um lugar onde, não sem dificuldades, mulheres conseguem manter-se com uma certa regularidade na profissão.

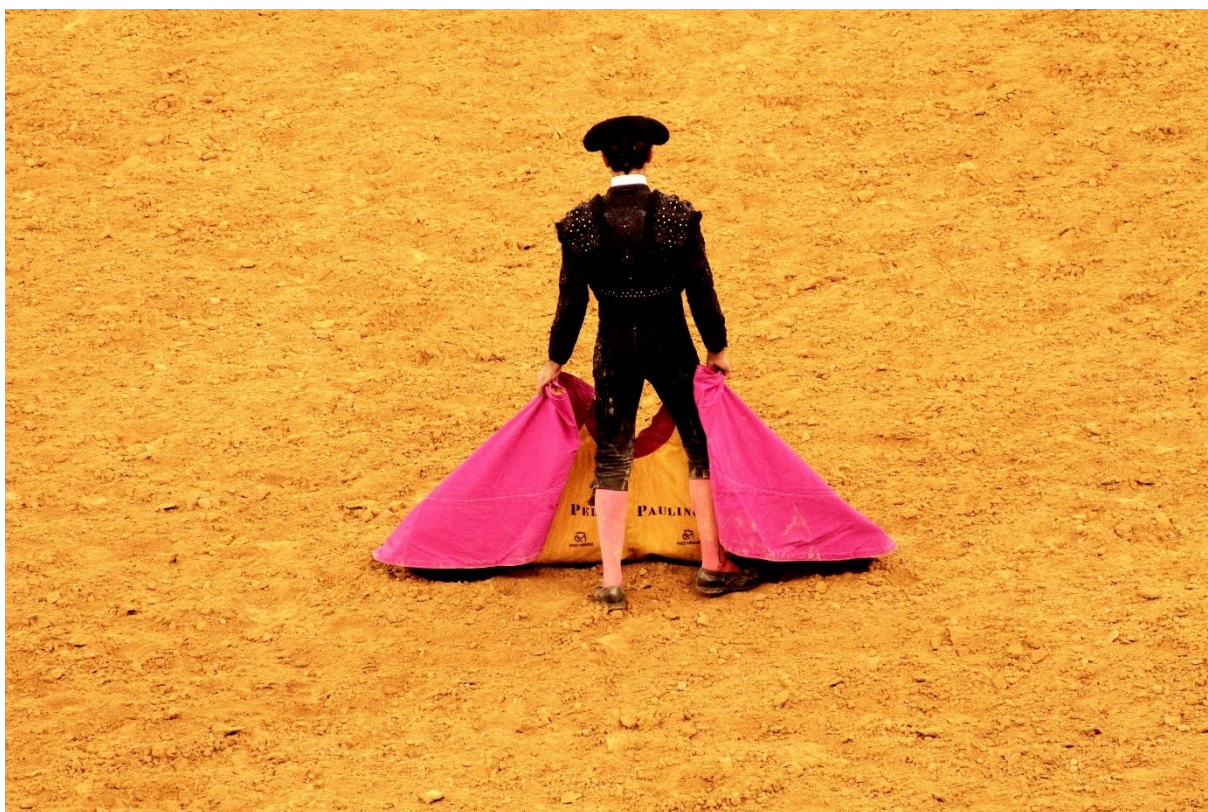
²⁶⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 116.

Figura 82 – Flávia Bertinato. Registro fotográfico da arena da Praça de Touros do Campo Pequeno, em Lisboa, Portugal, 2021.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 83 – Flávia Bertinato. Registro fotográfico da arena da Praça de Touros do Campo Pequeno, em Lisboa, Portugal, 2021.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

É fato que a *Série das touradas* produz imagens de corpos grotescos, por meio de linhas que se conjuram em uma massa difusa de gestos, cabelos, pernas, nádegas, chifres, tecido, pele de animais, bandarilhas. Surge daí instrumentos acoplados às mãos, como extensões do orgânico. Corpos que se excedem no número de pernas, falos protuberantes, e a revelação do conteúdo interior, entranhas e dejetos, que se fundem na aparência exterior de toureiros e animais.

A *Série das touradas*, todavia, remete ainda a um outro tipo de deslocamento, inverte a passividade historicamente reservada aos corpos femininos, operando a lógica do “avesso” que encontramos nas formulações de Bakhtin acerca do corpo grotesco. Em representações artísticas que elucidam o imaginário das touradas, mulheres são segmentadas aos papéis de mãe imaculada, amantes ou fãs fissuradas, sendo remetidas sempre àquela que assiste ao espetáculo, que teme o sacrifício,

acentuando a noção de virilidade do homem, que, por ele, ela ora.²⁶⁶ Cultivadas em países ibéricos e latino-americanos, as corridas de touros trazem reminiscências de crenças de fertilização dos homens, sendo, em geral, um segmento da indústria de entretenimento mantido pelas pastas da cultura.

A inversão da lógica operante com a presença da mulher no interior do tauródromo, desempenhando o papel de toureiro, em sua habilidade técnica e proeza gestual face à iminente morte, configura uma ameaça não apenas sentida pelo animal, mas para a cadeia de significados historicamente a ela atribuída. Na *Série das touradas*, a representação do corpo feminino flexiona o olhar para a questão de gênero. Assim, o termo *grotesco* passa a ser ligado não mais especificamente aos seres híbridos, abertos a metamorfoses, mas à citação da presença concreta da mulher na arena. Um aspecto importante que merece atenção, pois direciona a pesquisa plástica e a dos pensamentos a uma explanação da concepção de grotesco que passa a qualificar o feminino.

4.3 O termo *grotesco*

O sentido primevo atribuído ao vocábulo *grotesco* na história da arte relaciona-se com o decurso das escavações de ruínas no período do Renascimento na Itália,

²⁶⁶ No sentido contrário dessa afirmação, porém, chamo a atenção para o trabalho de duas artistas que vinculam o tema das touradas, sob o acento crítico da violência, cultura patriarcal e sexualidade. *Pega* (2000) é uma videoperformance da artista Ângela Ferreira (1958-), de Moçambique, com ampla produção em Lisboa, onde reside. O título alude a uma classificação de corrida de touros tipicamente portuguesa, em que um aglomerado de homens salta sobre a cabeça do touro, a fim de “pegá-lo pelo chifre” e mobilizá-lo, em meio a outros métodos de agressões. Nesse trabalho, a câmera é posicionada do ponto de vista do animal. Registrando um ambiente interno, a própria artista, personagem no enquadramento com traje que remete aos homens da “pega”, tendo ao fundo uma parede branca que neutraliza o ambiente, faz sobressair o processo de metamorfose dos códigos expressos que oscilam entre o sexual e o tauromáquico, o jogo entre o corpo e a lente, encerrado coma perda do contorno de seus limites. Já a artista espanhola Pilar Albarracín (1968-) tem como matéria primeira de sua produção a crítica aos estereótipos de feminilidade e de masculinidade, recorrendo, com frequência, à articulação da estrutura entre o dominador e o dominado do duelo. Na fotografia em grande escala *No Comment* (2008), uma mulher, a própria artista, apoiada sobre um parapeito, com a naturalidade que um gesto habitual, empresta ao corpo, eleva o cigarro à altura do rosto, no desenvolvimento de um movimento de contemplação solitária do olhar que se volta para si, sugestivamente fechado, enquanto suporta, com a mesma naturalidade, as diversas facas cravadas em suas costas, tais como as bandarilhas sobre o animal quando “o espetáculo” é dado por encerrado.

quando foram descobertas pinturas murais de origem da cultura romana, com figuras caracterizadas pelo hibridismo de membros de diferentes espécies, como animal, humano, vegetal e objetos, como instrumentos musicais e detalhes arquitetônicos. Da origem da palavra, tem-se, em italiano, *grotta* ('gruta'), acrescida do sufixo *-esco*. Por fazer sublinhar o conteúdo "enigmático" expresso no termo, Walter Benjamin assinala: "A palavra não deve ser derivada *de grotta* no sentido literal, mas de *oculto* e *cavernoso* – significações contidas nas palavras *caverna* e *grotta*".²⁶⁷

No século XVI, o termo *grotesco* cumpre à nomeação de criaturas híbridas e de origem pagã, que se diferenciam do modelo clássico de representação, submetido a concepção de belo apoiada na veracidade do tema e, muitas vezes, com o fim de uma reflexão moral.²⁶⁸ Nesse propósito de mimesis, algumas diretrizes na produção artística se faziam notáveis, como a composição em unidades regulares, volume de proporções simétricas, figurações corporais "fechadas", e a distribuição dos elementos no espaço, conforme as leis da perspectiva que começavam a ser fundamentadas em tratados. Tal como expresso por Leon Alberti (1404-1472), em *Da pintura* (1435),²⁶⁹ o papel do artista caberia à representação de "formas das coisas vistas", à "descrição do espaço", respeitando a "semelhança ao que se retrata". Dentre as inscrições em paredes e tetos encontradas soterradas nas ruínas do complexo Domus Aurea, Palácio do Imperador Nero, e conferidas a autoria ao artista romano Fabullus, encontram-se criaturas mitológicas, centauros, esfinges, Deus Pan, e um considerável número de desenhos de tema da fauna sob forte acento ornamental.²⁷⁰ Escreve Mikhail Bakhtin: "na base das

²⁶⁷ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 182.

²⁶⁸ Vasari, opondo-se às representações em estilo *grotta*, cita Vitruvio em *De Architecture* (l. a.C.): "os pedúnculos sustentam meia figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram (...) Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer de raízes trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana?" (VASARI *apud* KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 18.

²⁶⁹ ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. 4. ed. rev. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

²⁷⁰ Em 2019, uma equipe de arqueólogos (re)descobre mais um segmento soterrado do Palácio Domus Aurea, com diversas pinturas murais de figuras mitológicas, que passou a ser chamado de "Sphinx

imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites". "A mistura de traços humanos e animais é uma das formas mais antigas do grotesco". "As fronteiras entre o corpo e o mundo apagam-se, assiste-se a uma fusão do mundo exterior e das coisas".²⁷¹ Resulta, porquanto, que a definição de forma grotesca se fundamenta na categorização daquilo que se contrapõe, ou que se excede, à concepção da forma clássica.

As definições do termo *grotesco* realizada por Bakhtin baseiam-se na análise do peculiar estilo da obra do escritor renascentista francês François Rabelais (1494-1553), com suas narrativas predominantemente de conteúdo material, corporal e erótico. No sistema de imagens de Rabelais destacam-se atos "como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais",²⁷² movendo o corpo para o terreno matérico, o baixo e produtivo materialismo, e, então, para a expansão com um outro. Esse é o caso do personagem Pantagruel, o gigante, com sua urina secretada na forma de dilúvio, de escala cósmica, ou outros personagens em que a hierarquia topográfica corporal também se encontra às avessas, o baixo ocupando a atenção no lugar do alto.

O corpo no realismo grotesco rabeliano, como ressalta Bakhtin, caracteriza-se como elemento aberto, não singularizado, intrínseco ao seu entorno, às pessoas, aos objetos e aos animais. Os orifícios corporais, por onde expele conteúdo, também são elos com o mundo exterior:

esse [o grotesco] (...) interessa-se por tudo que *sai, procura sair, ultrapassa o corpo*, tudo que procura escapar-lhe. Assim todas as excrescências e ramificações têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal.²⁷³

Room". Ver: CAGGIANI, Maria Cristina *et al.* Integrated analytical approach to unveil the secrets of recently discovered "Sphinx Room": a new piece of *Domus Aurea* puzzle. *Heritage Science*, v. 8, n. 124, 2020.

²⁷¹ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 275, 276, 270.

²⁷² BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 19.

²⁷³ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 276 - 277.

Como assinala Bakhtin, a obra de Rabelais recupera traços do sistema de imagens das festividades pagãs da Idade Média, impulsionadas pela abolição de fronteiras espaciais das relações sociais e de “todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”.²⁷⁴ Uma concepção de corpo que extrapola sua fisiologia no sentido restrito, mas também de seus fenômenos (a tensão e as excreções), talvez não tanto possível de hoje vislumbramos se não trazermos para contextualização, como o próprio Bakhtin assim o faz, uma dada celebração de elementos cósmicos (terra, água, fogo, ar, comum à natureza e aos animais, em “uma totalidade viva e indivisível”). Um corpo que se contrapõe à vida da cultura oficial feudal e religiosa, baseada no “isolamento e confinamento em si mesmo” e na “pretensão de imutabilidade e eternidade” das condições econômicas e familiares. Um corpo carnavalesco que, nas praças públicas das grandes cidades, emerge como matéria concreta e provisória, sob as leis da liberdade e, sobretudo, como modelo de sociabilidade, estabelecendo novas relações de convivência com os jogos de inversões entre os “indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição”.²⁷⁵

O “rebaixamento” em Rabelais tem como propósito desmistificar ideologias e “todas as coisas sagradas e elevadas”. Um verbo recorrente na abordagem de Bakhtin para referir a Rabelais é justamente o “destronar”, no sentido de trazer a matéria a baixo, para, com isso, renová-la. Essa dinâmica caracteriza a contradição da imagem grotesca, na qual o sentido da vida coincide com o da morte: “Tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o ‘baixo’ terrestre e corporal para aí morrer e renascer”.²⁷⁶ Essa característica ambígua da forma grotesca, a convivência simultânea das diferenças, remete, de acordo com o autor Wolfgang Kayser (1906-1960), não apenas à forma estética, mas a uma categoria de pensamento. O autor conclui que o grotesco se refere a um aspecto abismal que ocasiona um “fenômeno inquietante”, um hiato no plano de conhecimento, ou, de outro modo, um estado de estranheza que escapa da possibilidade de nomeação imediata. Em sua

²⁷⁴ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 8.

²⁷⁵ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 325.

²⁷⁶ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 325.

natureza ambígua, quando, por exemplo, o riso se converte em sorriso angustiado, as categorias de interpretação para nada servem: "Ficamos perplexos (...) não sabemos como devemos entendê-los".²⁷⁷

Pretendo, com essas considerações, apontar que o aspecto grotesco da figura da mulher no meio tauromáquico não diz respeito a nenhuma característica corporal singular, monstruosa, deificada ou pitoresca, mas sim ao deslocamento que seu corpo realiza dos valores simbólicos que uma cultura falocêntrica lhe reservou. Pela Ordem Real Espanhola, por exemplo, a proibição de mulheres nos campeonatos já foram baseadas numa crença de que o "espetáculo ser impróprio e oposto à cultura e a todos os sentimentos delicados".²⁷⁸

Compreende-se aqui como corpo grotesco o corpo real, trazendo a mulher ao nível terreno, do matérico, em oposição à elevação da mulher a uma fantasia, a uma ideia estável de feminino, que vigora em culturas de bases patriarcais. Nesse sentido, tomo de empréstimo a elaboração de Julia Kristeva, que qualifica o corpo grotesco (o objeto de horror) como "desfazedor de narcisismos e também de toda identidade imaginária".²⁷⁹ Algo do material corporal rebaixado ao plano matérico e não idealizado promove no ser a atração e o enojamento, um sentimento de ameaça e de revoltas violentas. "Perturba uma identidade, um sistema, uma ordem", escreve Kristeva, nos lembrando do "fenômeno inquietante" enunciado por Kayser. A abjeção, conforme definido pela psicanalista e filósofa, define-se como "o estado limiar intolerável que confunde, agita ou incapacita as identidades estáveis".²⁸⁰

²⁷⁷ KAYSER. *O grotesco*, p. 13.

²⁷⁸ CANDAU, Julián García. Juanita Cruz. *La Revista de El Mundo*, n. 135, Especial Lisboa Expo 98.

²⁷⁹ KRISTEVA, Julia. *Power of Horror: An essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982. p. 208.

²⁸⁰ KRISTEVA *apud* HOBBS, Robert. Slavery! Slavery! In: _____. *Kara Walker*. Tradução de Ana Rocha. Washington, D.C.: International Arts & Artists, 2001. p. 40.

4.4 Um caso de campo

Para o desenvolvimento da *Série das touradas*, coletei diversas imagens, compreendendo, nesse conjunto, situações de risco de morte, geralmente coincidindo com marcos nas trajetórias das mulheres toureiras (Figuras 84 e 85). Mas não são muitas as que se dedicam ao ofício. Mesmo se levarmos em conta que durante a maior parte da história da tauromaquia estendeu-se a proibição da participação de mulheres, o número de registros continua bastante restrito nos dias de hoje, com a febre de compartilhamentos de imagens em redes sociais, bem como em campanhas dos maiores eventos da área, focadas em divulgações e ampliação de público. Esses dados instigam a especulação em, pelo menos, dois pontos. O primeiro é que a lei que concede o direito à atuação das mulheres se restringe apenas ao papel, já que a realidade nas praças de touros vigora uma tradição “de homens”. E a segunda é que a presença das mulheres na tauromaquia tem baixa adesão pública, embora sua capacidade de tourear, no que diz respeito ao nível de dificuldades, seja igual à do homem, uma vez que às mulheres não são dados privilégios algum nas corridas, além do fato de os touros não escolherem gênero ao se defenderem com suas cornadas. Muito também já se argumentou quanto à questão da força muscular, porém, há de convirmos, o êxito do toureiro depende, como as mulheres nos mostram, muito mais de um pensamento tático, habilidade e determinação, e não de um desempenho de massa corporal, pois nem mesmo o homem se equipara, evidentemente, ao volume do corpo do animal.

Figura 84 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2024. Pintura, tinta a óleo sobre algodão, 160 x 200 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Pinho.

Figura 85 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2024. Pintura, tinta a óleo sobre algodão, 160 x 200 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Pinho.

A presença de poucas mulheres no ambiente tauromáquico deve-se a uma política social voltada para a igualdade de direitos em ambientes profissionais, e, principalmente, pelo êxito profissional e luta, das quais destacam-se a madrilenha Cristina Sanchèz (1972-).²⁸¹ Em uma das entrevistas concedidas pela profissional, em meados da década de 1990, o entrevistador questiona no início da reportagem:²⁸² “Como uma mulher se atreve a se incursionar em um terreno onde quase todo o tempo tem sido dado somente ao toureiro homem? Rompendo com muitos tabus existentes nas *Fiestas de Toros*, onde há rituais e hierarquias?”. O entrevistador, imbuído pela ideia de “essência feminina” que destina mulheres somente à ocupação da função de fêmea que a natureza lhe depositou, prossegue com as perguntas. Diz que ela, por ser mulher, iria debater-se com o matrimônio e com a situação de ter filhos, e questiona como ela iria, por sua vez, conduzir a carreira de toureador. Como resposta a essas colocações, sobressai um tom enfático na fala da entrevistada: “Estamos [as mulheres] atuando em um campo que creio que temos direito”. Logo depois desse episódio, que, sob uma visão determinista, insinua que ela, por ser mulher, iria “supostamente” ocupar-se do matrimônio e deixar a carreira, Cristina Sanchèz recebe o mais importante título de sua profissão (a Alternativa em Las Ventas), ao vencer uma corrida que a reconhece como profissional do mais alto nível – conquista tão almejada pelos toureiros. Não demora muito, contudo, para que Sanchèz, a despeito de seu incontornável reconhecimento

²⁸¹ Juanita Cruz (1917-1981) foi a primeira mulher a receber o título de matadora, porém, fora da Espanha. Atuou em meio a proibições e exceções especiais, que lhe foram atribuídas para exercer o ofício de toureador, nos anos de 1930 e 1940 nas praças de Madrid, Sevilha, Valência, Bilbao, Granada, na Espanha, mas também em cidades da França, México, Bolívia, Venezuela, Colômbia e Peru. Amparou-se na Constituição Espanhola para assegurar a liberdade de sua escolha profissional, mas, sobretudo, para a “luta pela abolição definitiva da proibição”. Nos anos que se sucederam a guerra civil, Juanita Cruz foi impedida de tourear na Espanha. O veto se arrastou durante a ditadura de Franco, quando advertidamente foi excluída do circuito tauromáquico por, além de ser mulher, “ser roja”, tendo participado de festivais beneficentes em favor da República. (CANDAU. Juanita Cruz). Posteriormente, a toureira Angela Hernández (1946-2017) se empenha na luta pela reivindicação da alteração da lei de Franco quanto à presença das mulheres nas touradas, fazendo considerar a já existente lei que protegia os direitos das mulheres em lugares de trabalho. Ver documentário: ELLA ES el matador (She is the matador). Direção: Celeste Carrasco e Gemma Cubero. [S.l.]: Talcual Films, 2009. 1 Vídeo/DVD (62 min), NTSC, son., cor.

²⁸² Entrevista realizada pelo jornalista chamado Nadim Ali Modad, em 1996. Ver: ENTREVISTA Cristina Sanchez. 2014. 11 vídeo (57 min). Publicado pelo canal 6 Toros 6 TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SympbH-iEIA>. Acesso em: 5 ago. 2023.

no ofício de tourear, deixe a carreira, mesmo no auge dela, revelando a objeção de um sistema entre homens e praças de touros em aceitar uma mulher como “matador”.²⁸³

Talvez impelida pelo próprio meio, Cristina Sánchez rechaça, nessa época, a associação de sua voz a alguma reivindicação feminista. A sua conduta, entretanto, colocou em evidência considerações precisas que confluem com a crítica realizada por Simone de Beauvoir acerca do sexismo aferido ao gênero feminino e do conflito enfrentado pelas mulheres “no mundo de leis modeladas por homens”. A situação das mulheres, “dos gregos aos nossos dias”, diz a filósofa, é algo paradoxal. Ao “universo masculino”, elas pertencem, mas não sem contestá-lo, visto que “o mundo parece-lhe regido por um destino obscuro que seria presunçoso desafiar”.²⁸⁴ Uma questão que se coloca como foco norteador na reflexão de Simone de Beauvoir trata da edificação de uma noção de mulher esboçada por homens e que atravessa gerações em sociedades patriarcais, fazendo perpetuar a relação assimétrica da condição da mulher face aos “privilégios falaciosos”. É natural que, escreve a autora, “não recebendo em troca de seu trabalho os benefícios morais e sociais com que teriam direito de contar, lhe suportem sem entusiasmo os constrangimentos”.²⁸⁵

Em uma outra reportagem, publicada após Sánchez tornar pública a decisão de não mais tourear, elucida-se o cenário de misoginia e machismo que leva ao alheamento feminino:

Enfrentou a hostilidade de colegas homens que diziam que para matar um touro é preciso estar em ótima forma física – logo, isso nunca poderia ser feito por uma mulher se estivesse menstruada, por exemplo. Outros viam como contradição aberrante a simples ideia de uma mulher ser toureira. Diziam que as mulheres nasceram para dar vida – como, então, a podem tirar?

²⁸³ O preconceito incide menos nos traços do feminino performado por homens e mais especificamente na anatomia biológica do corpo de uma mulher cisgênero. É de amplo conhecimento a atuação de homossexuais ovacionados nas arenas por entusiastas das touradas, que, com prestígio, mantiveram-se na carreira. O que não descarta obviamente o preconceito existente, situação que na atualidade faz com que toureiros homens sejam discriminados por receberem patrocínio de marcas voltadas para o público LGBTQIA+.

²⁸⁴ BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. v. 2. p. 407-408.

²⁸⁵ BEAUVOIR. *O segundo sexo: a experiência vivida*, p. 504.

Diziam que, quando o touro se sente enfraquecido, sua força passa para o homem, que domina seu medo enterrando nele sua espada, num gesto que simboliza a penetração sexual. Como uma mulher poderia fazer o mesmo? ²⁸⁶

Sobre as transmutações de papéis realizadas pelo homem durante a performance, de sacrificador à protótipo de virilidade em uma associação simbólica à sexualização, o antropólogo e professor Oscar Calavia Saéz (1959-), elucidando uma interpretação do estudioso do tema, também antropólogo e etnógrafo, Julian Pitt-Rivers (1919-2001), comenta:

A tourada põe essa conciliação em mãos de um oficiante, o *torero*, que na festa aparece inicialmente como sacerdote-sacrificador, transforma-se depois numa mulher sedutora e vai se retransformando em homem até chegar ao momento do sacrifício em que a espada penetra numa ferida prévia do touro, comparável a uma vagina aberta.²⁸⁷

Em *Espelho da tauromaquia*, originalmente publicado em 1938, Michel Leiris escreve:

Não é preciso exigir demais dos fatos nem os fundir no cadinho de uma interpretação simbólica para constatar que a corrida inteira banha-se em uma atmosfera erótica. Mesmo seus detalhes mais exteriores são dotados daquela atração poderosa e indistinta, característica de tudo o que diz respeito ao amor e comumente designada, quando seu suporte é uma criatura humana, pelo nome de *sex-appeal*. Prestígio particular do matador (personagem em geral don-juanescos, ou ao menos tido em tal conta); seus trajes brilhantes (comparáveis à fosforescência de vermes luzidios ou à plumagem das aves); caráter coreográfico de boa parte de seu trabalho (no qual a graça, o modo como se move, estira ou encurva seu corpo é um elemento de primeiro plano). Figura essencialmente fálica do touro (do qual certos aficionados fazem questão de comer os genitais após a corrida). Proximidade do homem e do animal – unidos numa espécie

²⁸⁶ NASH, Elizabeth. Machismo leva toureira a deixar arenas. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mundo, 23 maio 1999. Tradução de Clara Allain. Similar conteúdo também é exposto por Cristina Sánchez, ver: CRISTINA Sánchez: la última torera. 2022. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Crónica Semanal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x3CJ6_8xBHE. Acesso em: 18 ago. 2023.

²⁸⁷ SÁEZ, Oscar Calavia. O sexo e a morte dos touros. A controvérsia taurina e o ocaso da tragédia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 23, n. 48, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/ha/a/7wLBYhQcyncXgMFzHxf5jwM/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 20 ago. 2021, p. 155-156.

de dança aderente – durante a série de passes; ritmo de vaivém (seqüência de aproximações e distanciamentos alternados, como os movimentos do coito). Conclusão de toda essa parada amorosa com uma espécie de penetração, a estocada final (na qual é desejável que, segundo a expressão consagrada, a espada seja enterrada na ferida "até que se molhem os dedos").²⁸⁸

Constata-se, a partir dessas ideias, uma dada celebração e enaltecimento da virilidade ancorada na figura do toureador homem, mas também por entusiastas que parecem tê-lo como sua imagem personificada. E as bandarilhas, em cena e apropriadas como singular elemento nessa série recente (Figuras 86, 87 e 88), corroboram a emulação do aspecto de violação e de penetração.

Lembremos dos desenhos do tema das touradas de Picasso (1881-1973), em nanquim, em que há uma especial atenção aos instrumentos pontiagudos. As bandarilhas aparecem como extensões dos corpos esguios dos toureiros, compartilhando, sem distinção de limites, da mesma matéria homogênea.

Escreve Freud (1956-1939): "Talvez nada despertasse tanto a nossa atenção como o fato da existência de dois sexos entre os seres humanos, que, embora tão semelhantes em outros aspectos, assinalam suas diferenças com sinais externos muito óbvios".²⁸⁹ A mulher, assinala o autor, não externaliza o enunciável material de seu sexo, tal como o pênis serve aos homens. Em *O que quer uma mulher?*, o psicanalista Serge André complementa: "A vagina é bem conhecida como órgão, pedaço do corpo, mas não é reconhecida a nível significante como sexo feminino".²⁹⁰

A mulher toureira, porém, desprovida do significante falo, constitutivo do desenvolvimento da alteridade masculina, demonstra uma feminilidade também perfuradora e perigosa, para o horror dos aficionados da arena, desafiando os limites do corpo nas polaridades entre violência e docilidade, passividade e agressividade. Em

²⁸⁸ LEIRIS, Michel. *Espelho da Tauromaquia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 43.

²⁸⁹ FREUD, Sigmund. Sobre teorias sexuais infantis (1908). In: _____. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 95-116.

²⁹⁰ ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. p. 13.

sua real materialidade sensível, emerge como figura grotesca, no sentido de colocar em colapso, a estabilidade de significados relacionados à virilidade masculina.

Figura 86 – Flávia Bertinato. Registro de produção de *Bandarilhas*, 2023. Esculturas em argila para a posterior queima de cerâmica, 60 x 4 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 87 – Flávia Bertinato. *Bandarilhas*, 2023. Esculturas em cerâmica, 60 x 4 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 88 – Flávia Bertinato. *Bandarilhas*, 2023. Escultura em cerâmica, 60 x 4 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

4.5 Confrontando idealizações

Já foi visto em Mikhail Bakhtin o potencial de destronamento como propriedade essencial do grotesco, no sentido de rebaixar as características da matéria e da forma para a liberação de ilusões e lançamento a novos futuros. Diz o autor: “Todas as ilusões passadas e vazias aí morrem, enquanto um futuro real nasce”.²⁹¹ Assim como, também, foi passado em revista as asserções de Julia Kristeva em torno do grotesco corporal concreto e real, como algo que ameaça e desestabiliza uma ordem. A articulação da figura feminina na *Série das touradas* corrobora esses pensamentos ao trazer a toureira na perspectiva de corpo grotesco, enquanto “destronadora” de cadeias simbólicas do sujeito feminino, fazendo de um conceito pejorativo valer-se de um potencial regenerador e, sobretudo, libertador.

Face a essas considerações, torna-se relevante observar os estudos da autora e professora Mary Russo, em *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade* (2000).²⁹² Nesse livro, Russo coteja a insurgência de corpos grotescos em representações do feminino na literatura, nas artes visuais e no cinema, sob o impacto instrutivo na reflexão de “modelos de desvios da norma”, e, com eles, a instauração de outros modos perceptivos e de sociabilidade, advertindo os leitores de que as possíveis “similaridades e coincidências” desses corpos se revelam como “estranhas conexões”, e não como parâmetros para “um novo universalismo” da ideia de feminino.

Na sua análise, merece atenção a concepção da figura da mulher como matéria significativa, mutante, múltipla, excessiva, que afronta a imobilidade conferida por um “eterno feminino”. Vemos nas figuras analisadas por Mary Russo, por exemplo, a transmutação de personagens, de “atraentes” para “bizarras”, de “assustadoras” para “estranhas”.²⁹³

²⁹¹ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 332.

²⁹² Mary Russo é professora emérita de estudos literários em Hampshire College, em Massachusetts, e com frequência publica na revista *Discourse*, voltada para estudos teóricos em mídia e cultura, vinculada a Wayne State University Press, em Detroit, Michigan. Na pesquisa, foi consultado: RUSSO. *O grotesco feminino*.

²⁹³ Dentre os corpos femininos analisados pela autora, encontra-se a personagem Clarire Niveau (do filme *Gêmeos, mórbida semelhança* (1988), de David Gronenberg), com o seu corpo mutante, que, por

O termo *grotesco* é aprofundado por Mary Russo para qualificar, sobretudo, a lógica processual de uma forma que resiste à solidez de um único significado normativo de mulher e de feminino. Não gratuitamente, em diversos momentos, a autora também qualifica o corpo grotesco feminino como espaço do “improviso” e de “risco”. Pensamento esse que creio resvalar de semelhante conceitualização da forma alegórica, analisado nos capítulos anteriores. Em “Alegorias do feminino”, dedico-me à leitura de instalações e pinturas que articulam uma ideia de feminino como matéria mutável, vívida, com diferentes modos de subjetividade e de contradições, uma forma em trânsito, opondo-se a uma verdade absoluta, que, ao contrário, nivela os corpos de diferentes mulheres a uma ideia enrijecida de feminilidade.

É preciso ressaltar que a norma de feminilidade pressuposta aqui relaciona-se a uma concepção de mulher indiferente às particularidades de corpos e de seus próprios desejos. É uma fantasia de mulher ou, em outras palavras, de Mulher (em maiúsculo em seu ideado universalismo), que perpassa gerações, conduzindo não só o modo comportamental, mas até a própria razão de ser de diversas mulheres. Esse fato, lamentavelmente, submete as mulheres à anulação de suas feminilidades, para a constituição de uma autorrepresentação como meio de interação com a sociedade e para o estabelecimento de laços familiares e afetivos, ou, quando não, para conferir-lhes a própria integridade física, haja vista os casos de violência, ofensas morais, agressões psicológicas, além das ocorrências de feminicídio, decorrentes da intolerância com a mulher em sua condição de sujeito. Pode-se dizer, destarte, que por razões diversas, mulheres são coagidas a se posicionarem no mundo, entregando-se, deliberadamente, a um estranho duplo de si. Reconhecendo sua imagem como signo, tende ao trabalho narcísico na construção de sua imagem para se significar.

ter aberturas cervicais demais e por se tratar de “sexo demais”, passa a ser “um receptor instável de significados de gênero”, assim como a personagem Trilby (do romance de George du Maurier, 1894), de uma peculiar voz que contrasta com as suas características físicas de diversos “muitos”: “os olhos eram muito afastados, a boca muito grande, o queixo muito maciço, a tez um monte de sardas”. Características essas que se contrapõem ao pé (esquerdo) de perfeitas proporções que lhe atribui a aparência de “uma Vênus de Milo”.

Nessa direção, Mary Russo situa a série fotográfica *Untitled (Film Stills)*, de 1977-1980, de Cindy Sherman (1954-), e o lidar dessa artista com um compêndio de estereótipos e convenções de imagem de Mulher. Em outro contexto, a autora dessa presente pesquisa teve como objeto de estudo também a obra de Sherman, analisando, entre demais aspectos de sua carreira, as instigantes fotografias para editoriais de moda em revistas. Operando na própria estrutura de nichos de produtores de modelos de corpo, e dominando o formato e as características desse suporte, a artista faz evidenciar a construção de corpos no artificialismo das expressões corporais, das poses, e na reiterada repetição de signos articulados, como ideogramas, presentificando noções de beleza, *glamour* e cultura. As figuras femininas nesses ensaios são sagazes, incorporando um "estilo *Junk*" e expressões de quadros de psiques, como a louca, a histérica.²⁹⁴

Em sua abordagem, Mary Russo focaliza, então, esses duplos femininos, contrapondo o corpo matérico a um outro, o signo de Mulher, constructo social e cultural, que também atua no mecanismo da psique de mulheres, criando abismos no reconhecimento de um *eu*. A autora sublinha o fato, portanto, de que os registros psíquico e corporal também são projeções de uma experiência cultural de sociedades (fundamentalmente organizadas pelas leis dos homens). É a partir dessa perspectiva dos estranhos duplos de si que, no texto "Grotescos femininos, carnaval e teoria",²⁹⁵ a autora incursiona uma análise que amplia o pensamento de corpo dramático, paradigmaticamente ambíguo, como já assinalado pela concepção bakhtiniana.

Em Freud, já observara a autora, pretendeu-se a identificação de um traço que fosse possível categorizar (generalizar) o feminino a partir dos estudos da psique. Contrastando com a "aparência normal" física de pacientes de neurose masculina da burguesia vienense, o comportamento da "mulher histérica" viria a ser caracterizado

²⁹⁴ Ver: BERTINATO, Flávia. *A construção da cena: Cindy Sherman e Stan Douglas*. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

²⁹⁵ Esse texto integra o livro *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade* e trata de uma versão do texto anteriormente publicado na coletânea *Feminist Studies/Critical Studies*, editado por Teresa de Lauretis e publicado por Indiana University Press, em 1986.

como rebeldia e angústia. Russo chama a atenção para as manifestações desse corpo “desregrado” da figura da mulher histérica (“a imagem do corpo estranho, grotesco, como ambíguo, duplo, monstruoso, deformado, excessivo e desprezível”)²⁹⁶ não ser condizente com a “lei” do corpo biológico que se vincula nas ficções discursivas do corpo. A dramatização corporal compelida pelos sintomas da histeria teria ainda, antes de Freud, no Hospital de Salpêtrière, mobilizado a atenção da classe científica e da sociedade em torno de pacientes com sintomas histéricos em observação (ou conduzidos a uma encenação, sugere a autora) pelo médico Charcot (1825-1893), que foram documentados pelos famosos registros fotográficos dos estágios da histeria realizados no hospital, com diferentes corpos, sendo em sua maioria os de mulheres.

Posteriormente aos dilemas da feminilidade, que começam a ser teorizados na psicanálise, ao passo que é remetido ao conceito de histeria, Jacques Lacan aborda o feminino a partir do conceito de “mascarada”, cujo teor não deixa de se associar também a um aspecto dramático, como escreve Mary Russo. Na concepção de Lacan, apoiada numa análise do gozo feminino, a mulher paradoxalmente experimenta o desejo como o desejo masculino por elas, de modo que, no movimento de anulação de seus próprios desejos, ela deixaria de lado “uma parte essencial de sua feminilidade”.²⁹⁷

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, publicado em 1945, também problematizara a noção de máscara como mecanismo de ocultamento do si, a fim de sediar uma diferente “fisionomia feminina”. Nas palavras da filósofa: “maquiagens, fivelas, cintas, ‘*soutiens reforçados*’ são mentiras; o próprio rosto vira máscara”,²⁹⁸ “penas, seda, pérolas e perfumes servem também para esconder a crueza animal de sua carne, de seu odor. Ela [a mulher] pinta a boca e o rosto para dar-lhes a solidez imóvel de uma máscara”.²⁹⁹ A construção da aparência do feminino, entretanto, também se constrói sob “o bom comportamento”, às custas da morte da

²⁹⁶ RUSSO. *O grotesco feminino*, p. 21.

²⁹⁷ LACAN *apud* RUSSO. *O grotesco feminino*, p.86.

²⁹⁸ BEAUVOIR. *O segundo sexo: a experiência vivida*, p. 108.

²⁹⁹ BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 222.

espontaneidade da mulher. Beauvoir comenta: “esse controle de si a que a mulher é obrigada, e se torna uma segunda natureza na ‘moça bem-comportada’, mata a espontaneidade; a experiência viva é com isso reprimida”.³⁰⁰

A questão colocada por Beauvoir, cumpre notar, não remete ao fato de as mulheres ponderarem suas ações, ou por enveredar-se ao uso de adornos e às convenções de beleza. Aliás, enfatiza a autora, essas experiências, quando não têm como fim de anulamento do *eu*, mas como algo que se equilibra nos seus corpos reais, podem proporcionar algo de criação e de transcendência. As reflexões de Beauvoir introduzem um questionamento crítico da noção de mulher como construção cultural, que, atuando como um mito incontestável e imutável, se sobrepõe às singularidades e subjetividades dos corpos.³⁰¹ Esse mito penetra na vida cotidiana como verdade irreparável, por meio da imprensa, das mídias, da produção cultural, de campanhas publicitárias, de um campo das representações e, ainda, pela religião e pela legislação, desvalidando, assim, as realidades das mulheres, a fim de estabelecer e de fortalecer, imperativamente, os privilégios e valores de uma fração da sociedade.

Lembremos da célebre frase da filósofa, “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, que, de modo extremamente sucinto, contempla o cerne dessas reflexões quanto à interiorização de valores socialmente transmitidos como padrões para classificar um específico gênero.³⁰² Não basta nascer mulher, para ser uma “verdadeira mulher” é necessário tornar-se objeto, incorporar o Outro (a Mulher) que lhe destinam:

Aos olhos dos homens – e da legião de mulheres que veem por esses olhos – não basta ter um corpo de mulher, nem assumir como amante, como mãe, a função de fêmea para ser “uma mulher de verdade”;

³⁰⁰ BEAUVOIR. *O segundo sexo: a experiência vivida*, p. 82.

³⁰¹ Beauvoir discute, por exemplo, “o mito da criação” (Eva surgindo não de modo autônomo, mas do flanco de Adão e para servi-lo), “o sexo frágil” (relega as mulheres aos trabalhos manuais e domésticos), “o amor de mãe” (o amor incondicional da mulher ao seu filho, como Maria a Cristo), “o enigma da mulher” (um mistério a ser desbravado e dominado pelo homem, mas também um mistério que as mulheres lhe atribuem por desconhecê-las) e “a intuição feminina” (que particulariza a mulher como detentora de poderes divinatórios, opondo-se à capacidade do raciocínio lógico).

³⁰² A autora, ainda que sem muito desenvolver, elucida assertivamente este Outro também incorporado como uma máscara, por homens.

através da sexualidade e da maternidade, o sujeito pode reivindicar sua autonomia; “a verdadeira mulher” é a que aceita como Outro.³⁰³

Tornar-se o Outro é encarnar a ideia de Mulher, à revelia da alteridade de corpos, “concretamente sentida no desejo, no carinho, no amor”, mas também de seus dramas autênticos, sujeitando-se às relações de não reciprocidade com os privilégios dos homens. À mulher, como escreve a filósofa, “também ensinaram desde a adolescência a mentir aos homens, a trapacear, a usar de subterfúgios. Chega-se a eles como máscara”.³⁰⁴

Tais colocações dialogam com a outra frase igualmente emblemática, em que se diz: “a mulher não existe”.³⁰⁵ Aqui, Jacques Lacan concebe sintaticamente a ideia que a mulher tal como a figuração imaginária de um ser absoluto não existe, sugerindo que a feminilidade não é um ser que precede a existência do corpo, mas um tornar-se, uma construção. Slavoj Žižek (1949-), ancorado na sentença lacaniana, escreve: “A elevação de uma mulher comum, terrena, a objeto sublime sempre acarreta perigo mortal para a criatura miserável encarregada de encarnar a Coisa, visto que ‘Mulher não Existe’”.³⁰⁶

Na linha de pensamento da autora, também vale acrescentar que Bataille, igualmente, diferiria duas concepções de mulher, sendo uma ancorada numa realidade fisiológica e, outra, na “imagem de mulher”, acrescida do termo adjetival “desejável”. Em *O erotismo*, como citado no capítulo anterior, a mulher ocupa sempre o lugar de objeto do desejo do outro, o local último de uma sequência de transgressões do homem para a realização de seu desejo de diluição, de arrebatamento do ser. Para Bataille, “quanto mais as formas são irreais, quanto menos claramente estão sujeitadas à verdade animal, à verdade fisiológica do corpo humano, melhor correspondem à imagem geralmente difundida da mulher desejável”.³⁰⁷

³⁰³ BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 338.

³⁰⁴ BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 335.

³⁰⁵ LACAN *apud* ANDRÉ. *O que quer uma mulher?*, p. 27.

³⁰⁶ ŽIZEK *apud* RUSSO. *O grotesco feminino*, p. 61.

³⁰⁷ BATAILLE. *O erotismo*, p. 167.

Precedendo todo esse debate, a psicanalista Joan Riviere (1883-1962), em seu célebre ensaio "Womanliness as a masquerade" (1929)³⁰⁸ teoriza, de modo inédito, o feminino correlacionando à noção de mascarada. O argumento é de que a feminilidade da mulher se baseia fundamentalmente na articulação de sobreposições de máscaras.

A ideia de feminilidade como mascaramento, no sentido de ocultamento de um *eu* em nome de um signo de Mulher, perpassa a obra de Mary Russo, sendo aprofundada no texto intitulado "Reestruturando o espetáculo: noites no circo de Angela Carter", no qual examina o drama vivido pela personagem central da obra literária *Nights at the Circus* (1984).³⁰⁹ O enfoque da trama gravita em torno da personagem Fevvers, que, em sua rotina, se ocupa estrategicamente no trabalho de sobreposições e de velamento de sua natureza, a fim de submeter-se a uma moldura preexistente de feminino na aparência de Mulher. Esse processo é diametralmente oposto àquele operado pela personagem mulher e matadora na arena, com o desvendamento do "grotesco" de si, daquilo que escapa de uma idealização de feminino.

De rosto desproporcional, voz com timbres dissonantes e de asas morfológicamente sucedidas aos braços existentes, o mascaramento com camadas de travestimentos cumpre um papel decisivo no processo de ocultamento dessa matéria bruta do corpo da protagonista Fevvers. A trapezista recorre aos cílios postiços de 15 cm, às meias nas pernas que lhe emprestam a visão dupla de carne, e ao peculiar uso das suas asas, que lhe permite transmutar desde anjo à Vitória de Samotrácia. Como escreve Russo, a personagem "renasce repetidas vezes, como um ato (no sentido teatral) de transgressões em série", "um compêndio de clichês culturais acumulados, gastos e puídos pelo uso".³¹⁰ E, assim como Fevvers, demais personagens igualmente cedem seus corpos e vozes para sediar diferentes ilusões: "Um corpo como produção

³⁰⁸ Tradução disponível em: RIVIERE, Joan. A feminilidade como máscara. *Psyche*, São Paulo, v. 9, n. 16, p. 13-24, dez. 2005.

³⁰⁹ CARTER, Angela. *Noites no circo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

³¹⁰ RUSSO. *O grotesco feminino*, p. 187-188.

ou performance leva a outro, induz a outro, estabelece hierarquias, cumplicidades e dependências entre representações e entre mulheres. O conflito está em toda parte”.³¹¹

Em um dado momento, ocorre a cisão entre ilusão e materialidade, do espetáculo aéreo ao tombo terreno. A mais famosa acrobata da França do séc. XIX depara-se com o chão, e então diz perceber não estar pronta para suportar nos ombros o grande peso de sua artificialidade, a ambivalência deste *eu*, uma mulher diferente de sua própria feminilidade.

Ao retornar para a figura da toureira, observa-se que, como a trapezista, também ocorre a realização do ofício sob uma espetacularidade máxima. Não por meio da construção de uma autorrepresentação, mas, ao contrário, desnuda de artifícios. Entra na arena em “carne e osso”, toureando os significados de feminilidade que lhe foram atribuídos historicamente, no campo das representações e na própria vida cotidiana, para o horror de fundamentalistas e tradicionalistas do meio tauromáquico. Esse corpo, diga-se de passagem, já foi tido culturalmente como agourento, sinal de má sorte, evitado pelos toureiros homens nos momentos antes do defronte com o animal. A sua “estranha” presença na lide confronta estruturas de poder, desmascara toda uma superstição e rituais pautados em crenças que sustentam uma ordem falocêntrica. Surge, assim, como um mais além da concepção misógina de gênero, que, como já visto, diz que a mulher não pode tourear por portar um corpo que menstrua, por gerar a vida, e ser desprovida de falo. A mulher se torna grotesca e repugnante, à medida que suas características biológicas e comportamentais se distanciam do “essencialmente feminino”.

Busquei evidenciar, nessa associação entre a trapezista e a toureira, o modelo teórico do corpo grotesco de Mary Russo, que demarca, sobretudo, uma física feminina revolucionária e política e que, de acordo com o corpo e o alinhamento do mecanismo de seus desejos, configuram-se em um ideal de liberdade. Por certo, a *Série das touradas* joga com o “libertar-se do *eu* feminino”, de limites opressivos para uma perspectiva muito mais abrangente, externa às praças de touros. Como escreveu

³¹¹ RUSSO. *O grotesco feminino*, p.187.

Foucault, sobre as confluências de forças de pontos de resistência do nível microscópico para o outro, o macroscópico, engendrando, cada qual, táticas e estratégias possíveis conforme os condicionamentos de diferentes invólucros:

nenhum “foco local”, nenhum “esquema de transformação” poderia funcionar se, através de uma série de encadeamentos sucessivos, não se inserisse, no final das contas, em uma estratégia global. E, inversamente, nenhuma estratégia poderia proporcionar efeitos globais a não ser apoiada em relações precisas e tênues que lhe servissem, não de aplicação e consequência, mas de suporte e ponto de fixação.³¹²

A questão discursiva nesse enfoque de uma cena particular (o corpo da mulher na tauromaquia confrontando uma cadeia de misoginia e sexismo) para falar de resistências de mulheres que se convergem em diversos segmentos da vida centraliza, primordialmente, na reivindicação do próprio feminino. Afinal, como as mulheres poderiam expandir suas potencialidades como sujeito, quando alheias às oportunidades na condição de um Outro (um outro que não elas mesmas)? É somente na ocupação na dinâmica social e na realização de experiências concretas dos corpos que o feminino pode ser circunscrito, desvencilhando-se dos mitos para o desígnio da diferença. Há de se considerar a interação dos corpos com a sociedade, sua ampla participação nos espaços de trabalho, na produção econômica, na inserção participativa no fazer político e coletivo, bem como na realização das relações de reciprocidades (a assimetria de privilégios entre os gêneros), na vivência de seu erotismo, nas superações e nas suas individuais limitações. A *Série das touradas* (Figuras 89, 90, 91, 92, 93, 94 e 95) se incursiona no fluxo do *vir a ser* dos corpos de mulheres, voltados para seus significantes, tais como a carne e os dramas reais, os jogos reais de significância. Corpos esses que, nas práticas mundanas, engendram uma luta contra os símbolos que lhe recaem, flexionando, na mobilidade e na instabilidade da contínua definição do *eu*, um salto na existência material.

³¹² FOUCAULT. *História da sexualidade: a vontade de saber*, p. 108-109.

Figura 89 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2024 (detalhe). Pintura [em processo], tinta a óleo sobre algodão, 160 x 200 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Pinho.

Figura 90 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2024 (detalhe). Pintura [em processo], tinta a óleo sobre algodão, 160 x 200 cm.



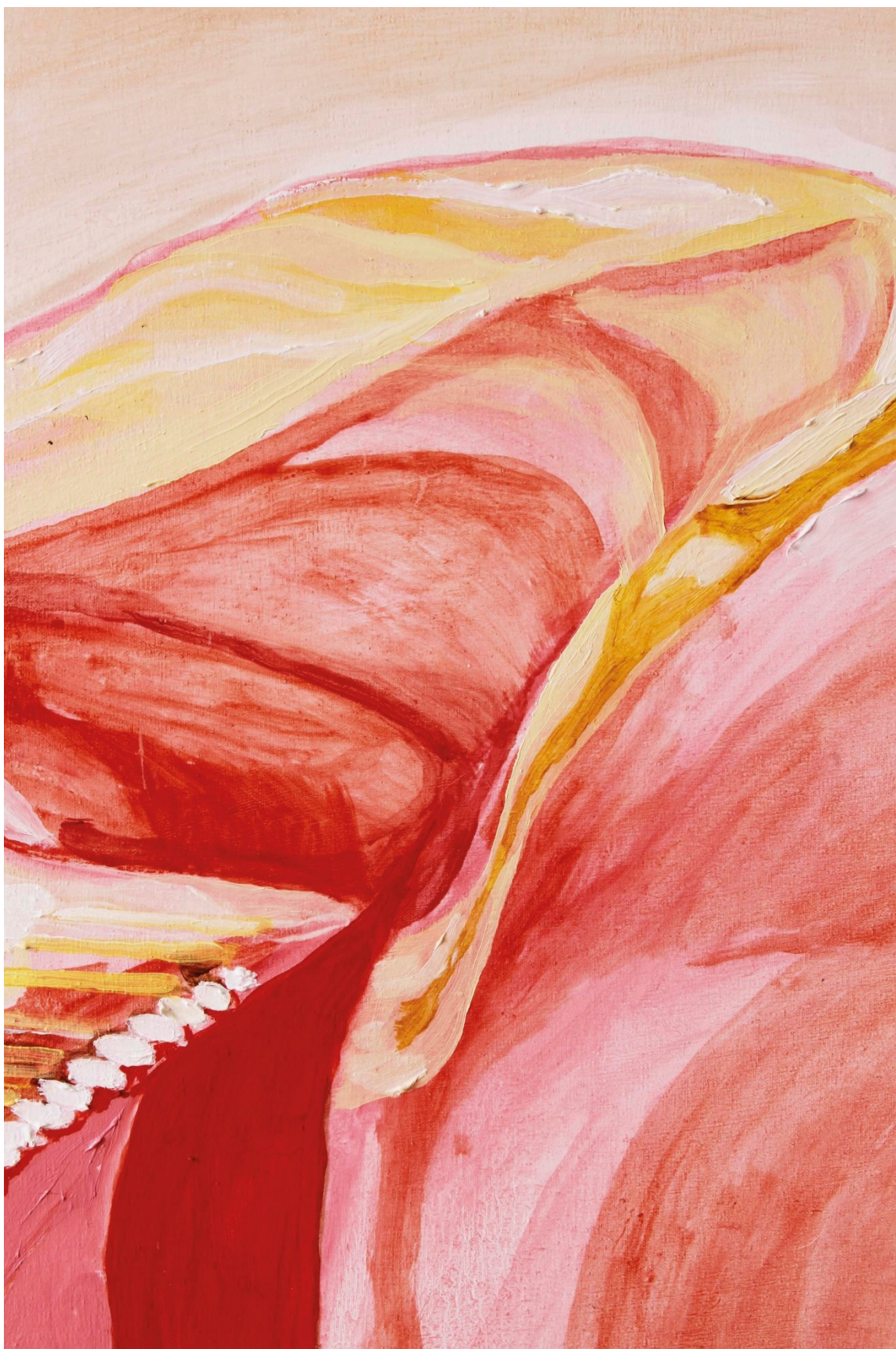
Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Pinho.

Figura 91 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2024 (detalhe). Pintura [em processo], tinta a óleo sobre algodão, 160 x 200 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Pinho.

Figura 92 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2024 (detalhe). Pintura, tinta a óleo sobre algodão, 160 x 200 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 93 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2024 (detalhe). Pintura, tinta a óleo sobre algodão, 160 x 200 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Pinho.

Figura 94 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2024 (detalhe). Pintura, tinta a óleo sobre algodão, 160 x 200 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Daniel Pinho.

Figura 95 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2024 (detalhe). Pintura, tinta a óleo sobre algodão, 160 x 200 cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 96 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021, registro do processo de produção.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Figura 97 – Flávia Bertinato. *Série das touradas*, 2021, registro do processo de produção.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto: Hangar Centro de Investigação Artística.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de forma alegórica e a sua constitutiva articulação da pluralência de sentidos na passagem do tempo subsidiaram, nesta tese, a organização das ideias na leitura de um conjunto de obras, considerando o exercício de desconstruções de imagens arquetípicas, estereótipos, *clichês*, através da realização de deslocamentos narrativos, de inversões de valores e figurações emblemáticas, em *Calada* (2008), *Amante* (2008), *Bandida* (2010), *Rapunzel* (2015), *Dama da noite* (2020) e a *Série das touradas* (2021) – em processo (Figuras 96 e 97). Essas obras são um recorte de minha trajetória artística, em que centralizam-se os questionamentos de atributos que recaem sobre o sujeito feminino, como se pela ordem da natureza assim lhe fossem, tal como surge no campo das representações ou na organização do convívio social. Todavia, à medida em que se desenvolveu esta pesquisa, a forma alegórica passou a ser abordada como modelo teórico para a reflexão da própria noção de feminino, que atravessa o

conjunto das obras investigadas. Na manifesta tensão da relação entre a forma e o conteúdo da forma alegórica, fator esse que mobiliza o contínuo de seu fluxo de ressignificação, encontrou-se a possibilidade de alguma circunscrição do gênero (ser mulher): um significado em transformação que desvia o signo da fixidez de uma totalização.

A abertura às significações na alegoria, decorrente da dissociação entre sua forma e seu conteúdo, como assim descreve Benjamin, foi articulada na pesquisa pelo viés da linguagem do signo,³¹³ colocando em evidência a dicotomia significante/significado, ou seja, a relação de conflito entre o corpo do sujeito feminino (o elemento matérico, o significante) e os constructos sociais que lhe recaem (o elemento da mediação de conhecimento, o significado). Cabe ao olhar desmistificador ou desmitologizante, o próprio exercício da alegoria, fazendo desvelar os manejos de um sistema de signos por um determinado segmento da sociedade, em proveito da hegemonia de seus próprios intentos e cultura, como meio, já disse Roland Barthes, de “reconciliação entre o real e os homens”.³¹⁴

Os trabalhos artísticos reunidos nesta tese propõem-se a um olhar crítico acerca das construções sociais e institucionais que mantêm viva uma gama de idealizações que correm como mitos (verdades absolutas) de feminino, mas também de mulher e de feminilidade. Voltam-se a atenção aos conflitos ainda por resolver na esfera social e que, na forma do objeto artístico, ressurgem contrastando com a imagem de um signo harmonioso de um eterno feminino.

A questão colocada no último capítulo, “como as mulheres poderiam expandir suas potencialidades como sujeito, quando alheias às oportunidades na condição de

³¹³ Termos postulados por Sausurre em sua teoria geral do signo, na qual se apreende que a formação de um *signo* se deve à articulação dos componentes que o integra, a saber, o *significante* e o *significado*. Sendo que, respectivamente, “o plano dos significantes constitui o *plano de expressão* e o dos significados o *plano de conteúdo*”. “O significante é um mediador: a matéria é-lhe necessária”. “O significado é um dos dois *relata* do signo; a única diferença que o opõe ao significante é que este é um mediador”. Sobre tais distinções dos elementos da estrutura do signo na ciência linguística, apropriado pela Semiologia para trabalhar com substâncias não linguísticas, ver: BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. 15. ed. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1992. p. 43-50.

³¹⁴ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. 7. ed. São Paulo: Difel, 1987.p. 178.

um Outro (um outro que não elas mesmas)?”, denota a região de conflito entre um *eu* feminino e a imagem de um Outro (o signo Mulher), que muito já extraiu da condição do corpo feminino de sua possibilidade mesmo de significar. Tal trabalho da significação que a resposta a essa pergunta assim exige talvez poderia apenas ser elaborado quando visto, o gênero feminino, livre de uma falsa aparência, a mascarar um complexo de significantes (por começar a própria fisicalidade dos corpos, seus desejos, anseios, subjetividades, forças ou o seu viver pleno sob os direitos que lhe foram furtados, por exemplo).

A denominação do feminino como *matéria do devir* parte então dessa compreensão do processo em aberto de elaboração de significados, e ancora-se na própria concepção benjaminiana de história, que, opondo-se a uma narratividade unilateral historicista de uma sequência linear, enfoca no entrecruzamento dos tempos, o passado e o presente. Dessa constelação, o autor, veementemente, confia no suscetível retorno do reprimido a desatar a ordem hegemônica estabelecida no discurso majoritário das edificações normativas e repressivas. E o lugar do corpo feminino na história, tanto nos níveis do real como nos planos simbólicos, sabemos bem, encontra-se nesse lado outro do poder central.

Consoante a essa noção do feminino como *matéria do devir*, dois outros termos também mereceram atenção nesta pesquisa, avizinhandose com a ideia da representação do feminino como matéria movente, processual, em oposição à imobilidade de um signo Mulher (em maiúsculo pelo intento universalizante que carrega). Assim, discutiu-se brevemente o conceito de *informe* (não como o desprovido de forma, mas o da transformação da forma) e, mais detidamente investigado, o conceito do termo *grotesco* (enquanto concretude material da forma que se contrapõe à estabilidade das idealizações). Esses termos foram abordados sempre como um princípio relacional entre os objetos, por conferirem a oposição a um significado fixo e invariável, ampliando os matizes conceituais do cerne investigativo do objeto desta tese. Dessas diferenças entre o sentido de imobilidade e mobilidade da forma, escreve Walter Benjamin: “Não é possível contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo

plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico”.³¹⁵

Nessa empreitada de análise dos trabalhos que desenvolvi do ano de 2008 a data atual, deixou-se de fora fotografias, desenhos, colagens e vídeos, os quais imaginei possível de serem abordados no presente bojo de discussões por se relacionarem estruturalmente com o conceito de alegoria e, inexoravelmente, com a compreensão de história que essa forma de expressão traz à luz. Assim, confere-se a relação do *conteúdo manifesto com o outro latente, que caracteriza o aspecto fundamentalmente indicial da imagem fotográfica, com “o fosso” que, como escreveu Flávio Kothe (1946-), “existe entre o significado primeiro, aparente, e aquele significado outro, mais verdadeiro, que lhe é subjacente”*³¹⁶ numa alegoria. Como, também, a mobilização de um sistema de trocas atemporais entre um repertório de convenções de gêneros tradicionais artísticos (tais como o retrato e a natureza-morta) e cinematográficos (noir, policial e de suspense) com elementos que definem a experiência do sujeito na cidade, como o anonimato, a violência, a vigilância, o tempo da urgência e a erotização nas mídias de massa. Ou, ainda, a articulação de um pensamento construtivo no trabalho das imagens fotográficas de fragmentos de situações mundanas, justapostas a promoverem um sentido narrativo nos contrastes de suas diferenças espaciais e temporais (como a série *Fotografias*, de 2004, e *Última e primeira sessão*, de 2005). Fato é que, ao abarcar os trabalhos que se lançam a tais discussões, introduzir-se-ia na pesquisa um repertório de tópicos outros que dificilmente poderiam ser tratados dentro do cumprimento de prazos. Desse modo, concentrei-me nas ideias mais estreitamente relacionadas à produção de minha prática artística do agora, acenando para seus desdobramentos futuros e estabelecendo o diálogo com a dos anos anteriores.

Ao chegar nesta etapa final da pesquisa, mas longe de esgotar a reflexão em torno da representação alegórica do sujeito do feminino, importa retomar o fio

³¹⁵ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 187.

³¹⁶ KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo, Ática, 1986. p. 18.

introdutório teórico-conceitual que abriu um panorama de reflexões da forma alegórica nesta tese. A produção brasileira da década de 1960, quando a alegoria se consolida em uma das frentes artísticas mais inventivas e autênticas na arte brasileira, com a música tropicalista, o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Em resposta aos desafios e às repressões impostos pelo regime militar, a alegoria projeta-se como possibilidade de um dizer político, através de deslocamentos da linguagem, em que se diz uma coisa para significar outra. Dessa manobra de construção e de montagem artística, opera-se um efervescente experimentalismo e radicalismo do potencial de significar de fragmentos, palavras, gestos, sons, matéria e signos, convocando o público a uma observação especulativa e a uma interação no deciframento de enigmas. A alegoria torna-se meio do falar político, mas, ainda, um meio do fazer político do espectador, em sua recepção de operações fragmentárias no momento mesmo em que Estado restringiria a expressão dos cidadãos no campo social. O uso de metáforas, o paralelismo associativo de diferentes fatos históricos, a citação, a exploração da carga sensorial das coisas, as apropriações de símbolos, as cadeias abertas de jogos de significações definiriam algumas características mais preponderantes da estética da alegoria, que faz adiar o conclusivo de suas interpretações para o sempre aqui e agora das contingências. Inquieta-nos, assim, o objeto da forma alegórica neste vai e vem instável entre a proximidade e a distância, na ambivalência entre o saber e o não saber de seu processo flutuante de significação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. 4. ed. rev. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das "Flores do Mal" de Baudelaire*. Tradução de Guilherme de Almeida. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

ARAÚJO, Victor Leonardo de; MATTOS, Fernando Augusto Mansor de (Org.). *A economia brasileira de Getúlio a Dilma: Novas interpretações*. São Paulo: Hucitec, 2021. (Col. Economia e Desenvolvimento, 2).

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rebelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARBOSA, Rodrigo Garcia. *Um corpo entre imagem e gesto: a tauromaquia na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-95TL7Q/1/tese_rgbarbosa.pdf. Acesso em: 5 set. 2023.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 85-92.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 7. ed. São Paulo: Difel, 1987.

BASTOS, Carlos Pinkusfeld; COSTA, Pedro de Vasconcellos. O período JK e o plano de metas. In: ARAÚJO, Victor Leonardo de; MATTOS, Fernando Augusto de (Org.). *A economia brasileira de Getúlio a Dilma: novas interpretações*. São Paulo: Hucitec, 2021. p.183-220. (Col. Economia e Desenvolvimento, 2).

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. (Col. FILÔ/Bataille).

BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Posfácio de João Camilo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Precedida de "A noção de dispêndio". Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BATAILLE, Georges. *et al. Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*. Année 1929. Paris: Jean- Michel Place, 1991. v. 1. Disponível em : https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=%28%28dc.creator%20all%20%22Bataille%2C%20Georges%22%20or%20dc.contributor%20all%20%22Bataille%2C%20Georges%22%29%20and%20arkPress%20all%20%22cb34421975n_date%22&rk=21459;2. Acesso em: 28 jan. 2024.

BATAILLE, Georges *et al. Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*. Année 1930. Paris: Jean- Michel Place, 1991. v. 2. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s.r=Documents%20doctrines%2C%20arch%C3%A9ologie%2C%20beaux-arts%2C%20ethnographie?rk=64378;0>. Acesso em: 28 jan. 2024.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020. (Col. Fábula).

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. *A força das coisas*. Tradução de Maria Helena Franco Martins. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. v. 1.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. v. 2.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Wille Bolle. Colaboração de Olgária Chain Férez Matos. Tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.222-232.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Col. Elogio da Filosofia).

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149. (Obras escolhidas, 3).

BERMAN, Marshall. Baudelaire: o modernismo nas ruas. In: _____. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p. 158-203.

BERTINATO, Flávia. A alegoria do corpo feminino e o olhar do espectador como elemento dessa construção. *Estado da Arte: Revista de Artes Visuais, Dossiê: O Espaço Delas: artistas mulheres e poéticas tridimensionais*, v. 4, n. 1, 2023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/issue/view/2225>. Acesso em: 8 mar 2024.

BERTINATO, Flávia. Esboço de um corpo. In: *Ínterim*. Laboratório de Estudos e Vivências da espacialidade, 2021. Disponível em: <https://leveinterim.wixsite.com/interim/flavia-bertinato>. Acesso em: 24 jan. 2024.

BERTINATO, Flávia. *A construção da cena: Cindy Sherman e Stan Douglas*. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-21092015-124000/pt-br.php>. Acesso em: 17 nov. 2023.

BOIS, Yve-Alain. Introdução: Resistir à chantagem. In: _____. *A pintura como modelo*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 13-40.

BORGES, Jorge Luis. Das alegorias aos romances. In: _____. *Outras Inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1969. p. 177-181.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRASIL, Lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006 [Lei Maria da Penha]. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. *Diário oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 143, n. 151, p. 1, 8 ago. 2006.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Allegorical Procedures: Appropriations and Montage in Contemporary Art. In: ALBERRO, Alexander e Buchmann, Sabeth (eds). *Art after Conceptual Art*. Massachusetts: MIT Press; Viena: Generali Foundation, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionário*. Tradução de Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

CACHOPO, João Pedro. *A torção dos sentidos: pandemia e remediação digital*. São Paulo: Elefante, 2021.

CAGGIANI, Maria Cristina *et al.* Integrated analytical approach to unveil the secrets of recently discovered "Sphinx Room": a new piece of Domus Aurea puzzle. *Heritage Science*, v. 8, n. 124, 2020. Disponível em: <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-020-00465-1#citeas>. Acesso em: 6 nov. 2023.

CAIXA DE fazer amor (1967) por Teresinha Soares, 2021. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vldV3EPY0TQ> . Acesso em: 13 dez. 2023.

CAMINHAR entre ruínas: o modelo estético político em Walter Benjamin [Palestra de Kátia Muricy realizada na XXI Semana Acadêmica de Filosofia]. 2020. 1 vídeo (112min). Publicado pelo canal SAF PUC-Rio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WwDFuDYQvgg>. Acesso em: 25 fev. 2022.

CAMPOS, Elisa. Flávia Bertinato – Bandida. *In: BOLSA Pampulha 2013/2014: 5ª Edição* Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014. p. 64-77.

CANDAU, Julián Garcia. Juanita Cruz. *La Revista de El Mundo*, n. 135, Especial Lisboa Expo 98. Disponível em: <https://www.elmundo.es/larevista/num135/textos/cruz1.html> . Acesso em: 12 set. 2023.

CORREDORES - Fluidez para os ônibus e conforto para os usuários. *In: Secretaria Municipal de Mobilidade e Trânsito da Cidade de São Paulo*, 19 dez. 2007. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/mobilidade/noticias/?p=9017>. Acesso em: 13 jan. 2024.

CARTER, Angela. *Noites no circo*. Tradução de Claudia Martinelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

CARVALHO, Vladimir; MORICONI, Sérgio; MATTOS, Carlos Alberto. Vladimir Carvalho Conterrâneos Velhos de Guerra. Pantasmas de Brasília. Encarte do filme *Conterrâneos velhos de guerra*. Direção e produção: Vladimir Carvalho. Coprodução: Universidade de Brasília. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1990, DVD (175 min.), NTSC, son., cor.

CASANOVA de Fellini (Il Casanova di Fellini). Direção: Federico Fellini. Produção: Alberto Grimaldi. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2016, 1 DVD (154 min), NTSC, son., colorido.

CHAIA, Vera; CHAIA, Miguel. A dimensão política de Brasília. *Cadernos Metrôpole*, São Paulo, v. 20, p. 165-178, 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/8691> . Acesso em: 28 fev. 2024.

CHIARELLI, Tadeu. Pequenas narrativas, microalegorias: um recorte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. *In: _____. Alegoria: Arte Brasileira Século XX / Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 2002. p. 3-7.

CONTERRÂNEOS velhos de guerra. Direção e produção: Vladimir Carvalho. Coprodução: Universidade de Brasília. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1990, DVD (175 min), NTSC, son., colorido.

CRISTINA Sánchez: la última torera. 2022. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Crónica Semanal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x3CJ6_8xBHE. Acesso em: 18 ago. 2023.

DAMÁSEIO, Kevin. Serra Pelada fluvial: corrida do ouro expõe ameaças ao rio Madeira. *In: National Geographic Brasil*, 26 nov. 2021. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/meio-ambiente/2021/11/serra-pelada-fluvial-corrída-do-ouro-expoe-ameacas-ao-rio-madeira>. Acesso em: 12 jan. 2024.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOANE, Mary Ann. Film and Masquerade: Theorizing the female spectator. *Screen*, v. 23, n. 3-4, p. 74-88, set./out. 1982. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74> . Acesso em: 13 dez. 2023.

DOMINGO no parque. Compositor: Gilberto Gil. Intérpretes: Gilberto Gil e Os Mutantes. Arranjo: Rogério Duprat. *In: Gilberto Gil*, 1968. São Paulo: PolyGram, 1998. 1 CD. Faixa 10 (3 min 42 seg), estéreo.

DOS PRAZERES, Leandro. Garimpo na Amazônia: o que está por trás da invasão do rio Madeira. *In: BBC News Brasil*, Brasília, 25 nov. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-59425015>. Acesso em: 12 jan. 2024.

ELLA ES el matador (She is the matador). Direção: Celeste Carrasco e Gemma Cubero. [S.l.]: Talcual Films, 2009. 1 Vídeo/DVD (62 min), NTSC, son., colorido.

ENQUANTO seu lobo não vem. Compositor: Caetano Veloso. Intérpretes: Caetano Veloso, Gal e Rita Lee. *In: Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Universal Music, 2006. 1 CD. Faixa 9 (2 min 29 seg), estéreo.

ENTREVISTA Cristina Sanchez. 2014. 11 vídeo (57 min). Publicado pelo canal 6 Toros 6 TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SympbH-iEIA>. Acesso em: 5 ago. 2023.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

FILIPOVIC, Elena *et al.* (Org.). *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra "de arte"*. Buenos Aires: Fundação Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

FLETCHER, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1970.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 7. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018. v. 1. (Col. Biblioteca de Filosofia).

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 10. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. v. 2. (Col. Biblioteca de Filosofia e História das Ciências).

FREUD, Sigmund. Sobre teorias sexuais infantis (1908). In: _____. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 95-116.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. *Obras completas*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.328-376. v. 14.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos Maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Editora 34, 2018.

HALLMANN, Johann Christian. *Trauer Freuden – und Schäffer-Spiele: Nebst Einer Beschreibung Aÿßer Obristen Hertzoge über das gantze Land Schlesien*. BreBlau: Fellgieber, 1684. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/Y7IUI3C5MCLFNXHHYNC6L5QTLENHP3RI?isThumbnailFiltered=true&query=%22Die+himmlische+liebe+oder+die+best%C3%A4ndige+m%C3%A4rtin+Sophia%22&rows=20&offset=0&viewType=list&hitNumber=1>. Acesso em: 10 fev. 2024.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora UNICAMP, 2006.

HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University, 1982.

HERKENHOFF, Paulo. Um Gueto Labiríntico: a obra de Cildo Meirelles. In: MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (Org.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 1999. p. 36-81.

HOBBS, Robert. Slavery! Slavery! In: _____. *Kara Walker*. Tradução de Ana Rocha. Washington, D.C.: International Arts & Artists, 2001.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: NAZÁRIO, L.; FRANCA, P. (Org.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.17-45.

HUCHET, Stéphane. Será a instalação um dispositivo alegórico? In: OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fachine (Ed.) *Semiótica da arte: teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hacker Editores; Centro de Pesquisa Sociosemióticas, 1998. p. 227-244.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo, Ática, 1986.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.

KRAUSS, Rosalind. Informe without Conclusion. *October*, Cambridge, v. 78, p. 89-105, 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778907>. Acesso: 4 jul. 2022.

KRAUSS, Rosalind *et al.* The Politics of the Signifier II: a Conversation on the Informe and The Abject. *October*, Cambridge, v. 67, p. 3-21, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778965>. Acesso em: 3 jul. 2022.

KRISTEVA, Julia. El tempo de las mujeres. *Debate feminista*, v. 11, n. 10, p. 343-365, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/42625358>. Acesso em: 4 set. 2022.

KRISTEVA, Julia CLÉMENT, Catherine. *O feminino e o sagrado*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. (Col. Gênero Plural).

KRISTEVA, Julia. *Power of Horror: An essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LEIRIS, Michel. *Espelho da Tauromaquia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

LEIRIS, Michel. *A Idade do homem*. Tradução de Maria Helena e Manuel Gusmão. Lisboa: Editorial Estampa, 1971. (Col. Novas Direcções).

LIMA, Everton. Violência contra as mulheres no contexto da Covid-19. *In: Portal Fio Cruz*. Comunicação e Informação. 15 nov. 2021. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/violencia-contras-mulheres-no-contexto-da-covid-19#:~:text=A%20OMS%20e%20parceiros%20alertam,e%20interrup%C3%A7%C3%B5es%20de%20servi%C3%A7os%20essenciais>. Acesso em: 28 jan. 2024.

LIMA, Fernanda. Do grotesco: etimologia e conceituação estética. *InterteXto*, Uberaba, v. 9, n. 1, 2016. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/intertexto/article/view/1539>. Acesso em: 23 nov. 2023.

LOHENSTEIN, Daniel Casper von: Sophonisbe. Breslau, 1680, S. [182]. *In: Deutsches Textarchiv*. Disponível em: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/lohenstein_sophonisbe_1680 Acesso em: 11 fev. 2024.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Do amor e outros demônios*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. 25. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

MARX, Karl. *O fetichismo da mercadoria e o seu segredo*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2015.

MATHIS, Armin. Serra Pelada. *Núcleo de Altos Estudos Amazônicos*, Belém, v. 50, p. 4-19, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/pnaea/article/view/11954>. Acesso em: 12 jan. 2024.

MELO, Hildete Pereira de; BASTOS, Carlos Pinkusfeld; ARAUJO, Victor Leonardo de. A política macroeconômica e o reformismo social: impasses de um governo sitiado. *In: ARAÚJO, Victor Leonardo de; MATTOS, Fernando Augusto de (Org.). A economia*

brasileira de Getúlio a Dilma: novas interpretações. São Paulo: Hucitec, 2021. p. 221-246. (Col. Economia e Desenvolvimento, 2).

MELO NETO, João Cabral; SECCHIN, Antônio Carlos (Org.). *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MORAES, Eliane Robert (Org.). *O corpo desvelado: contos eróticos brasileiros (1922-2022)*. Recife: Cepe, 2022.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo (1973). In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do Cinema*. Tradução de João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. p. 434-453.

NASH, Elizabeth. Machismo leva toureira a deixar arenas. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mundo, 23 maio 1999. Tradução de Clara Allain. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft23059909.htm> . Acesso em: 18 ago. 2023.

NOCHLIN, Linda; REILLY, Maura. *Mujeres artistas*. Tradução de Ana Pérez Galvan. Madrid: Alianza Editorial, 2022.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: José Alberto Reis, José da Costa Cordeiro e Rogério Sganzerla. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2007, 1 DVD (92 min), NTSC, son., p-&-b.

O DRAGÃO da maldade contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Carlos Barreto, Tácito Val Quintans, Claude-Antoine, Glauber Rocha. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2018, 2 DVD (95 min), NTSC, son., colorido.

OS BRAVOS da arena (*Il momento della verità*). Direção: Francesco Rosi, 1965. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2019, 1 DVD (107 min), NTSC, son., colorido.

OWENS, Craig. Posing. In: _____. *Difference: On Representation and Sexuality*. Nova York: New Museum of Contemporary Art, 1985. p. 7-18.

OWENS, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. *October*, Massachusetts, v. 12, p. 67-86, 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778575>. Acesso em: 20 fev. 2022.

OWENS, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part 2). *October*, Massachusetts, v. 13, p. 58-80, 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3397702>. Acesso em: 20 fev. 2022.

- PALHARES, Taisa; BERTINATO, Flávia. Rapunzel. In: FREITAS, Douglas *et al.* (Org.). *Prêmio CCBB Contemporâneo: exposições: 2015-2016*. Rio de Janeiro: Tisara, 2016. p. 113.
- PALHARES, Taisa. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.
- PALHARES, Taisa. [Sem título]. Folder da exposição *Flávia Bertinato Leonardo Ferreira*. São Paulo: Galeria Virgílio São Paulo, 2004.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. 2. ed. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Col. ELOS).
- PEREIRA, Jullie; BRASIL, Kátia. Nova corrida do ouro ilegal leva 1,8 mil homens ao Rio Madeira, na Amazônia. In: *Amazônia Real*, Manaus, 25 nov. 2021. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/garimpo-rio-madeira/>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- PITTA, Fernanda Mendonça. A Paris de Charles Baudelaire como objeto historiográfico. In: _____. *Estranha esgrima: uma história da cultura em Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1997. p. 19-20. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/publicacoes/pf-publicacoes/monografia_7_-_senha_-_outubro_2017_.pdf. Acesso em: 8 mar. 2024.
- POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2012. p. 141-184.
- POR UMA HISTÓRIA feminista do Cinema Moderno brasileiro [Palestra de Patrícia Mourão]. 2021. 1 vídeo (74 min). Publicado pelo canal Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rT4N_Q-cfM. Acesso em: 24 abril 2021.
- PULEO, Alicia Helda. Feminismo y tauromaquia. *El Viejo Topo*, Barcelona n. 195-196, p. 72-77, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF, 2012.
- RIBEIRO, José Hamilton. Garimpo de Serra Pelada. In: *Globo Repórter*, 10 jun. 1982. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/noticia/garimpo-de-serra-pelada.ghtml>. Acesso em: 12 jan. 2024.

- REBOUÇAS, Júlia. De tela em tela, deambulações sobre arte e suas instituições na pandemia digital. *In*: DUARTE, Luisa; GORGULHO, Victor (Org.). *No tremor do mundo: ensaios e entrevistas à luz da pandemia*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020. p. 280-288.
- RICHARD, Nelly. Feminismo, experiência e representação no feminino latino-americano. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019. p. 301-311. v. 2.
- RICHARD, Nelly. *Masculine/Feminine : Practices of Difference(s)*. Translated by Alice A. Nelson, Silvia R. Tandeciarz. Durham; London: Duke University Press, 2004.
- RIVIERE, Joan. A feminilidade como máscara. *Psyche*, São Paulo, v. 9, n. 16, p. 13-24, dez. 2005. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382005000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 24 jun. 2023.
- RIVITTI, Thaís; BERTINATO, Flávia. *A sedução que nos resta* [Folder da exposição individual *Solstício* de Flávia Bertinato]. São Paulo: Galeria Virgílio, 2008.
- RUSSO, Mary J. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. (Col. Gênero Plural).
- SÁEZ, Oscar Calavia. O sexo e a morte dos touros. A controvérsia taurina e o ocaso da tragédia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 23, n. 48, p. 151-170, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/7wLBYhQcyncXgMFzHxf5jwM/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- SALZSTEIN, Sônia. Manet: os lugares do espectador. *In*: BATAILLE, Georges. *Manet*. Tradução e organização de Célia Eualdo. São Paulo: Martins Fontes, 2020. p. 92-122.
- SINGER, Paul Israel. O Milagre Brasileiro: Causas e Conseqüências. *Caderno CEBRAP*, São Paulo, v. 6, p. 5-46, 1972. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.cebrap.org.br/index.php?r=acervos/busca&keyword=paul+singer&Ac>. Acesso em: 13 fev. 2024.
- SOBRAL, Luís Bueno. *Fronteiras da Europa: a corrida de touros vista da Paris literária entre-guerras*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmitificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STEINBERG, Leo. As mulheres argelinas e Picasso em aberto. In: _____. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 163-288.

TENHO MEDO toureiro (Tengo miedo, torero). Direção: Rodrigo Sepúlveda. Produção: Florencia Larrea, Lucas Engel, Gregorio González, Ezequiel Borovinsky, Alejandro Israel. Vídeo, 2020, (93 min), son., colorido. Chile, Argentina, México. Publicado pelo MUBI. Disponível em: <https://mubi.com/en/br/films/my-tender-matador>. Acesso em: 29 dez 2023.

TEIXEIRA, Aloísio. A crise do milagre. In: *Paul Singer*. Disponível em: <http://paulsinger.com.br/a-crise-do-milagre/>. Acesso em: 13 fev. 2024.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2019, 1 DVD (115 min), NTSC, son., p-&-b.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TOURADA [Música interpretada por Fernando Tordo, 1973]. 2010. 1 vídeo (3 min 16 s). Publicado pelo canal Rádio e Televisão de Portugal. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LbZLQjrB0No>. Acesso em: 23 abr. 2024.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

WITTING, Monique. *O pensamento heterossexual*. Tradução de Máira Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.