

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Débora Balzan Fleck

EDUCADA A SUPORTAR: um atlas ao corpo-cariátide

Porto Alegre

2019

Débora Balzan Fleck

EDUCADA A SUPORTAR: um atlas ao corpo-cariátide

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Paola Zordan

Linha de Pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Prof.^a Dr.^a Paola Zordan (orientadora)

Prof. Dr. Fernando Seffner

Prof.^a Dr.^a Luciane Uberti

Prof.^a Dr.^a Martha Narvaz

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Rui Vicente Oppermann

Vice-Reitora: Jane Fraga Tutikian

FACULDADE DE EDUCAÇÃO – FACED

Diretor: Cesar Valmor Machado Lopes

Vice-Diretor: Magali Mendes de Menezes

CIP - Catalogação na Publicação

Balzan Fleck, Débora
Educada a suportar: um atlas ao corpo-cariátide /
Débora Balzan Fleck. -- 2019.
157 f.
Orientador: Paola Zordan.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Arte. 2. Figura do corpo. 3. Montagem. 4. Atlas
imagético. 5. Cariátide. I. Zordan, Paola, orient.
II. Título.

O intelecto é, na grande maioria das pessoas, uma máquina pesada, escura e rangente, difícil de pôr em movimento; chamam de “levar a coisa a sério”, quando trabalham e querem pensar bem com essa máquina – oh, como lhes deve ser incômodo o pensar bem! A graciosa besta humana perde o bom humor, ao que parece, toda vez que pensa bem; ela fica “séria”! E onde há riso e alegria, o pensamento nada vale”: – assim diz o preconceito desta besta séria contra toda “gaia ciência”. – Muito bem! Mostremos que é um preconceito!

RESUMO

Trata do estudo de figuras femininas sobrecarregadas, o qual compreende os corpos figurados para além de sua dimensão estético-formal. O recorte da pesquisa contempla uma montagem constelatória de imagens de corpos femininos com elementos apoiados em suas cabeças, que vão desde os ornamentos antropomórficos encontrados em exemplares da Arquitetura clássica e neoclássica, obras de arte, até as artes gráficas e produções literárias da contemporaneidade. Busca uma episteme ao conceito de “corpo-cariátide” a partir de um plano de montagem visual alinhado ao modo do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg e da sua visada transdisciplinar. Com o auxílio dos estudos de Georges Didi-Huberman a respeito das experiências significativas da emoção provocadas pelas obras de arte e dos conceitos warburgianos de *nachleben* e de *pathosformel*, propõe considerar as dimensões poética e político-pedagógica para historicizar imagens e evidenciar argumentos interimagéticos a figuras de mulheres que carregam a sobrevivência da sua manifestação expressiva: o corpo feminino submisso, secundário, sobrecarregado, educado e disciplinado a um modo de vida servil. Junto às perspectivas da Filosofia da Diferença, que pensa a imagem enquanto presença, para mover sentidos e ensinar outros modos de ser, de existir e de viver, este estudo propõe outras maneiras de estar diante das imagens investigadas e de revelar saberes transversais constituídos nas intersecções entre a Educação, a Filosofia, as Artes Visuais e a História da Arte.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Figura do corpo. Montagem. Atlas imagético. Cariátide.

ABSTRACT

This study is about overloaded female figures, which comprehends figurative bodies beyond their aesthetic-formal dimension. The research includes a constellation of images of female bodies with elements resting on their heads, ranging from anthropomorphic ornaments found in examples of classical and neoclassical architecture, works of art, to graphic arts and contemporary literary productions. It seeks an episteme of the concept of “caryatid body” from a visual assembly plan aligned with the mode of Aby Warburg's Atlas Mnemosyne and his transdisciplinary vision. With the help of Georges Didi-Huberman's studies on the significant experiences of emotion brought about by works of art and the warburgian concepts of nachleben and pathosformel, it is proposed to consider the poetic and political-pedagogical dimensions to historicize images and highlight their interimagetic arguments for the female figures that carry the survival of their expressive manifestation: the submissive, secondary, overworked, educated and disciplined female body to a servile way of life. Along with the perspectives of the Philosophy of Difference, which thinks the image as presence, to move senses and teach other ways of being, existing and living, this study proposes other ways of being in front of the investigated images and revealing transversal knowledge constituted at the intersections between Education, Philosophy, the Visual Arts and the History of Art.

KEY WORDS: Art. Body figure. Montage. Imagetic atlas. Caryatid.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Montagem do Atlas do Corpo-Cariátide	11
Figura 2 – Cariátides originais removidas do templo de <i>Erectéion</i>	23
Figura 3 – Alpendre de Cariátides, templo de <i>Erectéion</i> nas ruínas da Acrópole.....	24
Figura 4 – A biblioteca oval de Warburg e o <i>Atlas Mnemosyne</i>	51
Figura 5 – Quadro comparativo das <i>Três Graças</i> : Botticelli, Rubens e anônimo.....	75
Figura 6 – Constelações do Atlas do Corpo-Cariátide	79
Figura 7 – Fluxos das constelações e subconstelações no Atlas do Corpo-Cariátide.	81

SUMÁRIO

Preâmbulo: isto não é	9
1 Escolher uma pesquisa imagética	12
2 O corpo que suporta	18
2.1 O corpo-cariátide	21
2.2 O devir-mulher	29
3 Dos modos de pensar e compor imagens	38
3.1 Com a Filosofia da Diferença e suas dobras	40
3.2 Com o <i>Atlas Mnemosyne</i> e o gaio saber inquieto	50
3.2.1 O atlas	61
3.2.2 A mesa de artista	66
4 Por um atlas de corpos-cariátides	72
4.1 Constelações, intervalos e relações variáveis do Atlas do Corpo-Cariátide	77
4.2 Um atlas para mostrar o corpo-cariátide	85
Remontar um mundo em pedaços	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152

Preâmbulo: isto não é

*Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.
Quando o sentido caminha,
a palavra permanece.*

Paulo Leminski¹

Isto é um texto.

Isto é um texto empilhado e sobrecarregado de imagens.

Embora não trate de simbologia, iconografia ou estruturas de linguagem, traz questões que permeiam, tangenciam e estabelecem relações diretas com as interpretações da História, com os modos de ver a Arte e com campos de atuação da Filosofia na Educação.

Isto não é um texto metodológico ou categórico. Embora aduza conceitos, ele quer se mostrar como uma parede de museu, em abordagens múltiplas, em fragmentos e intervalos nem sempre enquadrados e sem rotulações de tempo ou de lugar.

Isto não é um cachimbo, pintou René Magritte.

Este texto empilhado e sobrecarregado de imagens não trata de representações, nem de disciplina acadêmica, de linguística, de idiomas, de psicanálise, de estudos culturais e de gênero, de organizações de trabalho, de semiótica, de conhecimento enciclopédico, de probabilidade, de estatística, de análise contábil, de finitudes, de ordenações hierárquicas, de terras planas, de hora marcada, de polaridades, de aposentadorias, de fundo do poço, de estereótipos, de semelhanças, de listas de supermercado, de cardápios, de pureza, de hegemonia, de analogias, de identidades, de cartilhas, de regimentos, de compêndios e *vade mecuns*, de códigos, de catálogos, de dicionários, de estatutos, de escolásticas, de constituições, de jurisprudências, de súmulas vinculantes, de celas, de gaiolas, gavetas e pastas, de ministérios, de liturgia, de taumaturgia, de *fake news*, de fisiologia e outras universalidades da crítica à razão pura.

Este texto é sobrecarregado de amostras, de afectos, de perceptos, de encontros, de abismos errantes, desviantes, de mesas, de cadeiras, de latas, de garrafas, de baldes, de xícaras,

¹ *invernáculo* (3). Toda Poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 329.

de arqueologias, de imanências, de continuidades, de intervalos, de entrelinhas, de livros da biblioteca de Babel, da biblioteca de Warburg, de dobraduras e tecidos plissados, de túnicas drapeadas, de implicações, de impurezas, de invisibilidade e dor, de palavras imagéticas, de mil pontos de vista, de lugares que nos tiram de dentro de casa, de perspectivas adiadas, de expectativas não alcançadas, de memórias, de cartas, de mensagens de aplicativos eletrônicos, de *stickers*, de arquivos de áudio, de músicas, de contos, de fotografias de tempos perdidos, de sonhos, de narrativas em abismo, de significações que se dissolvem no ar, de pincéis de pelos e tamanhos variados, de tintas em bisnaga explodindo, de caixas de lápis de cor bem apontados, de vontades, de operações deleuzianas, de danças nietzscheanas, de labirintos, de planos descartesianados, de movimentos, de ambivalências, de contradições, de paradoxos, de despejos, de despojos, de pedaços, de figurinhas duplicadas em álbuns incompletos, de coleções inacabáveis, de repetições com diferenças, de forças ímpares que nos levaram a ser o que somos, o isso, o disso e o mais um pouco desse todo.

É um texto sobrecarregado de imagens figurativas de corpos femininos sobrecarregados que não se interessa por representações imagéticas, mas por presenças em planos imanentes, em coleções, apropriações, intervenções e invenções criadas para constituir a imagem de quem foi educada a suportar. E suportar a vida inteira.

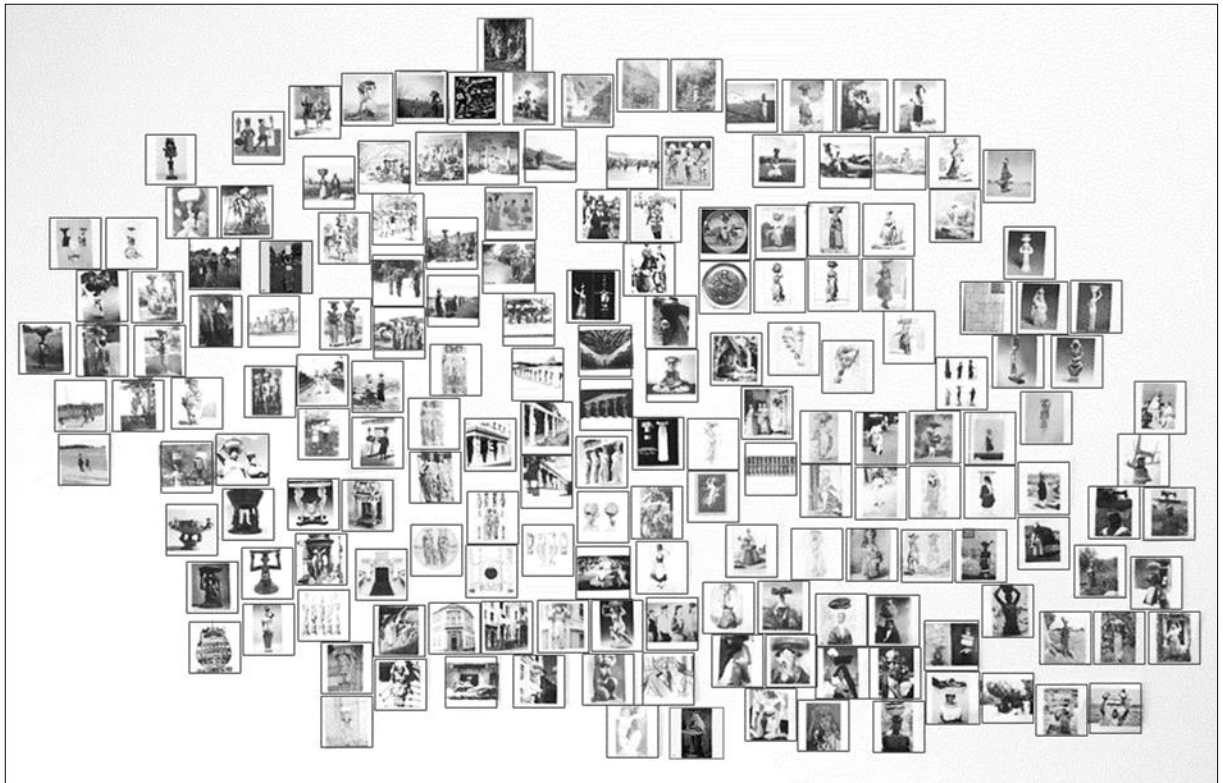
É um texto a respeito de figuras de corpos de mulheres sobrecarregadas de tarefas empilhadas, de disciplinas, de pesos, de ensaios, de posições não tomadas, de sentidos torpes, de mau uso do corpo, de aberrações, de trabalhos, de papéis, de jogos invencíveis, de batalhas, de pensamento racional, de dogmas, de estigmas, de submissões, de juízos e olhares julgadores sem fim.

Este texto sobrecarregado desaba e deságua num atlas de oceano aparentemente manso e que não mostra margens em oposição. Ele fala de espaços tomados por intervalos, criado por ilhas flutuantes de memórias, que foram construídas por imagens onde habitam muitos tempos, pensamentos diferentes, expressões dessemelhantes, acomodadas por liames e istmos de terrenos multiformes, de raízes vivas das paisagens em movimento, abertas em estradas largas, bifurcadas e emaranhadas com outros tantos caminhos possíveis.

É um atlas mnemônico de corpos sobrecarregados, que o habitam e que tem a pretensão de mostrar muitas visões possíveis sobre si, despertar sensações de intensidades diversas, e que poderão ganhar ainda maior amplitude caso sejam multiplicadas infinitesimalmente pela experimentação dos que passearem seus olhos sobre ele, pois sua função é nos fazer lembrar que, em nossas vidas, há ainda muito mais para ver do que podemos imaginar.

É um atlas sem fronteiras de muitos pontos crivados no caos, sempre em aberto, que se monta e se mostra para ser lido, alimentado, rabiscado, pensado, repensado, rasgado, adesivado, rasurado, recortado, desmontado, remontado, costurado, complementado, tão logo se torne visível pela primeira vez.

Figura 1 – Montagem do Atlas do Corpo-Cariátide.



Fonte: acervo da autora, 2019.

1 Escolher uma pesquisa imagética

– Perspectivas, escolhas, recortes e tomadas de posição –

Muitos de nós fazem arte por não saber como é a outra coisa.

Clarice Lispector²

Escolher como tema-problema a figura do corpo feminino sobrecarregado é mais que uma opção de assunto dentro da grande área dos estudos visuais e das representações figurativas do corpo feminino no campo das pesquisas que envolvem as Artes Visuais e a Educação. Trata-se de uma escolha que presume a necessidade de tomar posição diante dos modos em que o olhar e o pensamento se deslocarão junto à abordagem do que aqui se apresenta como “corporeidade”.

O tema em si não traz novidades, já que o estudo de imagens e figuras femininas conta com numerosas pesquisas e contribuições alinhadas aos estudos do corpo, da historiografia da figura humana, da cultura visual, da semiologia da imagem, entre outros tantos. Porém, a escolha que se dá nesta pesquisa propõe um outro modo de aproximação das inscrições imagéticas dessas figuras.

Perspectivada na Filosofia da Diferença, esta pesquisa persegue um estudo de imagens que as coloca em movimento, exigindo de nós tomadas de posições em um percurso ético que renuncia interpretações fechadas ou verdades únicas. Trata-se de um lugar em que a imagem enquanto representação não dá mais conta de explicar novas práticas de vida, o que impõe atravessamentos das fronteiras do visível para que os saberes contidos nas imagens não se tornem reféns de uma época, cultura e lugar únicos ou fixos. Educar com as Artes Visuais requer experiências de afirmação da nossa presença, pois é justamente com a presença que aprendemos. E é assim que a Educação se põe em movimento, com a criação de poéticas para ensinar, com a invenção de operações pedagógicas a partir de imagens que desterritorializam saberes e oportunizam experimentar os acontecimentos da vida e as aprendizagens para a vida, pois é na corporeidade que acontece a ação de aprender (GALLO, 2017, p. 108). O ensino das Artes Visuais pode ir além dos domínios das técnicas artísticas e da sua História. O seu estudo,

² *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. São Paulo: Coleções Folha, 2016. p. 44.

portanto, nos instiga também a pesquisar questões relativas à visualidade e conceber as imagens como entes de um processo que não se detém a aspectos de mera representação formal.

Muito já foi dito acerca de que somos uma civilização mergulhada em imagens (Adorno e Horkheimer, 1990; Benjamin, 1990), sendo que pensadores do campo ampliado das Ciências Humanas observam, reiteradamente, que pertencemos a uma “civilização das imagens” (ECO, 1979, p. 357). Desde os anos 1950, autores, como Gilbert Durand (1988), John Berger (1991) e Whitney Chadwick (2012), entre tantos outros, observam que a presença massiva das imagens, amplamente disseminadas na paisagem visual do cotidiano, geram inúmeros efeitos, especialmente as imagens figurativas, na formação das pessoas. Entretanto, as questões referentes aos efeitos das imagens na constituição de modos de vida, são tratadas juntos a abordagens metodológicas simplificadoras. Ao pesquisarmos figuras femininas e os efeitos destas figurações na constituição da subjetividade, nos deparamos com modos bem determinados de se tornar mulher. É preciso não só ter os olhos abertos para perceber as riquezas dos detalhes nas imagens, mas também lançar outras hipóteses para pontos de vistas dos quais ainda não obtivemos uma visão direta, operar novas configurações, entender que a Educação e o ensino da Arte, em toda a sua transdisciplinaridade possível, operam pedagogicamente com saberes poéticos.

O tema do corpo feminino foi sempre uma constante presença em meus estudos, desde as criações artísticas realizadas durante a formação no curso de bacharelado em Artes Visuais até as produzidas atualmente³. A partir de desdobramentos realizados com as composições arquetípicas que envolvem a figura da Vênus, foi estendido à pesquisa realizada no curso de especialização em Pedagogia da Arte⁴, quando tive contato, pela primeira vez, com a obra de Didi-Huberman e seus estudos diferenciados a respeito da imagem, por meio do seu livro *Vênus Rachada: Nudez, Sonho e Crueldade*⁵. Aprender acerca da inserção da Arte no contexto do

³ Portfólio da autora no grupo de pesquisa Arte, Corpo, Ensigno (ARCOE). Disponível em: <www.ufrgs.br/arcoe/m-a-l-h-a/debora-balzan-fleck/>. Acesso em Out. 2019.

⁴ *A imagem do feminino: interfaces com vênus, uma leitura sociológica sobre gênero na arte*. Trabalho de conclusão de especialização em Pedagogia da Arte. UFRGS/Faced, 2011. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/29259>>.

⁵ Neste livro, Didi-Huberman propõe outro ponto de vista para vestir a Vênus de Botticelli. Por meio de uma construção da imagem da nudez feminina na arte, na literatura e na filosofia, constrói uma rede de relações em torno da obra *O Nascimento de Vênus* (1484-1486), de Sandro Botticelli, onde revela a nudez como sonho e crueldade do artista, homenagem ao sadismo, culpabilidade, exposição do corpo e fissurada por modos de olhar e de descobrir o que pode esconder um corpo nu. O livro foi concebido em seis capítulos: desnudez ideal, desnudez impura, desnudez culpável, cruel, psíquica e aberta. Em cada um deles, Didi-Huberman vai abrindo a Vênus de Botticelli, do mais elevado, a desnudez ideal, até o mais terreno e mundano (o desejo de abri-la, de feri-la, de penetrá-la), o autor vai despojando-a das capas protetoras com as quais o estudo da História da Arte a vestiu, interessando-se pela impureza e pela relação de nudez com a morte e a crueldade. Didi-Huberman conclui que, diante da Vênus de Botticelli, é impossível pensar em uma nudez sem suas impurezas, complexidades, no desejo

campo educacional trouxe uma urgência em pensar para além da força das imagens que produzia em ateliê, as questões relativas aos seus trânsitos, suas configurações, tensões e enunciados possibilitados pelo olhar que educa. A aproximação com a Educação proporcionou-me outros entendimentos a respeito da potência⁶ dos corpos e seus movimentos. Com a formação em Licenciatura em Artes Visuais, com os estudos voltados às forças e às relações que constituem um sistema de ensino, que definem seus currículos escolares, a propostas contemporâneas de inserção e acesso ao campo dos saberes das Artes Visuais junto a comunidades e redes de educação, surgiram questões a respeito das afecções e dos campos de tensões produzidos pelas imagens e pela política imagética que envolve a produção de figuras dos corpos pelos artistas.

Escolher uma pesquisa é mais que a possibilidade de dar seguimento ao estudo de imagens, das figuras dos corpos catalogados pela História da Arte. É investigar vieses metodológicos, pensamentos atualizados na realidade de um mundo recortado e sedimentado em outros tipos de corpos, deslocados em outros percursos que atravessam diversos campos epistemológicos, tal qual Aby Warburg vislumbrou em seus estudos sobre as imagens e suas histórias, marcados pela transdisciplinaridade de saberes, que empenhou, a partir da Arte, diante de questões estudadas pela Antropologia, Psicologia, História e Filosofia, e pela transversalidade de suas buscas por signos, acompanhando seus movimentos e transformações, demonstrando também essa transversalidade em seu pensamento.

Uma escolha define as dimensões de um estudo, já que elas implicam o abandono de outros caminhos possíveis, outros atravessamentos que poderiam ser traçados. No entanto, como acontece em toda tomada de posição, reconhecemos que esse movimento ocorre especialmente em função do entendimento de que as imagens pesquisadas também passaram por tomadas de posição a partir dos seus autores, dos seus modos de exibição, seja num sentido de seus resgates ou das maneiras de ver ou devolver um olhar, e, neste caso, olhares em torno de figurações de corpos. Muitos motivos podem justificar uma preferência por determinados autores e conceitos, assim como afastamento de outros, bem como formular alguma outra

de destruir essa beleza, na culpa que gera este desejo. Ele rejeita a mera nudez e com a sensação de estranheza ou surpresa que produz o quadro, recorrendo ao auxílio de Aby Warburg para descrever essa sensação (O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli: Uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano. In WARBURG, 2015, p. 27-86).

⁶ O termo é empregado nesta pesquisa com a mesma conotação do conceito nietzschiano de “vontade de potência” ou “vontade de poder”, como uma força motriz presente em cada ser vivo, uma vontade que está além da compreensão pelos nossos sentidos, mas que alimenta a nossa existência. O conceito surge durante a preparação para a obra *Além do Bem e do Mal*, de 1886 (2008, § 9, p. 15), é citado em vários parágrafos e reaparece posteriormente em outros livros, como *Genealogia da Moral e Assim Falou Zarathustra*, estendido a outros contextos.

tentativa para elucidar as contribuições oportunas de tantos outros que ficam de fora. Mas pesquisar exige que, além da tomada de posições, se faça escolhas, inclusive em relação aos conceitos que serão mais ou menos tratados. Posições essas que são atravessadas o tempo todo pelo desconhecido, por tudo o que nos encontra durante a pesquisa e o que ainda está fora dela.

Ao desenvolver esta pesquisa junto ao referencial teórico da Filosofia da Diferença, busco uma não repetição dos lugares-comuns de pensar as imagens, bem como da sua aplicação no campo educacional. Há um necessário afastamento, assim, do pensamento moderno da representação, e uma aproximação de um modo de pensar a criação da realidade, sem a repetição de conceitos, a partir da experimentação, da captação e das evidências das forças que se atravessam no campo da criação das Artes em sua intersecção com as transversalidades do campo da Educação. Busca-se um modo de pensar que subverte a ordem posta, que evidencia dimensões políticas e poéticas nas operações para ensinar e promover encontros com a aprendizagem no campo das Artes Visuais. Além dessa subversão, que busca o que há nas profundidades, no submerso, nos deslocamos em uma superfície que não é celeste, mas perversa em sua realidade e natureza: propõe-se viver o encontro com as imagens trazidas a esta pesquisa como um acontecimento, como manifestação da vida e da sua afirmação, mostrando os corpos que nelas se apresentam. Aqui, pensaremos com o auxílio de autores que vislumbraram a diferença como a diferença fractal em si mesma e não pela lógica da diversidade identitária e suas representações. Orienta-se, nesse pensamento, para traçar dimensões territoriais e não para construir sistemas de relações que delimitam uma hierarquia ou alguma espécie ou lógica de poder.

Considerados à margem da hegemonia do pensamento da representação platônica, em que a repetição das mesmas formas de pensamento não cede espaço à criação e sim a reconições de enunciados postos, a perspectiva conceitual desta pesquisa nos ajuda a propor um outro tipo de ocupação do espaço de aprendizagem. Tem-se uma presença preponderante nas imagens, habitando-o como um lugar, estabelecendo relações em múltiplas dimensões com este território, oportunizando um aprendizado com movimentos e criações. Um aprender com o outro não se resume a transferências de conteúdos em uma pretensão de ensinar, é um encontro de muitas coisas, como fala Deleuze (2006, p. 237):

Nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender – que amores tornam alguém bom em latim, por meio de que encontros se é filósofo, em que dicionários se aprende a pensar. Os limites das faculdades se encaixam uns nos outros sob a forma partida daquilo que traz e transmite a diferença. Não há métodos para encontrar tesouros nem para aprender, mas um violento adestramento, uma cultura ou paideia que percorre inteiramente todo o indivíduo (um albino em que nasce o ato de sentir na

sensibilidade, um afásico em que nasce a fala na linguagem, um acéfalo em que nasce pensar no pensamento).

Deleuze, ao dissertar a respeito da obra literária de Proust, ressalta que aprender é verbo, é ação, e diz respeito essencialmente aos signos, à relação do aprendiz com os signos que o cercam: “aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa” (2006, p. 4).

O mesmo ocorre no campo da criação artística, em que os processos do aprender provocam acontecimentos no exercício do pensar, do inquietar, do encontrar, em um tempo que não se mostra cronológico e que nunca se perde, pois, ainda que esse ato de experimentar resulte em erro, há algo que sempre se aprende: “a arte é o destino inconsciente do aprendiz” (Ibidem, p. 48).

Ao propor a reunião do pensamento de Spinoza, Leibniz, Nietzsche, Warburg, Foucault, Deleuze e Didi-Huberman para dar suporte ao que chamo “mesa de pesquisa” – e aqui já propomos uma analogia à mesa de trabalho de artista – perseguimos uma ordem de atravessamentos de conceitos, mas sem tratá-los pela a ordem do extraordinário. Pensamos em um encontro que nos atravessa, que nos oferece ferramentas para intervir, recortar, costurar, pintar, colar, rasgar o que nos instiga a ousar outros modos de experimentar uma investigação imagética no campo educacional. Por isso, é possível afirmar que esta pesquisa propõe também uma intervenção, no sentido das obras produzidas pelos artistas, do pensamento filosófico que se coloca no aprendizado dos corpos, como uma *assemblage*, uma colagem artística que sugere outro modo de ver essa encruzilhada, nesse território⁷ em que a Arte se encontra com a Educação.

⁷ Na obra de Deleuze e Guattari, o conceito de “território”, assim como o de “desterritorialização”, é caro e pode gerar alguns mal-entendidos em relação ao seu emprego com sentido literal, especialmente por autores que podem fazer uso do termo como sinônimo de espaço para pensar as imagens. Cabe aqui esclarecer, ainda que de modo muitíssimo sucinto e simplificado, que, para Deleuze e Guattari, um território é constituído por movimentos de agenciamentos, arranjos que podem ser de dois tipos: coletivos de enunciação ou maquínicos de corpos (ou de desejo). Os primeiros dizem respeito a campos sociais, relações entre os corpos em uma sociedade, e os segundos, às relações construídas entre esses corpos (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 31). Somados a esses dois elementos constituintes do território, estão a desterritorialização e a territorialização, em que territórios são abandonados e criados (Ibidem, p. 224) em processos concomitantes e indissociáveis. Para os autores, é no processo de desterritorialização absoluta que se faz o pensamento (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 225-226), pois pensar é desterritorializar. A desterritorialização relativa ocorre num campo social, como uma operação maquínica, que é como entendem a criação do Estado e a do capital, que, como máquinas despóticas, desterritorializam os corpos (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 150). Para que o pensamento exista, são necessários o encontro e a conjunção dos movimentos de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 122). A partir do pensamento produzido por encontros, dos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação, da criação de um plano de imanência povoado por conceitos, os autores constroem o que denominam de “geo-filosofia” (Ibidem, p. 113-146).

Ao falar de fluxos, de tomadas de posição, de lugares que ainda não foram contemplados por propostas metodológicas, referenciamos novas maneiras de olhar, modos que se ampliam no ato de ver, de sentir, de se posicionar geograficamente e não só historicamente, diante daquilo que também nos olha e que nem sempre é percebido. Considerar esses movimentos das imagens, não apenas dentro de uma análise ou leitura imagética e à revelia de uma História da Arte já inscrita em seus modelos epistemológicos e escolas estéticas, é ter em mente que ela é uma presença que se dá a enquadrar, recortar e a guardar o devir da matéria (ZORDAN, 2019a, p. 22). E, nesse sentido, temos a imagem que diz respeito a qualquer figura, signo, obra de arte ou inscrição que atua para mediar ou acessar algo ou um pensamento.

As imagens possuem “estatuto” político, designam “verdades”, estabelecendo e propagando os poderes cujos conteúdos estão explícitos em suas formas e iconologia. A política das imagens, mesmo que obtusamente, é sempre subjetivadora, principalmente no que concerne às imagens figurativas. (ZORDAN, 2019b, p. 127)

Estudar e pesquisar imagens no campo do ensino da Arte requer abordagens amplas e o auxílio da Filosofia para enxergar o que habita em suas entrelinhas, os espaços em abismos, onde elas caem em si mesmas e encontram meios próprios e singulares para se mostrar para além de um estatuto pensado para as obras de arte. Pesquisar imagens requer tomadas de posição de dimensões amplas, que conjugam inquietações atravessadas por muitos saberes e que não se prendem a análises de categorias e disciplinas fechadas em si mesmas.

2 O corpo que suporta

– Objeto de estudo – A imagem do corpo feminino sobrecarregado –
Os sintomas imagéticos – Quem são as cariátides: onde, quando e como são citadas –
Figuras de impoder – Destino-cariátide: força, movimento, silêncio, resignação e submissão –
O devir-mulher e as questões de gênero – A presença da mulher na criação artística –
Os lugares, as histórias, os silêncios do corpo da mulher –

*Estas areias pesadas são linguagem.
Qual a palavra que
todos os homens sabem?*

Ana Cristina César⁸

O objeto deste estudo foi compreendido dentro de um processo experimental em que ele se confunde com a sua análise esquizo – como Didi-Huberman mostra que acontece com os procedimentos de Warburg –, a fim de se pensar as imagens junto à rizomática⁹ de Deleuze e Guattari. Trata-se de um modo singular, calcado em formulações que entendem a paixão¹⁰ como um modo de conhecer, de pensar e de romper modelos que estigmatizaram e, não raro, embaçaram a visão que constrói alicerces firmes acerca as imagens.

Assim, parte-se de uma posição conferida a um corpo feminino não tipificado, mas cuja imagem é recorrente e abundante em representações artísticas, fotografado à exaustão em situações e condições diversas, em ornamentações arquitetônicas e decorações de mobiliários, na indústria do entretenimento em suas mais diversas formas, como a dança e o cinema, em letras de músicas, em formas de trabalho apanhadas pela literatura, por registros de imagens

⁸ *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 233.

⁹ Na práxis filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari, especialmente na obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, há a proposta de uma teoria das multiplicidades, de linhas pensadas a partir de suas multiplicidades, rupturas e conexões. São ilustradas com a criação do conceito, retirado da botânica, de “rizoma”: linhas que não seguem a retidão cartesiana e não possuem operações hierárquicas, mas funcionam por criação ou rupturas, conectando-se a outros rizomas. Com essa acepção, defendem a escrita da história a partir do ponto de vista dos nômades e não dos sedentários, uma nomadologia que propõe uma escrita nômade e rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 34).

¹⁰ Aqui, a paixão possui conotação da palavra grega *pathos*, que, para Aristóteles, na sua obra de lógica *Categorias*, servia para ilustrar uma situação passiva, da ação de submeter-se a uma paixão (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p. 20). O fenômeno da emoção se liga ao *pathos*, passividade, paixão. No entanto, na filosofia, de Platão a Kant, ela se opõe a razão, que goza de uma reputação privilegiada diante da emoção, que é colocada como um impasse da linguagem, da ação, do pensamento, enfim, como uma noção negativa. Para Didi-Huberman, a exposição à emoção é como ato de honestidade e coragem, de quem se nega a mentir ou fazer de conta. Aquele que se emociona não deveria merecer o nosso desprezo. (Ibidem, p. 19). É nesse sentido que o termo se articula às observações de Warburg sobre os gestos emotivos das imagens, ao criar e empregar o conceito de fórmula de *pathos* ou *pathosformel* em seus estudos, o qual será abordado no capítulo 3 desta dissertação.

jornalísticas, em diferentes culturas, tempos e lugares. Por carregar uma imagem sobrevivente¹¹, de quem foi condenado a suportar um grande peso sobre seus corpos, à semelhança do mito de Atlas, denominamos a figura desse corpo feminino de “corpo-cariátide” e, com essa designação, mostraremos alguns dos seus modos de aparecer nas imagens, os indícios de suas pós-vidas e de composição imagéticas possíveis às cento e setenta e oito imagens que constituem o material empírico desta pesquisa, o Atlas do Corpo-Cariátide.

A partir da figura da mulher que sustenta um peso na cabeça, e que pode estar no rótulo da lata de leite condensado ou esculpida nas fachadas de um prédio, ela se mostrará como um sintoma imagético¹² da sobrecarga feminina. Assim, nos propomos a pensar para além dos significados atribuídos às coisas, produzindo o novo, transgredindo o pensamento, correndo o risco de produzir o que o pensamento já poderia ter limitado ou classificado como impossível.

Sendo o sintoma uma alteração de um “funcionamento normal” de um órgão ou organismo, algo sentido por um corpo, ao modo de Foucault (1995), estudar tais signos contingentes permite que possamos enxergar, quando não “tratar” aquilo que desorganiza modos já estabelecidos de pensarmos um campo/corpo. Aqui, o sintoma vem dar conta das quebras ocorridas nos discursos e práticas instituídas, no caso dessa breve análise do corpo de textos aqui referendado, organizado via validação da própria produção acadêmica dentro de um campo de conhecimentos (ZORDAN, 2014b, p. 185). [...] O sintoma, nesse tipo de pesquisa atualmente em voga, é tomar as imagens como meras ilustrações para corroborar assertivas sobre o que a própria cultura, sem pesquisa, nos mostra. Imagens são reflexos, não podemos refletir nada sobre elas além daquilo que elas mesmas refletem. Onde há reflexão não se pensa (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 14). Pensar é romper com o significado cristalizado sobre as coisas e criar algo onde as forças são assnificantes (Ibidem, p. 189).

Nessa relação entre a figura do corpo e o corpo, Deleuze ressalva que “a Figura é o corpo e o corpo tem o seu lugar no centro do redondo. Mas o corpo não espera apenas algo da estrutura, ele espera algo em si mesmo, ele faz esforço sobre si mesmo para se tornar Figura” (1981, p. 8), pois é no corpo que algo se passa, pois ele é a fonte do movimento. E conclui que não se trata mais de ser um problema do lugar em que se passa, mas da ordem do evento.

¹¹ Warburg cria um modo de análise que nos coloca “diante da imagem como diante de um tempo complexo” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 34), encontrando formas de inserí-la em diferentes tempos e perspectivando a obra de arte como um “ponto de encontro dinâmico” (Ibidem, p. 41), com instâncias históricas heterogêneas e sobredeterminadas. Essa dinâmica interna das imagens, de tempos próprios, de camadas sobrepostas de instâncias históricas, Warburg nomeia de sobrevivência, do alemão *Nachleben*. Didi-Huberman mostra que Warburg teria reconhecido essa complexidade da *articulação temporal* como uma *articulação formal* (p. 89), em que os detalhes dos elementos observados nas obras de arte, que podem estar em adornos ou mesmo em padrões cromáticos, indicariam vestígios de conflitos em ação no tempo. O tempo libera sintomas e faz “fantasmas” agirem (Ibidem, p. 92). Portadoras de jogos de força em estado de latência, esses detalhes são sintomas da sobrevivência na história warburguiana das imagens.

¹² Quanto à dinâmica desse sintoma, conceito que será abordado no Capítulo 3, se impõe antecipar aqui que toda imagem observada a partir de seu sintoma interrompe um curso normal da representação, evoca forças para além do que foi representado pela imagem, que afetam o observador, que o atravessam como um objeto de não-saber, em que certezas dão lugar a inquietações.

O corpo é Figura, não estrutura. Inversamente, a Figura, sendo corpo, não é o rosto e nem tem um rosto. Ela é uma cabeça, pois a cabeça é parte integrante do corpo. Ela pode mesmo se reduzir à cabeça. Retratista, Bacon é um pintor de cabeças e não de rostos. Existe uma grande diferença entre estas duas coisas. Pois o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma dependência do corpo, mesmo ela sendo o seu extremo. Não é porque a ela falte espírito, mas é um espírito que é o corpo, sopro corporal e vital, espírito animal, o animal do homem: espírito-porco, espírito-búfalo, espírito-cachorro, espírito-morcego... trata-se portanto de um projeto todo especial que Bacon persegue enquanto retratista: desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir uma cabeça sob um rosto (Ibidem, p. 11).

Em publicação realizada para o catálogo de exposição do artista escultor Giuseppe Penone, Didi-Huberman discute a sua obra a partir de uma análise que deixa de lado o objeto, a questão ontológica, para focar em uma espacialidade por onde a escultura passa, já que os artistas inventam lugares. O olhar de Didi-Huberman traz essa transgressão do pensamento, em que as formas das obras de arte dão lugar a partes não visíveis, às tensões que se abrem a partir delas: "a escultura teria, então, valor de pele naquilo que ela tem capacidade de desenvolver: uma espacialidade que a experiência visível geralmente não consegue apanhar, abraçar", "um lugar para se perder, um caminho que leva a lugar nenhum". O reino das formas inventadas pelos artistas pertence ao espaço das figuras de pensamento. Por isso, Didi-Huberman cria analogias com outros artistas apontadas pela própria obra de Penone e, no texto do catálogo, transformado no livro que ele intitula "Ser Crânio", evidencia essas aproximações das formas com o pensamento: ser crânio é ser caixa, prestes a ser aberta; é ser cebola, ser casca e caroço, sem hierarquias; ser caracol, objeto ao redor do qual o ponto de vista se move; ser adro, um lugar que nomeia outros lugares, inclusive o abismo de um pensamento; ser rio, o que carrega a montanha; ser escavação, o poço vertical que nos leva a várias profundidades; ser fóssil, o devir-tempo do lugar, o devir-lugar do tempo; ser folha: ser uma pele capaz de atribuir perenidade das impressões em tudo que se toca; ser lugar, valor de pele naquilo que ela pode desenvolver, ser a espacialidade que a experiência visível não consegue tocar.

De que espaço de estranhamento, de que lugar se trata então? É, antes de tudo, um lugar para se perder – "um caminho que leva a lugar nenhum". É um lugar onde devemos andar às apalpadelas, com tatilidade, porque não temos os meios de prever suas múltiplas ramificações. É um rizoma, uma coisa que evoca as reticulagens vegetais de um tubérculo, de uma casca ou de uma folha, as galerias minerais de uma escavação arqueológica, os vasos capilares de minhas próprias pálpebras, as suturas de meu próprio crânio (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 77).

É nesse contexto de corpo-escultura ampliado que nos encontraremos com os sintomas do corpo-cariátide, do corpo de mulheres disciplinadas a carregar na cabeça, em seus crânios, em suas existências sobrecarregadas.

2.1 O corpo-cariátide

Cariátide é um termo que designa, na Arquitetura, uma figura feminina que sustenta na cabeça uma cornija ou uma arquitrave. Sem dúvida, as cariátides mais conhecidas são as do templo de *Erectéion*, localizadas na Acrópole de Atenas. Se não as mais célebres, foram as colunas antropomórficas femininas da antiguidade grega mais copiadas. A palavra vem do grego, *karyatides*, que a etimologia¹³ relaciona às moças de Cária (*Karya*), cidade da Lacônia, região espartana do Peloponeso, lugar em que, conta a História, moças jovens foram escravizadas devido a um pacto de guerra com o povo persa. Também era o nome atribuído às sacerdotisas de Diana de Cária, originárias dessa mesma cidade. O termo teria sido mencionado pela primeira vez no Tratado de Arquitetura do arquiteto Marco Vitruvius Pollio (2007, p. 64-65), que, ao se referir à importância do conhecimento histórico que os arquitetos devem possuir, conta a história das cariátides¹⁴:

Por exemplo, se alguém em determinada obra erguer, em lugar de colunas, estátuas marmóreas femininas com sobrevestes, que se chamam Cariátides, e em cima dispuser mútulos e cornijas, assim dará a explicação àqueles que o interrogarem: Cária, cidade do Peloponeso, tomou o partido dos inimigos persas contra a Grécia. Mais tarde, os gregos, libertados gloriosamente da guerra através da vitória, por comum conselho declararam guerra aos cariates. E assim, conquistado o ópido, mortos os homens, destruída a cidade, levaram as suas matronas para a escravidão. Não lhes permitindo depor nem as sobrevestes nem os seus adornos de mulheres casadas, de modo que, assim, não apenas seriam conduzidas em conjunto, no cortejo triunfal, como também se manteriam como eterno exemplo de servidão, oprimidas por grave humilhação, pareceriam suportar as penas pela sua cidade. Por essa razão, arquitetos que então viveram desenharam para edifícios públicos as imagens delas colocadas a suportar peso, a fim de que também dos vindouros fossem conhecidos o erro e o castigo dos cariates, e assim fosse transmitido à memória futura.

Entretanto, as descrições vitruvianas foram colocadas em dúvida em face de divergências em relação a outras interpretações encontradas para o termo *Karya*, bem como duras críticas à prática racionalista de explicar o gosto pelos mitos, apagando ambiguidades para o termo. Segundo tais descrições, as cariátides teriam sido mencionadas por lembrarem as sacerdotisas de Diana, as mesmas longas vestes usadas por essas. Ainda assim, a referência aos escritos de Vitruvius quanto à sobrevivência das cariátides, como seres exemplares de servidão

¹³ SOCA, Ricardo, 2006, p. 127.

¹⁴ *Os Dez Livros de Arquitetura de Vitruvius* ou *De Architectura Libri Decem*, de Marcus Vitruvius Pollio, “é uma abrangente reflexão feita no século I a.C. sobre a disciplina da arquitetura e procura, através do seu estudo, requalificar a prática profissional em voga na Roma do Imperador César Augusto. Dividido em dez volumes, o autor descreve o ofício do arquiteto, condenando práticas clientelistas e equívocos sobre a arte da edificatória” (notas ao livro, disponibilizado *online* no *site* da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo: <www.fau.usp.br>. Acesso em: Set. 2019.)

eterna e de opressão por humilhação¹⁵, pouco é mencionada por autores referenciais da História da Arte ocidental, como, por exemplo, Ernst Gombrich e outros nomes que representam os estudos da tradicional academia europeia de História da Arte.

É no capítulo intitulado “A Arquitetura”, da obra do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2008. p. 128-135), que constitui a primeira parte dos seus Cursos de Estética, que encontramos a descrição que esse autor faz a respeito das cariátides, especificamente no capítulo denominado de “Arquitetura Simbólica Autônoma”, que integra a seção “Transição para a arquitetura que tem serventia”. Ali, elas figuram como uma obra de arquitetura autônoma, em que os gregos apresentaram um serviço edificado de sustentação, tido como:

[...] o mais severo serviço de deixar o peso repousar sobre si, mas que apenas podem ser empregadas em escala reduzida. Além disso, deve ser visto como um uso indevido da forma humana, comprimi-la sob tal fardo, e assim, as Cariátides possuem também esse caráter do oprimido, e o seu costume faz alusão à escravidão, para a qual é um fardo carregar semelhantes cargas.

Cabe aqui referenciar que, independentemente da origem etimológica do termo, a figura da cariátide foi tomada na pesquisa com a mesma acepção da arquitetura vitruviana, associada a corpos femininos servis, uma noção que persiste e prevalece quando essas esculturas são revisitadas, inclusive na época do Renascimento italiano.

Também é bastante comum encontrar, em sites de turismo e de visitação local, inclusive em reportagens jornalísticas que descrevem o Museu da Acrópole, inaugurado no ano de 2009, registros referindo-se às cariátides como “prováveis” sacerdotisas do templo¹⁶. Desses escritos partem juízos individuais atribuídos à beleza e ao sorriso dessas figuras. No entanto, um olhar mais demorado a fotografias das cariátides, publicadas pela referida instituição museológica, pode revelar instantaneamente que os rostos dessas figuras se encontram bastante danificados para evidenciar alguma expressão facial emotiva (fig. 2).

Ainda que as imagens deste conjunto de corpos femininos, denominado de cariátides,

¹⁵ Esta pesquisa propõe indagações sobre a presença imagética de corpos servis femininos em composições artísticas, sem buscar assertivas relacionadas às imagens de corpos que estão a serviço de algo ou alguém, mas apontando para uma esfera existencial, em que esse corpo servil produziu e produz modos de existência, mesmo que sem ser visto ou denominado como um ser que existe socialmente, um sujeito, um protagonista ou um corpo que figura em um plano primeiro de composição. Por isso, ele é também chamado aqui como um corpo secundário ou de segunda linha. Com o propósito de provocar tal discussão, uma imagem de minha autoria, realizada por meio de intervenção e apropriação da conhecida obra “O Nascimento de Vênus”, de Botticelli (imagem 31, Prancha 11 do Atlas do Corpo-Cariátide), foi incluída na investigação imagética.

¹⁶ Civitatis Tours. *Museu da Acrópole de Atenas*. Disponível em: <www.tudosobreatenas.com/museu-acropole>. Acesso em: Set. 2018; Papel del Periodico. *El Ereicton*. Disponível em: <<https://papeldeperiodico.com/2015/01/el-erecton/>>. Acesso em: Set. 2018; ABC.es. *El público se asombra al entrar en casa de las Cariátides*. Disponível em: <www.abc.es/20090622/cultura-arte/publico-asombra-entrar-casa-20090622.html>. Acesso em: Set. 2018.

pudessem evidenciar formas de mulheres serenas, seguras e de porte altivo, há de se ressaltar que essas figuras antropomórficas femininas, representadas em pé, com função de colunas, pensadas e projetadas para suportar o peso das arquitraves do templo de *Erectéion*¹⁷, seguiram sendo utilizadas, por séculos, para fins ornamentais em fachadas de prédios, catalogadas em diversos períodos da História da Arquitetura, especialmente na época denominada de Renascimento italiano, e do surgimento da chamada “arquitetura neoclássica”.

Figura 2 – Cariátides originais removidas do templo de *Erectéion* ao Museu da Acrópole, Atenas.



Fonte: <www.theacropolismuseum.gr/en/content/erechtheion>.

Apareceram em variações, com cortes, e até mesmo dispostas em pares em fachadas de estilo eclético, às vezes ao lado de um elemento masculino, simétrico quanto as suas formas, o atlante. Com frequência, suas imagens constam em livros que fazem referência à Arte e à Arquitetura, em descrições que aludem a um estilo arquitetônico clássico, a “belos modelos”, a

¹⁷ O templo de *Erecteion* é um dos mais conhecidos templos da ordem jônica. Atualmente, suas cariátides nas ruínas Acrópole são cópias. Cinco das originais residem no Museu da Acrópole de Atenas e a sexta está no British Museum em Londres. A ordem jônica é uma das ordens arquitetônicas clássicas. Surgiu na região ocupada pelos jônios, no séc. V, e a partir de 1.700 a.C. na região de Atenas. Possui o capitel ornamentado por duas volutas, com uma relação proporcional de altura nove vezes maior que o seu diâmetro. O estilo jônico apresenta colunas bem mais altas que as dóricas, com fuste elegante de vinte e quatro caneluras, de forma fluida e mais leve em relação ao estilo dórico, era mais empregado em templos dedicados a divindades femininas.

satisfatoriedades simétricas e harmônicas de templos gregos, em que o *Erectéion* é referenciado como o “Pórtico das Donzelas”¹⁸ (fig. 3).

Figura 3 – Alpendre de Cariátides, templo de *Erectéion* nas ruínas da Acrópole, Atenas.



Fonte: Ron Gatepain, Encyclopaedia Britannica, Inc.
Disponível em: <www.britannica.com/technology/caryatid>.

Camille Paglia dedica um capítulo inteiro, no seu livro *Imagens Cintilantes*, às donzelas do *Erectéion*, referindo-se a elas como jovens imponentes e de notável demonstração do poder feminino, devido a suas posturas de sentinelas, que miram o Parthenon, o grande templo da deusa Atena, que, mesmo em ruínas, é uma das maravilhas do mundo (2014, p. 21-26). Entretanto, Paglia afirma um entendimento diverso de Vitruvius, o qual, ela entende, teria propagado um erro a respeito dessas figuras femininas, quando disse que elas eram mulheres humilhadas e escravizadas. Paglia questiona tal narrativa, crendo ser improvável que os atenienses dedicassem uma declaração tão monumental à ideia de subordinação das mulheres, relativizando-a como imposição, mas como escolha livre delas, por suas vontades e orgulho de

¹⁸ D.S. ROBERTSON refere que as Cariátides “parecem inspiradas por modelos mais antigos, provavelmente via Delfos. Foi utilizada, no friso, pedra eleusiana negra como fundo para figuras de mármore em relevo. Contudo, uma vez que tais figuras de mármore eram coloridas e uma vez que em todos os relevos de mármore o fundo recebia costumeiramente uma coloração escura, tal experiência teria se afigurado menos surpreendente para os gregos que para nós” (2014, p. 157).

servir aos seus deuses, já que o local é carregado de sentimentos religiosos.

A narrativa de Paglia acerca da força e dignidade das donzelas do templo de *Erectéion*, associada aos gestos de seus corpos, é a mais usual e bastante similar à grande parte das descrições que referenciam os elementos escultóricos do classicismo, tais como adjetivações referentes às vestes dos panejamentos agarrados ao corpo das mulheres, posicionamento dos quadris e pernas, que destacam aspectos de rigor no alinhamento e espelhamento de seus gestos, chegando até à insinuação a certas composições artísticas como representação de uma suposta “displícência postural”, que relaciona o ato de suportar o peso do teto do templo a uma afirmação de orgulho, como se ele apenas flutuasse em seus pensamentos, sem evidenciar, a quem as observa, a sensação plasmada na imagem de uma ação que sustenta o entablamento de um telhado que desumanamente pesa sobre as suas cabeças.

Essa ação de carregar um peso hercúleo e desumano em suas cabeças deixa de ser mencionada após a menção de Hegel a Vitrúvio, tornando bem mais frequentes as menções relativas às posturas dos corpos femininos presentes na estatuária grega, especialmente nas imagens difundidas em profusão pela mídia, as que colocam as cariátides em um grau de comparação às musas do Olimpo, a partir de um ideal de representação clássica, em conjunto e padrão escultórico helênico, de perfeição, beleza e inspiração a um tipo de culto da imagem do feminino. Nesse sentido, a exaltação das cariátides como donzelas em virtudes, de formas joviais, vestes flutuantes típicas das divindades, com ar de mulheres belas, etéreas, sábias, sedutoras, persuasivas, amorosas, eloquentes, enfim, são desdobramentos de encantamentos que expressariam o feminino na cultura e na arte da sociedade ocidental, que, não raro, se tornam objeto de estudo do campo dos estudos culturais da imagem, de abordagem identitária. Entretanto, como aponta Zordan (2019a, p. 124-125), é na experiência de uma desestabilização do desejo com a realidade de um corpo que se encontra o seu desconforto:

A beleza como imagem de corpo o lugar da idealidade paradisíaca da perfeição é um produto cultural cujo esvaziamento simbólico está se dando através do consumo massivo das imagens de um determinado tipo de corpo. Por outro lado, este esvaziamento, fruto de uma evidente estereotípiia formal, defronta-se com as dinâmicas do corpo como objeto e lugar para a arte. Porém, é no embate cotidiano de nossas vidas que a simbólica da beleza trava as suas lutas mais cruéis; é no poderio de um discurso através do qual sofremos a subjetivação da idealidade de um corpo simbólico e nas frustrações e alegrias perante nosso corpo concreto que o poder se faz existir. Pouco importa a viabilidade deste corpo desejado em nosso corpo real, importa a urgência de sermos ou tocarmos este corpo tal qual nos filmes e anúncios, pois tudo neste corpo brilha, é liso, imaculado e firme, um corpo divino que nos faz sentir no paraíso. É o corpo que se veicula como saúde e como beleza, um corpo para o prazer. Um corpo representante da juventude que jamais se gostaria de perder.

A imagem das moças Cária, associadas aos modos de constituição de idealizações imagéticas ao corpo feminino, nos fazem pensar no aparecimento das mais diferentes imagens de inúmeras ninfas e figuras guerreiras, referenciadas em obras de arte e projetos arquitetônicos dos séculos seguintes. As cariátides constam em vocabulários decorativos maneiristas, desenhos gravados inúmeras vezes, em ilustrações barrocas, em decorações de igrejas e teatros, em forma de candelabros ou tocheiros, remodeladas em diferentes tamanhos, números e formatos por arquitetos neoclássicos. Visíveis até mesmo em produções infantis da indústria do entretenimento, mesmo que deslocadas de uma suposta fidedignidade das suas origens, sobrevivem em diferentes formas, funções arquitetônicas e historicidades. O corpo-cariátide segue aparecendo em diversas produções artísticas e imagéticas com diversidade de estilos ou manifestações estéticas relacionadas aos mais diferentes tipos de culturas, estruturas sociais ou sociedades do trabalho¹⁹. No entanto, essa figura compõe relações com um mundo real e imanente que podem passar despercebidas ao olhar mais atento. São situações que colocam a sua vida – e não apenas os modos de existência que podem ser retratados pela arte, pela informação ou pelo sistema político-social hegemônico – em um jogo de relações e destinações sentidas por meio de diferentes cenários imagéticos.

A partir da afecção possibilitada pelo desdobramento das imagens desse corpo feminino sobrecarregado, que compõe forças também para a sua sustentação e, ao mesmo tempo, se apresenta como um corpo segregado do resultado de suas forças produtivas, em que seus tempos de viver estão desconectados de suas funções laborais, é possível pensar as cariátides como figuras de um “impoder”. São mulheres confinadas ao sustento de seu teto, que vivem em uma existência cíclica, presas que estão nesse corpo a exercer uma função de ferramenta, de portar os pesos de um mundo que é colocado acima de suas existências, de sentir as inevitáveis dores do corpo feminino, como as cólicas mensais, as enxaquecas menstruais, as roupas e sapatos desconfortáveis, perseguir padrões de beleza, carregar bolsas amnióticas, enfim, a suportar o que, não raras vezes, lhe remete à condição de alvo em narrativas de assédio e humilhação.

¹⁹ Na maneira de pensar de André Gorz, “o que chamamos de ‘trabalho’ é uma invenção da modernidade” (2003, p. 21), que não se confunde com afazeres do cotidiano (labor), mas que sofreu mutações e se constituiu como abstração submetida a uma racionalização econômica que, levada às últimas consequências, privando o indivíduo de liberdade e autonomia existencial ao submetê-lo ao seu regramento em uma “sociedade de trabalhadores”. Neste sentido, Agamben aponta que o homem moderno não se apropriou de uma libertação em relação ao trabalho que poderia ter lhe sido proporcionado pelas máquinas. E, se correta estiver a hipótese de que há um nexos constitutivo entre técnica e escravidão, veríamos produzida, com a hipertrofia de dispositivos tecnológicos, uma outra forma de escravidão (2017, p. 102). Já, para Byung-Chul Han, “a sociedade disciplinar de Foucault, feita de hospitais, asilos, presídios, quartéis e fábricas, não é mais a sociedade de hoje” (2018, p. 23). Esse tipo de sociedade cedeu lugar à uma “sociedade do desempenho”, em que “sujeitos da obediência” se tornaram “sujeitos de desempenho e produção, perspectivada na “economia do si-mesmo”, na “auto-obediência depressiva”, uma sociedade de tédio e cansaço, em uma guerra agora internalizada.

São essas relações e posições tomadas a partir de figuras de corpos-cariátides que são mostradas nesta “pesquisa-experimentação”²⁰, pensadas por meio de um atlas de imagens para o corpo-cariátide. Ali, sua força corporal se apresenta e se mostra na sustentação de objetos simples: vasos, cestos, panelas, vasilhas de água e de comida, máquinas de costura e outros utensílios de uso doméstico, assim como o próprio telhado do lugar em que habitam. Diferentemente da figura da ninfa, leve, de vestes esvoaçantes, apesar da sua tendência decadente de tombar ao chão, como apontou Didi-Huberman (2016a), o corpo-cariátide é um corpo desprovido dessa leveza de trânsito e movimento. Como figura de sustentação, ela precisa manter-se ereta, suportar as dores causadas pelos pesos que a vida lhe impõe. A força da gravidade exige mais que equilíbrio no uso da coluna vertebral, mas também a liberação dos seus braços e mãos. Essas mãos, que poderiam suportar o pensamento, tal qual o Pensador de Rodin, não se apresentam sustentando a cabeça de uma mente imersa em criação. São figuras de corpos que não dispõem de palavras, de ferramentas, da alavanca de Arquimedes para mover o mundo. Não detêm o poder da energia cinética do movimento, das relações de contrapeso da física, da política dos três poderes ou da balança da justiça em busca de igualdade a todos os lados, incluindo os que se colocam em oposição. Não há nada nestas figuras femininas que as tire do peso da sua realidade, das suas tragédias individuais e infortúnios. O desejo desse corpo-cariátide se apresenta como o equilíbrio do peso que lhe foi destinado a carregar. A ela não foi dado o direito da levitação, do voo, nem o convite à experiência da gravidade zero, à leveza, como se refere Ítalo Calvino em uma das suas *Seis propostas para o próximo milênio* (2006, p. 15-41).

Se o destino de nossos corpos já é grave, pois a gravidade sempre nos puxa para o chão, temos calcada no corpo também a questão nietzschiana do eterno retorno ao lidar com o peso mais pesado em nossas vidas²¹. Nessa mesma situação, porém não do mesmo modo como fez a figura mitológica de Atlas, as cariátides estão colocadas verticalmente entre a terra e o céu

²⁰ A acepção desta grafia está referenciada conceitualmente no verbete apresentado no artigo *Movimentos e Matérias da Iniciação à Docência* (ZORDAN, 2015a, p. 536): “*Experimentação*: contato direto com os territórios e a aproximação dos elementos que compõem suas matérias. Experimentar ao que se está disposto em um território é ser sensível aos seus devires, deixar afetar-se por minerais, vegetais, animais, moléculas. Diferente do experimento científico, é a criação feita pelo docente ao experimentar um modo de dar a sua aula e ensinar uma matéria. A experiência de ensino é sempre uma ação junto às matérias que lhe cabem. Ação de professores com alunos, a experiência se dá nos encontros, na prática em sala de aula, nos projetos de ensino e nas produções manual-textuais. Se dá na manipulação, no colocar atenção na matéria, na testagem de técnicas, materiais e possibilidades de ação. Pela *experimentação* de certos procedimentos, uma matéria se torna disciplinar. As disciplinas desenvolvem modos de ensinar, mostrar, tratar, provar a matéria. Com a *experimentação*, desenvolve-se um meio para o aprendizado (ZORDAN, 2015a, p. 536).

²¹ No § 341 de *Gaia Ciência*, Nietzsche escreve sobre o maior dos pesos, como algo que se quer e se deseja incontáveis vezes e que pesa sobre todos os atos, que se carrega por toda uma vida (2009, p. 230).

desprovidas de alguma glória, sem ferramentas, sem bênçãos divinas, sem insurgências. São escravas de guerra à sorte das forças de um poder em oposição, sem dialética, sem tratativas, sem comandar as alavancas ou máquinas que poderiam alterar suas realidades. Seu estado visível é secundário, nunca protagonista ou revolucionário. São figuras silenciosas, colocadas pela arte numa travessia em mansidão. Não há sobressaltos em suas presenças, pois seus gestos se movem num sentido de submissão ao peso e à própria resignação.

Sem adentrar na discussão a respeito de disciplinas conferidas aos corpos ou do espaço domesticado em si, nos interessa aqui o quanto essas figuras operam movimentos reproduzidos largamente pela Arte nas mais diferentes culturas, como deixam rastros e operam sintomas imagéticos a partir da ação dos artistas. E eles não o fazem para descrever manobras ou efeitos relativos a essas figuras, mas para produzir as suas imagens, criando uma ambiência muito específica em relação ao que mostram a partir das suas criações, das relações dessas figuras com o seu meio, com a paisagem, com os seus entes, com suas funções, com o seu devir, enfim, com a sua vida.

Cabe aqui ressaltar que o corpo-cariátide, enquanto um corpo escravizado, exerce um servilismo que não se resume à condição de serviçal, da atividade da serva, mas que se estabelece em conflitos de interesses, em posturas corporais desconhecidas, posicionamentos ignorados, afirmações políticas não constituídas. São corpos que carregam muito mais a negação de outras existências que a própria exploração física. A esses corpos não foi permitido conhecer outra vida, viver de outros modos, percorrer outros percursos, transitar em outros espaços de expressão, não raro tomados pela invisibilidade. Seus gritos são cansados de esforço, de silêncios. Essas mulheres não exercem posição de poder, apesar de suas forças físicas serem constitutivas de equilíbrio. Suas forças psíquicas são de dor e sofrimento, mas com uma aparência a ser zelada, apesar da prostração. Ao corpo-cariátide é exigida a beleza das ninfas, o equilíbrio do Atlas e uma narrativa de obediência e disciplina que compõem uma imagem potente ao ponto de encobrir perversidades, violações e escárnio humano.

As moças de Cárias, que não são ninfas, nem belas, recatadas e do lar²² – e sequer aparentam ter os indícios de uma simetria antitética aos saberes dos atlantes –, são expostas

²² No decorrer do processo de impeachment da Presidente da República Dilma Rousseff, a revista *Veja*, no dia dezoito de abril de 2016, publicou uma matéria sobre Marcela Temer, como possivelmente a próxima primeira dama do país, esposa do então Vice-Presidente Michel Temer, definindo como “bela, recatada e do lar”. A expressão tornou-se um bordão nacional, adotada e popularizada com sentido irônico em incontáveis citações midiáticas para referenciar mulheres, seus comportamentos e posturas sociais consideradas aceitáveis, evidenciando questões de gênero e discursos relacionados a papéis sociais atribuídos ao corpo feminino. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>.

como escravas de muitas guerras, desde as declaradas em Atenas até aquelas travadas pelo sustento de suas próprias vidas. Portanto, não gozam da liberdade do movimento e, em seus fardos, não se vê completada uma dialética em seu sofrimento perante uma potência nietzschiana. Há, nestas escravas, uma inércia mortífera e niilista. Há, na submissão dos seus corpos, um peso que sufoca sua capacidade de pensar, de desejar. A forma da submissão é uma fórmula sem vontade e de uma história sem desdobramentos. Sua forma se amolda ao jargão do cristianismo: carregar uma cruz, pesada no ponto em que seja possível carregá-la. O desejo se torna o cumprimento de uma missão imposta e não a de um saber desejante. Eis o mistério da subjetivação.

2.2 O devir-mulher

A criação artística, ao lidar com o tema do corpo, é permeada por questões que vão desde os modos de representação dos gêneros enquanto tema da arte, da participação das mulheres, seja como artistas ou objetos das obras, de críticas feministas constituídas a partir de uma arte feminista produzida por mulheres, da visão masculina, das imagens da arte como fonte para uma história a respeito de mulheres, debates relativos à igualdade e às diferenças quanto às práticas artísticas. São questões relevantes e que estão inferidas indiretamente nesta pesquisa na medida em que deslocamos o tema da figura feminina para o campo do ensino das artes e o comprometimento que a Educação estabelece com a equidade de gênero.

A proposta desta dissertação, no entanto, toca a presença do feminino a partir de um deslocamento da sua imagem, enquanto um modo de percorrer um caminho de sustentação da vida, um movimento do devir e da sua potência de tornar-se, de criar-se, e assim buscar a compreensão de como o pensamento a respeito dessas imagens também cria a partir delas. É nesta perspectiva, de lidar com a força das imagens de mulheres que sustentam muitos mundos na cabeça, que lançamos outra posição dentro da problemática de discussões do feminino e da presença feminina no mundo da Arte e nas pesquisas em Educação.

Sem a pretensão de redefinir outras análises, nem mesmo adentrar em uma explanação de conceitos criados para dar conta das organizações sociais, estruturais, ideológicas ou condicionantes das relações entre os sexos e seus paradigmas históricos, esta pesquisa traz a Filosofia da Diferença para propor um outro modo de tomar parte dessa questão. Assim, não se trata de discutir gênero, classes, identidades, mesmo que, junto ao tema-problema, tais

abordagens tivessem pertinência caso o referencial teórico dessa pesquisa fosse culturalista. Com as transversalidades de Warburg e suas articulações analisadas por Didi-Huberman, as imagens dos corpos-cariátides se movimentam para a noção de devir-mulher, uma espécie de devir revolucionário para a compreensão dos modos de existir e transformar subjetividades.

Ainda que sejam consideradas relações de constructo social, que concebem e disciplinam os corpos nos quais se inserem, incorporando estruturas culturais e históricas, os significados das diferenças biológicas a partir dos sexos são bastante discutidos quando se fala em corpos. Com o intuito de perceber outras subjetividades, de escapar de estruturas sociais hegemônicas e dominantes para criar outros modos de pensar e existir, buscamos a acepção da Filosofia da Diferença para o conceito desse corpo em devir. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1997a) afirmam que é sobre o corpo que incide a fabricação de organismos e organizações que se opõem como os próprios desvios. Há estratificações que operam papéis, hierarquias sociais e códigos nas formações de poder dominantes e repressivas. E é somente a partir dos corpos que é possível desnaturalizar determinada cultura e criar linhas de fuga, produzindo micro-revoluções: “que todos os devires começam e passam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 70). Os autores se referem a um devir minoritário, realocando a questão do binarismo do poder sexual para uma colocação micropolítica, ou seja, enquanto oposições binárias, homem e mulher podem estar referidos simbolicamente em estratos sociais ditos dominantes e dominados.

A entidade molar é majoritária, enquanto o devir é sempre minoritário. O molar está preso nas máquinas binárias, colocando a mulher em oposição e submissão ao homem. Já o devir-mulher não imita e nem se identifica, mas cria uma mulher molecular em homens e mulheres. É a partir desse conceito, que remete a uma problemática política²³.

Nessa perspectiva, as mulheres são “devir-minoritário”, que sem gozar de uma posição privilegiada de poder, se veem obrigadas a buscar rupturas em suas vidas, forçadas a um nomadismo cuja desterritorialização cria outras relações para evitar a reprodução da estrutura de gênero. Trata-se de algo que não se resume ao campo social, mas que opera mudanças no movimento do desejo, dos lugares onde o desejo se desterritorializa.

²³ Segundo a ética deleuziana, a problemática política é qualificada por três devires: o imperceptível, que se desestratifica não por oposição, mas por apreender que toda ordem é produzida; o indiscernível, que se descodifica não mediante oposição aos códigos, mas na produção de um sentido singular; e o impessoal, que desterritorializa, não a partir da oposição a sujeições, mas por meio de ligações a fluxos de mudanças (SANTINI; CAMELIER, 2015, p. 105).

Fora de uma análise acerca da subjetividade identitária dos gêneros, Deleuze e Guattari preocupam-se em pensar na possibilidade de mudanças de paradigmas a partir do conceito de devir-mulher. O modo de vida dominante, em que homens e mulheres se apresentam em oposição identitária, aparentemente, em termos molares, estrutura a existência de ambos, mas molecularmente singularidades escapam ao que consegue ser identificado em uma categoria. Portanto, seria necessária a transformação dos afetos, das relações de intensidade que escapam às questões identitárias, escapar da representação, da armadilha da imitação, para uma “transvaloração”²⁴ da vida (NIETZSCHE, 2005), para a criação de outros modos de existir.

É importante frisar aqui que o devir é algo que nunca se conclui, pois é processo de agenciamento do desejo, é um modo de vida conduzido por intensidades, é coletivo, molecular, é conexão e abertura para o novo. O devir-mulher parte de forças moleculares para abrir novos caminhos, desfazer codificações e criar outros movimentos. Isso não significa que a mulher deixe de lutar por igualdade de direitos, mas com a capacidade de diferir da lógica que lhe captura como valor opositivo e que retroalimenta o poder dominante que lhe esgota. O devir-mulher se movimenta por uma linha nômade, pois está em um corpo que se recusa a permanecer parado no mesmo lugar.

Todo um mundo de micro-percepções que nos leva ao imperceptível. Experimentem, nunca interpretem. Programem, nunca fantasiem. Henry James, um dos que mais penetraram no devir-mulher da escritura, inventa uma heroína postal, tomada em um fluxo telegráfico que ela começa por dominar graças à sua "prodigiosa arte da interpretação" (avaliar os remetentes, telegramas anônimos ou codificados). Mas de fragmento em fragmento se constrói uma experimentação viva onde a interpretação começa a fundir, onde já não há percepção nem saber, segredo nem adivinhações: "Ela acabou sabendo tanto que já não podia interpretar, já não havia obscuridades que lhe fizessem ver claro... *restava apenas uma luz crua*". A literatura inglesa ou americana são um processo de experimentação. Acabaram com a interpretação.

O grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma. Em geral, é em um mesmo falso movimento que a vida é reduzida a alguma coisa de pessoal e que a obra deve encontrar seu fim em si mesma, seja como obra total, seja como obra em andamento, e que remete sempre a uma escritura da escritura. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 40)

²⁴ O conceito de “transvaloração” de valores e afirmação da vida enquanto vontade de poder é tido como crucial ao entendimento da filosofia nietzschiana. Na obra *Além do Bem e do Mal*, no capítulo intitulado “Dos Preconceitos dos Filósofos”, o pensador aborda a valoração dos valores, questionando quais seriam os critérios para valorar algo. Nietzsche coloca que criar valores é imperativo, mas algo que não é destinado a todos, mas tão somente aos fortes de espírito e não aos rebanhos dos escravos da moral (Ibidem, p. 44-46). Suas críticas à moral cristã e ao sistema político de seu tempo são perspectivadas nessa visão de “transvaloração”, de “colocar de cabeça para baixo todas as valorações” (Ibidem, p. 60), que critica a mediocridade de valores em decadência, desafiando a sociedade fundamentada pela matriz de valores judaico-cristãos. Em *Ecce Homo*, o autor consolida o conceito de “transvaloração de todos os valores”, o questionamento de valores morais recebidos como absolutos, o rompimento com o homem ideal platônico para buscar o homem real (2017, p. 104-105).

Braidotti nos fala de feministas nômades, que objetivam o desfazimento de estruturas de poder com respeito à diversidade e multiplicidade de cada mulher. Segundo ela, esse nomadismo é explosivo entre artistas da era pós-feminista²⁵, como as *guerilla girls*, *riot girls*, *bad girls*, com estratégias artísticas carregadas de sarcasmo, de ocupação de espaços públicos, de exploração do corpo como carne, como Orlan e Cindy Sherman. O nômade é semelhante ao que Foucault chamou de contra-memória, é um modo de resistir à assimilação ou homologação dentro de formas dominantes de representar a si próprio. As feministas – ou outros intelectuais críticos, como sujeitos nômades – são aquelas que têm uma consciência periférica; esqueceram de esquecer a injustiça e a pobreza simbólica: sua memória está ativada contra a corrente; elas desempenham uma rebelião de saberes subjugados (BRAIDOTTI, 2002, p. 10).

Outra questão que tangencia esta montagem mnemônica de imagens, especialmente por estar intimamente ligada à análise de figuras do corpo feminino, é o estudo da representação de gênero e a sua escassez nas abordagens programáticas e curriculares dos cursos e programas de Artes Visuais. Em um contexto mais amplo, essa questão provoca um fluxo de discussões que necessariamente perpassam pela questão figurativa do corpo feminino, os tipos de participação das mulheres na História da Arte e as suas intersecções com as discussões sociológicas e filosóficas acerca da construção social dos corpos e das lutas feministas. Na inscrição das mulheres na História, os estudos de gênero são entendidos como uma categoria analítica, ao lado das de raça e de classe social. Diversos autores teorizaram o gênero alinhados a perspectivas teóricas das ciências sociais.²⁶ Não obstante, a produção de epistemologias para compreender os corpos, seus desejos, discursos, os conceitos voltados ao sujeito, ao biopoder,

²⁵ Braidotti (2002) salienta novas relações de poder geopolíticas, inseridas em um pós-modernismo que responde pela descentralização europeia, e de uma perspectiva pós-estruturalista feminista que entende a identidade como processo.

²⁶ Segundo Joan Scott (1995, p. 74), muitas dessas teorias limitaram-se por uma “tendência de incluir generalizações redutivas ou demasiadamente simples, que se opõem não apenas à compreensão que a história como disciplina tem sobre a complexidade do processo de causação social, mas também aos compromissos feministas com análises que levem à mudança”. Scott coloca diversos aspectos interpretativos que tornam as categorias de “homem” e “mulher” problemáticas e produz teorias com tendências universalistas que vão desde os aspectos ligados ao antagonismo sexual ou à oposição binária dos gêneros, chamando a atenção para a história do pensamento feminista e sua recusa à construção hierárquica da relação entre eles (Ibidem, p. 84). Como elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e uma forma primária de dar significado às relações de poder, Scott vê a implicação de outros quatro elementos interrelacionados: os símbolos, os conceitos normativos, organização social, política e econômica e a identidade subjetiva, em que todos esses elementos não operam isoladamente. Ressalta que “os/as historiadores/as da arte abriam um novo território ao extrair implicações sociais das representações literais dos homens e das mulheres” e que a diferenciação entre teóricos estruturalistas e pós-estruturalistas estaria no grau de abertura das categorias de diferença, o que levaria a mudanças de abordagens e o surgimento de novas perspectivas sobre essas questões.

estabeleceram outras condições e paradigmas para a construção de estudos de gênero, como as abarcadas pelas dimensões médicas e biotecnológicas²⁷, por exemplo.

Em relação ao corpo feminino, os estudos acerca das construções culturais das feminilidades, especialmente os realizados por autoras feministas, lembram que campos científicos que não tratam diretamente da análise de formas de contracondutas ou de questionamentos das suas estruturas discursivas, como os que são empreendidos na área da Saúde ou da Biologia Física, por exemplo, têm buscado a desconstrução de metáforas atribuídas ao gênero, já que também são áreas que poderiam ser consideradas androcêntricas. Se as relações sociais evidenciam as marcas dessas concepções e entendimentos a ponto de alcançar o corpo, que colocam o gênero como uma maneira de existir do corpo dentre outras possibilidades culturais passíveis de reinterpretações, é dali que surgem os saberes que emergem para subsidiar questões ideológicas e identitárias baseadas em diferenças corporais entre homens e mulheres, em diferentes campos sociais, marcados e moldados por restrições, que produzem normatizações e são observados em diferentes contextos e períodos históricos. Entende-se aqui que estabelecer contracondutas não significa se colocar fora de uma conduta ou recusar o poder instituído, mas enfrentar determinadas formas de poder instituído. O fato de questionar determinadas palavras de ordem, não significa colocar-se fora dessa ordem. Foucault trata desse tema na noção de estado governamentalizado, que orienta condutas e contracondutas (2008, p. 253).

Se aprendemos com Foucault que a palavra que nomeia um conceito não é necessariamente um conceito, pois este não é capturável como a palavra, também podemos aprender com a presença os modos de aprender com um lugar. Ao habitar um lugar, nos relacionamos com um espaço para aprendê-lo, com todos os excessos discursivos a respeito das mulheres, com todo o bombardeio de imagens do corpo feminino, pela mídia, que caracteriza a cultura contemporânea e que ignora o que as mulheres sentem a esse respeito, como elas se veem ou deixam de se ver nesses lugares. Nesse sentido, Michele Perrot esclarece em “Minha história das mulheres”:

Das mulheres, muito se fala. Sem parar, de maneira obsessiva. Para dizer o que elas são ou o que elas deveriam fazer. Isso ocorre com os filósofos.

[...] Felizmente, há vozes mais consoladoras. Uma delas é a de Condorcet, a mais igualitária. Ele preconiza a admissão das mulheres à cidadania e à ciência: *as mulheres têm os mesmos direitos que os homens; logo, elas devem poder usufruir das mesmas*

²⁷ De acordo com Paul B. Preciado (2018, p. 116), o tema do gênero aparece de forma progressiva nos textos sociológicos e antropológicos como construção social e cultural da diferença sexual, sendo que tais definições culturalistas feministas de gênero tem sido fonte de obstáculos para a implementação de políticas de gênero, por sustentarem o sexo é um dado apenas biológico, não sujeito a construções culturais, diferenças sociais, culturais e políticas das mulheres de determinado momento histórico.

facilidades para obter as mesmas luzes, pois só estas podem lhes proporcionar os meios de exercer realmente esses direitos com a mesma independência e a mesma amplitude.

Meu propósito aqui não é estudar o pensamento filosófico da diferença dos sexos — é uma questão imensa —, mas sim destacar a presença das mulheres no discurso letrado, no discurso popular, romanesco ou poético. No qual se fala muito delas (PERROT, 2007, p. 21 e 24).

Essa presença discursiva, em que o corpo feminino é representado em diversos tempos é constante e se dissemina visualmente pelos lugares em que habitamos, seja via publicidade ou pela própria reprodução de necessidades criadas a partir do consumo que sustenta a lógica econômica do mundo contemporâneo. O problema da disseminação de imagens do feminino, nesse contexto do lugar do corpo das mulheres nas Artes, já foi tratado por muitos autores, com profundidade e densidade, como Patrícia Mayayo (2010), Withney Chadwick (2012), Tamar Garb (1998), entre outros. Pontuadas por questões representativas que recaem sobre desejos femininos não ditos, não abordados sequer pelo ponto de vista do olhar da mulher acerca das imagens de si mesma, seja como objeto de construção masculina para satisfazer o imaginário masculino²⁸, seja como expectadora de si mesma, a representação do corpo feminino a partir de imagens ainda dá margem a discussões e inventários de suas figuras que não partem dos lugares das suas presenças. Aliás, sequer abordam esses espaços. Enquanto tomadas pela tirania do confronto das mulheres com corpos idealizados, as imagens ainda trazem o viés da representação platônica.

Ainda que se constituísse aqui um inventário relativo às vidas das mulheres a partir das produções artísticas existentes, ele não seria suficiente para provocar um pensamento que transpusesse as linguagens da representação e superasse os simbolismos amalgamados em fases distintas da História da Arte. Se faz necessário retirar o véu de mistério que foi jogado sobre as imagens das mulheres para recolocar questões que não são apenas da ordem do sujeito aceito e validado socialmente, mas de modos de existir que ultrapassam as questões identitárias. É preciso pensar em como essas significâncias se consolidaram nos modos de ver a figura feminina, pois seu corpo é real e vivo, ainda que desprovido de visibilidade, de nomeação ou de aceitação social, ele convive e se conecta com outros corpos, com cenários, com forças políticas.

²⁸ Apesar deste estudo focar na discussão de subjetividades atribuídas ao corpo feminino, não desconsideramos que os modelos identitários oferecidos às mulheres fujam do alcance dos homens. Porém, não nos deteremos nessa discussão complexa, pois mereceria um enfoque pormenorizado que, na presente pesquisa, fugiria de uma proposta que foi calcada no aspecto da presença das imagens.

Michele Perrot, por exemplo, coloca a questão do corpo feminino a partir do silêncio (2003, p. 13):

No espaço público, o corpo da mulher é comparável aos dois corpos do rei (cf. Kantorowicz, 1998): o corpo privado deve permanecer oculto; o público é exibido, apropriado e carregado de significação. "Uma mulher em público sempre está deslocada", diz Pitágoras. Ali ela será apenas uma figura. Mundana, exprime por sua aparência (o modo de se vestir, de se enfeitar) a fortuna do marido, de quem ela é uma espécie de cabide. A elegância da moda é um dever seu. A própria beleza constitui um capital simbólico a ser barganhado no casamento ou no galanteio. O homem rico gosta de ostentar a beleza de sua(s) amante(s): um luxo que ele se pôde permitir e que lhe glorifica a virilidade. No palco do teatro, nos muros da cidade, a mulher é o espetáculo do homem. Muito cedo a publicidade soube combinar sua imagem à do produto elogiado. Desde 1900, Mucha associa o automóvel ou os Petits Beurre LU (famosa marca de biscoitos) ao encanto da mulher. Saborear o biscoito é saborear a mulher. Ainda hoje, o corpo feminino, silencioso e dissecado, continua sendo o principal suporte da publicidade. E também é o da alegoria política que, no século XIX, encheu as cidades europeias de estátuas em homenagem aos grandes homens coroados por musas evanescentes; de monumentos aos mortos heroicos chorados pelas viúvas e pelas moças. A guerreira Germania encarna a unidade alemã, ao passo que Marianne, uma robusta mulher do povo, com o seio descoberto e cingindo o barrete frígio (vindo da Revolução Francesa), encarna a República. Trata-se de formas desapropriadas de um corpo reduzido ao silêncio da figuração muda. Em compensação, todas as particularidades dos corpos singulares devem ser amenizadas até o desaparecimento e à conformidade a um modelo impessoal. A conveniência ordena às mulheres da boa sociedade que sejam discretas, que dissimulem suas formas com códigos, aliás variáveis segundo o lugar e o tempo. O peito, as pernas, os tornozelos, a cintura são, cada qual por sua vez, objeto de censuras que traduzem as obsessões eróticas de uma época e se inscrevem nas imposições da moda. Os cabelos, signo supremo da feminilidade, devem ser disciplinados, cobertos, enchapelados, por vezes cobertos com véu. A mulher "tal como deve ser", principalmente a jovem casadoura, deve mostrar comedimento nos gestos, nos olhares, na expressão das emoções, as quais não deixará transparecer senão com plena consciência. A mulher decente não deve erguer a voz. O riso lhe é proibido. Ela se limitará a esboçar um sorriso. Pode - em certas ocasiões deve - deixar rolar as lágrimas, coisa proibida à virilidade, demonstrando, assim, que é acessível ao sentimento e à dor, cujo "ministério", segundo Michelet (historiador francês do século XIX), lhe pertence (PERROT, 2003. p. 13-27).

O lugar do corpo da mulher pode ser pensado também como o lugar central das suas lutas. Questões como a das muitas violências praticadas ao corpo feminino, levantadas por Virginie Despentes, em sua *Teoria King-Kong*, ou de uma biopolítica da era farmacopornográfica apontada por Paul B. Preciado (2018), não discutem a resolução de suas causas ou efeitos, mas apontam e descrevem realidades, fatos que não foram configurados como temas de uma agenda discursiva hegemônica. Viver revoluções de toda ordem não significa vencê-las. Ainda há silêncios e violências acobertadas pela representação de corpos femininos em idealidades e que permanecem abafando os gritos das suas presenças, gerando uma experiência de mal-estar e produzindo neles a impotência.

A questão do silêncio também é abordada por Gayatri Spivak em sua obra *Pode um Subalterno Falar?*. A autora formula questionamentos acerca dos desafios e implicações da

representação de um sujeito de “Terceiro Mundo” em um contexto de discursos hegemônicos ocidentalizados. Spivak critica a responsabilidade de intelectuais, que denomina de pós-coloniais, para uma ação de combate às posições de subalternidade, especialmente a invisibilidade. Fala de lugares “demarcados” de modo ideológico, que são periféricos, em que a situação de subalternidade atinge diretamente as mulheres, em especial as negras e pobres (SPIVAK, p. 85. 2010). De suas condições de subalternas, segue a sua marginalização num cenário em que o homem ainda domina a cena de produção. Diante do poder masculino, no contexto da produção colonial, o silêncio das mulheres se configura como um tipo de resistência naquele espaço, podendo configurar-se também como uma “falta” em relação a um “excesso”. Spivak questiona a existência de alguma eloquência no silêncio e se ele pode ser também considerado um acontecimento discursivo.

Há, portanto, no corpo-cariátide, uma visibilidade que não é a do corpo revolucionário. Ela é secundária nesse sentido, em que a invisibilidade é atribuída àqueles que carregam a produção da cena social, pela ausência de protagonismo narrativo do corpo consumidor que não se encaixa nem na sua produção capitalista. Exerce um papel coadjuvante em uma cena de travessia, que aparentemente não demonstra sobressaltos. No espetáculo operístico da civilização, canta na linha de trás, no plano de fundo, na segunda linha. Sua presença é mansa, assim como a paisagem em que se insere. Poderia ser decifrado como um corpo em movimento de resignação, domesticação, alienação de si, mas não se trata apenas de um corpo. Há outras forças que estão ali na composição do seu universo e do seu território, onde se dá uma experiência que não possui nome, mas que pede passagem dentro desse lugar estruturado e que não dá conta do que se passa em relação às forças desse corpo.

A característica do servilismo ou da disciplina imposta a um corpo feminino sobrecarregado não está na representação da sua condição servil, mas nos conflitos vividos por esse corpo, nas posições não-tomadas, de algo que não se construiu diante de si, que perpassa a exploração alheia do corpo, mas que não precisa ser assim constituída. É da ordem daquilo que não foi descoberto: o direito de estar ou fazer de outro modo, em outros percursos, lugares onde os corpos se movimentam visíveis e sem se identificar com o que lhe silencia. Ter uma força que não está no exercício ou na posição de um poder, de forças psíquicas que lhe causam sofrimento, mas que lhe conduzem para algo que não seja apenas o silêncio ou a prostração.

Além da discussão a respeito do que poderia ser atribuído ao corpo feminino em movimento, da sua natureza, há a questão do quanto as suas figuras operam presenças e movimentos que não são mostrados, posto que a representação em si é destituída de um

movimento ético. Como e de que modo o artista pode figurar um *pathos*, operado a partir de sintomas imagéticos a um corpo-cariátide, sem manobras ou criação de efeitos, produzir sua imagem, criar seus movimentos? O que pode ser possibilitado perceber por meio da Arte? É neste sentido que se encaixa o conceito particular de uma “dialética das imagens”, formulada por Warburg como uma dinâmica e resgatada por Didi-Huberman como um jogo de tensões entre as presenças e ausências das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 79).

Tais problematizações oferecem mais de um ponto de partida para o estudo de imagens que reportam outras imagens, de suas relações, dos arranjos variáveis das constelações que compõe o Atlas do Corpo-Cariátide. Como será abordado nos capítulos que seguem, tais variações permitem ao pesquisador escolher e enfatizar determinados percursos, inversões, diálogos, contextualizações, não somente das imagens, mas dos textos literários que as acompanham e que também podem compor imagetivamente um atlas.

3 Dos modos de pensar e compor imagens

– Produzir pensamento a partir do ato de ver – Estudar imagens com a História da Arte –
Ver com a Filosofia da Diferença – Estudar imagens para construir aprendizagens –
Evitar a interpretação e o disciplinamento do olhar – O problema da representação –
Relações entre imagem e Filosofia – As contribuições conceituais e procedimentais de Warburg –
Experienciar e pensar com o atlas – O atlas como mesa de artista, espaço de constelações,
dever do ver e do saber arquivo – Procedimentos, composições e dimensões da montagem –

*O homem está sobre a cruz de seu corpo. Sua cabeça
sobrecarregada é perfurada pelos espinhos profundos
de sua coroa de pensamentos.*

*Paul Valéry*²⁹

Quando lidamos com imagens, nem sempre percebemos que o encontro com elas se deu ainda na primeira infância, antes do processo de alfabetização. E se isso acontece em qualquer cultura que tenha dominado pelo menos uma língua escrita, com mais singularidades ocorrerá num mundo saturado por representações imagéticas. Em *Modos de ver*, John Berger aponta essa precedência quando lembra que bebês, ainda sem domínio da fala, olham o mundo em êxtase e manifestam emoções, sem reconhecer quaisquer significados das palavras. Sem a intenção de adentrar aqui em um debate possível entre as teorias estruturalistas da linguagem e a defesa de outras formas de percepção e comunicação, propomos outros caminhos para trilhar, com a visão em êxtase, tal como o bebê que vislumbra o mundo nos primeiros meses de vida. Há aqui uma presumida tensão que não poderia ser explicada com dados de cunho quantitativo ou com formas representacionais. Existem campos de investigação em que números e percentuais redondos não os habitam. E se lá chegam, não explicam.

Pressupomos que o ato de ver é sempre um movimento que parte do sujeito, da sua memória, que nos afeta por forças portadoras de sensações, que traz reminiscências trabalhadas pelo tempo, ainda que consideremos o anacronismo das imagens. As imagens trazem uma forma de pulsar que também faz pulsar a cultura em que se inserem. Essa remissão a um mapa de diferentes caminhos foi evidenciada por filósofos na época da *virada linguística*, nos anos sessenta do século XX, especialmente a ideia de que o sujeito é uma construção histórica e da inexistência de um sujeito universal. Com a virada pictórica, na década de oitenta, ou *visual turn*, surgem os estudos referentes à cultura visual, configurando-se uma outra relação ainda

²⁹ *Maus pensamentos & outros*. Belo Horizonte: Veneza: Editora Âyiné, 2016. p. 146.

mais complexa para o estudo de imagens, a educação e os estudos da formação do sujeito, num sentido de acentuar a percepção do ato de ver, de ultrapassar as tentativas de universalização linguística³⁰. Assim, abordar imagens enquanto objeto de estudo passou a exigir métodos truncados, para além da procura de outros modos de designar e classificar aspectos que considerassem as singularidades contidas nas imagens e os mais diferentes tipos de legibilidade imagética delas decorrentes.

Nos referenciais teóricos que articularam os discursos tomados pela visualidade, boa parte das investigações que trataram dos vínculos das representações imagéticas em segmentos culturais acabaram isolando as imagens em contextos específicos e essencialistas, deixando de concebê-las como criação. Outros estudos adotaram uma perspectiva multidisciplinar em relação às imagens, para as imagens e a respeito de como agem as imagens, vindo a considerar aspectos para além da composição formal, estética, simbólica, histórica ou social, como os afetos, as impurezas do ato de ver, sem dissociá-los do interesse de outras áreas do conhecimento, como a Antropologia e a Psicologia. Portanto, ao nos afastarmos do essencialismo, nos deslocamos por um campo que exige outras tomadas de posições. Se a filosofia tem questionado a representação de imagens, até então apresentada em uma estrutura de configurações anacrônicas, esquematizações temporais e estilísticas concebidas como períodos cíclicos próprios de grandeza e decadência da história, com sentidos hierarquizados, esse campo também passa a ser questionado para se pensar outras relações com as diferentes expressões artísticas. Nesse sentido, não se trata mais de perguntar qual imagem pertence a cada história, mas quais são as histórias que podem pertencer às imagens, pois nos interessa também o que foi deixado de lado pela História da Arte.

O que importa agora é recuperarmos os nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais.

Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte um conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos a coisa em si.

Agora, o objetivo de todo comentário sobre a arte deveria visar tornar as obras de arte – e, por analogia, nossa experiência – mais, e não menos, reais para nós. A função da crítica devia ser mostrar *como é o que é*, até mesmo *que é o que é*, e não mostrar o que significa.

Em vez de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte. (SONTAG, 1987, p. 23)

³⁰ Neste sentido, temos a crítica de Jacques Rancière aos estudiosos da cultura visual, de que se trata de uma expressão forjada por eles como resposta à *virada linguística*. Rancière alerta para o perigo da afirmação da primazia da linguística de um lado e de outro a não menos perigosa afirmação sobre uma consistência ou inconsistência da imagem que, inevitavelmente conduziria a um retorno à questão platônica da separação do mundo sensível das aparências visíveis e o inteligível, acessível pelo exercício dialético, ao perguntar se *As Imagens Querem Realmente Viver?* (RANCIERE In ALLOA, 2015, p. 191).

3.1 Com a Filosofia da Diferença e suas dobras

As imagens possuem a característica de movimentar-se em sobrevidas, atravessar territórios e linhas do tempo, assim como o pensamento. Quando não sedentário, o pensamento se desterritorializa, se desloca para conceber o desconhecido, para construir aprendizagens. No plano de trabalho desta pesquisa, foi preciso retomar e modificar a abertura de outras possibilidades do ver para um olhar que se movimenta. Sob a ótica dos artistas, buscamos críticas filosóficas ao mundo e à sociedade, sem colocar a arte e a ciência em oposição, nem as reduzir a antíteses ou sínteses polarizadas. Assim, é preciso ver o que se diz, mas sem desconsiderar as fragmentações do campo epistemológico em suas mais diferentes direções, como Foucault já havia alertado em *Isto não é um cachimbo*, no capítulo *O surdo trabalho das palavras* (2008, p. 48):

Magritte nomeia seus quadros (um pouco ao modo da mão anônima que designou o cachimbo através do enunciado “Isto não é um cachimbo”) para impor respeito à denominação. E, entretanto, nesse espaço quebrado e à deriva, estranhas relações se tecem, intrusões se produzem, bruscas invasões destrutoras, quedas de imagens em meio às palavras, fulgores verbais que atravessam os desenhos e fazem-no voar em pedaços.

O historiador, por exemplo, produz uma narrativa que não reconstitui um passado e nem acontecimentos para trazê-los ao presente em um modo estático, pois a história segue em movimento e não é paralisada pela sua escrita. Esse problema da apreensão pela representação das palavras, quando deslocado às imagens, apenas eterniza a sua ideia simbólica, pois é óbvio que uma ilustração de um cachimbo não faz dela um cachimbo propriamente dito.

Com o auxílio da Filosofia da Diferença, pensamos acerca de outros modos e abordagens pedagógicas para o estudo das imagens, privilegiando as suas potências e presenças e evitando repetir o estudo tradicional da representação, da iconografia e da iconologia, e dos conceitos culturais que estabeleceram um domínio de registros essencialistas, evitando trabalhar no sentido da legitimação de hierarquias e segmentação da história das imagens na arte. Há um viés pedagógico na própria ontologia da imagem, pois elas são os cortes necessários operados a partir das sensações a fim de que possamos nos situar sobre um plano. Bergson, cuja obra influenciou diretamente o pensamento de Deleuze, mostrou em suas teses que sem as imagens não conseguimos aprender. Mesmo indefinida, a experiência da descontinuidade está intrinsecamente ligada ao aprender, quase tudo o que aprendemos tem a ver com esses cortes com a necessária abertura ao novo, ao desconhecido, ao caos.

Ao reunir alguns dos pensamentos acerca da imagem perspectivados pelos filósofos da diferença, em especial Gilles Deleuze e Felix Guattari, pontuados por conceitos de Michel Foucault quanto à subjetivação e por formulações pragmáticas de Aby Warburg estudadas por Didi-Huberman, essa pesquisa possibilita outros modos de desdobrar articulações entre o campo da Arte e o seu ensino. Quando se fala em outros modos, pensa-se em um fazer “à maneira de Deleuze”, ou seja, “fazer o múltiplo, criar rizoma, bifurcar, extrair virtualidades do plano politonal da experiência, estendido, em que o corpo experimenta o atual” (ZORDAN, 2014, p. 123).

Enquanto um método quase sempre visa a um objetivo específico, uma maneira indica um jeito de tratamento, sem finalidades especiais. Mesmo quando se apresenta como ‘uma maneira de se chegar lá’, não é mais método, é estilo. Não se trata de atingir resultado algum que não seja a aberta e inacabada unidade da obra de arte. A especificidade de uma “maneira” diz das qualidades sensíveis que permeiam a arte e contam sobre os encontros nos quais ela aconteceu. Maneiras dizem respeito a condutas, a modos de se conduzir, a toda uma ética que não consegue ser separada da estética. Entre o “como” maneirista e o “como” metodológico, há uma distância abissal. O método tende a ocupar-se das relações causais, ao passo que a maneira é puro efeito de superfície, aparência e ocupação territorial. (ZORDAN, 2014, p. 120-121)

Na Filosofia da Diferença, há a defesa de um pensamento que não é apenas de reflexão ou de interpretação, mas de criação e de coexistência para afirmar politicamente a vida. Essa perspectiva vê a filosofia como criação de conceitos (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 25-47), vê o sentido fora da linguagem, como acontecimento, que ressignifica e concebe outros pensamentos que não são os que habitam, legitimam e reproduzem os cânones universais da arte³¹. Tais conceitos habitam um plano onde seria impossível criar uma descrição universal para dar conta das sensações provocadas por uma obra de arte (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 211). Neste sentido, quando Walter Benjamin escreveu a respeito das dimensões da escrita ensaística, ainda que rechaçado e criticado por cientistas da época, o fez não como contribuição à história do pensamento apenas. Ao conceituar a narrativa e a experiência histórica, criou perspectivas que contribuem até hoje com as metodologias que podem ser empregadas para escrever uma história.

O grande segredo é quando já não se tem mais nada a esconder, e que ninguém, então, pode lhe apreender. Segredo em toda parte, nada a dizer. Desde que se inventou a "significação", as coisas não se arrumaram. Em vez de se interpretar a linguagem, foi

³¹ O termo cânone é caracterizado nas artes como um conjunto de regras, normas, padrões a serem seguidos dentro de temas específicos. O cânone é configurado no domínio do que já foi consagrado na palavra e na obra de arte, nos discursos dominantes, nos condutores cronológicos e formais. Esse modelo, aplicado à figura humana, é tido como a perfeição da proporção das medidas do corpo harmônico e belo. Exemplo de cânone, o Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci, considerado um símbolo ideal renascentista, parte de um estudo das proporções do corpo realizado pelo arquiteto romano Vitruvius (I a.C.), que reúne um conjunto de instruções sistemáticas para apresentá-lo como um modelo estrutural a ser seguido e esperado em uma composição clássica.

ela que começou a nos interpretar, e a interpretar a si mesma. Significância e interprete são as duas doenças da terra, o casal do déspota e do padre. O significante é sempre o segredinho que nunca parou de girar em torno de papai-mamãe. Nós chantageamos a nós mesmos, fazemos mistério, os discretos, andamos com ares de "vejam sob que segredo eu me curvo". O espinho na carne. O segredinho se reduz, geralmente, a uma triste masturbação narcísica e carola: a fantasia! (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 38)

Didi-Huberman (2011, p. 61) ressaltou que não existe imagem sem imaginação e que a imaginação é sempre política. A política, por sua vez, também está acompanhada da faculdade de imaginar. A imagem está sempre sujeita a movimentos exploratórios e migratórios, o que nos leva a pensá-la como heterotopia (FOUCAULT, 2014), um espaço com múltiplas camadas de relação e significação, caracterizado pela alteridade. Assim, ao deslocarmos o olhar para o que está próximo a nós, e que por isso mesmo acaba não sendo visível, fazemos surgir aquilo que não se vê. É nesse panorama que pensamos a arte, não apenas como o fascínio produzido por suas imagens, mas como força, pelos gestos que suscita, como afecção do sensível pelo visível, num sentido de fazer brotar pensamentos vinculados a emoções animadas, em que se opera questões que não são de fundo moral, de interpretação formal, mas de um território conectado com práticas éticas, com experiências estéticas produzidas por acontecimentos. Importante lembrar aqui, como exemplificação, como o pensamento de Foucault e Deleuze frequentemente acessam esse poder das imagens das obras de arte para descrever e demonstrar as singularidades de desdobramentos filosóficos sem fazer uso de interpretação ou de juízo de mérito.

O estudo das imagens reunidas nesta pesquisa – que trata de figuras de corpos femininos disciplinados, sobrecarregados, dispostos em montagens, com vistas a evidenciar formulações possíveis à sobrevivência das suas formas em uma história das imagens – está perspectivado pelo pensamento de Deleuze e Guattari quanto à concepção da arte como criação de forças no campo da sensação. Para a Filosofia da Diferença, a arte não reproduz ou inventa formas, mas lida com a captura de forças. E a expressão das sensações não são percepções que nos remetem a objetos ou significantes: o objetivo da arte é o de extrair um bloco de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 217).

Para Deleuze, a arte não é linguagem, não é comunicação e nem cultura. Ela é criadora de sensações, é extemporânea e desestratifica o território, produzindo a sensação que nos leva para o fora, nos colocando em contato com o desconhecido. Assim, como acontece no processo de aprendizagem, diante do desconhecido somos provocados a nos inquietar, a sentir e perceber sua imagem. Essa definição de sensação estética está intimamente relacionada com a ideia de

força, a desencadear um devir sensível na arte, e atravessa todos os campos artísticos (DELEUZE, 2007, p. 68):

Os pintores são muito conscientes desse problema. Já quando críticos piedosos demais condenavam Millet por pintar camponeses que carregavam um ofertório como um saco de batatas, ele respondia que o peso comum dos dois objetos é mais profundo que sua distinção figurativa. Ele pintor se esforça por pintar a força do peso, e não o ofertório ou o saco de batatas. E não seria este o gênio de Cézanne, o de ter subordinado todos os meios da pintura a esta tarefa: tornar visíveis a força de plissamento das montanhas, a força de germinação da maçã, a força térmica de uma paisagem etc.? E Van Gogh? Van Gogh inventou até mesmo forças desconhecidas, a força inaudita de uma semente de girassol.

Deste modo, o desenvolvimento desta pesquisa buscou evitar um “disciplinamento” ao olhar, de modo a evitar também a reprodução de clichês imagéticos, que reduzem a expressão artística original de seus autores a escolas estéticas, catalogações ou filiações estilísticas. Lida-se com a imagem enquanto presença e não como representação.

Ao criar, o artista subverte paradigmas e estereótipos, como quem foge de palavras que lhe caem mentirosas. Tanto o faz, que não nos sentimos à vontade para refutar a ordem de uma obra de arte, ainda mais se ela for legitimada por estatutos próprios, universais e essencialistas. A força que lida com a subversão também trata inevitavelmente com a ordem. E mesmo quando se tem em mente esta ideia, ainda se corre, pelo menos, dois riscos: o de precisar da autenticidade intelectual acadêmica para abonar um pensamento que se encontra em movimento, ou seja, que não se apresenta como verdade única ou legitimada, ao contrário de um decreto, por exemplo; e o segundo, que é o de se deparar com silenciamentos ou ausências de quaisquer tipos de manifestação, o que tornaria toda discussão dispensável e fechada a outros possíveis pensamentos que dela pudessem decorrer.

Deleuze usa o exemplo da pintura para evidenciar como ela, enquanto obra de arte, se propõe a destacar “a presença da representação, para além da representação” (1981, p. 27).

É a dupla definição da pintura: subjetivamente ela investe nosso olho que deixa de ser orgânico para se tornar órgão polivalente e transiente; objetivamente ela desvenda diante de nós a realidade do corpo, linhas e cores livres da representação orgânica. E um se faz pelo outro: a pura presença do corpo será visível ao mesmo tempo em que o olho será o órgão destinado desta presença (Ibidem, p. 28).

Nesta analogia que Deleuze faz entre a ação do artista pintor e do pensador artista nos mostra como uma obra – artística ou filosófica – criam uma vida e um estilo de vida por meio do que se constituiu, do que se individualizou por experimentações e acontecimentos, do que escapou ao modelo dogmático da representação, do senso comum que constrói representações universalizantes e clichês. Nessa perspectiva de fugir do universal da representação que Deleuze explica a presença e a articula com o ato de criar (1990, p. 123-124):

Se o presente se distingue atualmente do futuro e do passado é porque a presença de alguma coisa, que justamente deixa de ser presente ao ser substituída por *outra coisa*. É em relação ao presente de outra coisa que o passado e o futuro se dizem passado e futuro de uma coisa. Vamos passando portanto ao largo de acontecimentos diferentes, conforme um tempo explícito ou uma forma de sucessão que faz com que coisas diversas ocupem uma após a outra o presente. O mesmo já não ocorre se nos instalamos no interior de um único e mesmo acontecimento, se nos embrenhamos no acontecimento que se prepara, acontece e se apaga, se substituímos a vista pragmática longitudinal por uma visão puramente ótica, vertical, ou antes, em profundidade. O acontecimento não se confunde mais com o espaço que lhe serve de lugar, mas com o atual presente que passa [...]. Na bela fórmula de Santo Agostinho, há um *presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado*, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos, inexplicáveis. Do afeto ao tempo: descobrimos um tempo interior ao acontecimento, que é feito da simultaneidade dos três presentes implicados, dessas *pontas de presente* desatualizadas. É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes.

Na literatura, por exemplo, temos as listagens surreais descritas por Jorge Luis Borges, em suas histórias fantásticas, que provocaram em Foucault um confessado riso de mal-estar – revelados na introdução de seu livro *As palavras e as coisas* – possivelmente provocados pela inquietação, a sensação de “não-saber”, mostrando que o alargamento da compreensão possibilitado pela criação artística nos descentraliza da lógica dominante do plano “xy”, cartesiano, das linhas duras da geometria euclidiana, para promover outros modos de conhecer, outros saberes, outras formas de pensar com as imagens. Se pensarmos com Foucault, percebemos que a riqueza do pensamento está na sua capacidade de disparar outros tantos. Sem falar no risco que corremos, de nos aprisionar em uma episteme prestes a desvanecer (FOUCAULT, 2007, p. 536), fazendo com que o nosso desafio inexplicável esteja em como nos colocar diante do outro que poderíamos ser ou ter sido. A contribuição de Foucault é fundamental para se pensar uma estética não-normativa pela prática genealógica, onde não há espaço para cogitar que a novidade contemporânea seja mero fruto de rupturas com o passado e nem mesmo olhar para o passado como origem pura do que se apresenta como novidade.

No terreno fecundo das pesquisas imagéticas, existem abordagens que proporcionam diferentes visões, que vão desde o desenho técnico das vistas ortogonais e da projeção por anamorfoses, das ilustrações de uma imagem de pensamento abstrato na matemática, até os aspectos simbólicos de figuras representacionais ou alegóricas. E, em nenhuma delas, deveria se sobrepor uma visão que conduz argumentos para campos hierárquicos ou de disputas, que não servem para outra coisa que não a um discurso de legitimação de pseudosuperioridades de determinadas práticas analíticas ou artísticas. Os filósofos sabem que é possível jogar as artes para o campo das entrelinhas, dos espaços em abismos, para que caiam em si mesmas e encontrem meios próprios de pensar. Sabem que a ciência, juntamente com a arte, pode pautar-

se por variações nas subjetividades e suas micropolíticas. Nem sempre tivemos a produção de pensamento como catalisadora de empreendimentos científicos, mas é preciso ter em mente que, ao lidar com evidências, suspeitas ou hipóteses, não se está evitando uma neutralidade, ao contrário. E isso é preciso ver: quase sempre queremos muito que nossas hipóteses concordem com nossas suspeitas, que elas se confirmem. E essa é uma vontade nietzscheanamente prazerosa e apaziguadora³². No entanto, mesmo os pensamentos não filiados a paradigmas ou leis que ecoam no mundo podem causar algum efeito, ainda que de modo subterrâneo. E ficam à mercê de seu resgate em uma projeção temporal, assim como acontece com as imagens.

Associada a perspectivas arqueológicas foucaultianas, em que o pensamento é analisado a partir de imagens produzidas pela arte, bem como evidenciados seus conflitos estruturais e epistemológicos colocados em relação ao problema da representação, temos, nesta pesquisa, o deslocamento da análise das imagens para o campo da sensação. Essa maneira de fazer a pesquisa se alinha aos conceitos filosóficos criados por Deleuze e Guattari a respeito da arte, os conceitos de *afectos* e *perceptos*³³, para pensar não apenas as sensações que ela provoca, mas também as suas perturbações quanto à realidade, à ética, a julgamentos, à moralidade e à economia do mundo. Também traz o pensamento de Nietzsche para as relações paradoxais de reconhecimento da vontade de potência que habita o saber que há nas imagens e não apenas o seu conteúdo.

Com a Filosofia da Diferença, o problema da representação ganha outros contornos, com críticas que conjuraram a precedência que esse sempre conferiu ao princípio da identidade. Para Deleuze, a pintura não é representativa ou ilustrativa, tampouco uma imitação. Ela trata de forças e não de identificação. Ao referir a questão da imagem do pensamento, em sua obra *Diferença e Repetição*, Deleuze rompe com o modelo representativo, com o essencialismo das idealidades imutáveis que rejeita o mundo sensível: a repetição que se quer portadora do idêntico é impossível, ela é só reprodução. “A representação é o lugar da ilusão transcendental” (2006, p. 369), ou seja, a ilusão de que algo imutável retorna idêntico e sem ser afetado pelo

³² Nietzsche desenvolve, em *Gaia ciência*, ideias sobre as verdades indesejadas. Ver no § 88, *A seriedade com a verdade*, e no § 373, *‘Ciência’ como Preconceito* (p. 116 e 276).

³³ Deleuze e Guattari referem a arte como criação de forças no campo da sensação. Para os autores, a arte não reproduz ou inventa formas, mas lida com a captura de forças. A expressão das sensações não são percepções que nos remetem a objetos ou significantes: O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o *percepto* das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o *afecto* das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 217). São os blocos de sensações eu crio os agenciamentos entre as forças que compõem a obra de arte, pois os seres da sensação precisam de imagens para serem sentidos. Em relação ao artista, ele é um mostrador de *afectos*, inventor de *afectos*, criador de *afectos*, em relação com os *perceptos* ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto (Ibidem, p. 227-228).

tempo. Outra provocação dos filósofos da diferença aqui considerada é a de que é preciso pensar a respeito de uma espécie de escavação das imagens, para que se possa chegar a outros modos de contribuição ao conhecimento histórico a partir delas.

Na medida em que a produção do imaginário hegemônico envolve elaborações formais advindas da arte popular e erudita, é através da arte como estratégia de mobilização que poderemos desconstruir os modelos estéticos vigentes, as formas que cristalizam o olhar em padrões que nos assujeitam e estratificam as forças vitais. A arte contemporânea é um território onde novos engendramentos são produzidos, a matéria desdobra-se em funções imprevistas e formas inusitadas, novas leituras de mundo, podem ser operadas.

[...] Foucault e Deleuze possibilitam pensar a arte como estratégia de resistência. A arte é aquilo que, agradando ou incomodando, ou de qualquer outro jeito, nos afeta. São nossos encontros com a arte que nos fazem ver as coisas a partir de outros modos, nos fazendo pensar sobre coisas que normalmente não nos acometeriam. (ZORDAN, 2019a, p. 26)

O que faz um corpo ao existir como um corpo-cariátide, como ele age, qual sua potência, são questionamentos que precisam ser feitos ao invés da redução essencialista do que “é” ou do que se “constitui” um corpo-cariátide. Deleuze nos ensina que “o mundo de Leibniz não tem dificuldade em conciliar a continuidade plena em extensão com a mais compreensiva e a mais retraída individualidade” (2009, p. 213). Ele usa o exemplo das vestes de Santa Teresinha, esculpida por Bernini, para falar de um mundo em cone, de direções coexistentes, de uma escultura barroca que remete a uma base de personagens ou potências, de um lado, e, ao mesmo tempo, a uma unidade superior, onde está o acontecimento que o afeta³⁴. Deleuze, seguindo Nietzsche, pensa a arte como uma potência de viver. Suas figuras de pensamento encontram nas imagens da arte modos de explicar e “plicar” (dobrar os pensamentos) diante da vida. À luz da Filosofia da Diferença, nos interessa pensar a figura do corpo-cariátide sem essencialismos, sem perguntar o que ou quem ela é, mas o que ela faz, de que modo faz, do que ela é feita. Deleuze buscou relações conceituais em Leibniz, por exemplo, para pensar o sujeito, o acontecimento e a potência, com o modo em que o indivíduo expressa e implica o mundo em suas dobras e com os modos como o constituímos por meio das nossas percepções. Seus estudos relativos à dobra barroca nos socorrem para elucidar mecanismos em que o pensamento, em seus mais diversos pontos de vistas a respeito dos corpos, perpassa questões acerca das suas individualidades. Deleuze encontra em Leibniz o entendimento de que há mundos dentro de

³⁴ Deleuze, ao explicar o cálculo diferencial na matemática barroca, fala da dobra como sendo potência de condição da variação, vista no número irracional, cuja raiz é extraída, e no quociente diferencial, que se coloca na relação entre grandeza e potência: “A própria potência é ato, é o ato da dobra” (Ibidem, p. 37). Didi-Huberman cita o mesmo livro e conceito para falar de um estiramento da “corporalidade inexistente”, um residual enquanto representação, feito de drapejados, presente na estátua do corpo de Santa Cecília, esculpida por Stefano Maderno, datada de 1600, para a igreja que leva o mesmo nome, no Trastevere, em Roma. A escultura da santa intensificaria a sua apresentação de cadáver, inventando uma postura “em dobra”, num redobrar de corpo e rosto, que atribuem poder à imagem: “ato e poder ao mesmo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p. 64).

outros mundos (p. 19, 1991) e que tudo se passa numa escala molecular, microscópica, aos bandos, em muitos corpos formados por inúmeras partes nunca idênticas. Ainda que sem falar diretamente de corpos secundários, Deleuze traz, por meio da monadologia, uma complexidade de relações aos corpos, as singularidades e derivações observadas e que podem ser transpostos de um ambiente marcado pelo surgimento dos primeiros movimentos da produção capitalista, cujas crises ainda são vividas e contadas, para os dias de hoje, definindo-se características e sintomas que, embora visíveis, nem sempre chegam a ser percebidos nos corpos contemporâneos. Nesse contexto, Deleuze se vale de Leibniz para que outra imagem filosófica ao mundo, a de uma curvatura complexa e repleta de singularidades, em que mônadas constituem pontos de vistas também complexos e singulares, seja enxergada. Entretanto, ressalta que esses pontos de vistas não explicam e nem pretendem explicar a questão do sujeito, mas a sua potência de afetar e ser afetado no mundo.

Nessa relação com a dobra barroca de Leibniz, em que resgata os estudos acerca da monadologia para evidenciar a existência de um domínio de “pertencas temporárias” ou “possessões provisórias”, que vai além das propriedades dos corpos, Deleuze denomina as mônadas, pelas quais somos constituídos, como “avatares de pertença”. Trata-se de um conceito de propriedade, demonstrando que o problema ontológico é ter um corpo e não ser um corpo. Por isso, o pensamento de Leibniz é importante para Deleuze analisar diferentes graus, espécies e relações variáveis da posse e, a partir disso, o desenvolvimento da noção do “ser”. A noção de indivíduo que se sobrepõe é iniciada ainda no período barroco, que é onde a nossa história começa a ser contada.

São fenômenos de subjugação, de dominação, de apropriação, que preenchem o domínio do ter, e este encontra-se sempre sob certa potência (eis porque Nietzsche sentir-se-á tão próximo de Leibniz). Ter ou possuir é dobrar, isto é, expressar o que se contém ‘uma certa potência’. Se o barroco foi frequentemente reportado ao capitalismo, é por estar ele ligado a uma crise de propriedade, crise que aparece ao mesmo tempo com a escalada de novas máquinas no campo social e com a descoberta de novos viventes no organismo” (DELEUZE, 2009, p. 188).

Com Leibniz, Deleuze evidencia que há mônadas de primeira espécie, que são potências em ato, visto que inseparáveis da atualização que elas operam. Que as de segunda espécie são disposições, hábitos, visto que se submetem a um vínculo. As de terceira são tendências, esperando a supressão do impedimento, de movimentos exteriores, são degeneradas. A percepção é o mecanismo que ilumina as mônadas. Não se trata aqui de uma classificação meramente ordinal a designação de ser ou estar na condição de uma linha secundária. No entanto, é necessariamente oportuno o questionamento a respeito de existência de categorizações orgânicas: se o corpo humano poderia ser pensado a partir de funções

secundárias dentro de uma ordem, como seria a imagem do corpo que se coloca como um “avatar de pertença”, em uma espécie segunda? Sabemos que tal estudo não se resume a meras classificações para um estatuto de um corpo-mercadoria (corpo-produto, classificados a partir de supostas imperfeições), de um corpo-alternativo (corpo-comercial, diversificado a partir de marcas que atribuem diferentes valorações) ou de um corpo-menor (corpo-capital, avaliado a partir da compreensão de “rendimento” satisfatório), para usar a linguagem da economia de mercado que domina os valores hegemônicos do sistema em que nos inserimos enquanto corpos capitalistas. Ainda que um corpo seja visto como a imagem do sustentáculo, de posição servil, sua complexidade transparece figurada nas relações desdobradas dos seus movimentos visíveis, da sua existência enquanto práticas, costumes e organização, de hábitos sintomáticos.

Estamos pensando a respeito de imagens de corpos que servem e, portanto, se sobrecarregam em funções servis, mas que, ainda assim são constituídos pela expressão de um mundo e distinguidos pelo seu departamento, pela sua zona de expressão. Há, nessa relação, distinções que são organizadas, que formam forças ativas, embora coletivas e derivativas, que não constituem mais unidades de mudança interna, mas se apresentam como substâncias corporais ou compostas, em que a massa é a do corpo inteiro, em que compõem uma matéria segunda. É nesse domínio de interindividualidade e de interatividade, mais que de um domínio coletivo, que as forças derivativas pertencem a uma matéria segunda. Essa matéria está vestida, o que, para Deleuze, pode significar duas coisas: que ela é uma superfície portadora, revestida por um tecido, ou que ela é esse próprio tecido que envolve a estrutura abstrata (2009, p. 197).

Atentos a evitar uma visão reducionista ao conceito de corpo-cariátide ou para um “corpo de segunda linha”, naquilo que ele reporta à figura do corpo feminino sobrecarregado e habituado a servir, esta pesquisa buscou respaldo na filosofia de Deleuze, e nos modos como esse autor cria seus conceitos filosóficos: não por meio do pensamento dos autores que ele estudou – Foucault, Nietzsche, Leibniz, Spinoza, entre outros –, mas junto com esses pensadores, com seus modos de criar paisagens e expressões de pensamento. Pensar imagens junto com filósofos é propor a abertura para a criação, para a invenção, de outras maneiras de estudá-las, assim como fez Warburg. É preciso ter em mente que estudar imagens é também se dispor a lidar com seus paradigmas indiciários, que nem sempre são visíveis. É entrar em contato com algo dos seus sentidos e compreender que, se existem sentidos originais que possam lhes ser atribuídos, esses podem ser também observados e pensados de modo desprovido dos indícios que porventura possam ter lhes atravessado e lhes constituído ao longo de suas histórias, também inventadas.

Uma imagem sempre é constituída de uma corporeidade transformada em outra, e a consistência delas é a de um quase-corpo, pois não chegam a ser organismos vivos, mas também são muito mais que ilusão³⁵. Embora seus autores/produtores tenham intenções a partir delas, temos capacidade de lhes emprestar vida e vontades em meio a tantas teologias da imagem³⁶. A partir de seus ruídos, a imagem é tomada como recurso educativo. E nos parece óbvio que também é possível aprender com o silêncio das imagens. Como diz Jacques Rancière (*in* ALLOA, 2015, p. 191), “elas também podem estar querendo ficar quietas, e isso é muito provavelmente o que as imagens queiram fazer”: ficar quietas onde estão, já que elas nem sempre falam por si ou pela vontade de quem as criou. Tal concepção não daria conta totalmente da mobilidade da imagem que sobrevive, de uma vida pós-criação.

Para pensar em imagens sobreviventes de corpos em servidão, precisaremos sair desses dilemas e detectar a sintomatologia presente nesses quase-corpos, corpos que também são cariátides. Assim será possível empreender uma outra história a respeito das suas possíveis constituições. Caso partíssemos da normatização linguística para constituir ou adjetivar os corpos servis, não encontraríamos um termo para dar conta de toda a imbricação de servilidades possíveis nele, nem de suas características aparentes enquanto imagem construída e até mesmo estereotipada. Tampouco nos ocorreria que eles fazem parte de uma construção histórica maior e que a sua representação imagética também foi construída a partir de alguma intenção. Mas as intenções de quem produz a imagem pouco deveria importar ao espectador, pois elas podem ser alcançadas ou não. E ainda assim, continuariam a ser imagens. A linguagem pode estabelecer denominações precisas para os corpos-cariátides dentro de diversos campos epistemológicos, como o da economia, em que os corpos são atravessados por conceitos de produção, especulação e acúmulo de bens ou de capital, num sentido da abstração econômica. Neste sentido, um corpo-cariátide ocuparia uma posição secundária, não como classificação ordinal, mas na condição de um corpo “menor”, sem protagonismo, que dá sustentação à cena da qual é mero instrumento ferramental, serviçal. Assim, por compor uma cena de modo

³⁵ Gombrich define uma capacidade psíquica do ser humano em produzir expectativas para uma representação, o que nos faz pensar na relação que estabelecemos entre a imagem do mundo e o mundo que ela representaria. O autor afirma que a representação depende de uma projeção dirigida, criando uma expectativa de ilusão, nos levando a projetar imagens de paisagens, por exemplo, quando observamos as manchas de uma pintura impressionista (2007, p.170).

³⁶ Rancière explica que as grandes narrativas da modernidade jogaram com duas teologias da imagem e que são duas as teologias da antirrepresentação, da dissipação das sombras: a teologia modernista negativa, que opõe a obscenidade do real e as miragens da representação à virtude autônoma das palavras e das formas puras; e a teologia romântica positiva da encarnação, que faz da separação das palavras e das aparências o mal absoluto e reivindica para toda a imagem, toda palavra, toda sensação, um corpo vivente. (Rancière, *in* ALLOA, 2015, p. 200-201).

secundário, por estar em um devir minoritário, que denominamos o corpo-cariátide como um corpo de segunda linha.

Para Deleuze e Guattari, o “menor” na literatura é a prática que assume a sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua. O menor aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem. Assim, o escritor ou o artista não precisa efetivamente formar parte de uma minoria, basta “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro-mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28-29) para assumir a prática menor. Segundo os autores, há uma dimensão positiva desta prática, pois ela carrega em si um devir, um “povo por vir”. Essa questão é dada pela sua presença, pelo seu real. Mas, ao se tornar arte, há uma fantasmagoria representativa que é rompida para alcançar sua dimensão política.

Junto aos filósofos da diferença, buscamos outros modos de pensar a vida, de viver, de existir. Com Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, deciframos as formulações a respeito das paixões contidas nas imagens para tratar dos modos de ver, de sermos afetados pelas imagens para além delas, pois, diferentemente das mônadas, elas não são fechadas em si mesmas, elas se abrem o tempo todos, como as estrelas no céu, com suas sobrevivências e anacronismos, questões que serão tratadas a seguir e que foram paradigmáticas para a montagem das figuras dos corpos-cariátides e a construção do seu atlas.

3.2 Com o *Atlas Mnemosyne* e o gaio saber inquieto

Warburg foi pioneiro ao perspectivar um tipo de estudo multidisciplinar com as imagens e para as imagens, incluindo outros aspectos para além da composição formal e da estética simbólica, que também despertaram o interesse de outras áreas do conhecimento. Em 1909, formou uma biblioteca em que os livros eram catalogados por relações de vizinhança. O projeto que criou para a sua biblioteca ovalada deu origem, posteriormente, ao Instituto Warburg, em Hamburgo, Alemanha (fig. 4). Em 1934, devido ao regime nazista, o instituto foi transferido para Londres. Historiador da Arte, com interesses em aspectos da antiguidade clássica que influenciaram a cultura da modernidade europeia, Warburg explorou fontes variadas, desde

documentos históricos, escritos pessoais, textos literários, obras de arte, elementos de decoração, cartas de tarô, enfim, fontes tidas como inusitadas para a identificação e construção de métodos investigativos. Recriou, assim, uma maneira de reconhecer aspectos ideológicos e afetivos em suas pesquisas.

Figura 4 – A biblioteca oval de Warburg e o *Atlas Mnemosyne*, 1927, Hamburgo.



Fonte: The Warburg Institute. Disponível em: <www.warburg.sas.ac.uk/library-collections>.

Por destacar e valorizar as imagens, seu procedimento tendia a uma aparente simplificação filosófica, visto que as próprias figuras funcionavam como contadoras da história, mas era dotado de complexas e singulares formulações conceituais para evidenciar aspectos nunca antes observados em relação às imagens pautadas pela História da Arte.

Warburg colecionou imagens, hipóteses e textos para desenvolver o seu imaginado projeto, que denominou de *Atlas Mnemosyne*, nome da deusa grega da memória, que era também a mãe das Musas (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p. 35). Composto por quase novecentas imagens e recortes, coladas em dezenas de pranchas numeradas e inacabadas, ao qual dedicou os últimos anos de sua vida. Debruçou-se sobre uma gama enorme de elementos imagéticos, o que fez com que suas pranchas fossem comparadas atualmente à dinâmica executada pelo site de armazenamento de dados e indexador de serviço de busca digital, mundialmente conhecido como *Google Imagens*, em que o enunciado verbal é eliminado ao se pesquisar imagens para garantir que os critérios da busca se deem por pertinência de proximidade ou semelhança, elencados a partir de uma única figura, sem qualquer organização cronológica, alfabética ou temática – o que também produz incoerências capazes de provocar desvios do foco originário da busca, já que se trata de um mecanismo sistemático. O atlas de Warburg apontou para uma História das Artes Visuais que poderia ser lida como uma história das emoções, por meio dos

gestos emotivos de suas figuras. Tal sucedâneo também acabou demonstrando outro fenômeno a respeito das imagens, que tem sido objeto de estudo da neurociência: o nosso olho reage de modo diferente diante de gestos expressivos e emoções constantes nas imagens que diante de textos que as descrevem.

Com a intenção de construir uma espécie de compêndio iconográfico de fórmulas patéticas da cultura ocidental, Warburg criou alguns conceitos para dar conta da sua visada transdisciplinar, como o *pathosformeln*, ou fórmulas patéticas, que se refere aos gestos emotivos mais imemoriais transmitidos pelas imagens, e o *nachleben*, que diz respeito à sobrevivência das imagens, num sentido de que elas possuem uma vida póstuma. Chamado por alguns de “método warburguiano”, trata-se, na realidade, de uma maneira de estudar as imagens que pressupõe um modo singular de arranjar, de agenciar, de dispor dos elementos em análise. A organização inicial de sua biblioteca seguiu igualmente as relações que traçou em seus estudos culturais, confirmando o alinhamento de seus estudos a uma prática totalmente voltada ao seu modo de ver, pensar e colecionar as marcas da cultura humana que considerou relevantes. Embora aparentemente confusas, as formulações warburguianas revelam um modo de pensar denso e complexo e sugere que a produção de saberes não se dá por razões lineares, mas por processos de montagem. Por causa do seu modo de fazer, Warburg foi chamado de o arqueólogo das imagens e denominado por Giorgio Agamben (2015, p. 111) como o pai de uma “ciência cultural inominada”, por criar uma disciplina “que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome”. Cabe afirmar que Warburg fundou sua investigação em um espaço analítico que transgride fronteiras do saber e do ver, desviando-se do discurso acerca da imagem. Nos auxiliou a constituir, de modo visual e poético, novas probabilidades para abordar um conhecimento imagético legível e liberto dos formulismos e modelos canônicos classificadores das obras de arte na História. Essa libertação rompe com o raciocínio iluminista que delimitou campos de alcance. A obra de Warburg navega interdisciplinarmente em outros planos e contextos do pensamento, promove um trânsito reflexivo entre diversas culturas e proporciona a experiência de uma concepção educacional aberta a referenciais não ocidentalizados, não clássicos, não enciclopédicos e, portanto, não canônicos.

Dessa maneira, a exploração dos mais diversos tipos de documentação exigiu de Warburg algumas tomadas de posição em relação ao que escolheu olhar. É a partir desse ponto que percebemos claramente que a posição de significados prontos e interpretações iconológicas não explicavam as presenças e reminiscências que conferem potência às imagens, nem mesmo para abordar as relações e tensões criadas entre imagens posicionadas conjuntamente. Se a

nossa existência pode ser plasmada em imagens que guardam vestígios de ações anteriores, as quais ressurgem por meio de fissuras dessas próprias imagens, então, é possível aceitar que outras abordagens para a História da Arte, inclusive epistemológicas, podem afetar e contaminar com grande procedência os pensamentos que são construídos a partir delas. Nos referenciais teóricos que articulam discursos tomados pela visualidade, por exemplo, os vínculos representacionais das imagens figurativas são classificados em categorias isoladas, com contextos, como o social, o cultural, o estético, o histórico, analisados individualmente. Neste sentido, pode-se afirmar que Warburg foi pioneiro ao perspectivar um tipo de estudo multidisciplinar com as imagens, para as imagens e a respeito de como agem as imagens, incluindo outros aspectos para além da composição formal e da estética simbólica, também de interesse para outras áreas do conhecimento. Criou outra maneira de articular e pensar as imagens, escapando das catalogações lineares, perspectivadas e classificadas em termos históricos classicistas, em nomenclaturas tradicionais de descrições simbólicas e iconológicas, enfim, com as imagens, inventou outra forma de fazer ciência. Pensar com Warburg é pensar a História da Arte que joga fochos de luz transversais sobre seus temas e, assim, revela aspectos mais amplos e densos, outras camadas, outros fluxos de imaginação, uma história que seja escovada a contrapelo, conforme ressaltou Walter Benjamin (1985, p. 222-232).

Podemos afirmar que Didi-Huberman tem sido um dos maiores entusiastas de Warburg e que tem aplicado enfaticamente alguns dos seus principais conceitos nas suas pesquisas e obras publicadas. No entanto, essas investigações ainda caminham juntas com outras exegeses, num sentido de buscar outros meios que não o tradicional e puro estudo iconográfico/iconológico de obras canônicas, uma abordagem frequente na História da Arte. Esse resgate dos conceitos warburgianos, além de trazer novos interesses a partir da sua obra, também traz desdobramentos das suas propostas teóricas. Há algo de entusiasmante quando percebemos que é possível quebrar algumas barreiras entre disciplinas diferentes, transpondo investigações e cruzando interesses. Talvez, porque estejamos perseguindo modos de constituir outros caminhos e possibilidades para atestar o que Foucault já prescrevia, da ideia de um sujeito ser uma construção histórica e da impossibilidade de constituição de um sujeito universal.

Didi-Huberman, ao se debruçar sobre a historiografia da arte e a filosofia kantiana, admite uma mudança de paradigma epistemológico a ser enfrentada pela História da Arte³⁷.

³⁷ Em Diante da Imagem, Didi-Huberman coloca a questão sobre a crítica da razão pura e o saber verdadeiro. 2013b, p. 11-14.

Esta, enquanto disciplina, teria objetivado uma transmissão do conhecimento e se apoiado na crítica e na razão pura em detrimento das faculdades do gosto estético e suas questões subjetivas. Se concebermos que ela é dotada de autonomia, abrimos um campo para desenvolver uma história subjacente a ela, sem adotar condições externas, como, por exemplo, eventos sociais. Na historiografia formalista da arte, referenciada em Heinrich Wölfflin³⁸, tivemos a valorização da história das formas e da beleza, elementos categorizadores das formas artísticas, como a prática diversificada de técnicas que, por sua vez, defendeu concepções ainda mais distintas em relação à arte, delimitou critérios, preteriu conteúdos, significados e outras questões externas das obras de arte, evidenciando a busca por uma ideia de progresso e de evolução espiritual da humanidade em voga nessa época. A iminente desvanecença, renunciada por Foucault, de um sistema epistêmico fechado, em que a arte prosperaria ao ápice de um projeto civilizatório, confirmou o fim da história contada como um processo linear e evolutivo.

Sabe-se que a História da Arte não trata apenas de uma história de significações. A própria arte contemporânea trouxe outras particularidades e especificidades ao sistema das artes, as quais exigiram uma mudança de perspectiva para a sua compreensão e estudo. No entanto, nem todos os critérios historiográficos se enquadram num percurso único, linear e que exige análises categóricas ou de retrospectiva. Apesar da vanguarda artística ter trazido rupturas retóricas em sua produção, ainda perpassa pelo filtro de finalidades iluministas.³⁹

Para Didi-Huberman, a obra warburguiana propôs esse deslocamento e uma decomposição dos modelos epistemológicos da História da Arte, visto que substituiu o modelo ideal dos “renascimentos”, das “boas imitações”, das “serenas belezas” antigas por um “modelo fantasmal” da história, em que os tempos não estavam cavando sobre a transmissão acadêmica, mas se expressando por obsessões, “sobrevivências”, reminiscências, reaparições das formas. É o que Didi-Huberman denomina de “modelo sintomático”, ao compreender que o trabalho de Warburg buscava sintomas e que, por meio destes, criava outras perspectivas para pensar a Arte e a sua História.

³⁸ Wölfflin, em seus estudos sobre uma História da Arte de pressupostos formalistas e essencialistas categorizados, constrói uma análise sobre a pintura, o desenho e a escultura a partir das suas transformações estilísticas ocorridas no período compreendido entre a Renascença e o Barroco, presente no livro *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*, escrito em 1915. Até hoje, esse autor é considerado uma referência aos estudos dos artistas e obras catalogados nestes períodos históricos.

³⁹ De acordo com Hans Belting, em *O Fim da História da Arte* (2012, p. 142), “uma arte que hoje ainda está de acordo com seu sentido cultural tem normalmente dois caminhos a seguir: ou se relaciona à distância com um ambiente que consiste apenas no presente fugidivo, retirando-se para dentro de sua própria história e para seus próprios mitos; ou transforma as grifes da cultura de massa em motivos de protesto, ou seja, de metamorfose poética”.

Com o conceito de *nachleben*, considerado por muitos exegetas de Warburg como um dos elementos mais importantes de sua obra, Didi-Huberman explica o sentido de uma pós-vida das imagens pensada por Warburg, uma capacidade das formas de não morrer ou desaparecer completamente e ressurgir quando menos se espera (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 62). Essas sobrevivências poderão ser marcadas por interrupções ou continuidades, por temporalidades, pois contém e transportam algo do passado. A sobrevivência se coloca em um tempo que é próprio das imagens. Ela é um tempo denso, formado por sobreposições e multiplicidades de movimentos históricos próprios, e é complexa, pois não se trata de um recorte numa linha temporal. Essa articulação temporal também possui uma articulação formal. E é nesse sentido que Didi-Huberman afirma que, nas imagens sobreviventes, há formas de uma sobrevivida de tensões já mortas, disponíveis para assombrar as periodizações e causalidades definidas pela história. Por isso, Warburg chamou sua história das imagens de *Histórias de Fantasmas para Gente Grande*. Ele via nelas o surgimento de conflitos que nunca cessavam, que mesmo depois de enterrados continuavam a assombrar (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 71-72).

É nesse sentido que Didi-Huberman vê no conceito de *nachleben* um ponto de refundação de a disciplina da história das imagens, não havendo mais um ponto de simplificação e de correspondência entre o tempo das imagens e o tempo da História. A vida póstuma das imagens aparece como uma noção transversal em toda e qualquer divisão cronológica, descrevendo outro tempo, desorientando, complicando, abrindo e anacronizando. Segundo Didi-Huberman, só o anacronismo poderia dar conta de uma vida histórica, pois o saber precisa aprender a dar complexidade aos seus modelos de tempo próprios.

Ao explicitar o conceito warburgiano de dinamograma (Didi-Huberman, 2013a, p. 154), uma espécie de grafia da imagem a partir de seu sintoma, o historiador estaria tratando dessa questão das diferentes temporalidades, as que geram a sobrevivência do *pathos*, o *pathosformel*, que se mostrava nas imagens renascentistas por ele analisadas, seja nos drapeados das vestes das ninfas ou nos detalhes de seus gestos, que reaparecem de modo fantasmático em imagens produzidas em outras épocas. Os fantasmas na História são a matéria exumada de seus documentos, que Warburg chamava de “resgatar timbres de vozes inaudíveis”, “vozes dos desaparecidos, mas vozes deitadas, ainda redobradas na grafia simples”, “nas construções de um diário íntimo” (Didi-Huberman, 2013a, p. 35).

Para o autor, as imagens devem ser entendidas como uma espécie de condensação da cultura em um momento particular, como em um fenômeno antropológico. As imagens constantes na experiência warburgiana testemunham a História, mas isso não significa que

transcorre como um mecanismo de reprodução imagética o tempo todo. Com imenso valor intrínseco em suas relações, elas lidam com a questão de uma memória histórica e originária. As pranchas do *Atlas Mnemosyne* de Warburg constituem uma coleção de marcações de manifestações da cultura humana e não conjuntos de representações de obras de arte. No lugar da interpretação, dá-se passagem a uma diferente compreensão das imagens em conjunto. As pranchas de Warburg nos mostram que a Arte aponta para múltiplos aspectos, seja em relação a movimentos sociais ou seja a sua própria história, pois também mostram uma história que é da imagem, sem adentrar no espectro da representação. Assim como a pintura de um cachimbo, parafraseando o exemplo do artista René Magritte, que pintou a imagem de um cachimbo com inscrições para negar que a sua pintura seria um cachimbo – e que também poderia estar ali apenas como um cachimbo. Para Warburg, as imagens sempre terão a forma de sua memória, que é social, imaginária, artística ou emocional:

Tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vem socorrer de modo todo peculiar o homem artístico, que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa: ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgiástica.

Ela aciona mnemonicamente a herança indelével, não com uma tendência primariamente protetora, mas com a inserção na obra de arte, formando o estilo, o ímpeto pleno da personalidade crédula, tomada pelo *phóbos* passional e abalada pelo mistério religioso – assim como, por outro lado, a ciência, ao fazer seus registros, grava e transmite a estrutura rítmica na qual os monstros da fantasia se tornam os condutores da vida que determinam o futuro (WARBURG, 2015, p. 363).

Mesmo invocando um olhar atento aos detalhes, Warburg depreendeu que lacunas poderiam surgir dentro do seu *Atlas* inacabado e que seriam preenchidas por sugestões da memória. Ali, dentro do Atlas, operando com os conceitos de *nachleben* e *pathosformeln*, perspectivou uma história por afectos distanciadas das objetividades lineares trazidas pela relação espaço-tempo. Essa noção de memória transversal em toda e qualquer divisão cronológica, que descreve outros tempos, desorienta, complica, abre e desafia cronologias, segundo Warburg, aponta para uma história anacrônica, pois, para dar conta de uma vida histórica, o saber precisa aprender a dar complexidade aos seus modelos de tempo próprios. Assim, as imagens devem ser entendidas como uma espécie de condensação da cultura em um momento particular, como um fenômeno antropológico cujo tempo, a partir do qual será construído o seu conhecimento, será o da sobrevivência. Exemplifica com os modos da Antropologia, cujos estudos são capazes de desterritorializar vários campos do conhecimento, introduzir novos objetos de estudo e afirmar o anacronismo na História. A presença de imagens pagãs, por exemplo, que atravessou o território da iconoclastia sem ser completamente sufocada, deixa vestígios, gestos, descrições mínimas para a construção de memórias, muitas

vezes sem que tenhamos alcance de sua amplitude ou das forças existentes entre suas relações. Essa memória, que incide sobre a nossa imaginação como um aspecto do sensível, partilhado em diferentes regimes – políticos, estéticos, pedagógicos, organizacionais, psíquicos – vem a se configurar também um como modo de fazer o pensamento perpassar pelos totalitarismos imagéticos a nós submetidos, visto que somos frequentemente bombardeados por imagens⁴⁰.

A essas formas recorrentes das imagens, Warburg reconheceu como fórmulas e denominou-as como *pathosformeln*, ou fórmula de *pathos*. Identificou nelas um conflito nunca resolvido e que estaria contido na memória do gesto, como uma tensão corpórea que se repete deslocada, transformada ou pelo seu avesso. Ele encontrou ali os vínculos entre a questão do tempo histórico e do tempo psíquico em corpos agitados por afetos e emoções, em que a forma humana seria dotada de uma força patética que fornece a matéria para as suas imagens fantasmáticas. É nesse sentido que, ao entrelaçar o presente de um *pathos* ao passado de uma *nachleben*, ou pós-vida da imagem, definiu o sintoma.

Os fenômenos imagéticos estudados por Warburg possuem sobredeterminações de aspecto temporal, em relação à História, e de aspecto significante, em relação às representações antropomórficas já conhecidas pela cultura ocidental. Como instâncias que atuam “umas sobre as outras na tensão e na polaridade: marcas com movimentos, latências com crises, processos plásticos com processos não plásticos, esquecimentos com reminiscências, repetições com contratempos...”, Didi-Huberman propõe chamar a dinâmica dessas pulsações estruturais de “sintoma” (2013a, p. 243). O sintoma nomeia o coração dos processos tensivos que se busca compreender nas imagens: o coração do corpo-*pathos* e do tempo-fantasma (Ibidem, p. 244).

Por seus sintomas, as imagens se tornam uma via de acesso a processos invisíveis e formas paradoxais da cultura. E, assim, a imagem reaparece de um modo deslocado, como se retornasse de um conflito, o que levou Warburg a preservar em suas leituras da história das imagens as diferenças, as discontinuidades e mesmo incongruências entre as manifestações dessas fórmulas. Ele definiu, assim, uma epistemologia pela montagem.

A montagem surge, então, como uma operação investigativa e interpretativa que, junto com o sintoma, uma categoria crítica, seriam os definidores de um “modo de estar” diante das imagens, segundo Didi-Huberman (2013, p. 428), como galhos secos que brotam fora da

⁴⁰ Nesse sentido, a crítica de Durand ao iconoclasmo ocidental que, por meio de ações pragmáticas privilegia o pensamento direto e racional em detrimento de outras formas de imaginação, de vivência. Segundo Durand (1998, p. 19-36), o iconoclasmo em excesso atua para estabelecer dogmas que bloqueiam a ação simbólica da presença figurada da transcendência, cerceando o que deveria ser uma vivência direta e original, a liberdade para uma imaginação simbólica e para a expressão de outros modos de pensar.

estação prevista. Esse procedimento que ele identifica em Warburg é perscrutado nas ideias e modos em que ele desenvolve seus projetos curatoriais, apresenta seus textos e organiza suas descobertas.

Em que pese o conceito de sobrevivência da imagem ter sido concebido anteriormente aos seus estudos acerca do Renascimento, Warburg não prospectou esse entendimento dentro da ideia de um redespertar da Antiguidade ou de imitação dos antigos, como alguns sugerem, mas com uma noção formulada à luz dos conceitos nietzschianos de apolíneo e dionisíaco⁴¹ (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 129). Lembramos que Warburg não se deteve apenas em estudos de símbolos e alegorias. Seus estudos interdisciplinares teceram relações diversas entre experiências individuais e sistemas simbólicos culturais. Viu na arte um meio de expressão das tradições culturais. Também não chegou a considerar uma noção de ruptura entre elas, mas deixou em aberto a possibilidade de construções, continuidades e retornos à origem. Ao se dedicar ao Renascimento, reconsiderou toda a trama de relações que existia entre o artista, o mecenas, os agentes e a função social que era atribuída à obra naquela época, as tramas econômicas, a mentalidade dos comerciantes, sempre estabelecendo conexões. É nesse contexto de relações sociais que Warburg almejou outra visão.⁴²

Foi com a polaridade nietzschiana entre o dionisíaco e o apolíneo que Warburg encontrou a chave para pensar numa estética de forças envolvendo o conceito de *pathosformeln*, ou fórmula de *pathos*. Para Warburg, o conflito entre o apolíneo e o dionisíaco se estabelecem no imaginário como linhas de sobrevivência de energias psíquicas primordiais, que construíam forças estéticas motivadoras das representações na arte. Assim, supôs que os renascentistas que olharam para o passado não o fizeram para copiar os cânones, mas para revolucionar a história. Coube a ele essa análise pioneira do papel das sobrevivências da imaginação, em que as imagens assumem as formas de expressão e de conteúdo das substâncias mnemônicas.

Warburg materializou em seu *Atlas Mnemosyne* algumas questões que observara a respeito da sobrevivência das imagens, evidenciando como gestos muito semelhantes eram

⁴¹ Na obra *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche aborda essas relações éticas e estéticas por meio dos mitos gregos de Apolo e Dionísio. Considera o espírito da ordem, da racionalidade e da harmonia intelectual como apolíneo e, o espírito da vontade, da vida espontânea e autêntica, do êxtase, como dionisíaco. No entanto, ao estabelecer relações entre ética e estética, Nietzsche expande o *ethos* apolíneo no *pathos* dionisíaco. Em Warburg, a expansão acontece como um conflito entre a capacidade de discernimento da razão (*astra*, mundo das ideias) e os poderes da imaginação ou do caos (*monstra*, mundo das pulsões emotivas). Didi-Huberman lembra que Warburg, ao entrar no campo da história da arte por meio do estudo de *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, já tinha iniciado a construção da teoria sobre a sobrevivência e, portanto, desejava demonstrar a “impureza” do Renascimento. Nietzsche, com a polaridade dionisíaco/apolíneo, fornece a Warburg a chave para pensar numa estética das forças e ver no *pathos* uma potência a ser considerada (conceito de *pathosformel* ou fórmula de *pathos*).

⁴² Didi-Huberman fala a respeito de um “saber-movimento” sempre presente nos estudos de Warburg (2013a, p. 59-66).

capazes de assumir significados muito diferentes. Dessas relações é que surge o conceito de engrama, também chamado de memória primitiva dos movimentos, que igualmente participava desse interesse pelas transmissões e deslocamentos das imagens no tempo. Para Warburg, a imagem encontra no símbolo a mesma função do engrama cerebral, encontrado do sistema nervoso central de cada indivíduo. Há um caminho onde se cristalizam experiências emocionais e cargas genéticas que se colocam como uma herança a ser transmitida pela memória social. Warburg fala em símbolos que são transmitidos aos artistas, como dinamogramas, que em determinadas épocas poderiam causar inversões em suas significações. Para Warburg, assim como para Benjamin, que procurava uma nova forma de ler e escrever a história e combatia a ideia de que ela não poderia ter sido assentada em uma narrativa linear, a imagem traz consigo uma memória de acontecimentos, que assinala os estratos mais arcaicos da consciência. Por trazer consigo essa carga, tem o potencial de desconstruir um pretense modelo de história linear e contínua, pois apresenta lacunas que reestruturam uma ideia de história figurativa, de imaginação, que corresponde à ideia de formação de constelações.

Segundo Didi-Huberman (2016a, p. 69) “as sobrevivências circulam por todo o lado: deslizam em cada recanto da história – como a da arte, por exemplo”. Nesses lugares da história, na ação que habita os intervalos, o que foi abandonado como refugio é o que nos interessa olhar, pois é neles que sobrevive o que assombra e o que é considerado a memória da alegoria, dos acontecimentos singulares que fazem surgir informes temporários. Certamente que, como em toda interpretação, há uma arbitrariedade individual aqui, mas o autor ressalta que a História da Arte é um saber poético a ser, rigorosa e arqueologicamente, construído (Ibidem, p. 138). Nesse sentido, é preciso propor uma concepção sobre as imagens trazidas pela arte não somente como objetos que nos ajudaram a expressar os pensamentos em determinadas épocas, mas como uma forma possível de salvar e compor modos de olhar para uma história sempre em movimento. É nesse sentido que Didi-Huberman atribui a Warburg a experiência de um “gaio saber inquieto”. Estabelecendo relações entre a produção intelectual e as viagens e experiências antropológicas de Warburg, Didi-Huberman mostra um tanto do seu percurso de vida, das suas lembranças e modos de apresentar as tensões, as analogias e contradições das imagens que estudava, conferindo ao fundador da “ciência sem nome” uma dimensão biográfica. Fica claro o quanto Warburg buscava um espaço para as imagens, um território de análise despojado de conceitos temporais que acolhesse anacronismos, descontinuidades e outros aspectos não lineares que lhes atravessam, revelando o seu modo de pensar, o seu modo de concebê-las.

Tem-se, com Warburg, a visão de um processo em que seus movimentos operam como forças em ação, forças que veem de um passado, que expandem sentidos, que permanecem, que submergem e retornam para além da capacidade de serem produzidas como meros símbolos ou significados de um processo civilizatório. São mais que isso, incorporam energias anímicas e se mostram a partir de seus poderes, deixando rastros para colacionar outros, para migrar, para seguir em movimento.

Uma das principais características das imagens é a capacidade que elas têm de atravessar fronteiras. Do mesmo modo que ato de pensar, elas provocam uma desterritorialização, tornam-se nômades para experimentar e evidenciar questões ainda desconhecidas, provocar saberes inquietos. E deslocar o olhar para tornar visível aquilo que não se vê, justamente por ser visível, faz aparecer o que está próximo a nós. Olhar para as diferenças e o que nos soa estranho é o que prescinde a transformação de um gaio saber num gaio saber inquieto (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 299). Saber fechar os olhos também.

Didi-Huberman atribui à Nietzsche a ideia de que reconhecer o mundo é torná-lo problemático (2018, p. 118), pois há no habitual o mais difícil de se reconhecer. Portanto, há de se reconhecer no saber uma força e não apenas conteúdo, nos colocando para além da moral, voando, brincando, enfim, sendo artistas, fazendo o pensamento dançar livre (Ibidem, p. 119).

Causa e efeito. – “Explicação”, dizemos; mas é “descrição” o que nos distingue de estágios anteriores do conhecimento e da ciência. Nós descrevemos melhor – e explicamos tão pouco quanto aqueles que nos precederam. Descobrimos múltiplas sucessões, ali onde o homem e pesquisador ingênuo de culturas anteriores via apenas duas coisas, “causa” e “efeito”, como se diz; aperfeiçoamos a imagem do devir, mas não fomos além dessa imagem, não vimos o que há por trás dela [...] (NIETZSCHE, 2009, § 112, p. 140).

Segundo Nietzsche, todo fenômeno se constitui a partir de relações de forças. A própria história é constituída a partir do confronto de forças. Deleuze, em *Nietzsche e a Filosofia*, ressalta que

A história de uma coisa é geralmente a sucessão das forças que dela se apoderam e a coexistência das forças que lutam para delas se apoderar. Um mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido de acordo com a força que se apropria dela. A história é a variação dos sentidos, isto é “a sucessão dos fenômenos de dominação mais ou menos violentos, mais ou menos independentes uns dos outros. O sentido é então uma noção complexa: há sempre uma pluralidade de sentidos – uma constelação, um complexo de sucessões, mas também de coexistências – que faz da interpretação uma arte, “toda subjugação, toda dominação, equivale a uma interpretação nova” (DELEUZE, 1976, p. 5).

Nietzsche já havia pensado nessa relação de forças paradoxais, onde ocorre uma transformação múltipla de sofrimentos e saberes, de ações e jogos (2009, § 355, p. 250):

[...] O conhecido, isto é, aquilo a que estamos habituados, de modo que não mais nos admiramos, nosso cotidiano, alguma regra em que estamos inseridos, toda e qualquer coisa em que nos sentimos em casa: – como? nossa necessidade de conhecer não é justamente essa necessidade do conhecido, a vontade de, em meio a tudo o que é estranho, inabitual, duvidoso, descobrir algo que não mais nos inquiete? Não seria o instinto do medo que nos faz conhecer? E o júbilo dos que conhecem não seria precisamente o júbilo do sentimento de segurança reconquistado?

Temos, assim, de um ponto de vista filosófico, um espaço analítico, um território de expressão warburguiana, que é fundado em uma investigação de verdades criticáveis e modificáveis, impermanentes e nunca universais, que ultrapassa fronteiras do ver, do saber, de discursos imagéticos, transgredindo também modelos canônicos e deterministas. É assim que Warburg trabalha o gaio saber nietzschiano, escolhendo momentos para propor um exame amplo das suas descontinuidades, diferenças. Nesse sentido, Foucault nos lembra da necessidade de uma História que introduza o descontínuo, que divida sentimentos, dramatize nossos instintos, multiplique nossos corpos e se oponha a ele também: “A história será ‘efetiva’ na medida em que ela reintroduz o descontínuo em nosso próprio ser. [...] É que o saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar” (FOUCAULT, 2005, p. 28).

Depende da capacidade humana perceber o visível, ver o invisível, reconhecer o mundo, o estranho remetido a algo conhecido, bem como a dificuldade de ver e conhecer o que está próximo. E de ser um diagnosticador do tempo, como dizia Foucault, a quem as relações entre o visível e o dizível eram fundamentais para a definição de uma episteme: “O discurso e a figura têm, cada um, seu modo de ser: mas eles mantêm entre si relações complexas e embaralhadas. É seu funcionamento recíproco que se trata de descrever” (FOUCAULT, 2000, p. 80).

Warburg poderia ter escrito enciclopédias, inventariado exaustivamente com imagens, mas ele não buscava dar ao seu atlas a ideia de ser um dicionário. Teve a preocupação de apresentar argumentos visíveis nas imagens, nas relações entre elas que eram, eventualmente, distantes em termos cronológicos, e não em palavras ou determinações iconográficas.

3.2.1 O atlas

O atlas se configura como um devir do ver e do saber do arquivo (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 298). Pode ser concebido como uma “máquina de leitura” – ou de releitura – de conhecimentos transversais, onde a compilação visual de uma memória inquieta é transformada pelo saber, seja no espaço do pensamento histórico, da atividade artística ou no âmbito público e político. Trata-se de um espaço analítico que permite lidar com operações desdobráveis ao invés de optar por estudos de arquivos fechados para as imagens. O conhecimento

enciclopédico e arquivístico se torna preterido ao desenvolvimento de argumentações, de amostras de como as imagens atuam, das complexas camadas das suas sobrevivências, explorando suas diferenças sem afogá-las, fazendo uso de intervalos e orientações espalhadas em um plano e não em caixas de arquivos mortos. Enquanto um atlas faz escolhas, um arquivo, no sentido defendido por Warburg, as recusa.

Didi-Huberman nos provoca a pensar sobre uma “arqueologia do saber das imagens”, num sentido foucaultiano, para que sejam obtidas respostas relativas à possibilidade de se constituir uma contribuição ao conhecimento histórico por meio das imagens. No entanto, se apressa em esclarecer que não se trata da construção de um conhecimento fechado e que a ideia de contrapor imagens diante das palavras é absurda. Ao tentarmos construir uma interpretação histórica, é preciso ter em mente que não podemos identificar o arquivo (o sistema de enunciados) do qual dispomos, pois ele é sempre uma lacuna que, muito provavelmente, resultou de censuras deliberadas ou inconscientes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209).

O atlas é uma prática, um instrumento onde é possível resgatar pensamentos e perceber seus movimentos. Didi-Huberman frisa que o deslocamento do mundo é o assunto da Arte. Apoiado no vocabulário de Deleuze e Guattari para apontar a potência filosófica do projeto warburguiano, explica (2018, p. 187):

Poderíamos, com razão, considerar o Atlas *Mnemosyne* como um instrumento para colher ou “preparar amostras”, por meio de imagens interpostas, do caos da história. Tratar-se-ia, em suma, com as pranchas negras do atlas consteladas de figuras em todos os gêneros, de criar planos de inteligibilidade capazes de operar certos “cortes no caos” para constituir uma espécie de arqueologia ou “geologia cultural” visando a tornar sensível a imanência histórica das imagens. E, como por saltos e ricochetes, tratar-se-ia, enfim, de propagar novos conceitos, novos modos de pensar a temporalidade social e cultural. [...] “Trata-se sempre de vencer o caos por um plano secante que o atravessa”, escrevem Deleuze e Guattari, explicitando que “é como se lançássemos uma rede, mas o pescador sempre corre o risco de ser levado e de se encontrar em alto mar”. Um modo de redizer a *potência* e o *sofrimento* inerentes ao mesmo gosto de Warburg: sua vocação aos *astra* (os conceitos) sempre aproximados dos *monstra* (o caos). Atravessadas nesses dois planos, encontrar-se-iam então essas “pranchas de corte” operatórias que nos oferece a coleção de *Mnemosyne*.

Para Didi-Huberman, o *Atlas Mnemosyne* de Warburg não se trata de um arquivo, em que se reúnem itens separados de modo espacial ou temporal. Apesar desse projeto ser definido pelo próprio autor como uma tentativa de teorizar a função da memória humana por meio de imagens. Também não se trata de um inventário, mas de um espaço de investigação que viabiliza percursos, reminiscências da memória, um ponto de partida de trajetos, infinitos e indefinidos, sem função anafórica precisa. Isto posto, abre para investigações de dimensões de diversas ordens, como a heurística, ensaística, política e pedagógica, que, por meio desta dinâmica mnemônica, constituem arranjos de visualidades.

De acordo com Didi-Huberman, uma imagem é feita de muitos sentidos, com a força de produzir, ao mesmo tempo, sintoma e conhecimento. Afirmar que nesse processo há perturbação e desconstrução das fronteiras disciplinares no campo do saber, exigindo rupturas e deslocamentos, o que fez com que Warburg partisse em busca de um saber em movimento (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 31-32). Faz uso do conceito de “imagem dialética”, buscado junto a Walter Benjamin, para falar de um agora e de um outrora, um movimento que escapa a uma sequência cronológica. Se Warburg via na imagem um ente enigmático, que não é inerte, ao contrário, é animado, Didi-Huberman explora a concepção de que essa vida pode ser transmitida ou esquecida, enterrada ou redescoberta, atravessando períodos de latência e de crise, vai se repetindo e se transformando, num movimento de cadência e tensão anacrônicos, mas que é entendido a partir de um jogo indivisível de latências e crises entre o que é esquecido/lembrado ou relembrado/reesquecido. São conceitos que surgem de um movimento, que não são relacionados a um momento temporal específico, mas resignificados a todo momento. Daí uma dialética⁴³ caracterizada pela ideia de descontinuidade, ligada a um momento de criação, de significação, de encontro. Didi-Huberman vê, no procedimento de composição de um atlas, um ensaio em que, sem que se busque resultados, se expõe outras maneiras de fazer, sempre com a possibilidade de um novo recomeçar. Como um espaço de investigação de rastros, pegadas, que ficaram em determinados tempos para serem tocados, retornam para se manifestar em outros tempos. Entende que sempre haverá uma dialética aberta nas imagens, algo em aberto entre um *pathos*, uma emoção impotente, um impoder, e uma reivindicação política.

A perspectiva de Warburg, desenvolvida por Didi-Huberman junto ao construto da Filosofia da Diferença, possibilita que a montagem seja um modo filosófico para pensar a História da Arte. Na experiência ensaística, referenciada por Didi-Huberman (2018, p. 180 e p. 288) em Walter Benjamin⁴⁴ e em Theodor Adorno⁴⁵, considera o ensaio como uma poética, um modo que constrói justaposições de ideias sem subordiná-las e sem temer a descontinuidade do pensamento diante de seus temas. Se há no ensaio uma constante recusa à conclusão, o que por si evita a ideia de totalidade, há nele também, em função da sua abertura, um parentesco com a

⁴³ A imagem dialética, ou imagem crítica, é um conceito que Didi-Huberman pensa a partir de Walter Benjamin, que é a imagem para além do dilema entre falso e verdadeiro, o que significa não ver a imagem como representação, substituição de uma ausência ou de algo que existe antes da própria imagem. A ele interessa pensar a imagem nas tensões e oscilações entre presença e ausência: “um jogo dialético para o visual”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 143).

⁴⁴ Em *Passagens*, relativamente às montagens literárias (BENJAMIN, 2009).

⁴⁵ “O ensaio coordena os elementos, em vez de subordiná-los; é só a quintessência de seu teor, não o seu modo de exposição é comensurável por critérios lógicos” (ADORNO, 2003, p. 43).

obra de arte. É algo para ser lido, pois o que eventualmente se perderia em precisão se ganha em legibilidade, visto ter o poder de abolir um conceito tradicional de método e se colocar nas transições de seus conteúdos para encontrar seu teor de transitórias verdades. A partir das montagens literárias de Benjamin, Didi-Huberman faz questão de mostrar que não é preciso afirmar, mas obter alguma justiça com o uso de fragmentos ao invés de inventariar fragmentos montados. Faz uma defesa da dimensão política para as montagens, já que coloca como inexistente uma hierarquia aos seus fragmentos. Nessa dimensão, há uma preocupação inevitável com o direito de autoria, ao qual estão sujeitos os artistas. É neste sentido que a montagem tem uma proposta que vai além do processo curatorial, pois implica preliminarmente uma grande experimentação, a qual proporciona brincadeiras com significados, contrastes históricos e vínculos iconográficos.

Didi-Huberman lembra que a imaginação é um “mecanismo produtor de imagens para o pensamento” (2011, p. 61). Por isso, também se refere a Benjamin para exemplificar um encontro dos tempos, de um presente ativo com um passado reminescente, um dispositivo que abre constelações para o futuro e que destrincha o tempo. Em vez de buscar questões oriundas nas relações formais e simbólicas das imagens, propõe um jogo de atravessamento de questões temporais para suscitar as dinâmicas que asseguram a sobrevivência das imagens. Isso nos possibilita optar, então, por um caminho de “desorientação” da história.

Não esqueçamos, ainda, que uma imagem é sempre um produto humano. Além de apreender o aparecimento de uma ação humanoide, diz respeito ao esvaziamento da experiência de uma ação em nosso processo histórico e educativo. É sobre essa experiência que Didi-Huberman (2011, p. 129) se refere ao utilizar a metáfora do vaga-lume, em que afirma que a fragilidade das experiências humanas está nesse jogo de deixar de se comunicar. Assim, não seguimos em busca de salvações ou de verdades prontas, mas aguçamos maneiras de olhar para assegurar os lampejos que decorrem de experiências vividas.

O trabalho da montagem, tratado nesta pesquisa como o trabalho da “mesa de artista”, é elaborado para evidenciar sintomas, aquilo que se mostra e introduz movimentos, que ajuda a pensar a própria montagem como modo de trabalho, como uma operação que é contínua num espaço que é de experimentação. Há nela também o componente intuitivo, em que afloram os argumentos que se darão entre as imagens e as próprias intuições. É por meio dessa prática de montagem inquieta, em que se pinça uma amostragem do caos, que se faz tornar visível a exposição das diferenças, das estranhezas e do pensar inusitado. Seja pelo plano do atlas ou

das suas pranchas em séries, nesse espaço de procedimentos imagéticos, desdobrado em operações mentais, novas relações são criadas.

A experiência da montagem é um modo de pesquisar outros engendramentos de aceitação do múltiplo, de expor as transversalidades, de amar o diferente: “A afinidade eletiva seria então amar seu dessemelhante e querer conhecê-lo por ‘constelações’, montagens ou atlas interpostos (assim como Warburg também o fez durante toda a sua vida, do paganismo renascente aos índios *Hopi*)” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 175). Mas lembra que uma afinidade eletiva impõe ao desafio, que é o heterogêneo e a heterotopia, uma “contrapartida de sofrimentos, de *pathos* inelutáveis”, pois embora a afinidade possa transgredir fronteiras, não tem o poder de as abolir.

Didi-Huberman e Aby Warburg nos ajudam a compreender que novas narrativas sempre trazem elementos das antigas narrativas e que, ainda assim, são sempre significantes para as leituras da nossa contemporaneidade, pois há nelas certos anacronismos que insistem em nos chamar a atenção – os fantasmas que nos ensinam – ainda que tais ensinamentos sejam aparentemente ou aprioristicamente indecifráveis. Com Warburg, também somos tocados a pensar em composições constelares, num sentido de coleção de imagens, e realizamos o exercício do deslocamento do olhar para a prática do pensar. Esse ato de deslocar implica um percurso sensível, requer movimentos não apenas diante do que foi catalogado pela História da Arte, mas das suas relações com escritos, poesia, literatura, composições musicais, materiais publicitários, do cotidiano etc. Didi-Huberman chama esse plano de campo de batalha⁴⁶, e o refere como um lugar necessário ao uso de questionamentos por abarcar as transversalidades que são proporcionadas pelas ciências humanas, por gerar emoção e, deste modo, perceber os muitos “fósseis em movimento” (2016b, p. 32) que habitam e sobrevivem em nós. Essa percepção se relaciona com o desejo e a emoção arranjados na forma como olhamos a nossa própria história, seus rastros culturais, em que constelações de imagens podem nos ensinar a pensar sobre o que é sentido, aquilo que se sente.

⁴⁶ Podemos relacionar o campo de batalha com os territórios lisos da “máquina de guerra”, conceito tratado por Deleuze e Guattari, em que afloram questionamentos abarcados por transversalidades do campo de estudo das ciências humanas nas fronteiras, sempre imprecisas, com o campo da Arte. Não temos em “máquina de guerra” uma metáfora conceitual para o citado “campo de batalha”. Ela trata de um agenciamento do desejo que põe em movimento toda uma maquinaria. Nesse sentido, a guerra não é um objeto e o que está em jogo é a relação entre a guerra e o desejo. Entretanto, ela também não se esgota na suposta descrição de um estado clínico, mas confere um teor problemático à crítica do Estado como forma ou modelo, se relaciona com um agenciamento social, com o nomadismo, que deriva de um “devir-revolucionário” não inscrito na história (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 106).

3.2.2 A mesa de artista

Em um ensaio visual, as imagens podem parecer uma coleção de representações figurativas em torno de um tema. Sobre uma mesa de montagem, a formação desta coleção parte de elementos poéticos, todos com potência formadora de um *pathos* e, portanto, frutos da escolha de quem pesquisa. Portanto, não se trata de conceber ou compor uma coleção de obras-primas, nem de constituir atributos discursivos com o objetivo de atribuir legitimidade e hierarquia em seu conjunto. O jogo da montagem, do ensaio, requer o exercício da experimentação. A experiência nos revela que o saber não se separa da criação, visto que uma montagem é também uma operação de reconhecimento de imagens, necessária para a formação de conceitos científicos, pois atravessa fronteiras, indo em direção ao que Didi-Huberman chama de “iconologia científica”, com um papel de produção de saberes (2018, p. 209-210).

Tratamos, então, de encontrar articulações e conexões em movimento, em deslocamento, num campo em que se aprende com os artistas a fazer uso das imagens, apropriando-se delas como um bem comum, que, modificado pela criação, é devolvido e restituído para ser olhado e retorna ao mundo das imagens como outra coisa. Não como uma coisa que se transforma em outra, mas que mostra o que se passou nesse intervalo, nessa co-criação entre uma coisa e outra. Aparentemente silenciosas, as imagens tornam a nos olhar aos gritos e a produzir outras ressonâncias. A pretensão de aproximar ao campo da Educação os saberes originados a partir da composição da mesa de artista e, por meio de composições imagéticas, requer o resgate da presença das imagens, de suas concepções enquanto obra de criação, não de objeto a ser julgado, categorizado ou classificado identitariamente.

Considerados os modelos tradicionais de pesquisa historiográfica na arte, para Didi-Huberman a montagem é a que melhor traduz a ação poética de ensinar, de experimentar com imagens, pois, além de ser um modo que contempla a desierarquização, permite a tomada de posições que afirmam a vida em todos os seus modos. Além dessa dimensão pedagógica, a montagem traz a dimensão política, que afirma a coexistência das diferenças. Didi-Huberman ressalta que recorrer à prática da citação artística não é o mesmo que recorrer à prática da apropriação. Essa se aprende com os artistas, pois as imagens podem ser utilizadas indefinidamente e sem uma ideia de pertencimento⁴⁷. Além de não provocar uma estrutura

⁴⁷ Didi-Huberman afirma as quatro dimensões de uma montagem: a heurística, a partir das escolhas e tomadas de posição do autor, os argumentos e as intuições presentes nas imagens; a pedagógica, como uma operação poética para ensinar, em que o professor inventa outros modos de fazer a “transmissão do alegre saber”; a ensaística, como forma de coordenar ao invés de subordinar, de construir justaposições, de produzir argumentos sem renunciar a afinidade com a imagem, de buscar intensidade de pensamento sem temer a descontinuidade e de recusa à conclusão, evitando uma ideia de totalidade. O ensaio possui parentesco com a obra de arte e pode ser empregado

hierárquica em seus procedimentos, o ensaio é um modo de construir justaposições de imagens sem subordiná-las e sem temer a descontinuidade do pensamento diante do tema-problema escolhido. Nesse aspecto, Didi-Huberman reitera a dimensão política que há nos ensaios e, por consequência, nas montagens, já que ele se dispõe a evitar qualquer hierarquia entre seus fragmentos, preferindo fazer uso de citações enquanto apropriações, como fazem os artistas com as imagens, para devolvê-las ao mundo como algo que não tem posse, ao contrário, são públicas. No entanto, toda a apropriação exige escolhas e apagamentos. A apropriação propõe desdobramentos por meio de uma visualidade constituída de infinitas fissuras, de histórias de fantasmas que assombam a nosso ato de ver, como dizia Warburg, que geram crises e, além de provocar, também viabilizam uma percepção reveladora e desmistificada das imagens. Esse exercício da visão, por assim dizer, estabelece um contato com a realidade, o qual se mostra muito tenso e, por isso mesmo, muito produtivo. Um contato que faz arder (DIDI-HUBERMAN, 2012).

O artista também pensa a arte a partir dos modos como a cria, como processo. Dedicase à experimentação criativa. Toda vez que dispõe de imagens, está a fazer uma montagem, a redistribuir a ordem das coisas, um trabalho sobre uma mesa onde os materiais e elementos estão sempre sendo mexidos. É essa redistribuição das imagens, segundo Didi-Huberman, que nos faz ver o mundo como se fosse uma primeira vez e, ao mesmo tempo, tem como efeito torná-las insólitas para nós (2017, p. 69).

Toda montagem requer uma dimensão heurística, de observação pela montagem em si, em que se justapõem as imagens e se apontam relações em rede. É por meio dessas relações do artista com a montagem que ocorre uma conexão que extrapola os episódios discursivos cabíveis em uma história, fazendo aparecer outras realidades que estariam “por trás” da história. Didi-Huberman (2017, p. 58) nos esclarece nesse sentido:

O que há “por trás” de um acontecimento factual nem por isso é um “fundo” insondável, uma ‘raiz’, uma “fonte” obscura de onde a história retirasse toda a sua aparência. O que há “atrás” é uma “rede de relações”, ou seja, uma extensão virtual que pede ao observador, simplesmente – mas não há nada de simples nessa tarefa – para multiplicar heurísticamente seus pontos de vista. É um vasto território movente, um labirinto a céu aberto de desvios e portais.

como ferramenta de leitura em que mostra ao invés de inventariar; e a política, por evitar hierarquias e promover coexistência entre os documentos que a constituem, recorrendo à prática de citações, e não de apropriações, em que uma imagem não é tomada, mas devolvida, como um artista o faz quando realiza uma intervenção (2015, teor do simpósio realizado no Museu de Arte do Rio, intitulado *Memória dos Fantasmas: Imagens, Sintomas e Anacronismos*. Vídeo completo disponível em: <<https://youtu.be/UcQEIU-aY8E>>).

É a partir das imagens em montagem que se pode explorar seus sintomas. Nesse processo de sintomatologia, espaço onde residem as poéticas, junto ao deslocamento histórico, é que se determina a sobrevivência das imagens. Apesar de estarmos nos colocando perante um processo de rememoração da história, as imagens criam tempos intrincados entre si, apontando também intervalos e falhas em uma concepção histórica que se pretenderia universal e linear. Para Didi-Huberman, a História da Arte pode ser pensada a partir de montagens anacrônicas, fixando-se nas “imagens sobreviventes”, vendo-as como sintomas, como portas de entrada ao que está por de trás, nas conexões que são capazes de revelar não apenas aspectos secretos do tempo que criou essas imagens, mas também aspectos do nosso próprio tempo presente.

Nas complexidades da construção de uma montagem, há um jogo das diferenças em que o distanciamento se impõe para acessar alteridades. Didi-Huberman lembra que Bertold Brecht escreveu sobre esse efeito de distanciamento como marca do seu teatro (2017, p. 62): “criticar a ilusão, pôr em crise a representação, isso começa por priorizar a modéstia do próprio gesto que consiste em mostrar: ‘distanciar é mostrar’, afirma primeiro Bertold Brecht”. Segundo o autor, ao mostrar que se mostra, não se está mentindo sobre o estatuto epistêmico da representação, mas fazendo da imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão. E, para mostrar, é preciso saber tomar posição, distanciar-se, para mostrar mostrando o que se mostra. É o distanciamento como tomada de posição para conhecer o que se mostra.

Assim, a montagem vai criando agrupamentos, entre ordens de realidades possíveis que foram pensadas, fazendo com que a percepção das diferenças seja possibilitada pela montagem. Não é algo que simplesmente se torna deduzível, mas que é experimentado. Didi-Huberman fala de um “elemento-surpresa” na montagem (2017, p. 64) como algo fundamental, pois sua abertura se dá na outra face do distanciamento, criando intervalos onde antes só se via a unidade. É o distanciamento que faz surgir a surpresa e a curiosidade. Deste modo, vão surgindo outros agrupamentos na montagem, de ordens diferentes, pensadas de modo espontâneo, que desarticulam a percepção habitual das relações entre as situações e as coisas, que desmontam relações, reagrupando outras articulações que não só aquelas agrupadas por suas diferenças. O próprio anacronismo é empregado como fator de distanciamento numa montagem.

Como documento artístico-poético, uma montagem revela outras potências para as imagens, para suas destinações, suas multiplicidades expressivas, diferenças e deformações, outras aparições, atemporalidade e, em sua dimensão pedagógica, nos ensina algo ou “alguma outra coisa” sobre a nossa história, como diz Didi-Huberman (2017, p. 241). A mesa de artista

é um suporte, tal qual um cavalete, em que se inicia, se retoma, se reinicia ou se altera o trabalho (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 24-25).

Ela é somente uma superfície de encontros e de disposições passageiras: deposita-se nela e nela se despeja, alternadamente, tudo o que seu ‘plano de trabalho’, como se diz tão apropriadamente, acolhe sem hierarquia. A unicidade do quadro dá lugar, sobre uma mesa, à abertura sempre renovada de possibilidades, novos encontros, novas multiplicidades, novas configurações.

É na mesa de artista que se formulam as inquietações que Didi-Huberman atribuiu à Warburg (2018, p. 257). Ali é o lugar em que se recolhe as imagens do mundo em pedaços, em que o atlas não se configura como uma saída da inquietação ou retomada da pesquisa, mas a constituição da reformulação do que inquieta, sua recomposição, recondução e remontagem, junto a novas formas. Uma mesa supõe circulação de coisas e arranjos provisórios dos espaços, de conceitos, sendo a mesa de artista a que faz surgir novas interrogações a respeito da potência das imagens. Warburg se preocupava com os deslocamentos do mundo com as guerras, com a arma do pensamento. Chamava sua biblioteca de “cidadela de livros”, que Didi-Huberman traduziu como “máquina de guerra para o pensamento”, “dispositivo experimental” em um laboratório de inventar aparelhos para “ver o tempo” operando nas palavras, imagens e gestos humanos (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 263-264).

Se um atlas é um espaço analítico em desdobramento, um “dispositivo fantasmático”, como diz Didi-Huberman, “que exige mais do que existe”, podemos pensá-lo como outro início para uma historiografia das imagens, “interpretado no sentido musical do termo, para desdobrar todas as suas versões, todos os recursos possíveis” (Ibidem, p. 270). Não se trata de ser uma síntese de pesquisa, mas um aparelho de dispersão, de multiplicidade de contextualizações, por isso o *Atlas Mnemosyne* de Warburg é considerado “uma aposta epistêmica revolucionária, essa nova forma de saber visual – em que tudo que está ali reunido, coletado, libera multiplicidades de relações impossíveis de serem reduzidas a uma síntese” (Ibidem, p. 271). Ao desconstruir os pressupostos da própria iconografia, é também um instrumento iconológico, mas que supõe uma filologia não convencional (Ibidem, p. 272-273): um instrumento de leitura do mundo por meio de uma tempestade poética de imagens.

A montagem de uma pesquisa imagética recoloca questões que precedem e ultrapassam campos restritos da Arte e da sua História. Estudar a sintomatologia de imagens exige, obviamente, recortes para a delimitação do campo de pesquisa. Entretanto, a montagem proporciona, para além da busca de questões oriundas das imagens em si ou das relações formais e simbólicas entre elas, a consideração de suas relações transversas, o atravessamento de questões suscitadas pelas dinâmicas de um pensar que se move assegurando a sobrevivência

das imagens.

Dessa operação espacial, a mesa do artista ainda desloca suas camadas de memórias, evidenciando conexões de fatos, suscitando histórias e comparações, liberando afinidades, conflitos, pulsões, imaginação, transgressões de modelos e implosão de fronteiras. É deste modo, podemos pensar a mesa de Goya, quando ele criou e compôs as gravuras que constituem a série *Los Caprichos*, como uma experiência da sua arte no sentido de compor uma crítica filosófica ao mundo e à sociedade da época. Uma mesa de trabalho é para o artista uma experiência de imagens, em que se recolocam questões que não estão apenas circunscritas no campo da Arte.

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não aludem a nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir. (VALÉRY *apud* BENJAMIN, p. 220).

Na montagem investigativa warburguiana, as imagens, sejam elas consideradas obras de arte, figuras impressas advindas de circuitos populares ou da publicidade, também são selecionadas para auxiliar na compreensão de como o trabalho artístico – ou seja, o resultado de uma pesquisa em torno do que compõe o trabalho ou a mesa de um artista – pode constituir uma história em meio a outros trajetos do pensar. A composição de imagens numa mesa, prancha ou painel pode outorgar legibilidade às relações evidenciadas na provisoriedade das montagens, as quais nos fazem olhar sob outros prismas, de modo a encontrar outros aspectos acerca da ordem das coisas, dos seus espaços e de outros tempos.

Por ultrapassar o campo epistêmico da História da Arte, um atlas não pode ser sintetizado tão somente como um procedimento artístico: “Para além de qualquer procedimento, a montagem é um processo capaz de colocar em movimento novos ‘espaços de pensamento’: um modo de renomear e reconfigurar o gaio saber nietzschiano (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 291)”. O que Warburg configurou como *Atlas* nos oferece trajetos, intervalos, pranchas de orientação no lugar de arquivos e caixas, para que tomemos posição diante de um saber inquietante. Seja em relação à memória ou a uma genealogia foucaultiana, tais composições imagéticas sempre reivindicam um saber de descontinuidades.

XI - A pintura antes de pintar... É um erro dizer que o pintor está diante de uma superfície branca. A crença figurativa advém deste engano: de fato, se o pintor estivesse diante de uma superfície branca ela poderia reproduzir um objeto exterior que funcionasse como modelo. Mas não é assim. O pintor tem muita coisa na cabeça, ou a sua volta, ou no atelier. Portanto tudo o que há na sua cabeça ou à sua volta já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece a trabalhar. Tudo isto está presente sobre a tela, enquanto imagens, atuais ou

virtuais. Se bem que o pintor não tenha que preencher sua superfície branca, ele terá antes que esvaziá-la, desimpedir, limpar. Ele não pinta para reproduzir sobre a tela um objeto que funcione como modelo, ele pinta sobre as imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento vá inverter as relações do modelo e da cópia. Em suma, é preciso definir todos esses “dados” que estão sobre a tela antes que o pintor comece seu trabalho. E entre tais dados, uns são obstáculos, uns uma ajuda, ou mesmo os efeitos de um trabalho preparatório (DELEUZE, 1981, p. 45).

O pintor, o poeta, o pensador – e, em geral, qualquer um que pratique uma *poiesis* e uma atividade – não são os sujeitos soberanos de uma operação criadora e de uma obra; eles são, sim, seres vivos anônimos que, tornando todas as vezes inoperosas as obras da linguagem, da visão, dos corpos, procuram fazer experiência de si e constituir sua vida como forma-de-vida. (AGAMBEN, 2017, p. 277)

Ressalta-se aqui que Warburg sequer criou linhas divisórias aos seus objetos de estudo, como as que distinguem os conceitos de corpo e símbolo, por exemplo. Ele deixou suas concepções soltas, “como um amontoado de cobras vivas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 382), pois sabia que não teria como dar uma forma rigorosa e teoricamente fundamentada para a intricação de tudo o que observara.

4 Por um atlas de corpos-cariátides

– Pranchas, constelações e um atlas para mostrar o corpo-cariátide –
Procedimentos para montar desmontar e remontar constelações –
Para mostrar o corpo feminino sobrecarregado – A figura do Atlas –
Pensar o corpo-cariátide como corpo de segunda linha –

Atualmente ninguém acredita nos silfos; mas a locução “silhueta de sílfide” continua sendo aplicada às mulheres esbeltas como elogio trivial. Os silfos ocupam um lugar intermediário entre os seres materiais e os imateriais. A poesia romântica e o balé não os desdenharam.

Jorge Luis Borges⁴⁸

Sem a pretensão de compor uma historiografia para as figuras das cariátides encontradas na produção artística inventariada pela História da Arte, o Atlas do Corpo-Cariátide evidencia, por si mesmo, que a designação que dá origem ao nome “corpo-cariátide” perde a sua força e ganha outros contornos perante as mais variadas possibilidades visuais e artísticas de apresentação imagética de seus corpos. Ainda que tal denominação se limite ao desígnio da representação dessas figuras ou da imitação de suas características antropomórficas formais, tomamos consciência da necessidade de se pensar e enfrentar uma visualidade viva, corpórea. Ao se privilegiar os aspectos visíveis-formais de uma imagem, além de esbarrarmos num tipo de racionalidade que predomina submissa a uma ideia moderna da História da Arte como disciplina, se renuncia a sua potência imagética ao circunscrever o pensamento apenas no campo das representações artísticas. Nominar as imagens não é suficiente para dar conta daquilo que elas são: “evidência tanto quanto enigma” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28).

O modo como a pesquisa procedeu à investigação do corpo-cariátide enquanto imagem-enigma, constituída a partir de suas figuras, atentou para o conflito existente entre o visível e o visual. Tratou de romper com a racionalidade adotada por historiadores nominadores e classificadores de formas artísticas e abriu a janela da perturbação que essas formas são capazes de causar e de perscrutar um outro modo de saber histórico. Para tanto, a pesquisa tratou de ter em mente que nosso encontro com a obra ou com a imagem é um evento que nos incita a investigar efeitos que nunca cabem numa interpretação exata, mesmo que delas extraiam os

⁴⁸ O livro dos seres imaginários. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 194.

seus sintomas.

Há, em cada prancha, um encontro com o imaginário, com os escritos que a imagem emprestou os seus enigmas. A imaginação é um dos principais traços do método de um saber que se elabora via os indicativos dos sintomas. As pranchas imagéticas contam com a nossa disposição por um não-saber, de modo que ele possa ampliar a nossa capacidade de pensar para além da retórica da certeza que reina na história das imagens. Didi-Huberman fala que a partir desses encontros anacrônicos entre as imagens emergem os conflitos, os não-saberes a enfrentar. O saber histórico só nos atinge a partir de um não-saber, do seu sintoma, que interrompe um curso normal das coisas segundo uma lei, algo que resiste à observação banal⁴⁹. Analisada a partir de seu sintoma, a imagem interrompe um curso normal de representação, revela desejos de representação, de um encontro vivido que a (re)apresenta, o qual pode ser sentido enquanto subjetivação. Assim, somos afetados por visões diferentes do corpo-cariátide e do peso da sua condição. Esquecemos a classificação enciclopédica para imaginar a partir de um passado que nos afecta e que nos abre diante de um não-saber caótico, perturbador.

Essa disposição pelo não-saber tem o poder de ampliar a capacidade de pensar para além da retórica da certeza que reina na historiografia calcada nas imagens. Pensamos nesses não-saberes carregados pelos corpos-cariátides, nessas imagens que carregam os sintomas disparadores de problematizações em torno do feminino e que nos fazem, por consequência, pensar em nossas próprias submissões, no que nos é exigido na vida, pelos sistemas e assujeitamentos impostos, seja em relação ao cumprimento de metas, de produtividade no trabalho, seja a sujeição como um valor religioso, por exemplo, entre tantos outros fins tidos como universais. O Atlas do Corpo-Cariátide mostra a sobrecarga do corpo feminino, a partir dos mais diversos contextos de produção de imagens e dos mais diferentes modos em que a Arte se relaciona com a vida.

No plano de construção do Atlas do Corpo-Cariátide, é preciso atentar para as modificações do olhar que investiga outras possibilidades diante daquilo que vê. Pela ótica dos artistas, de suas mesas de montagem, pensamos em um caminho de “desorientação” da história, buscando, do modo em que Didi-Huberman busca em Warburg a capacidade de perturbar a historiografia cronológica, por meio da intersecção de processos de memória psíquica e também pelo alargamento de percepções para além de um espaço cultural ocidentalizado. Sem preocupação com as fontes puras às origens ou aos destinos das figuras que o integram, buscou-

⁴⁹ Nesse sentido, Didi-Huberman coloca a questão quanto aos fins e à retórica de certezas postas pela História da Arte (2013b, p. 11).

se o entendimento de que os padrões iconológicos nem sempre operam com a força necessária para constituir um livre jogo do saber, no qual inúmeras constelações de imagens indicam histórias inacabadas. Por isso, a proposta constelatória requer outras disposições para olhar, perceber e sentir as imagens. É crucial permitir também que as figuras nos olhem enquanto disparadoras de emoção, disponibilizando a nossa escuta ao que pode ser dito ou proposto a partir do que vemos. São esses movimentos que alimentaram boa parte das constatações – e surpresas – que se desenvolvem nesta pesquisa imagética.

Com as moças de Cária, constelamos algumas das primeiras manifestações acadêmicas de arte surgidas no Brasil, provenientes de registros artísticos advindos da produtiva Missão Francesa, cuja comitiva artística acompanhou a vida da família real portuguesa nos trópicos, a partir de 1816. Seus trabalhos chegam até nós como um exemplo do que Warburg alerta a respeito da história das imagens: tragédias reconduzidas entre o pior dos *monstra*, o mundo das pulsões emotivas, e o melhor dos *astra*, o mundo das ideias, em um constante deslocamento. Nesse sentido, Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, desenhistas e pintores encarregados de retratar o império brasileiro-português, produziram diversos retratos de cenas do cotidiano dos chamados escravos de ganho, homens e mulheres submetidos à política escravagista da época. Ainda que criticados duramente na época por não representarem fidedignamente a realidade dos escravos, especialmente dadas as características compositivas influenciadas pela estética neoclássica, muito em voga na Europa daquele período histórico, não deixam de receber críticas ainda hoje por pertencerem a um estatuto de uma Arte considerada menor, cujas práticas, técnicas e dimensões eram consideradas aquém dos grandes salões de arte parisienses. Tais apontamentos remetem a julgamentos arbitrários, que dizem muito mais respeito ao contexto em que tais juízos de mérito são remetidos que ao da produção artística, realizada em conjunto com registros em diários e cadernos de artistas dos seus autores. Deslocado o campo do julgamento, percebe-se que as abordagens artísticas sobre a sociedade escravagista, a partir da visão de um artista, inclusive os contemporâneos que tratam do mesmo tema, não constituem muito mais que pequenos cortes no espaço caótico do qual emergem as criações.

Quem cria imagens produz a partir de uma virtualidade ligada à vida, de singularidades que afetam seu olhar. O que mais levaria um fotógrafo a reproduzir, por exemplo, uma imagem de mulheres de Bombaim do modo da composição clássica do mito das *Três Graças*, ou da harmonia do mundo, da antiguidade (fig. 5)? Por que motivos ele teria repetido, com as portadoras de água na Índia, a mesma composição, retratada exaustivamente por séculos com a

mesma forma? Seria apenas pelo fato de que a dita composição se tornou célebre pela pintura de Sandro Botticelli, Peter Paul Rubens, Rafael Sanzio, Pablo Picasso, entre outros artistas considerados “mestres” ou “gênios”? Teria sido pela repetição reiterada dessas imagens, cujos autores seguem sendo reverenciados pelos mesmos sistemas que as reproduziram?

Figura 5 – Quadro comparativo das *Três Graças*: Botticelli, Rubens e anônimo.



Fontes: *A Primavera (detalhe)* de Sandro Botticelli, 1482, têmpera sobre madeira, 203x314cm, Galleria Uffizi, Firenze; *As Três Graças* de Peter Paul Rubens, 1635, óleo sobre tela, 221x181cm, Museo Nacional del Prado, Madrid; e *Carregadoras de água de Bombaim, s/a*, cartão postal, cerca de 1900, disponível em: <https://www.oldindianphotos.in/2011/02/women-carrying-water-in-metal-pots-on.html>.

Outro ponto importante aqui diz respeito à “tradução em palavras” daquilo que os olhos “sentem”. Uma tarefa árdua é o domínio da escrita das sensações, bem como o cuidado necessário para que esse sentido não deslize ao campo problemático da representação. O que Warburg empreendeu, em seu *Atlas Mnemosyne*, é algo que não se resume ao estudo dos seus escritos, já que as palavras gozam de um difícil acesso ao domínio da tempestade de sentidos. Muitos foram os exegetas das anotações warburguianas, mas é, especialmente, diante das suas pranchas, da experimentação de composições de memórias visuais, que percebemos que as singularidades de cada olhar não permitem decalques ou cópias de seus modos de ser, mas só fazem sentido por serem um espaço de modos de fazer, de evidenciar outros modos de ver as imagens, de produzir sentidos. Portanto, o atlas sempre funcionará como uma “engrenagem visual de ler” diferente para quem olha. Sua montagem sempre suscitará outras, permitirá a multiplicação das leituras e do que essa operação produziu, gerando outras multiplicidades, em nuances intermináveis de relações. É uma operação infinitesimal, como os números calculados por Leibniz, e se produzem nos intervalos surgidos entre as imagens, a

partir de seus ruídos, dos seus abismos, como riscos necessários ao entendimento daquilo que Didi-Huberman chama de pós-vida das imagens, do que nos afeta e nos assombra.

Warburg inaugurou uma proposta em que as imagens são consteladas entre si, assim como seus diversos tempos cronológicos dispostos na montagem de uma prancha. Com pranchas compostas pelos mais diferentes tipos de imagens, organizou, a partir de constelações imagéticas, outros fluxos de pensamento, de apresentação de temas, colacionando recortes literários, jornalísticos, enfim, criou caminhos de orientação inspirados na paisagem constelatória dos mapas celestes.

As constelações sempre foram objeto de criações imaginárias, em que a humanidade, desde os tempos mais remotos, empenhava-se para encontrar respostas aos seus conflitos e entender os enigmas do universo. Elas habitam, nas mais diferentes culturas (seja por histórias, por imagens, por símbolos mitológicos e outras significações que lhes foram atribuídas para criar outras ordens de compreensão), um espaço de mistério ligado aos destinos da humanidade. Seus movimentos e leituras estão associados aos ciclos na natureza, às coordenadas de localização terrestre, projeções cartográficas, períodos da produção agrícola. As constelações estão nos calendários, encontradas desde as civilizações mais antigas, traçadas de formas simples e complexas, aparecendo figuradas desde as figuras de deuses mitológicos. Por meio delas, narrativas foram criadas sob o céu dos locais de onde eram observadas, estimulando o olhar e a imaginação dos homens e seus sonhos exploratórios do espaço. Benjamin⁵⁰ também trabalhou com a ideia de constelações de modo metafórico, com sentido imagético e relacional: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”, inspirando em Adorno a apropriação desse termo como uma ideia de um pensamento em abertura.

Nesse sentido, as constelações do corpo-cariátide se mostram como relações visuais do que não pode ser explicado com palavras, mas indicado a partir de olhares múltiplos, que leem mais que suas derivações, acusando modos indiretos de pensar a respeito do que se vê, do que não se vê totalmente, do que vai além de relações de causalidade. Mostra como o olhar inquieto descobre o que vê e o que não vê nas imagens, as relações que escapam, as que se reconfiguram de outros modos, dissociando elementos para religá-los a outras imagens, para remontar outros tempos, independentemente das imagens que o compõem.

⁵⁰ Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin usa o termo para esclarecer o leitor após elencar uma série de observações abstratas (BENJAMIN, 1985, p. 231).

4.1 Constelações, intervalos e relações variáveis do Atlas do Corpo-Cariátide

Todo atlas é infinito na medida da sua criação, expondo os riscos e as riquezas de suas relações, muitas vezes ambivalentes. Didi-Huberman nos lembra como Walter Benjamin articulou como ninguém a “legibilidade” do mundo com as condições imanentes, fenomenológicas ou históricas da “visibilidade” das coisas (2018, p. 19-20), e que seu motor é a imaginação, que já o é a palavra imagem, e essa não se coloca como fantasia pessoal, gratuita. Trata-se de uma imaginação oferecida como conhecimento transversal, potência intrínseca da montagem, que suscita descobertas, laços de semelhanças, algo que a observação direta e isolada não consegue discernir. Uma imaginação que aceita o múltiplo sem resumir o mundo ou esquematizá-lo. Por isso, o atlas é inesgotável enquanto “máquina de leitura”.

Montar o Atlas do Corpo-Cariátide a partir do templo de *Erectéion* é puxar uma pesquisa sobre outras construções inspiradas nele – e que pode chegar aos modos das artes contemporâneas. A travessia das imagens passa por corpos-cariátides, tais como: as que abrigam as fachadas do Parlamento de Viena e da Escola de Chicago, as esculturas encontradas em praças de grandes cidades da Europa, em fachadas de museus e prédios em cidades portuárias coloniais da América do Sul, na formação de constelações imagéticas com as criações de arquitetos e os livros sobre ornamentos, como o de John Meyer, para estabelecer relações com as criações cinematográficas de Agnès Varda, com as danças orientais do “Chari Pot” ou “Pot Dance”, com as frutas na cabeça de Carmem Miranda, o vaso da atriz mexicana Rosa Moreno, com as ninfas em vestes esvoaçantes, com as roupas da chamada “alta” costura, com as mulheres que estampam rótulos e propagandas de produtos cosméticos e alimentícios, do sabonete ao leite condensado; e pensar nas relações entre a “leitora” de Lichenstein com as moças chamadas “de família”, que frequentam escolas para aprender a equilibrar livros na cabeça e treinar o andar equilibrado, símbolo das boas maneiras, das pequenas éticas, do desfilas elegante, no templo sonhado por Modigliani e suas cariátides, que o próprio artista apelidou de “pilares de ternura”. Essa miríade de menções mostra o movimento inevitável face à iconologia dos intervalos suscitada por Warburg. São os liames que constituem a “ciência sem nome” que tecem as urdiduras do Atlas do Corpo-Cariátide.

As formas antropomórficas dos corpos-cariátides nas esculturas e nas fachadas arquitetônicas migram para as colunas de mobiliários, para as hastes de luminárias, estruturas verticais de fontes, proas de navios, arquitraves, portais, balaústres, não apenas como objetos do olhar. Nessas figuras, em que habita a força da sustentação, do sustentáculo corporal, dos

seus modos de arcar com os seus próprios pesos, o equilíbrio, a manutenção do que paira acima de si, a razão de suas existências, a liberação das mãos para carregar e seguir adiante com seus corpos, esses que são também a ferramenta do sustento da vida.

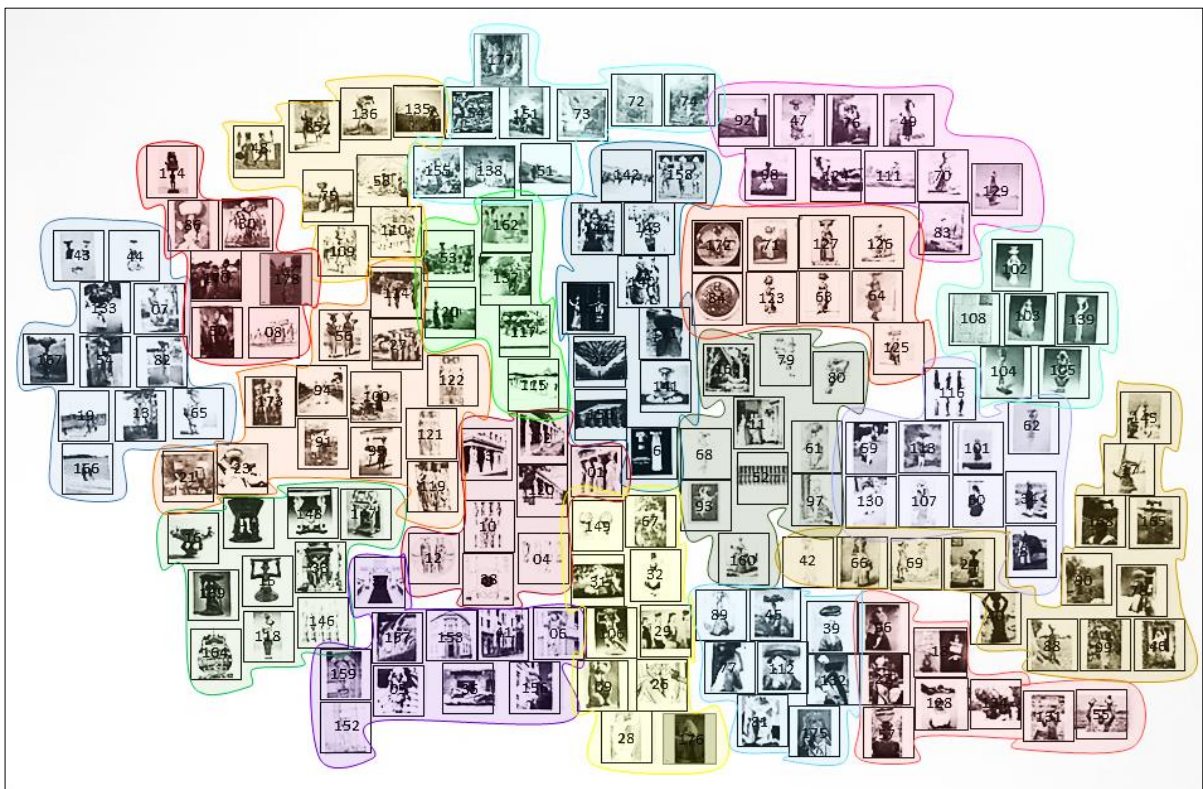
Esses corpos, quando habitam o mundo do trabalho, o fazem de modo peculiar. Em lugares marcados pela escassez de recursos técnicos e ferramentas para prover o sustento, com recursos postos em situação inversamente proporcional aos proventos da natureza e da riqueza territorial, o corpo-cariátide trabalha para extrair da terra o seu provimento, que não chega por rodas, carros ou máquinas. As imagens deste atlas são todas colunas de sustentação dos filhos, filhas, meninas nascidas nas mesmas iguais condições, em diferentes grupos étnicos, de diversas localizações geográficas do globo terrestre, formando muitas gerações de corpos-sustentáculos-pilares que carregam a sobrecarga de suas existências. Sozinhas, em duplas, em grupos, enfileiradas, comandadas por homens, disciplinadas, em movimento, em bandos, em situação de cumplicidade, de amizade, de competição, de descontração, compondo paisagens nos mais remotos lugares, culturas e épocas, elas sobrevivem em corpos femininos registrados, copiados, colados, esculpidos, moldados, desenhados, fotografados, estampados em cerâmicas, latão, pedra, concreto, madeira ou papel.

Imagens recriadas, espetacularizadas, desafiadas em caminhos de sobrevivência, em rotas de vida, revisadas em figuras modelares da beleza, da leveza e do equilíbrio do corpo feminino, que trazem personagens variadas, vistas nas ruas, no protagonismo do comércio ambulante, nas produtoras do campo que sustenta a vida nas cidades, em cenários que exigem mais que ferramentas e terra fértil a quem os olha. A figura da cariátide, que já representou a prosperidade na ambientação decorativa advinda da renovação urbanística de grandes cidades do século XIX e início do século XX, integra esse simbolismo para associá-lo a construções que abrigarão instituições museológicas, bancárias, acadêmicas etc., conferindo solidez humana ao que Vitruvius designou, e Hegel lembrou, como a forma humana “mal-empregada”, ou seja, o que entendemos como formas de “segunda linha”, *kitsch*, menos valorizadas. São imagens em movimento e monumentalizadas, em segundo plano dentro de um projeto maior, pela Arquitetura. Enquanto mulheres que andam carregando pesos na cabeça, novas explicações tentam dar conta de suas presenças capturadas em fotografias (independentemente de serem documentais ou não) de paisagens de regiões empobrecidas, como o litoral brasileiro, as olarias indianas e as estradas de países africanos. A força desses corpos carrega o que muito ainda pode ser construído apesar da sua penúria, da sua miséria, do “mau emprego” dos seus corpos. Parafraseando Euclides da Cunha, ao referir-se ao homem do sertão: o corpo-cariátide é, antes

de tudo, um forte. É essa a força sintomática que reúne as imagens no atlas montado nesta pesquisa.

Entendemos que esta experimentação lidou com a presença de cada uma das figuras ali expostas ao olhar. Ao deixarmos de lado seus simbolismos, a abordagem iconológica, a semiologia e outras perspectivas proponentes de análises discursivas, propomos o apontamento ao que é visível e que nos afecta no campo das sensações. A experiência, assim, propõe outros modos de pensar com as imagens, de nos relacionarmos com elas, da devolução com que operam ao refletir nossos pensamentos, com a memória de outras realidades perdidas ou que, como num campo arqueológico, se apresentam como possibilidade de outras descobertas e indagações. Com o auxílio de Warburg, construímos um atlas para o corpo-cariátide como quem tece um tecido de muitos fios, originários de muitos lugares, geografias, etnias, tempos e histórias. Ele se mostra como uma espécie de tapete filosófico, tramado artisticamente em um tear de afecções e percepções para dar chão ao que se pisa quando se pensa uma história inominada para uma “trágica cultura”.

Figura 6 – Constelações do Atlas do Corpo-Cariátide agrupadas e identificadas por cores.



Fonte: acervo da autora, 2019.

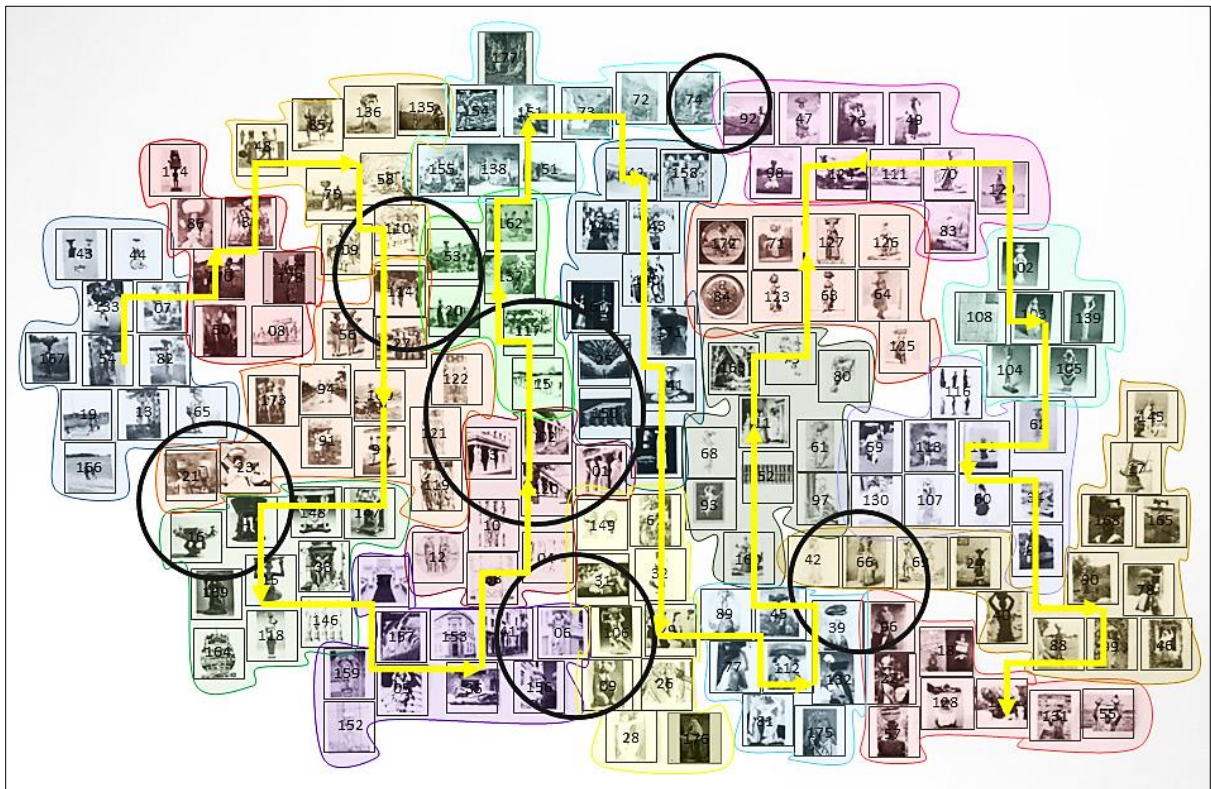
O Atlas do Corpo-Cariátide foi montado a partir de 178 imagens, pesquisadas e catalogadas a partir de suas autorias, lugares e técnicas procedimentais de criação individuais, identificadas e numeradas de acordo com a ordem em que surgiram durante o desenvolvimento desta dissertação e agrupadas em dezenove constelações (fig. 6). Essas imagens não foram limitadas a um número ou a qualificações de ordens formais, tampouco o atlas exigiu tais limitações. As fotografias de figuras encontradas em obras de arte ou em pormenores dessas obras, independentemente de suas origens, foram incluídas lado a lado com fotografias jornalísticas, com fotogramas de filmes e registros fotográficos da autora. Por óbvio, há um olhar fotográfico diferente em cada imagem que compõe o Atlas do Corpo-Cariátide. São imagens das mais diversas proveniências, algumas colecionadas antes mesmo da pesquisa tomar corpo, que chegaram desordenadamente e, algumas vezes, espontaneamente na mesa de composição, seja por indicações de trabalhos de artistas, sugestões de outras pesquisas imagéticas, ou por buscas em sites de museus e relações algorítmicas provenientes destas investigações, em acervos de fotógrafos viajantes, jornais, livros de arquitetura, artigos sobre mulheres e relações de trabalho, conversas com estudiosos da Arqueologia, das Artes, da Arquitetura, da História, menções, registros de viagens, lembranças, hipóteses, visitas a livrarias e bibliotecas.

As primeiras relações imagéticas partiram de uma imagem, a das cariátides do templo de *Erectéion*, a figura nº 1 do Atlas, que, na montagem, ficou localizada em uma área central em relação às demais figuras. O estudo das áreas constelatórias e a divisão em pranchas foi realizado posteriormente à montagem, considerando seus fluxos interimagéticos e os atributos que fazem de um atlas uma montagem interminável e infinita (fig. 7). O mesmo ocorreu com seus agrupamentos constelatórios, seja no sentido da ampliação de suas áreas de estudo, com o acréscimo de outras imagens, formação de subconstelações, com possibilidades de remontagem dessas relações imagéticas. Elas também surgem a partir de outras relações supervenientes e podem reaparecer fora da ordem de um determinado percurso contemplativo, de um fluxo já escolhido, ainda que esse tenha sido adotado logo no início do procedimento, pois trata-se de um campo de caminhos abertos a olhares nômades.

Na experiência da montagem do Atlas do Corpo-Cariátide, destaca-se a composição das pranchas em constelações, em que as imagens foram agrupadas de modo a dar o movimento da operação investigatória por relações, deixando alguns vetores, de fluxos possíveis de serem observados, perceptíveis como uma espécie de “caminho de retorno”, a ser percorrido junto com o “conflito warburgiano”. Esses conflitos entre as relações passam a definir o nosso modo

de estar diante da montagem, já que as imagens são realocadas de acordo com as suas relações de vizinhança, com os elementos sugeridos pelas próprias imagens e manifestações viabilizadas pelos intervalos entre elas e entre as próprias constelações. Sobre a montagem do atlas, surgem traçados de composição com sentidos que poderiam ser conduzidos de outros modos, a partir do olhar de cada observador, reconduzidos a uma outra experiência em que, nesse espaço de interação das imagens, memórias visuais e inquietações, abririam novos espaços para outras perguntas e para imaginar histórias. Sentidos infinitos cabem dentro de cada uma das imagens e das relações que elas tecem entre si. Foram levadas em conta, além dessas relações, outros elementos pictóricos que compõem essas figuras, deixando em aberto mais possibilidades para compor constelações sobrepostas ou rearranjos, como aquelas que estabelecem, por exemplo, relações funcionais entre os objetos que as figuras portam, com os elementos que determinam coincidências ou sobrevivências das posturas dos seus corpos, das composições das figuras, seja a partir de sentidos originários ou históricos, ou mesmo com os elementos que se fazem presentes na cena junto a cada figura de corpo-cariátide. Buscou-se a preservação das suas diferenças, descontinuidades e até mesmo das incongruências formais encontradas entre as manifestações dos seus sintomas e das suas formulações patéticas.

Figura 7 – Fluxos das constelações e subconstelações no Atlas do Corpo-Cariátide.



Fonte: acervo da autora, 2019.

Portanto, há três observações a serem ressaltadas aqui. A primeira é a de que todas as imagens que integram o Atlas do Corpo-Cariátide, assim como as do *Atlas Mnemosyne*, foram obtidas a partir de fotografias⁵¹, sendo que, algumas delas constituem apenas um recorte, ou detalhe de um objeto ou de uma cena maior retirada da sua fonte original. Isso se deve não apenas ao fato de que esta experiência está referenciada no modo warburgiano de investigar imagens, mas também porque buscamos trazer à investigação pontos de vista sobre o corpo-cariátide que facilitassem a percepção de múltiplos contextos. Considerou-se, assim, aspectos artísticos e concepções visuais a partir das suas presenças enquanto objetos de criação, já que também podem estar impregnados por questões subjetivas que advém do olhar de cada um dos diferentes fotógrafos que capturaram as imagens. Nesse aspecto, poderiam ser questões relativas ao olhar de quem a toma para catalogá-la, como obra de museu ou como um monumento arquitetônico urbano, ou do olhar de quem a captura para ilustrar uma notícia de conteúdo informativo, entre outras razões de registros destas figuras.

A segunda observação diz respeito ao encontro de temas ou questões que poderiam se repetir ou se rerepresentar em mais de uma das pranchas constelatórias, seja por suas relações de vizinhança ou de rearranjo da análise aqui proposta. Entretanto, tal fato não interfere e nem prejudica o andamento do fio condutor escolhido para a sua análise exploratória, já que cada constelação é individuada por significâncias possíveis e não por títulos herméticos. Cada prancha é acompanhada de uma tabela própria, onde se apresentam os dados das imagens e créditos autorais, legendados de acordo com suas posições relacionais, com acréscimo de excertos literários, matérias jornalísticas, letras de música, artigos e pesquisas que se relacionam com os assuntos de interesse, catálogos museológicos e exposições das quais algumas imagens participaram, imagens complementares, depoimentos de artistas e outras explicações pertinentes às fontes das imagens, de modo a oferecer uma linha de continuação de colagens dos possíveis recortes que ainda emergirão junto aos temas presentes em cada prancha.

A subdivisão do atlas em pranchas assegura essa condição indeterminada de continuidade que a natureza das imagens possibilita acrescentar, a todo momento, neste tipo de

⁵¹ Didi-Huberman lembra da complexidade de toda legibilidade das imagens, ainda que documentária. Cita a “Pequena História da Fotografia” de Walter Benjamin, ao referir que “as imagens não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de lê-las, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciar-las dos ‘clichês linguísticos’ que elas suscitam enquanto ‘clichês visuais’ (DIDI-HUBERMAN, 2017, P. 37). Por outro lado, a técnica fotográfica tem papel crucial e preciso para documentar e conferir provas, subvertendo modelos de apresentação de fatos científicos que implicaram na mudança de modos de apresentação do saber. Didi-Huberman lembra que, graças a registros antropológicos destinados a catalogar a “variedade” humana, acabou-se mostrando toda uma ordem de opressão dos regimes coloniais por meio de imagens (2018, p. 216).

investigação. Sem relações de hierarquia, seja entre as imagens ou seja entre as pranchas constelatórias, por entender que uma investigação warburguiana parte de uma tomada de posição política de afirmação da vida e dos seus diferentes modos de existir, buscamos caracterizar o atlas como um território de afirmação de diferenças, coexistência das figuras, multiplicidades e liberdade para uma experimentação ilimitada.

A terceira observação se refere à contribuição benjaminiana sobre o fato de que toda imagem reproduzida se torna parte de algo que nem sempre se relaciona com o significado ou concepção artística da obra original (BENJAMIN, 2014). Lembramos que a reprodutibilidade de imagens em larga escala, ainda que faça referências às obras originais, se torna também um outro modo de referenciar e de se relacionar com outras imagens, acarretando alterações ao seu significado, que sofre mudanças com a sua distribuição e inserção em novos contextos. Numa colagem, por exemplo, que pode se dar intencionalmente a partir da mesa de um artista ou de um mural realizado por um adolescente que deseja reunir imagens de seu apreço, há escolhas pessoais que traduzem uma experiência vivida pelo seu autor. Isso não significa que essas aproximações com as imagens são frutos de um acaso vivido, mas que o autor de uma montagem se apropria da potência das imagens para criar outro movimento, outro sentido histórico, outras experiências vividas em tempos que não são mais da sua criação, mas da sua reprodução. John Berger formula duas perguntas a respeito de uma significância histórica das obras de arte (1999, p. 34): “a quem o significado da arte do passado pertence de direito? Àqueles que podem fazer dele uso para suas próprias vidas, ou a uma hierarquia cultural de especialistas em relíquias?”

Novamente temos a questão política colocada por Didi-Huberman a respeito da montagem warburguiana. Se os meios de reprodutibilidade técnica destituíram uma autoridade concebida para as obras de arte, como atestou Benjamin, suas imagens estão liberadas para transitar com outros propósitos e conferir outras relações em nossas experiências vividas. O que Benjamin aponta exige uma tomada de posições diante das imagens, um movimento que é político diante de outras autoridades que se constituíram no mundo contemporâneo, como os direitos autorais, as autorizações de museus para reproduzir obras sob seus domínios, os direitos editoriais, as licenças públicas que permitem a distribuição gratuita de reproduções de obras artísticas protegidas por direitos autorais, as normas de compartilhamento nas redes digitais concedidas por seus autores, enfim, percebemos que há outras questões em movimento que também interferem nas escolhas e nos modos como nos situamos em relação às imagens já produzidas no campo ampliado da Arte. Por isso a relevância da dimensão política da

montagem enquanto apropriação artística, a qual restitui outra obra, devolvendo ao público outra coisa. A montagem não se resume ao significado das imagens em suas instâncias originárias, porém isto não nos torna desconhecedores do seu uso para definir outras histórias, seus passados, nem ignorantes ou ingênuos em relação aos discursos instauradores de uma aura de legitimidade conferida às obras de arte pelos seus sistemas legitimadores.

No desdobramento das constelações imagéticas, a partir das observações feitas nesta pesquisa, foram pensados outros agrupamentos em sobreposição, disposições e subposições à proposta inicial, em que as margens de cada agrupamento constelatório também poderia tecer relações com as margens das constelações vizinhas. Assim, tem-se um modo não linear e inesgotável de lançar novos olhares aos arranjos propostos, conforme aquilo que se depreende da imagem do Atlas do Corpo-Cariátide em sua aptitude, mapeada por cores e círculos de aproximação, que enseja interrelações entre os agrupamentos propostos. A construção dessas relações, é importante ressaltar, se propõe a partir do modo em que o observador se posiciona diante das imagens e de como ele violenta o pensamento para que as imagens passem a se movimentar dentro do jogo de relações, singular a cada posicionamento tomado diante dessas.

Não há instruções nem regras específicas para iniciar e seguir os rastros de intelecção e emoção suscitados pelas imagens e pelos intervalos que se formam entre elas. Para montar um atlas imagético é preciso ter em mente que é possível partir de indefinidos lugares da prancha e trajetórias do pensamento sobre essas imagens, o que implica remontá-lo inúmeras vezes, testá-lo, experimentá-lo, confrontando entendimentos, possibilidades de coexistências e retomadas de questões que sobreviveram a diferentes tempos ou condições de origem. São múltiplas as compreensões e aprendizagens que já perpassaram as imagens que compõem um atlas, assim como as novas relações e entendimentos que poderão surgir nesse território de especulação.

Sabedores de que a imagem tem uma força de eloquência muito maior do que poderia caber em teses discursivas a seu respeito, evitamos apresentá-las ao lado de textos ou de informações que possam agir como emissores de juízos ou de definições que confirmem autoridade, propriedade ou razões que as fixem em ideias únicas ou que explorem uma emoção glorificada por hierarquias e classificações atribuídas ao seu estatuto de obra de arte. Apenas descrevemos algumas das relações possíveis de serem exploradas em cada prancha, e que poderiam constituir outros aspectos objetivos para serem desenvolvidos em outras investigações específicas. Por situar um território que proporciona movimentos e encontros com dimensões políticas e poéticas, temos uma montagem que oferece oportunidades de

colocar o pensamento em movimento, em operações com grande potencial pedagógico. Nesse sentido, temos um atlas imagético que, como contribuição ao ensino da Arte e à Educação, é voltado à afirmação da vida, ao amor ao diferente, à equidade e à coexistência dos seus mais diferentes corpos, em seus mais amplos sentidos.

Por fim, é oportuno lembrar que nem todas as constelações aqui mapeadas são passíveis de serem nominadas ou classificadas a partir de uma característica universal. Considerando que as imagens são apresentadas em relações de visualidade, e não de categorizações hierárquicas e lineares, em que uma é colocada em relação às outras, também não foram identificadas por temas de estudo, mas por zonas de afecção, agrupadas em conjuntos dentro de cada prancha para formar uma espécie de amostragem, visto que outras imagens não catalogadas nesta pesquisa ainda poderiam vir a ser juntadas ali. O Atlas do Corpo-Cariátide é uma proposta interminável e de desdobramentos indefinidos, seja em relação ao seu formato ou a sua extensão.

4.2 Um atlas para mostrar o corpo-cariátide

O Atlas do Corpo-Cariátide opera com a aceitação do múltiplo, com a exposição de saberes transversos, com o amor ao diferente, com a vontade de conhecer, de ilustrar um processo de heranças, de valores pré-concebidos pela representação da vida em movimento. Se Warburg se referia às ninfas como as figuras antitéticas ao Atlas mitológico, foi porque viu nas suas imobilizações a sobrevivência de sintomas, como o de desmoronamento ou prostração.

Com as cariátides, vislumbramos um equilíbrio por um peso que não é de ordem celestial e, que mesmo diante do desmoronamento, mantém uma postura que não se curva ou que não quer demonstrar cansaço. Este sintoma se apresenta também nos “pesos” sobre a cabeça, que, abstratamente, podem ser relacionados com o das mulheres trabalhadas ou pesquisadoras contemporâneas, as quais, destarte as suas produções, precisam manter as mãos livres para execução de tarefas domésticas e cuidados com os filhos. Diferentemente da força de Atlas, que carrega a abóbada celeste em suas costas, o céu segue pesando sobre nossas cabeças. Embora o titã derrotado sustente fardos de chumbo depositados sobre suas vértebras⁵²,

⁵² A Anatomia nomeou a primeira vértebra cervical com o nome de Atlas por ser a que sustenta o globo da cabeça. Essa vértebra tem como características o fato de não possuir um corpo vertebral, ter a função de apoiar o crânio e de articular com a segunda vértebra, a Áxis, os movimentos amplos que possuímos entre a cabeça e a coluna vertebral. Fonte: <www.anatomiaonline.com/coluna-vertebral/>.

ele ainda consegue movimentar a cabeça para descobrir o céu e o mundo.

Atlas, o titã da mitologia grega, foi condenado a suportar o peso do “mundo dos sofrimentos”, o destino celeste, em suas costas. Sua figura também é conhecida como atlante, com a simbologia mitológica de ser dotado por força desproporcional da natureza em ação, de quem preparou a Terra para a chegada dos humanos. Junto com os demais titãs, associados às forças da desordem e do caos, planejaram um ataque fracassado ao Olimpo, episódio conhecido como *Titanomaquia*. Derrotados, os titãs foram condenados à eterna escravidão. À Atlas, Zeus determinou que sustentasse eternamente o céu em seus ombros. Essa história mitológica da cultura ocidental clássica teve diferentes desfechos, alguns inclusive envolvendo outros mitos, como Hércules e Erísteu, e outras peripécias que teriam libertado Atlas de tal fardo e o tornado o primeiro rei de Atlântida. Entretanto, o que nos interessa nessa figura são alguns detalhes relativos aos modos como ela foi representada por artistas ao longo dos tempos.

Condenado a sustentação o peso da abóboda celeste e o eixo do mundo sobre as suas costas, tal condição também acabou por condená-lo à imobilidade. Seu labor é o sofrimento como punição, traduzido por uma relação de culpa e castigo. Atlas carrega vetores antagônicos. O peso que essa figura sustenta não está calcado sobre a sua cabeça, mas entre os seus ombros, o mesmo local do corpo que sustenta o pescoço, pilar da cabeça. E isso explica o motivo pelo qual o atlante mitológico deu nome ao projeto de Aby Warburg: para personificar a “tragédia da cultura” como um modo, uma alegoria e até mesmo como uma autobiografia de sua obra inacabada *Atlas Mnemosyne*.

Foi por meio dessa figura emblemática, que traduz as polaridades com as quais Warburg pensou a história das civilizações (Didi-Huberman, 2018, p. 96), que esse autor vislumbrou a história para a tragédia da cultura humana, a história com que cada cultura exhibe seus monstros e a história do saber, com a qual cada cultura explica e pensa esses monstros. É da sua condição de corpo portante, prostrado em sofrimento, que emerge uma polaridade em movimento: um corpo dotado de força que, apesar da sua imobilidade, da possível tradução de um impoder, mostra uma dimensão política a ser reconhecida a respeito da potência dos corpos. Ao mesmo tempo em que Atlas personifica a força de seu corpo castigado, ele também traduz a impotência humana que está sob o poder dos astros celestes. (Ibidem, p. 99)

No entanto, é na questão do saber que o Atlas acaba se sobrepondo ao seu castigo. O seu sofrimento de portante, de sustentador dos males que aterrorizavam o mundo, é o que o faz um grande conhecedor de todos os detalhes do cosmos, da Terra e do firmamento, dos movimentos planetários circulares e das estrelas. Ele passa a deter a potência de conhecer. Ao

mesmo tempo em que o seu saber tece relações com o seu castigo, com a sua dor e infelicidade, o seu corpo se torna potente e evita o esmagamento que o céu cometeria sobre a terra. E o seu espírito passa a conhecer todos os abismos ali existentes, entre o céu e a terra, todos os intervalos cósmicos. Por isso Atlas acaba sendo também denominado como uma figura paterna da astronomia, da astrologia, da geografia, da navegação, entre outras, na Antiguidade Clássica.

Ao mesmo tempo em que a figura do Atlas se mostra em prostração, ao suportar o mundo dos sofrimentos da história trágica da cultura ocidental, ao seu lado, a figura da cariátide, que surge como figura simétrica, tal como os atlantes, figurada em representações ornamentais projetadas para fachadas arquitetônicas, mobiliário decorativo, adornando e ornamentando espaços urbanos. Entretanto, o fato de serem figuras que se mostram em relações de afinidades visuais, contidas em seus gestos e posturas antropomórficas e empregadas por diferentes movimentos estilísticos da Arte e da Arquitetura, estão longe de uma ser a antinomia da outra, especialmente se considerarmos as suas memórias enquanto imagens ou significações visuais atribuídas por suas histórias de “carregamentos” e “suportações”. Apresentá-las lado a lado ou com funções arquitetônicas e ornamentais semelhantes não significa que suas origens históricas, enquanto criações artísticas, possam ser equivalentemente justapostas para empreender análises relativas aos seus papéis sociais ou estudos culturais de gênero, por exemplo, simplesmente porque o Atlas seria uma figura masculina ao lado das moças de Cárias. Por isso, numa montagem construída para jogar luz sobre os mais diferentes aspectos constitutivos ou emanados por uma imagem, temos saberes que estão em movimento constante e que oferecem legibilidade para explorar aspectos que, porventura, ainda não foram explorados, combinando uma forma não definitiva com o seu potencial de abertura infinita ao desejo de saber, sempre interminável, para procurar informações que possam ter se bifurcado ou se perdido em seus múltiplos sentidos. Nesse sentido, Warburg inventa um novo tipo de Atlas:

Esta seria a grande lição desse mito: um castigo transformado em saber imenso, um exílio transformado em território de abundância, até mesmo de prazeres dionisíacos. Atlas, guerreiro vencido, obrigado a imobilizar sua potência, herói infeliz e oprimido sob o peso de sua pena, torna-se enfim uma coisa imensa e movente, fecunda e rica de ensinamentos. A partir de então, ele dá seu nome a uma montanha (o Atlas), a um oceano (Atlântico), a um mundo submarino (a Atlântida), a todo tipo de estátuas monumentais destinadas a sustentar nossos palácios (os atlantes), e em breve a uma forma de saber destinado a reunir em imagens a dispersão – mas também a secreta coerência – de nosso mundo inteiro. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 106-107)

Se no fardo pesado desse poderoso sofredor temos a imagem compreendida em uma dialética entre potência e sofrimento, é na sua imobilização que temos a sua formulação patética. A imagem do poderoso Atlas sobrevive relacionada ao seu risco de desmoronamento.

É por isso que Warburg considera que a figura antitética do Atlas é a ninfa. Enquanto a ninfa se exhibe histericamente, o Atlas desmorona em prostração e melancolia: “tudo o que aparece como oferenda erótica e como graça (seja ela cruel) sobre a cabeça da Ninfa, aparecerá como destino trágico e como sofrimento aos ombros de Atlas” (Ibidem, p. 111).

Para além das sobrevivências dos gestos humanos nas imagens capturadas, Warburg nos mostra que o saber se revela a partir de uma extensão imagética, o que, com as perspectivas de Deleuze e Guattari, podemos entender como rizomática. Há, no tabuleiro do Atlas, um jogo em que a potência de se relacionar é evidenciada por diferentes realidades, organizadas espacialmente como estrelas de uma constelação, como espaços entre abismos, como trilha sonora formada por diversos instrumentos musicais, em paradoxos de sofrimento e de sustentação, de tragédia e de saberes, onde é possível reconhecer até o habitual em algo que não nos habita.

Didi-Huberman (Ibidem, p. 18) apresenta o Atlas como “uma forma visual de saber, uma forma sábia do ver”, que inquieta os mais diversos modos de inteligibilidade e, contrário a uma pureza epistêmica, traz a multiplicidade, a diversidade, os saberes em suas lacunas e sensibilidades. Por ser uma montagem de conhecimentos transversais, traz o inesgotável das coisas, das palavras, das imagens, sem se preocupar com a ordem alfabética, hierárquica, numérica ou cronológica. Como Atlas, esse livro dos relevos da terra e do céu, essas pranchas que apontam as heterotopias, que indicam as mais diferentes manifestações da vida, de acordo com as mais diferentes condições do planeta, do riacho ao manguezal à beira-mar, das dunas cuja areia o vento leva ao topo de um vulcão em erupção, das suas mais diversas formas de ser, temos um espaço em que a vida se afirma pela coexistência. Essa afirmação, pela vida e pela coexistência, possui uma dimensão filosófica que é política, pois ela nos exige tomadas de posição.

No mundo globalizado e, ao mesmo tempo, fragmentado em que vivemos, a hegemonia das relações de poder geopolíticas é sustentada por uma economia transnacional, na qual o corpo é vendido como força de trabalho. Ainda que, nessa relação jurídica de remunerar quem trabalha, o corpo e a pessoa sejam considerados inseparáveis, o trabalhador vende a força do seu corpo, o tempo de vida operado em seu corpo. Nessa situação, tem-se um corpo que labora submisso a uma ordem mundial que o desvalida, seja no serviço não remunerado, seja nos ordenamentos contratuais assalariados. No caso das mulheres, reprodutoras de outros corpos, o tema do corpo no trabalho ganha ares protetivos do Estado contra a prática de abusos, ainda que, o trabalho feminino, especialmente o doméstico, não lhe traga proventos e tampouco o seu

reconhecimento enquanto um labor. Embora as mulheres que trabalham não sejam o tema específico desta pesquisa, suas figuras predominam na montagem dos corpos de mulheres sobrecarregadas que suportam pesos sobre a cabeça.

Ter um Atlas de Corpos-Cariátides é também vislumbrar os registros imagéticos dos afectos dos seus criadores, ser afetado pela visão de quem produz a imagem, daquele que vê o corpo-cariátide em algum lugar do mundo, sob o peso da sua condição, que tece relações com o que já viu, que propõe encontros do imaginário com o literário, com a imagem formada a partir das leituras, que também empresta seus enigmas às relações tomadas pelo olhar.

O Atlas do Corpo-Cariátide reúne referências literárias, em que personagens e paisagens são descritas de modo a estabelecer relações com algumas de suas constelações. Dentre os escritos poéticos e literários, letras de música, críticas de arte, notícias jornalísticas e outras descrições presentes no atlas como excertos, junto aos títulos e créditos das imagens, citamos como exemplo, na Prancha 19, os encontros possíveis entre Vinícius de Moraes, no conto *Meninas Sozinhas Perdidas no Mundo e Dentro de Si*, em que os corpos das meninas, “cariátides primitivas nascidas de cinzel sem gume”, nos conduzem a retomar o pensamento sobre a imagem de outra menina, Titi, descrita por Buchi Emecheta no romance *Cidadã de Segunda Classe*, todas errantes nas ruas do mundo, como o poeta diz:

[...] Meninas que sois a inocência do mundo, perdidas no mundo e dentro de vós. Meninas cadaverosas, errantes, nas ruas de Varsóvia, errantes nas ruas de Berlim, errantes nas ruas de Xangai, errantes nas ruas do mundo, salvas dos destroços para as escadarias das igrejas, cariátides primitivas nascidas de cinzel sem gume, pobres odontomoças, furbas e tísicas, tristes e afônicas.
Vinícius de Moraes, *Meninas Sozinhas Perdidas no Mundo e Dentro de Si*. Feito sobre um desenho de Carlos Scliar (fragmento).

Emecheta, romancista africana, constrói uma narrativa fundada na história de vida de uma mulher nascida no continente africano, que emigra à Europa a fim de proporcionar melhores condições de vida a sua família. Em uma trama praticamente autobiográfica, narra com detalhes as peripécias de uma personagem que é o sustentáculo econômico, emocional e afetivo dos filhos em meio a um casamento abusivo e violento. O livro de Emecheta trata bem mais que a caracterização da vida de uma mulher que poderia personificar um corpo-cariátide, sobrecarregado pelos pesos que um modo de vida lhe constituiu, as dores femininas que teve de suportar. Ele é escrito por um corpo-cariátide:

Okpara não mencionou Titi, ela era só uma menina, um ser humano de segunda classe; não fazia diferença ela respeitar ou não o pai. Ao crescer seria uma mulher comum, não um ser humano completo, como os homens (Emecheta, 2018, p. 229).

Tais modos de ver são singulares e interessantes na medida em que, nas intersecções da filosofia de Deleuze com os estudos sobre a sobrevivência da imagem, em Didi-Huberman e Aby Warburg, nos propomos a pensar a figura do corpo feminino servil com a História da Arte e o que foi visualmente sedimentado a esse corpo por meio de figurações encontradas em diversos povos, etnias e regiões do mundo. A proposta de questionar também a servilidade a partir de uma composição figurativa provoca o olhar ao avesso de uma memória visual repetida. São figuras de corpos que também carregam paradoxos e detêm realidades singulares. O que esses corpos constituem enquanto presença – e não enquanto representação ou símbolo – se relaciona diretamente com o pensamento da individualidade que Deleuze explica com Leibniz ao incursionar em questões perspectivistas sobre a mônada (2012, p. 129).

Cada artista, ou cada visão imagética anônima, pode buscar a representação de um universo ao seu modo, a partir de seu ponto de vista. No entanto, a partir da reunião das mais variadas visões é impossível assegurar verdades individuais, mas mostrar que cada ponto-de-vista perspectiva a manifestação de verdades singulares. Como no olhar de um fotógrafo, a curvatura das coisas acaba por exigir que ele parta de um único ponto-de-vista. Partir de um universo curvo, como o de Leibniz, por exemplo, é sair da abstração que não explica uma verdade possível para entender a força da expressão dobrada em cada indivíduo. Este ponto, posição provisória das singularidades individuais, sai também do campo da relativização das experiências subjetivas, pois o ponto de vista é um princípio objetivo inerente a cada ser, já que a verdade não varia de acordo com o sujeito, “mas da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito”, segundo Deleuze (2012, p. 40), produzindo-o.

Nessa relação expressiva entre cada indivíduo e o mundo em que se funda o perspectivismo, cada corpo contém um mundo. Embora Leibniz não tenha no corpo a sua questão filosófica, Deleuze pensa a potência do corpo diminuída ao infinito, como um código de DNA, por exemplo. Talvez, pela emergência foucaultiana do conceito de biopoder, Deleuze procura nos estudos da monadologia uma teoria que seja capaz de permitir uma compreensão do que determina um indivíduo sujeitado ao mundo, ao mesmo tempo em que esse indivíduo encerra o seu infinito. Nesse resgate de sentido filosófico, Deleuze reposiciona o pensamento a um local de discussão de questões contemporâneas, assim como fez com Nietzsche e Spinoza, mostrando que a ação de pensar, apesar de seus movimentos, dispõe de lugares e tempos para além da representação dos objetos neles posicionados. Compreender essa perspectiva exige um exercício ao olhar, pois ele se situa entre a filosofia e os afectos estilísticos barrocos, que não

remetiam a essências, mas a uma função operatória, um traço, que nunca para de fazer dobras (2012, p. 13).

Ao denominar a figura do corpo feminino sobrecarregado, que carrega pesos com a cabeça, como um conjunto de figuras de corpos-cariátides, há uma tentativa de trazer à tona uma análise a respeito de imagens que também passaram por processos de dobragens. Essa configuração é constelatória, pois não é possível traçar uma linha reta, seja no tempo ou no espaço, que dê conta dessas dobras, já que suas “funções operatórias” não são visíveis sobre o plano cartesiano. A pesquisa dessas figuras buscou apresentar imagens sem considerar hierarquias entre elas, cabendo uma digressão em torno dos paradigmas indiciários a elas inerentes, que, mesmo nem sempre visíveis, atravessam as imagens em múltiplos sentidos e alteram a sua configuração originária. Trata-se de um processo múltiplo, em que a imagem é constituída por uma corporeidade que é transformada em outra, uma figurabilidade que produz expectativas para o que é frequentemente chamado de representação. No entanto, o corpo-cariátide é investigado com a expectativa de encontrar um devir dos corpos servis, das servilidades passíveis de seus movimentos ou atos de carregar. Ele integra algo bem mais amplo que uma simples construção visual para a História da Arte ou a sua representação imagética, pois é um corpo que também se torna figurável, é um corpo que vivemos, sentimos e trazemos em nossas produções artísticas e intelectuais.

É possível elencar aqui uma série conceituações que dizem respeito à servidão e à posição desses corpos em uma cena visível, seja numa paisagem ou nas vidas de quem as inscreve. No cenário da pesquisa, que não se prende a períodos históricos, o conceito de corpo servil pode ser cunhado a partir de relações da produção industrial capitalista, de comércio acelerado de bens ou de transações especulativas, como um produto, uma marca ou mesmo como ações de capital. Um corpo servil, que se torna um objeto de uma linha produtiva dentro da esquizofrenia da economia capitalista, assume valores estéticos análogos aos valores atribuídos pelo capital. Esse corpo pode ser considerado uma cariátide, pois tem a função de sustentar uma produção de bens pelos quais não se beneficia e nem protagoniza os resultados capitalizadores. Tal corpo pode, inclusive, se tornar o próprio produto recusado no controle de qualidade em uma linha produtiva, porque não figura numa função de consumidor, tem aparência irrelevante e uma presumida falta de sofisticação em suas ações para justificar um grande desempenho financeiro. Esse corpo-cariátide suporta o peso dessa configuração servil e arca com o processo de servidão que opera nela. É nesse sentido que ele opera como um corpo “secundário”, de segunda linha, pois está inserido num contexto social também marcado por

uma lógica econômica dominante, atravessada por conceitos de produção, acúmulo de bens e especulação⁵³. Portanto, não se trata de uma mera classificação ordinal atribuída ao corpo, mas ao que o designa a um modo de vida ou a uma condição de existência secundária.

Pensar um corpo-cariátide olhando para o seu avesso é fazer uso da chave conceitual da sintomatologia. Essa busca outras questões que, embora possam parecer óbvias, nem sempre são trazidas à luz, mesmo que forçadas pela nossa memória visual, como imagens ou figuras repetidas de corpos que podem carregar paradoxos ou esconder realidades. Pensar na presença imagética de um corpo servil é apontar para a servidão humana feminina, perceber que nossos corpos são representados como portadores de gestos imagéticos que também denunciam sua circunstância submissa. Nem se trata de afirmar que uma imagem de um corpo está a serviço de algo ou alguém, abaixo de algo ou alguém, mas de perceber que o seu arranjo figurativo nunca deixa de ser uma denúncia, num sentido de enunciado, do quanto a servidão – ou o ato de estar a serviço de outrem – é significativa em nossas vidas a ponto de despertar convicções dogmáticas a respeito das múltiplas questões que o corpo sobrecarregado suscita.

Na prática artística, é possível substituir, numa composição imagética, a imagem de um corpo servil, cuja figuração explicita uma tarefa, por outra imagem. No entanto, esse corpo precisaria portar gestos, restos, despertar afecções para possibilitar que nele se revelasse uma sobrevivência da imagem anterior. Caso contrário, sua significância, enquanto (re)apresentação da imagem, seria corrompida por um corpo *non-sense* dentro do seu contexto original. Não há palavreado imagético, apenas indícios, os quais só entram em operação na medida em que essas imagens são colocadas em movimento e passam a enunciar algo a partir dos seus intervalos. Trata-se de um jogo em que a presença imagética toma o lugar da representação, onde o que se destaca são as semelhanças e diferenças. No entanto, esse jogo nos chama “para tocar um real vivido e para arder” com ele (DIDI-HUBERMAN, 2012).

⁵³ O campo da economia de capital produtivo ou abstrato faz uso da expressão “produtos de segunda linha”, “marcas de segunda-linha” e “ações de segunda linha” para definir especificamente linhas de produção industrial de larga escala, comércio de bens e de títulos financeiros especulativos. Trata-se de uma qualificação de produto ou serviço que frequentemente se apresenta acompanhada dos seguintes comentários: *Produtos nos quais controle de qualidade identificou alguma falha, ou algumas falhas em relação à qualidade especificada. Na maioria dos casos são problemas irrelevantes se considerar os preços pelos quais estão sendo vendidos* (Disponível em: <<https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20091215200426AAewR82>>. Acesso em: Jan. 2018); *Querem produtos mais baratos e com boa qualidade, como os "Made in China", iguais aos originais, mas com preços baixos* (Disponível em: <<http://www.administradores.com.br/artigos/economia-e-financas /produtos-de-segunda-linha-ou-marcas-alternativas/46081/>>. Acesso em: Jan. 2018.); e *Ações de empresas menores, tanto por seu tamanho quanto pelo volume das ações negociadas, mas com bom desempenho econômico e financeiro* (COMIN, Alexandre. *Glossário de Termos de Economia Industrial*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~acomina/economia/glosglob.html>>. Acesso em: Jan. 2018).

A possibilidade de incluir textos literários e poéticos que, da mesma forma, investigam a imagem a partir do vivido, também não traz mais a mera imitação ou representação, mas uma presença que nos invoca a experimentá-lo. A montagem traz dimensões que explicam essa presença do que se vive, permitindo um novo modo de constituir a ação do pensar. Um modo certamente imbricado por relações e conexões disparadoras de outros conceitos e experiências, mas que segue em movimento, sendo transportados para outros conjuntos de imagens e para além das histórias individuais de cada uma delas. Esse deslocamento é crucial. Como num jogo de citações, de remissões, em que fazemos como os artistas, que se utilizam das imagens sem a ideia de posse, que se apropriam de um bem comum para restituir outra obra de arte.

É nesse jogo de restituições sucessivas que a montagem se propõe a ser uma fonte infindável de perguntas e pensamentos, de experimentações de significados em torno desses corpos femininos, mostrando contrastes históricos e vínculos iconográficos, num campo de batalha onde a “gaia ciência da cultura” revoluciona as formas de contar histórias, evitando a hegemonia de narrativas únicas, libertando-as de discursos institucionalizados, de repetições que já nem mais produzem sentido ou sequer, enquanto práticas, conseguem zelar por memórias.

Citar que temos aqui uma “gaia ciência” nos remete à oportuna filosofia de Nietzsche, em sua obra homônima, quando referencia os trovadores medievais, os poetas inventivos e livres de espírito que, no domínio de um novo saber, deram origem à poesia moderna europeia. Cabe aqui lembrar que esta experimentação não se separa de um campo filosófico, dessa proposta de aproximação da Ciência com a Arte⁵⁴.

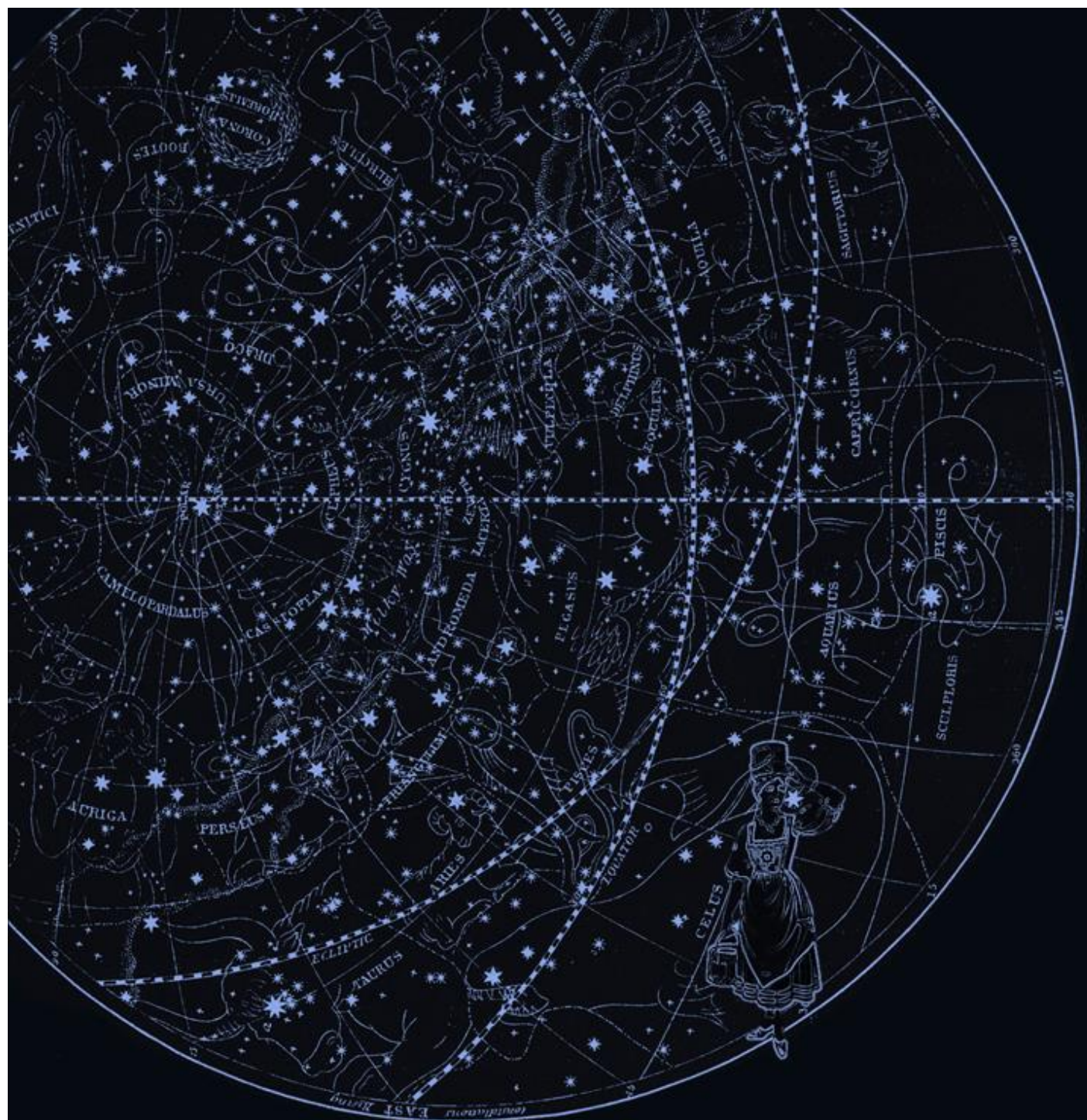
Ao mesmo tempo em que tecemos críticas à ciência que opera na busca de verdades absolutas, lembramos que Nietzsche defendia a construção de um conhecimento aliado à vida e não excludente das suas realidades. Não é preciso relacionar a visualidade com os discursos que dela se originaram para compor estruturas únicas, rígidas, que aprisionam conceitos e criam ditos fixos, que nos disciplinam e domesticam, que nos cegam para o poder dos questionamentos que ainda cabem dentro dela. São sempre as imagens que têm o poder de arder

⁵⁴ De acordo com Zordan (2015b), a separação entre artes e ciências é bastante recente na história da cultura ocidental: “o conhecimento que hoje chamamos tanto de arte como de ciência compreende abstrações, saberes, formas de conhecimento e o desenvolvimento de práticas específicas e em conjunto”. A Arte já precedia a ciência enquanto uma expressão que dava conta da amplitude de todo saber. Essa separação dos caóides Arte e Ciência isola suas áreas de conhecimento e dificulta a possibilidade de comunicação entre eles, definindo papéis mais ou menos proeminentes dentro do conhecimento estruturado nos últimos séculos. Neste sentido, Didi-Huberman também faz uma “epistemo-crítica” (2018, p. 291-304), citando a expressão de Benjamin para mostrar que a Arte se apresenta enquanto constituição de saberes, criação de gaios saberes e de inevitável e inesgotável acesso ao conhecimento.

de formas diferentes em cada um de nós a cada vez que são tocadas, pois sobreviveram a muitas histórias. Essa é a proposta de Didi-Huberman quando, ao citar Rainer Maria Rilke – “se arde, é que é verdadeira” –, Walter Benjamin – “um incêndio da obra, onde a forma alcança seu grau maior de luz” – e Maurice Blanchot – “e se ver era o fogo, exigia a plenitude do fogo” –, afirma que as imagens ardem em contato com o real (2012, p. 208). Está a falar de um incêndio poético, que nos consome e que mantém a imagem em brasa, sujeita a fazer arder novamente e sucessivamente ao menor sopro da sua presença.

Nesse movimento de trabalho da memória, em que não temos configurada uma restauração ou uma mera devolução do passado, é que se encontra a possibilidade de exploração das novas formas, que acontece o trabalho da imaginação, a invenção, a criação do artista e dos professores em suas poéticas para ensinar. É, também, o pensamento que acontece sobre os modos em que as obras de arte podem se mostrar, se reconstruir e serem repensadas pelos próprios artistas, naquilo que está além do visível e da vontade de nomear tudo o que se vê. Afinal, como nos diz Didi-Huberman (2018, p. 63), “a desordem só é desrazão para aquele que se recusa pensar, respeitar, acompanhar de alguma forma o despedaçamento do mundo”.

NOTA: Esta dissertação foi realizada concomitantemente à montagem do Atlas do Corpo-Cariátide. Em sua versão impressa, a montagem foi desmembrada do bloco textual da pesquisa, formando um bloco imagético, com 19 pranchas constelatórias, fichas de descrições catalográficas e excertos de textos sobre as imagens. Na versão digitalizada, o Atlas segue disposto sequencialmente ao final deste Capítulo.



DÉBORA BALZAN FLECK

EDUCADA  A
SUPORTAR

UM ATLAS AO CORPO-CARIÁTIDE



Prancha 1

Cariátides mães. Cariátides escravas. Mãe preta de aluguel. Mães que trabalham. Mães em deslocamento. Cariátides do Brasil. Mães do morro. Mães e filhos.

43.

As filhas de Eva 1, Rosana Paulino, 2014. Da série *Adão e Eva no Paraíso Brasileiro*. Técnica mista sobre papel azul, 49,5 x 34,5 cm. Disponível em: <www.rosanapaulino.com.br/blog/assentamentos-no-ipn/as-filhas-de-eva-1/>.

44.

Paraíso tropical, Rosana Paulino, 2017. Impressão digital sobre papel, linoleogravura, ponta seca e colagem, 48,0 x 33,0 cm. Disponível em: <www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria>.

07.

Negras no Rio de Janeiro, Johann Moritz Rugendas, 1835. Litografia, 51,3 x 35,5cm. Coleção particular. Disponível em: <www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/03/30/johann-lorenz-rugendas---obras>.

167.

Sem título. Michael Sheridan. Burkina Faso, oeste da África. Disponível em: <www.michaelsheridanphotography.com/AFRICA/WEST-AFRICA/WEST-AFRICA/i-MJ3Sm59/A>.

133.

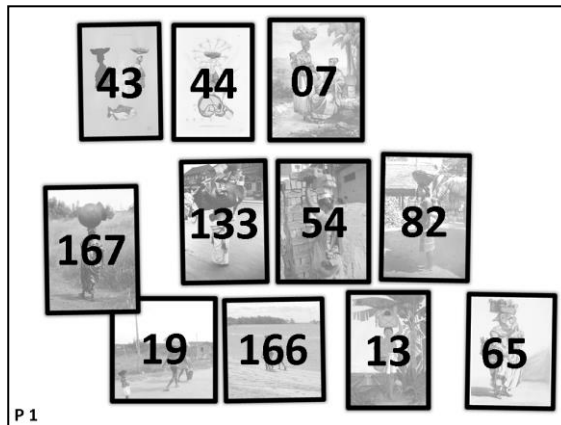
Cena de rua com mulher carregando criança e grande pacote na cabeça, China, Harrison Forman, 1938. Fotografia, negativo de nitrato, escala de cinza. American Geographical Society Library, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries. Disponível em: <<https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/agsphoto/id/8959/rec/47>>.

54.

Imagem mostrando mulher trabalhadora na Índia, carregando seis tijolos em sua cabeça enquanto cuida de seu bebê deixa Reddit atônito, Sinead MacLaughlin, 9 mar. 2017. Daily Mail, Austrália. Disponível em: <www.dailymail.co.uk/news/article-4296268/Image-shows-woman-carrying-bricks-head-baby-back.html>.

82.

Uma mulher tingian carrega uma criança nas costas e uma cesta na cabeça, Ilha de Luzon, Filipina, Dean Worcester, 1900 in. Sociedade Nacional Geográfica. Disponível em: <www.nationalgeographic.com.au/photos/vintage-photos-celebrate-mothers-around-the-world/tingian-woman-child-luzon-island-philippines.aspx>.



19.

Mulheres trabalhadoras da região rural de João Câmara, Rio Grande do Norte. Fotografia jornalística sem autoria, fev. 2012. Disponível em: <<http://sttrjoaocamara.blogspot.com/2012/02/inda-e-realidade-da-mulher-rural.html>>.

166.

Sem título, Milene Tafra, 2006. Quinta praia do Morro de São Paulo, Bahia. Acervo da autora.

13.

Mulher Tupi, Albert Heckhout, 1641. Óleo sobre tela, 274 x 163 cm. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague. Disponível em: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Fonte: Ilustração do livro *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Odebrecht, 1994. v. 1: *Imaginário do Novo Mundo*.

65.

Vendedora de verduras, Paul Sandby, 1759. Aquarela e desenho à caneta sobre papel. Desenho preparatório para a série *Doze Gritos de Londres*. Museum of London. Disponível em: <www.museumoflondonprints.com/image/139472/paul-sandby-green-vegetable-seller-1759>.

Além do racismo científico, o álbum de Rosana Paulino lida também com a exploração das colônias na América do Sul enquanto laboratório para aquilo que seria aplicado pelos europeus na África, no período neocolonial. O título das obras questiona a neutralidade de discursos tido como científicos, trabalhos que tratam de colonização, diáspora, escravidão, raça e gênero para questionar a visão colonialista da história, a herança escravocrata, a noção de democracia racial brasileira, o racismo amparado pelo discurso científico do séc. XIX e o lugar da mulher negra na sociedade.

Fonte: excerto de texto do site da artista Rosana Paulino, referente à série da qual fazem parte as obras das imagens nºs 43 e 44.

Disponível em: <www.rosanapaulino.com.br/blog>.

Foto incrível de uma mãe carregando seis tijolos enormes na cabeça com o BEBÊ em uma tipóia nas costas deixa a internet em tempestade. Por SINEAD MACLAUGHLIN PARA Diário da Austrália. 09:50 GMT, 9 de março de 2017.

Fonte: título de matéria jornalística do Daily Mail, Austrália, 9 mar. 2017, referente à imagem nº 54.

Disponível em: <www.dailymail.co.uk/news/article-4296268/Image-shows-woman-carrying-bricks-head-baby-back.html>.

Zacharias Wagener, contemporâneo de Heckout, descreve a "Mulher Brasileira" na obra Thierbuch: [...] *As mulheres são de baixa estatura e atarracadas, de belo talhe e andam muito eretas; habitualmente seus longos cabelos negros veem-se, na maioria do tempo, trançados e pendentes sobre as costas nuas. Deixam-se desposar aos 12, 13 ou 14 anos, geram muitos filhos e alcançam a idade avançada. São muito fieis aos seus maridos, os quais acompanham nas guerras carregando os filhos, os cachorros e também cestos e sacos como mulas, não se aborrecendo com o calor e chuva, nem com todas as desventuras [...].*

Fonte: WAGENER, Zacharias. *Brasil Holandês*. Vol. II, p. 164. Rio de Janeiro: Índex, 1997.

Lata d'água na cabeça

Lá vai Maria

Lá vai Maria

Sobe o morro e não se cansa

pela mão leva a criança

Lá vai Maria

Maria, lava roupa lá no alto

lutando, pelo pão de cada dia

sonhando com a vida do asfalto

que acaba onde o morro principia.

Lata d'água na cabeça [...]

Fonte: *Lata d'água*. samba de Luiz Antonio e Candeias JOTA Júnior. 1952. Álbum 78 RPM, Gravadora Continental, interpretada por Marlene.

Disponível em: <<https://immub.org/album/78-rpm-46103>>.

A mãe-preta de aluguel, uma outra versão de aleitamento mercenário, em que senhores de escravos admitiam que alugar negras como amas era mais rentável do que plantar café, num momento histórico anterior à chegada dos leites industrializados e outras práticas de auferir lucros.

Fonte: ALMEIDA, João Aprígio Guerra de Almeida. *Amamentação: um híbrido natureza-cultura*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1999. p. 28.



Prancha 2

Cariátides viajantes. Cariátide em fuga. Cariátide violada. Cariátides nas fronteiras. Cariátide retirante. Cariátides nas estradas. Mulheres e crianças viajantes. Cariátide exilada. Cariátides caminhantes.

174.

Breach, Alison Saar, 2016. Madeira, estanho, troncos, banheiras e objetos diversos, 375,9 x 129,5 x 101,6 cm. LA Louver Gallery, Los Angeles. Disponível em: <www.lalouver.com/artist.cfm?tArtist_id=263>.

86.

Grupo de mães escravas que acabaram de chegar em Ellis Island, Nova York, Lewis Wickes Hine, 1905. Coleção de retratos dos imigrantes de Ellis Island, Nova York, EUA. Coleção Digital da Biblioteca Pública de Nova York. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-a962-a3d9-e040-e00a18064a99>>.

30.

Retirantes, Candido Portinari, 1944. Óleo sobre tela, 190x180cm. Museu de Arte de São Paulo, SP. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/retirantes>>.

178.

Siabatou Sanneh au marathon de Paris, Thomas Samson/AFP, 2015. Publicado pelo jornal *Le figaro.fr.*, edição de 24 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2015/04/24/01016-20150424ARTFIG00127-partie-avec-un-bidon-au-marathon-de-paris-elle-rapporte-un-puits-d-eau-en-gambie.php>>.

170.

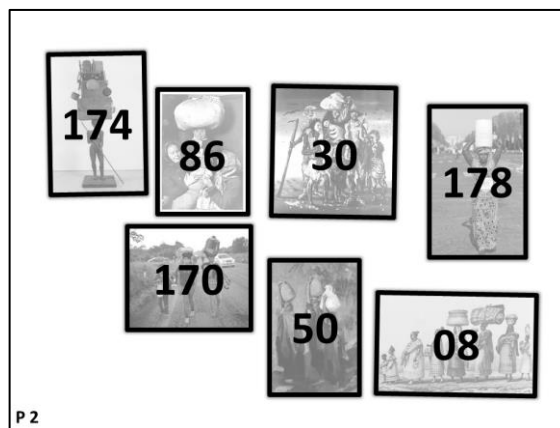
Mulheres e crianças da América Central passam pelo estado de Chiapas, no sul do México, em outubro de 2018, Ritzau Scanpix. Fotografia. Disponível em <www.unhcr.org/news/press/2019/6/5d0132624/unhcr-appeals-regional-talks-central-america-displacement.html>.

50.

Mulheres beduínas carregando jarros de água, John Singer Sargent, 1891. Óleo sobre tela. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/john-singer-sargent-bedouin-women-carrying-water-jars>>.

08.

Mulata a Caminho do Sítio para as Festas de Natal, Jean Baptiste Debret, 1834-1839. Fonte: Ilustração de Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. São Paulo: Círculo do Livro, s.d. v. 2, Prancha 7. p. 492.



Na exposição *Breach*, Saar se concentra na catastrófica Grande Inundação do Rio Mississippi, em 1927, na qual encontrou paralelos surpreendentes com as consequências do furacão Katrina em Nova Orleans. Não apenas o desastre anterior expôs as condições terríveis para os agricultores e arrendatários afro-americanos, mas também a discriminação flagrante nos esforços de resgate e a alocação de fundos e serviços de ajuda do governo. [...] A artista examina a complexa interação de fatores sociais, culturais e políticos associados a desastres ambientais e nossa resposta a eles. Fonte: excerto de texto referente à exposição da artista da imagem nº 174, da qual também participou a imagem abaixo. (Trad. autora) Disponível em: <www.lalouver.com/html/gallery-history-images/large/Alison-Saar-Breach-2017-Woodcut.jpg>.



Breach, Alison Saar, 2017. Xilogravura em sacos de semente de linho vintage, 119,4 x 48,9 cm.

Entre os mais de 54 mil corredores que iniciavam a Maratona de Paris, em abril deste ano, uma mulher chamou a atenção: usando um vestido colorido tipicamente africano e chinelos de dedo, ela carregava na cabeça um balde com 20 litros de água. Vinda de uma pequena vila de Gâmbia, Siabatou Sanneh, completou parte da maratona para dar ao mundo seu recado: todos os dias, africanos percorrem quilômetros e quilômetros sob o sol quente para ter acesso a água. Três vezes por dia, Siabatou e suas duas filhas, de 7 e 20 anos, caminham 8 km até o poço mais próximo a fim de obter água para cozinhar, tomar, lavar roupas e tomar banho. "Eu acordo de manhã e vou pegar água do poço. Eu tenho que andar 8 km até lá e voltar. Faço isso pelo menos três vezes por dia. É uma jornada difícil. Na minha vila, as temperaturas chegam a mais de 40 graus Celsius e é bem quente", afirmou. A campanha é da Water For Africa, uma organização não-governamental que promove a criação e a manutenção de novos poços em países africanos, com o intuito de tornar o dia a dia dessas pessoas menos sofrido e a água, mais saudável. Estima-se que 300 novos poços seriam o suficiente para trazer água própria para o consumo para perto da população. "Às vezes meus filhos e eu temos diarreia. Quando nós vamos ao hospital, que é bem longe de casa, eles nos dizem que é por causa da água suja que nós bebemos", disse Siabatou.

Fonte: matéria jornalística publicada na plataforma digital Hypheness, ago. 2015, referente à imagem nº 178.

Disponível em: <www.hypheness.com.br/2015/08/mulher-faz-maratona-com-balde-na-cabeca-para-mostrar-distancia-que-percorre-para-ter-agua-potavel-na-africa>.

A mulata representada aqui é da classe dos artifices abastados. Sua filhinha abre a marcha conduzindo pela mão um negrinho, bode expiatório a seu serviço particular; vem em seguida a pesada mulata, em lindo traje de viagem, que se dirige a pé para o sítio situado num dos arrabaldes da cidade; a negra criada de quarto a acompanha carregando o pássaro predileto. A mulata contenta-se com uma criada de quarto preta a fim de não comprometer a própria cor. Vem logo depois da primeira negra de serviço, com o gongá, cesto em que se coloca a roupa branca. A terceira negra carrega o leite da senhora, elegante travesseiro enrolado numa esteira de Angola (bastante bem imitada na Bahia). A quarta, encarregada de trabalhos grosseiros, lavadeira quase sempre grávida, carrega os trastes das outras companheiras; e a negra nova acompanha humildemente o cortejo, carregando a provisão de café torrado e a coberta de algodão com que se envolve à noite para dormir.

Fonte: Jean Baptiste Debret. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Vol. II. São Paulo: Círculo do Livro. p. 493. Referente à imagem nº 08.

O deslocamento forçado da América Central está sobrecarregando a capacidade de asilo em toda a região, colocando um número crescente de indivíduos e famílias em grave risco e criando situações que nenhum país pode abordar sozinho. Violência e perseguição de grupos poderosos em partes da América Central, juntamente com uma crise social e política na Nicarágua, estão levando um número crescente de pessoas através das fronteiras em busca de refúgio seguro. Até agora, neste ano, 593.507 requerentes de asilo e migrantes chegaram à fronteira sul dos EUA com o México. Enquanto isso, o México registrou um salto de 196% nos pedidos de asilo. Em vista disso, o ACNUR, a Agência de Refugiados da ONU, pede uma reunião urgente de Estados na região para mapear ações coordenadas para enfrentar este desafio crescente de deslocamento de maneira efetiva e sustentável, priorizando a proteção de vidas e fronteiras bem administradas.

Fonte: excerto de texto publicado no site da UNHCR, referente à imagem nº 170. (Trad. autora)

Disponível em: <www.unhcr.org/news/press/2019/6/5d0132624/unhcr-appeals-regional-talks-central-america-displacement.html>.



Prancha 3

Cariátide que trabalha com homens. Cariátide provedora. Cariátide trabalhadora. Cariátide na colheita. Cariátide do algodão. Cariátide do engenho. Cariátide colonial. Cariátide sem ferramentas.

85.

Mulher levando comida para os trabalhadores do algodão, Henri Cartier-Bresson, 1950. Magnum Fotos, Fundação Henri Cartier-Bresson. Disponível em: <www.nytimes.com/2010/04/09/arts/design/09cartier.html>.

136.

Homem coloca cesta de terra na cabeça de mulher perto do pântano em Chennai, Índia, Clarence Woodrow Sorensen, 1934-69. Negativo de filme em escala de cinza. American Geographical Society Library, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries. Disponível em: <<https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/agsphoto/id/27243/rec/148>>.

135.

Mulher e homem carregando lenha, cidade de Los Banos, Província de Laguna, Filipinas, Robert Larimore Pendleton, 1934. Negativos de nitrato. American Geographical Society Library, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries. Disponível em: <<https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/agsphoto/id/13297/rec/71>>.

48.

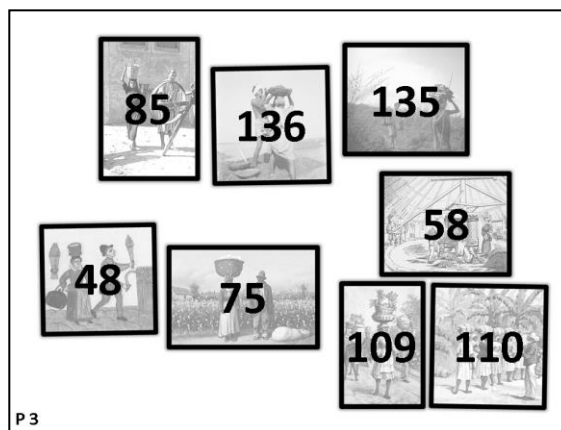
Camponeses colhendo grãos, Thomas Trevelyon, 1602. Trevilian Miscellaney, Manuscritos. Disponível em: <www.elizabethancostume.net/blog/clothing-the-elizabethan-poor/>.

75.

Homem e mulher com cesto de algodão sobre sua cabeça, William Walker, (EUA, 1838-1921). Óleo sobre madeira, 15,24 x 30,48cm. Disponível em: <www.mutualart.com/Artwork/Man-and-Woman-with-Cotton-Basket-on-Her-/604654104E8467CF>.

58.

Extração de açúcar, De Agostini, 1836. Gravura publicada em *Lalbum*, giornale letterario e di belle arti, ano 3. Biblioteca Ambrosiana de Milão. Disponível em: <www.gettyimages.com/detail/illustration/sugar-extraction-engraving-from-lalbum-giornale-stock-graphic/677107727>.



P 3

109.

Bananas na Jamaica no caminho para o mercado, Kingston. Gravura pós-esboço de Melton Prior (1845-1910), publicada no *The Illustrated London News*, n. 2572, 4 de agosto de 1888. Disponível em: <www.gettyimages.ie/detail/illustration/bananas-in-jamaica-on-way-to-market-kingston-engraving-stock-graphic/1043628126>.

110.

Coletando e contando cachos de bananas na Jamaica (detalhe). Gravura pós-esboço de Melton Prior (1845-1910), publicada no *The Illustrated London News*, n. 2572, 4 de agosto de 1888. Disponível em: <www.gettyimages.ie/detail/illustration/collecting-and-counting-bunches-of-bananas-in-jamaica-stock-graphic/1043628110>.

O vaso amanhecia limpo todos os dias sem que eu me desse conta de como desaparecia seu conteúdo. Certa manhã me levantei mais cedo que de costume e fiquei perplexo vendo o que acontecia.

Entrou pelo fundo da casa, como uma estátua escura que caminhasse, a mulher mais bela que eu tinha visto até então no Ceilão, de raça tâmil, da casta dos párias. Estava vestida com um sari vermelho e dourado da fazenda mais ordinária. Nos pés descalços trazia pesadas pulseiras. De cada lado do nariz brilhavam dois pequenos pontos vermelhos. Poderiam ser vidros ordinários, mas nela pareciam rubis.

Dirigiu-se com passo solene até a privada, sem sequer me olhar, sem tomar conhecimento de minha existência, e desapareceu com a vasilha sórdida sobre a cabeça, afastando-se e caminhando como uma deusa.

Era tão bela que apesar de seu ofício humilde me deixou preocupado. Como se se tratasse de um animal arisco, vindo da selva, pertencia a outro tipo de vida, a um mundo separado.

Chamei-a sem resultado. Depois, vez que outra, deixei presentes em seu caminho, sedas ou frutas. Ela passava sem ouvir nem olhar. Aquele trajeto miserável tinha se convertido por causa de sua beleza escura na cerimônia obrigatória de uma rainha indiferente.

Certa manhã, decidido a tudo, segurei-a fortemente pelo pulso e a encarei. Não havia idioma algum em que pudesse falar com ela. Deixou-se conduzir por mim sem um sorriso e logo estava nua em minha cama. Sua cintura delgadíssima, seus quadris cheios, as transbordantes taças dos seios, faziam-na igual às esculturas milenares do sul da Índia. A união foi a de um homem com uma estátua. Permaneceu o tempo todo com os olhos abertos, impassível. Fazia bem em me desprezar. A experiência não se repetiu mais.

Fonte: NERUDA, Pablo. Confesso que vivi: memórias. Singapura. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Bertrand, 1974, p. 75.



Há um trecho bastante surpreendente, para não dizer chocante, das Memórias de Pablo Neruda que trata exatamente do espaço excrementício invisível e do que podemos descobrir quando o sondamos. [...] Então Neruda simplesmente passa para outras coisas. Esse trecho é notável não só pelas razões óbvias: uma história descarada de estupro, cujos detalhes sujos foram discretamente omitidos ('Ela se deixou levar e logo estava nua na minha cama'. Como ela ficou nua? É óbvio que ela mesma não se despiu...), a mistificação da passividade da vítima em indiferença divina, a falta elementar de decência e vergonha por parte do narrador (sentia-se atraído pela moça, mas não se envergonhava de saber que todas as manhãs ela cheirava, via e descartava sua merda?). A característica mais notável é a divinização do excremento: uma deusa sublime aparece no mesmo lugar onde os excrementos se escondem. Deveríamos levar a sério essa equação: elevar o Outro exótico a divindade indiferente é rigorosamente igual a tratá-lo como merda.

Fonte: ZIZEK, Slavoj. Vivendo no Fim dos Tempos. Nenhuma casta sem excluídos. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 34.

A inexistência de sistema de água e esgoto nas cidades brasileiras criou um grave problema: o que fazer com o abundante lixo produzido? Eram restos de comida, de animais e excrementos que careciam de uma destinação. O mais comum eram buracos abertos no fundo dos quintais, embora fosse prática contumaz o acúmulo dos restos em barris, denominados "tigres", que ficavam o mais escondido possível em algum canto da casa, até atingirem condição de cheio. Neste momento recrutavam-se os préstimos dos escravos, denominados "tigreiros" para que os barris fossem levados para esvaziar nos rios próximos, ou no mar, cortando as ruas a deixar fedor notório, em meio ao ocultar da noite. Os dejetos e "águas servidas", como ficaram conhecidas as águas sujas, preocupavam as autoridades que buscavam regulamentar a prática, obrigando o uso de latrinas móveis e contendo tampas para diminuir o mau cheiro e os riscos de doenças. Esta regulamentação foi alvo da charge afiada de Fleiuss, em 1861.

Tigreiros, Henrique Fleiuss, 1861. Litografia.
Fonte: Semana Ilustrada nº 35. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.
Disponível em: <www.unoparead.com.br/sites/museu/exposicao_negros/negro03.html>.



Prancha 4

Cariátides carregadeiras. Cariátides da favela. Mulheres de mãos dadas. Amizade de cariátides. Cariátides aos pares. Mulheres na fachada do museu. Mulheres indígenas.

56.

Mulher no Mercado em Cape Coast Castle, Ghana, ilustração da revista London News, volume LXIII, dezembro de 1873. Disponível em: <www.gettyimages.com/detail/illustration/women-at-market-cape-coast-castle-ghana-illustration-stock-graphic/677102621>.

114.

Grupo de mulheres carregando lenha próximo a Bijaipur, Rajasthan, Índia, Andy Kerry Axiom, s/d. Fotografia postada em 2012. Disponível em: <<https://fineartamerica.com/featured/group-of-women-carrying-wood-near-axiom-photographic.html>>.

27.

Favela, Renina Katz, 1954. Xilogravura, 28 x 38 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. Disponível em: <www.miguelsalles.com.br/peca.asp?ID=2733583&ctd=53&tot=&tipo=>>.

122.

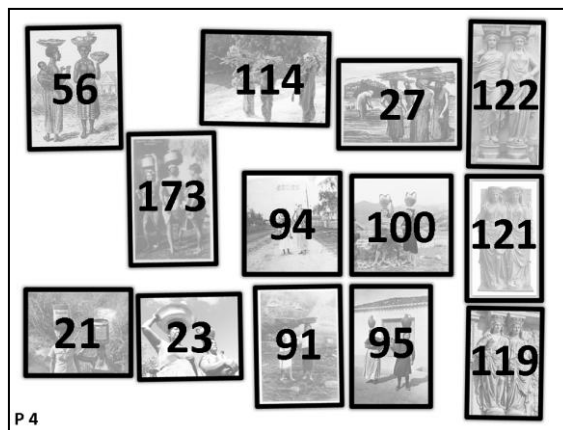
Cariátides, Pierre Charles Simart, sd. Decoração da fachada do Louvre, Paris, França. Fotografia de Édouard Baldus, 1852-1857. Impressão em papel salgado, 27,5 x 14 cm. The J. Paul Getty Museum. Disponível em: <www.getty.edu/art/collection/objects/239910/edouard-baldus-caryatids-by-pierre-charles-simart-decoration-of-the-louvre-paris-french-1852-1857/>.

173.

Carregadoras de água de Bombaim, s/a, s/d. Cartão postal do início dos anos 1900. Disponível em: <<https://www.oldindianphotos.in/2011/02/women-carrying-water-in-metal-pots-on.html>>.

94.

Duas mulheres carregando jarros de metal de água ou leite na cabeça, de pé na rua, Guiana, América do Sul, s/a, 1922. Publicado por Photography News, em 26 de maio de 2018, sob o título de Guianeses ao redor do mundo celebram o 52º aniversário do Dia da Independência. Disponível em: <www.photography-news.com/2011/05/in-photos-guyana-before-independence.html>.



P 4

100.

Fotografia de duas mulheres não identificadas carregando uma ânfora na cabeça. Nigel Henderson, 1951-2, Itália. Negativo preto e branco, 55 x 55 mm. Coleção Tate Archive. Disponível em: <www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-9-6-223/henderson-both-photograph-of-two-unidentified-women-both-carrying-an-amphora-on-their-head>.

121.

Cariátides, Joseph Pollet, s/d. Decoração da fachada do Museu do Louvre, Paris, França. Fotografia de Édouard Baldus, 1852-1857. Impressão em papel salgado, 23,6 x 13,2 cm. The J. Paul Getty Museum. Disponível em: <www.getty.edu/art/collection/objects/239827/edouard-baldus-caryatids-by-joseph-pollet-decoration-of-the-louvre-paris-french-1852-1857/>.

21.

Mulheres carregando latas d'água, José Gabriel, s/d. Museu Jardim Montanhês, Belo Horizonte, MG. Disponível em: <www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_jmontanhês/modules/myalbum/photo.php?lid=166>.

23.

Mulheres índias terena em Campo Grande, s/a, s/d. Fotografia publicada no Jornal MidiaMax, dez. 2016. Disponível em: <https://cdn.midia-max.com.br/elasticbeanstalk-us-west-209048387867/uploads/2016/12/arquivos_noticias_2016_dez_indias_6.jpg>.

91.

Sem título, Dean Conant Worcester, (1890-1913). Fotografia da coleção de Thomas Murray. Disponível em: <www.tmmurrayarts.com/journeys/historic-photographs/dean-worcester-archive/>.

95.

Mulheres de uma aldeia perto de Cáceres, Extremadura, com jarros de água na cabeça, s/a, 1930. Espanha. Fotografia de propriedade de Ullstein Bild Pictures and Photos/por Getty Images. Disponível em: <www.gettyimages.com/detail/news-photo/women-of-a-village-near-caceres-8extremadura-with-water-news-photo/549710951>.

119.

Duas cariátides em pé que sustentam o frontão do pavilhão Richelieu, no Palácio do Louvre, Paris. Fotografia de Marie-Lan Nguyen, 2008. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Double_caryatids_Pavillon_Richelieu_Louvre.jpg>.

De 1890 até 1913, Dean Conant Worcester (1866-1924) tirou milhares de fotografias de pessoas e lugares nas Filipinas. "O fascínio de Worcester com as Filipinas foi aliado de seu comprometimento com a tecnologia relativamente nova da fotografia. Durante o seu tempo na região, ele e seus funcionários do Bureau de Tribos Não Cristãs do Departamento do Interior tiraram milhares de fotos. "Imperialista apaixonado, Worcester usou muitas de suas fotografias em palestras públicas e artigos populares de apoio à missão colonial e as responsabilidades americanas de "civilizar" os povos tribais das Filipinas. Algumas são registros científicos, enquadradas por classificações raciais e evolucionárias dos paradigmas do século XIX.

Fonte: excerto de textos no site do Museu de Antropologia da Universidade de Michigan referente à coleção fotográfica de Dean C. Worcester. (Trad. autora)

Disponível em: <www.webapps.lsa.umich.edu/umma/exhibits/Worcester%202012/index.html>.

Caryatids on the Pavillon de l'Horloge, 1641 Stone, Palais du Louvre, Paris.

Sarazin retornou aos modelos do século XVI para suas cariátides abaixo da cúpula do Pavillon de l'Horloge no Louvre. Estas figuras altas, habilmente agrupadas em pares, foram concebidas como pilastras. Tanto o arranjo contraposto das estátuas quanto o tratamento dos vestidos indicam influência direta dos modelos clássicos. (Trad. autora)



Disponível em: <www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/sarazin/index.html>

Era 1956, por uma série de razões eu comecei a me perguntar, se eu, como artista, qual era o meu papel. Era fazer o que? Era melhorar o plano das sensibilidades das pessoas? Era transmitir algum conhecimento? E pra isso eu teria que ficar numa denúncia permanente? Mas aí eu descobri que a gente sempre acaba tendo uma posição política desde o momento que você assume o papel de artista.

Fonte: entrevista com a artista Renina Katz
Disponível em: <<https://blog.bbm.usp.br/2019/o-universo-da-gravura-de-renina-katz-no-acervo-da-bbm/?fbclid=IwAR3awaY9i-McqrFONWxVyUmDaVoGJFTsD9TtkPfg-4A4kROdqGxMoD9DQ>>.

Favela, Renina Katz, déc. 1950. Série de xilogravuras, 27 x 21 cm.



Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33495/favela>>.



Cariátides ornamentais. Cariátide decorativa. Cariátide funcional. Cariátide-mobília. Mulheres decorativas.

16.

Vaso *Cariátides*, cerâmica da cultura Tapajó, séc. X a XVII. Fotografia de Ader Gotardo/ Assessoria de Imprensa da USP, Brasil. Disponível em: <www.cruesp.sp.gov.br/wp-content/uploads/USP7.jpg>.

14.

Cálice etrusco com *cariátides*, séc. VII a.C. Coleção de antiguidades mediterrâneas do Museu Nacional do Brasil. Disponível em: <[www.wikiwand.com/pt/Museu_Nacional\(Brasil\)](http://www.wikiwand.com/pt/Museu_Nacional(Brasil))>.

148.

Gueridon Redondo *Aux Cariatides*, estilo império, Rússia, s/d. Malaquita e bronze, 76 x 77cm. Disponível em: <www.kollerauktionen.ch/en/96960-0012-----1150-rundes-gueridon-mit-malachitp-1150_86964.html?RecPos=566>.

147.

Cofre e suporte em marchetaria, estilo Luis XIV, atribuída a Andre-Charles Boulle, 1685-1700. Perrin Antiquaires, Paris, França. Disponível em: <<http://www.artnet.com/Magazine/reviews/mason2/mason8-6-1.asp>>.

169.

Tamborete *Cariátide Duplo* em madeira, povo Luba, séc. XVII-XVIII. República Democrática do Congo. Disponível em: <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/african-oceanic-n09619/lot.112.html>>.

15.

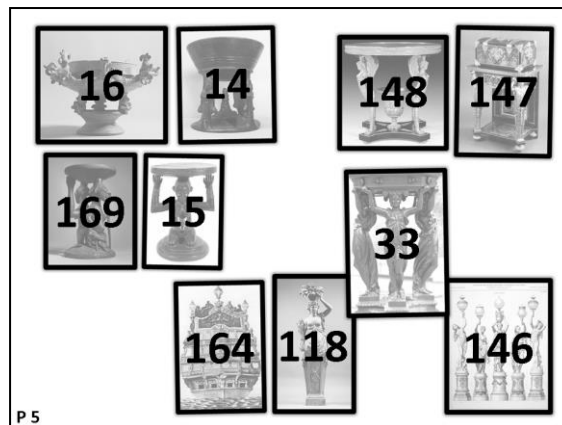
Tamborete esculpido em madeira, povo Luba, séc. XVII-XVIII. República Democrática do Congo. 35,5 x 26 x 21,7 cm. Disponível em: <www.museuafrobrasil.org.br/docs/defaultsource/publica%C3%A7%C3%B5es/africa_em_artes.pdf>.

33.

Fonte Wallace. Liste des fontaines Wallace de Paris. Disponível em: <<http://fracademic.com/dic.nsf/frwiki/2021309>>.

164.

Poupe du Soleil Royal, Jean Bérain, 1670. Ilustração, Museu do Louvre, Paris. Disponível em: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Poupe-soleil-royal-berain.jpg>>.



118.

Verão, s/a, 1775-85. Escultura ornamental de um canéforo em terracota, alt. 175,3 cm. França. The Metropolitan Museum, Nova York. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/207350>.

146.

Tochas de ferro fundido do catálogo ilustrado da Fundição Val D'Osne, 1885, p. 374, ns. 197 e 198. alt. 209,5cm. Disponível em: <<https://www.richardreddingantiques.com/artworks/categories/23/9472/>>.

O feixe de trigo, o grão e as flores que enchem a cesta desta donzela, a foice e o mangual em seu pedestal são emblemáticos do verão, sugerindo que ela pode ter sido parte de uma série de esculturas ornamentais representando as quatro estações do ano. Canéforos, ou figuras carregando cestos em suas cabeças, frequentemente aparecem como montes de bronze dourado em móveis neoclássicos; eles são menos comumente encontrados em uma escala tão grande e em um material semidurável.

Fonte: descrição da imagem nº 118 no site do The Metropolitan Museum of Art, Nova York. (Trad. autora)

Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/207350>.

Fundidas em ferro forjado e pintado de verde e compostas por quatro cariátides, se tornaram um símbolo das ruas parisienses, instaladas, a partir de 1875, em 108 pontos de distribuição de água potável após o período de reformas urbanas realizadas por Haussmann.

Fonte: excerto de texto sobre as fontes Wallace em Paris, imagem nº 33. (Trad. autora)

Informações completas, com imagens individuais de cada uma das fontes podem ser encontradas no site francês *O que é uma fonte Wallace*.

Disponível em: <<http://www.fontaine-wallace.info/Qu-est-ce-qu-une-fontaine-Wallace.html>>.

Catálogo Ilustrado, cerca de 1885, p. 374, nºs. 197 e 198, anunciando tochas de ferro fundido. No final do século XIX, a Société Anonyme des Hauts-Fourneaux & Founderies du Val d'Osne, conhecida como Val d'Osne, era provavelmente a maior fundição da Europa, oferecendo uma ampla gama de produtos para uso doméstico e público. A fundição no Haute-Marne já capitalizava a moda predominante dos ornamentos clássicos de jardim, dos quais esse par de tochas é típico. Val d'Osne oferecia uma vasta gama de designs, incluindo assentos de jardim, móveis funerários, fontes, grupos de figurinhas, objetos arquitetônicos, incluindo escadarias em espiral, candelabros e tochas, que podiam ser selecionados de seus ricamente ilustrados catálogos. Os modelos atuais foram anunciados no catálogo ilustrado da empresa por volta de 1885. Dado que Val d'Osne acabara de comprar todos os padrões de Ducel, é possível que o desenho das tochas tenha se originado de Ducel. Um catálogo posterior, de cerca de 1903, apresentava quatro tochas femininas, muito semelhantes ao presente par, duas das quais intituladas 'Aurore' e 'Crépuscule' foram feitas depois de um modelo de Mathurin Moreau (1822-1912). [...] No final de 1800, o Val d'Osne havia se tornado um dos mais importantes fabricantes de fontes de ferro fundido. Algumas na Calábria e em Abruzzo, na Itália, têm o selo distintivo da fundição.

Fonte: exerto de texto referente à imagem nº 146. (Trad. autora)

Disponível em: <<https://www.richardreddingantiques.com/artworks/categories/23/9472/>>.

A chamada Fonte Wallace trata-se de uma série de obras de arte em ferro fundido para embelezamento de praças e parques públicos, de grande beleza e raridade, produzidas no final do século XIX. O nome se deve ao seu idealizador, o filantropo inglês Sir Richard Wallace, que doou 100 exemplares da Fonte à cidade de Paris, em 1872, e, posteriormente, o fez para outras grandes cidades pelo mundo afora. Estas fontes foram fundidas na década de 1870, pela Fundição Val d'Osne, na França, e seu escultor, Charles Lebourg, captando o espírito de sua época (o período romântico francês), fez representar, através de quatro belas cariátides, algumas virtudes eternas: bondade, caridade, sobriedade e simplicidade. Sob um pedestal destacam-se, pois, as quatro delicadas estátuas femininas, trajadas em vestes gregas, que sustentam uma cúpula. No Brasil há registro de Fontes Wallace na cidade do Rio de Janeiro, em diversos pontos.

Fonte: excerto de texto de Vera Dias sobre a história dos monumentos do Rio de Janeiro, referente à imagem nº 33.

Disponível em: <ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com>.

Vasos de cerâmicas dos índios da região do Tapajós, denominada de Cultura Santarém. São peças pequenas, caracterizadas por simetria na disposição das três cariátides na base com formato de pé de taça. Na parte superior, há outras figuras antropomorfas distribuídas e um grafismo em baixo relevo trabalhado por toda a superfície da peça em cerâmica. Denominada Arte Tapajônica, a cerâmica de Santarém é uma das mais encontradas no Brasil, enterrada nas margens do rio Tapajós. Foi produzida por povo indígena numeroso que habitou a região entre os rios Xingu e Tapajós no período compreendido entre 1.000 e 1.500 a.C. Cultura peculiar, com vasta produção de taças, esculturas variadas, vasos zoomorfos e ornitomorfos, figuras de animais e utensílios simples, como pratos e tigelas.

Fonte: PRIANTE, Wagner Penedo. Desejo de Formas: a cerâmica dos Tapajó engendrando pulsões criativas. Belo Horizonte: 23º Encontro da ANPAP – “Ecosistemas Artísticos”, Set. 2014. Referente à imagem nº 16.

Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAISS/simposios/simposio05/Wagner%20Penedo%20Priante.pdf>>.

Acesso em: Mar. 2018.



Prancha 6

Cariátides da Arquitetura. Cariátides ornamentais. Portais de cariátides. Mulheres decorativas. Mulheres na fachada de prédios. Cariátides no teatro. Cariátides no cinema.

157.

Cariátides do *The Small*, teatro do século XVIII, da casa de campo Aldrovandi-Mazzacorati, Bolonha, Itália, fotografia de Robert Hadley, 2016. Disponível em: <<https://robert-hadley.tumblr.com/post/153715183339/the-small18th-century-theatre-inside-villa>>.

37.

Cariátides do pórtico da escada central do Teatro Municipal de São Paulo, projeto arquitetônico de Ramos de Azevedo, 1911. Disponível em: <<http://theatromunicipal.org.br>>.

153.

Cariátides da fachada do antigo Banco da Província do Rio Grande do Sul, sucursal Rio Grande-RS. Fotografia publicada no livro *Impressões do Brasil no Século Vinte*, editado por *Lloyd's Greater Britain Publishing Company*, 1913, p. 853. Biblioteca Digital Novo Milênio. Disponível em: <www.novomilenio.inf.br/santos/h0300g41g63.htm>.

41.

Cariátides modeladas por Wenzel Forberger para a fachada da sede do antigo Banco Brasileiro da Alemanha, projeto arquitetônico de Theo Wiederspahn, 1911. Rua General Câmara, Porto Alegre-RS. Fotografia de Virgílio Calegari, 1918. Disponível em: <<http://ronaldo.fotografia.blogspot.com/2011/03/antigas-agencias-bancarias-da-velha.html>>.

159.

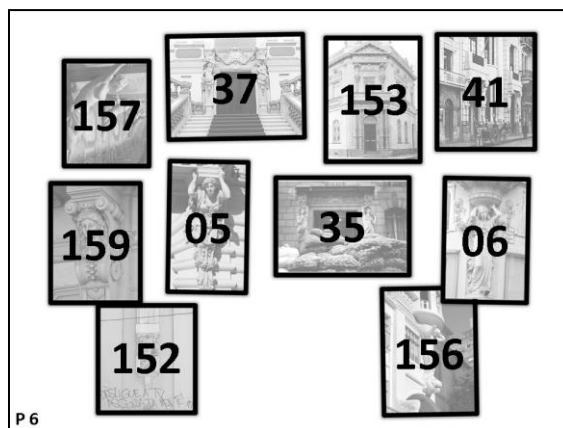
Cariátide do *Palacio de Los Pescara*, projeto arquitetônico de Peregrín Mustieles, 1893. Valência, Espanha. Fotografia de Tono Gayora, 2011. Disponível em: <<http://flickrriver.com/photos/tonogayora/sets/72157627743913277/>>.

05.

Cariátide na fachada do *Palacio Sarmiento*, projeto arquitetônico de Carlos Adolfo Altgelt, 1888. Sede da Biblioteca Nacional de Maestros, Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <www.bnm.me.gov.ar/la_biblioteca/informacion/#imagenes>.

35.

Les dites cariatides, Agnès Varda, 1984. Fotograma do curta-metragem/documentário, 13', França. Disponível em: <www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/7201>



P6

06.

Cariátide da fachada de prédio *art deco* localizado na Rua Bognergasse nº 1, Viena, Áustria, s/a, s/d. Disponível em: <<http://artschoolglasses.tumblr.com>>.

152.

Pormenor do Atlante da fachada sul do prédio da Inspeção da Receita Federal, projeto de Hermann Otto Menchen para a antiga Alfândega de Porto Alegre, 1933. Localizada na Av. Sepulveda, nº 53, Centro Histórico. Foto da autora.

156.

Cariátide da fachada do Edifício Varejão, projeto de Hermann Otto Menchen, 1914. Localizada na Rua dos Andradas, nº 861, Centro Histórico de Porto Alegre. Foto de Gilnei JO da Silva, acervo da autora.

Devemos compreender de uma vez por todas que a mudança e a variedade são tão necessárias ao coração e ao cérebro nos prédios quanto nos livros; que não há nenhum mérito, senão alguma utilidade ocasional, na monotonia; e que não devemos esperar obter prazer ou recompensa na arquitetura cujos ornamentos são de um único padrão, cujos pilares têm uma única proporção, assim como não gostaríamos de viver num mundo em que as nuvens tivessem sempre a mesma forma e todas as árvores, a mesma altura. John Ruskin. Fonte: PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin*, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 94)

Conjunto ornamental de atlante e cabeça de cariátide referente à imagem nº 152. Fachada sul do prédio da Inspeção da Receita Federal, projeto de Hermann Otto Menchen para a antiga Alfândega de Porto Alegre, 1933. Localizada na av. Sepulveda, nº 53 - Centro Histórico.

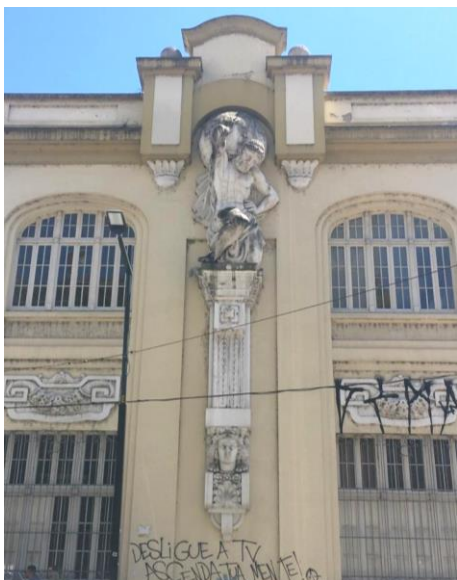


Foto da autora.

Encomendado pela televisão francesa, este é um pequeno documentário sobre as estátuas neoclássicas encontradas em toda Paris, predominantemente nas paredes dos edifícios, segurando janelas, telhados etc. (o título se traduz como 'as chamadas cariátides'). Como se poderia esperar de Varda, o filme é fortemente feminista, pois ela extrai implicações simbólicas e sociais mais amplas dessas imagens de mulheres segurando pesos enormes, tanto naquela época como agora, mas divertidamente. O filme fica muito mais triste quando ela fala sobre Baudelaire, cuja Paris essas senhoras enfeitam; sua poesia, sucesso, notoriedade; seu subsequente declínio físico, perda de voz e morte. Essas estátuas agora são tão familiares que mal são notadas, mas ao mapear a geografia mental de uma cidade, os espectadores estrangeiros serão arrebatados por essa exploração, com trilha sonora de Rameau, de uma Paris esquecida. Fonte: excerto de texto crítico, s/a, na plataforma eletrônica de cinema Filmow, referente ao filme curta metragem *Les Dites Cariátides* (título original), de Agnès Varda, 1984 (lançamento no Brasil). 12min. Disponível em: <<https://filmow.com/as-tais-cariatides-t54282/ficha-tecnica/>>.

Banco da Província do Rio Grande do Sul, sucursal de Rio Grande: Este importante estabelecimento possui na cidade do Rio Grande uma sucursal instalada em edifício apropriado e faz avultado número de transações. Em outra parte desta obra, se encontra notícia detalhada do antigo e reputado Banco da Província do Rio Grande do Sul.

Texto publicado com a imagem nº 153.

Fonte: *Impressões do Brasil no Seculo Vinte*, editada em 1913 por Lloyd's Greater Britain Publishing Company, p. 853. Biblioteca Digital Novo Milênio.

Disponível em: <www.novomilenio.inf.br/santos/h0300g41g63.htm>.

[...] São dessa época os projetos da Alfândega de Porto Alegre, com o seu colossal Atlante (possivelmente modelado por Alfred Adloff). [...] Estes projetos, inclusive, revelam uma concepção de ornamentação figurativa bem particular. A maioria dos arquitetos que por aqui trabalhavam quando usavam figuras humanas na decoração, consideravam-nas basicamente como enfeites e ornamentos, quer dizer, como "detalhes desnecessários" para se usar a expressão de Ruskin. Um florão, uma guirlanda, uma máscara, um vaso ou um pássaro, gozavam da mesma consideração que uma figura humana. Menchen procedia de forma diferente, fazendo uso daquilo que poderíamos chamar de titanismo figurativo. As dimensões e o volume das figuras, em relações aos outros arquitetônicos, eram projetados numa escala que os transformava em verdadeiros colossos, até mesmo um tanto exagerados.

[...] O Edifício Varejão é outro exemplo, com o seu titanismo figurativo na colossal Cariátide (símbolo da energia e esforço feminino), assentada sobre um pedestal em forma de cabeça de leão (força e vigor masculinos). [...] é possível que seu autor tenha sido Jesus Maria Corona.

[...] No Banco Alemão, dois portentosos Atlantes e duas colossais Cariátides, modeladas por Wenzel Forberger, ladeavam as duas portas de entrada. O coroamento das janelas do piso superior e o tímpano do frontão eram ornamentados com motivos tirados do figurino classicizante.

Fonte: DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. *Estatuários, Catolicismo e Gauchismo*. EDIPUCRS, 2002. p. 53-57. Referente à imagem nº 41.



Prancha 7

Cariátides colunas. Cariátide pilar. Cariátides de sustentação. Aleia de cariátides. Mulheres gregas. Cariátides do templo. Mulheres decorativas. Mulheres na Arquitetura.

03.

Cariátides da fachada do Parlamento da Áustria, Viena, projeto de Theophil Hansen, 1874. Fotografia de Adam Carr, 2006. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Austrian_Parliament_building.jpeg>.

02.

Aleia das cariátides, projeto de Constantin Baraschi, 1936. Parque de Herastrau, Bucareste, Romênia. Disponível em: <<http://wikimapia.org/20216581/Alley-of-the-Cariatides>>.

12.

Dois termos, duas cornijas e pilar, Hugues Sambin, 1554. Gravura em água forte, 33.3 x 33.3 cm. *The Metropolitan Museum*, Nova York. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/393740>.

10.

Cariátide, Franz Sales Meyer, 1898. A Handbook of Ornament, Nova York: Architectural Book Pub. Co. Versão digitalizada por *Internet Archive*, em 2007, Microsoft Corporation. Disponível em: <<https://archive.org/details/handbookofornam/e00meyeuoft/page/n6>>.

120.

Cariátides do Museu de Ciência e Indústria, Chicago, Illinois, anos 1960-70. Fotografia s/a, s/d. Propriedade de *Getty Images*. Disponível em: <www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/an-image-of-the-caryatid-columns-at-the-museum-of-science-news-photo/181402040>.

01.

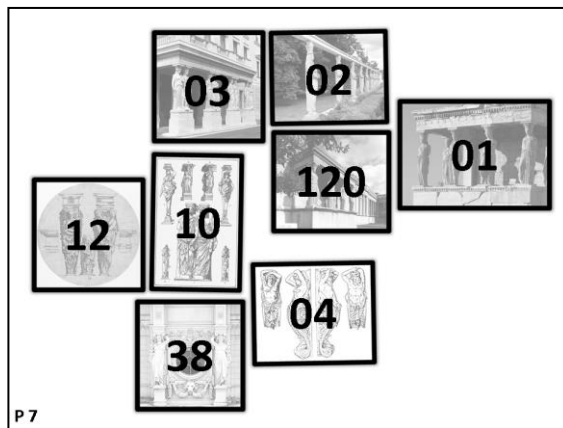
Cariátides do Templo de Erectéion, projeto arquitetônico atribuído a Mnésicles, 420 a.C. Museu da Acrópole de Atenas. Disponível em: <www.theacropolismuseum.gr>.

38.

Cariátides na fachada do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, projeto arquitetônico de Adolfo Morales de Los Rios, 1937. Disponível em: <<http://mnba.gov.br/portal/>>.

04.

Cariátide e atlante. Livro de Ornamentos, John Meyer, 1920, p. 243. Disponível em: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Orna149-Karyatiden-Atlanten.png>>.



[...]

*Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas:
Geram pros seus maridos
Os novos filhos de Atenas
Elas não têm gosto ou vontade
Nem defeito, nem qualidade
Têm medo apenas
Não tem sonhos, só tem presságios
O seu homem, mares, naufrágios
Lindas sirenas, morenas
Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Temem por seus maridos
Heróis e amantes de Atenas
As jovens viúvas marcadas
E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem
Às suas novenas, serenas
Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Secam por seus maridos
Orgulho e raça de Atenas*
[...]

Fonte: Excerto da letra da música *Mulheres de Atenas*, de Augusto Boal e Chico Buarque. *Meus caras amigos*. Faixa 2. 1976. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=mulheres76.htm>.

[...] o mais severo serviço de deixar o peso repousar sobre si, mas que apenas podem ser empregadas em escala reduzida. Além disso, deve ser visto como um uso indevido da forma humana, comprimida sob tal fardo, e assim, as Cariátides possuem também esse caráter do oprimido, e o seu costume faz alusão à escravidão, para a qual é um fardo carregar semelhantes cargas.

Fonte: HEGEL, G. W. F. *Arquitetura*. Tradução: Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2008. p. 128 - 135.

O prédio do Museu Nacional de Belas Artes foi construído devido à necessidade da ampliação do espaço da primeira pinacoteca criada com as obras trazidas da Europa por Joaquim Lebreton, chefe da missão Artística Francesa de 1816, que chegou ao Rio de Janeiro a convite do príncipe regente D. João para estabelecer entre nós o ensino artístico de uma futura Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, cujo nome passaria a ser Academia Imperial de Belas Artes. [...]

Como elementos decorativos, além de ornatos, frontões e colunas, o prédio recebeu em suas "loggias" frontais um friso de medalhões pintados por Henrique Bernardelli contendo o busto de membros da Missão Artística Francesa, bem como de outros artistas franceses e brasileiros. O frontão é sustentado por cariátides de Rodolfo Bernardelli e a decoração é complementada por colunas de ordem coríntia. Segundo o Arquiteto Adolfo Morales de los Rios, em primeiro de setembro de 1908, o edifício foi considerado terminado. É por isso que na fachada consta a inscrição de 1908, mas é somente em 1909 que Rodolfo Bernardelli vê pronto para a inauguração o projeto de Morales de Los Rios.

Fonte: Zélia Salgado Ferreira. Site da artista. Disponível em: <<http://zeliasalgado.art.br/enba/zeliaenba/>>. Referente à imagem nº 38.

Cariátides da fachada do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



Disponível em: <<http://mnba.gov.br/portal/>>.

Por exemplo, se em algum, em determinada obra erguer, em lugar de colunas, estátuas marmóreas femininas com sobrevestes, que se chamam Cariátides, e em cima dispuser mútulos e cornijas, assim dará a explicação àqueles que o interrogarem: Cária, cidade do Peloponeso, tomo o partido dos inimigos persas contra a Grécia. Mais tarde, os gregos, libertados gloriosamente da guerra através da vitória, por comum conselho declararam guerra aos cariates. E assim, conquistado o ópido, mortos os homens, destruída a cidade, levaram as suas matronas para a escravidão. Não lhes permitindo depor nem as sobrevestes nem os seus adornos de mulheres casadas, de modo que, assim, não apenas seriam conduzidas em conjunto, no cortejo triunfal, como também se manteriam como eterno exemplo de servidão, oprimidas por grave humilhação, pareceriam suportar as penas pela sua cidade. Por essa razão, arquitetos que então viveram desenharam para edifícios públicos as imagens delas colocadas a suportar peso, a fim de que também dos vindouros fossem conhecidos o erro e o castigo dos cariates, e assim fosse transmitido à memória futura.

Fonte: VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes: 2007. p 64-65

Se examinarmos os templos gregos, veremos todos eles compostos pelas ordens doricas, jônicas e coríntias. Cada uma delas simbolizava os pilares étnicos e valores fundamentais da formação do povo grego e remete-nos a um ideal ético e moral expresso na arquitetura. As próprias cariátides que, por vezes, substituíam tais colunas não eram criações formais arbitrárias, mas faziam menção ao castigo imposto às mulheres de Caria, cidade que havia traído os gregos em sua guerra contra os persas. O conteúdo histórico e pedagógico, portanto, define o repertório simbólico-formal a ser empregado.

Fonte: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A Formação do homem moderno vista através da Arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 68. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9NTGSR?mode=full>>.



Cariátides trabalhadoras. Cariátides carregadeiras. Mulheres de olarias. Cariátides portantes. Cariátides floristas. Cariátides em procissão. Mulheres portadoras.

162.

Flores y frutos, Valetta Swann, 1966. Óleo sobre tela, 100 x 120 cm. Coleção particular. Mexico DF, Mexico. Disponível em: <www.invaluable.com/auction-lot/valetta-swann-flores-y-frutos-firmado-y-fechaado-25-c-08a5d41013#>.

53.

Mulheres indianas trabalham em uma fábrica de tijolos nos arredores de Agartala, capital do estado nordestino de Tripura, Índia, Xinhua/ Stringer, *Global Times*, 7 de março de 2018. Fotografia jornalística. Disponível em: <www.globaltimes.cn/content/1092311.shtml>.

137.

Ganges Yatra, distrito de Khagaria em Bihar, Priyanka Borpujari, Índia, 2011. Disponível em: <<https://wagingnonviolence.org/feature/defiance-in-the-ganges/>>.

117.

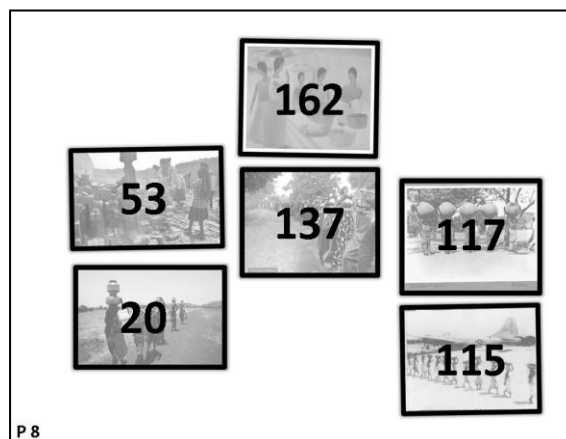
Women porters, Madras, s/a, fotografia de meados de 1920. Imagem do site da Universidade de Columbia, Nova York. Disponível em: <www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/1800_1899/women/tasks/porters1944a.jpg>.

20.

Mulheres retornando para casa após coletar água em Dolhare, Índia, Mahendra Parikh/ *Hindustan Times*, mai 2012. Getty Images via JTA. Disponível em: <www.timesofisrael.com/israeli-firm-to-provide-drinking-water-from-the-air-for-india-and-vietnam/>.

115.

Mulheres portadoras carregando nas cabeças cargas de um B-29, s/a, 1944. Fotografia de agência de notícias catalogada no site da Universidade de Columbia, NY, EUA. Disponível em: <www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/1800_1899/women/tasks/porters1944a.jpg>.



Lá embaixo, à beira-rio. Enquanto participava do Yatra, em 2011, foi incrível ver mulheres de distritos e aldeias distantes viajando para Parbatta no frio cortante do inverno. Elas gastaram pequenas quantias de dinheiro para contratar coletivamente um trator que as levaria para o Yatra. No primeiro ano, 175 mulheres participaram, mas cerca de 400 o fizeram em 2010. Disseram-me que o processo tinha sido o mesmo a cada ano: elas conseguiram se despedir de suas tarefas domésticas e participar de uma celebração da sua identidade como mulheres e seres humanos iguais. Entre elas estavam as mulheres muçulmanas, que enfrentam subjugação religiosa e se enquadram na categoria considerada como a de outras classes atrasadas. Durante um mês, antes do Yatra, as mulheres da casta Kumbhakar – kumbhakar significa oleiro – estavam fazendo urnas para serem usadas pelas mulheres. Outros arranjos logísticos incluíam comprar frutas e embalá-las em sacos plásticos. As tendas tinham que ser erguidas em um local de montagem; microfones e alto-falantes também tiveram que ser providenciados. Sanjeev disse: 'Desta vez, estamos tendo alguém da comunidade Dom para presidir a função, e ele se sentará ao lado de um político que convidamos. Isso dará o sinal de que os Doms agora são capazes de assumir a liderança por si mesmos, em vez de ter políticos que decidam por eles'. (trad. autora)

Fonte: excerto de matéria da plataforma digital Waging Nonviolence, intitulada *Desafio no Ganges. Ganges Yatra, Bihar's Khagaria district*, 28 nov. 2012.

Disponível em: <<https://wagingnonviolence.org/feature/defiance-in-the-ganges/>>.

Do lado de fora da cidade de Hyderabad, no sul da Índia, por estradas rurais em uma paisagem verde e plana, a fumaça sobe de enormes fornos.

O calor endurece a argila do barro dos tijolos que estão construindo a Índia moderna. Nas proximidades, o ar é acre, com fuligem de carvão, que se sente na garganta.

[...] Muitas mulheres e crianças trabalham nos fornos de '12 a 18 horas por dia', dizem ativistas. Como uma cena de uma época que já passou há muito tempo, homens e mulheres andam em fila única, subindo e descendo degraus, como se estivessem escalando uma pirâmide. Eles se esforçam sob carga, equilibrados com carrinhos de mão, para entregar tijolos recém-moldados ao forno.



Fonte: excerto de matéria jornalística *Why India's brick kiln workers 'live like slaves'* (Por que os trabalhadores de fornos de tijolos da Índia "vivem como escravos"), BBC News, Andhra Pradesh, 2 jan. 2014. (Trad. autora)
Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-asia-india-25556965>>.



Cariátides nas paisagens. Cariátides coadjuvantes. Cariátides lavadeiras. Mulheres portadoras. Cariátides camponesas.

154.

Lavadeiras, Danúbio Gonçalves, 1949. Xilogravura, 18x17cm. Fonte: Danúbio Gonçalves: Caminhos e Vivências. Porto Alegre: Fumproarte, 2000. 144p.

177.

O Festim dos Deuses (detalhe), Giovanni Bellini, 1529. Óleo sobre tela, 170,2x188cm. Galeria Nacional de Arte, Washington DC. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feastofthegods.jpg#/media/Ficheiro:Feastofthegods.jpg>>.

151.

La vendimia o El Otoño, Francisco de Goya y Lucientes, 1786. Óleo sobre tela, 267,5 x 190,5 cm. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vendimia-o-el-otoo/3fdc2d25-e302-42ec-9ac5-6216ca7bfe74>>.

73.

Pormenor de *O Pão de Açúcar ao longe na Rua São Clemente*, Bernhard Wiegandt, 1880. Aquarela, 47.5 x 30.5 cm. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernhard_Wiegandt,_The_Sugar_Loaf_from_Rua_S%C3%A3o_Clemente,_1880.jpg/>.

155.

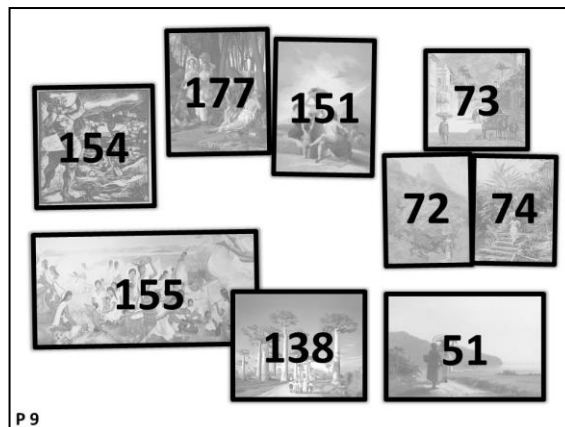
Detalhe do painel *La educación del niño en la época mexicana*, Regina Raull, 1966. Óleo sobre madeira revestida com tela, 253cm X 182cm. Museo Nacional de Antropología, Cidade do México. Disponível em: <http://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/14062-14062-la-educaci%C3%B3n-del-ni%C3%B1o-en-la-%C3%A9poca-mexica.html?lugar_id=447&itemlugar=471&seccion=lugar>.

72.

Uma brasileira carregando uma cesta de frutas na cabeça, com o Pão de Açúcar ao fundo, Bernhard Wiegandt (1851-1918). Aquarela sobre papel, 30.4 x 22.8 cm. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernhard_Wiegandt,_A_Brazilian_woman_carrying_a_basket_of_fruit_on_her_head_with_Sugar_Loaf_beyond.jpg>.

74.

Sem título, Bernhard Wiegandt, Rio de Janeiro, 1878. Aquarela, 47 x 35 cm. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernhard_Wiegandt,_Rio_de_Janeiro,_1878.jpg>.



138.

Off to market, Beth Moon, 2006. Fotografia. Disponível em: <<https://bethmoon.com/portraits-of-time/>>.

51.

Doas mulheres conversando junto ao mar, St. Thomas, Camille Pissarro, 1856. Óleo sobre tela, 27,7x 41 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C. Disponível em: <www.nga.gov/collection/art-object-page.66428.html>.

Outono, estação do deus Baco, é transformado aqui em uma vindima moderna, em que um homem jovem e bonito, sentado em um muro baixo de pedra e vestido de amarelo, simbolizando a queda, oferece a uma senhora um cacho de uvas pretas. [...] Atrás deles, uma camponesa leva sobre sua cabeça, com dignidade e uma beleza clássica, um cesto cheio de uvas, que traz dos campos de fundo. Neles, os agricultores estão ocupados coletando as frutas, inclinando-se sobre as videiras, enquanto ficam olhando para seus mestres.

Fonte: excerto de texto descritivo da imagem nº 151 no site do Museu do Prado. (Trad. autora)
Disponível em: <www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/lavendimia-o-el-otono>.

Mulheres andando com potes, no início da manhã, por entre baobabá gigantes, em direção ao mercado de Madagascar. Segundo a fotógrafa, muitas das árvores que ela retratou só sobreviveram porque estão fora do alcance da civilização, isto é, nas encostas das montanhas, propriedades privadas ou em terra protegida.

Fonte: excerto referente à imagem nº 138.
Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/album/2014/12/23/fotografica-retrata-as-arvores-maisvelhas-e-curiosas-do-mundo.htm?mo.de=list&foto=1>>.



Cariátides dançarinas. Cariátides atletas. Cariátides musas. Cariátides do cinema. Cariátides da moda. Cariátides do entretenimento.

142.

Mulheres competindo em corrida de matka, com potes de barro no deserto, no festival de camelos Bikaner, s/a, 2011. Matéria jornalística do *The India Post*. Disponível em: <www.theindiapost.com/uncategorized/ch-bansi-lal-government-college-for-girls-tosham/>.

158.

Mulheres corredoras de matka, s/a, 2017. Fotografia jornalística com a descrição legendada "Esportes para mulheres, a nível estadual, se reúnem no estádio *Tau Devi Lal*, em Panchkula, 21 de março de 2017", publicada no diário eletrônico *Spotswire4u*, Chandigarh, Índia, com o título "Mamta surge como a corredora mais rápida no estado de Haryana, na Índia". Disponível em: <<http://sportswire4u.blogspot.com/2017/03/mamta-emerges-fastest-woman-runner-in.html>>.

144.

Estudantes participando de corrida de matka, Girish Srivastava, fotografia publicada no jornal Hindustan Times, Índia, Seção Sociedade de Mumbai e Vida Diária, 25 dez. 2005, via Getty Images. Disponível em: <www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/school-children-participating-the-matka-race-during-the-25-news-photo/583760934>.

143.

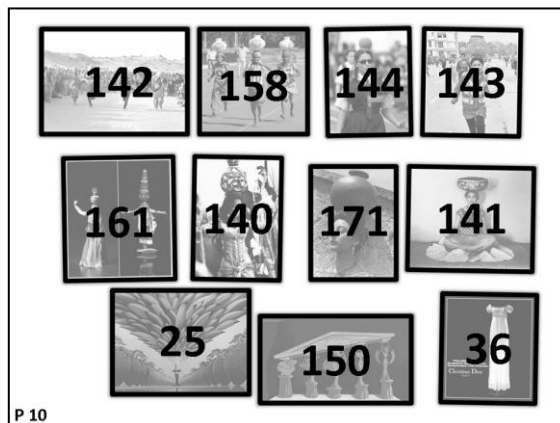
Competição esportiva feminina de corrida de matka na cidade de Panipat, Índia, s/a, 2019. Fotografia publicada no jornal *Dainik Bhaskar*, de 31 de janeiro de 2019, *Panipat News*. Disponível em: <www.bhaskar.com/haryana/panipat/news/haryana-news-santosh-in-the-matka-race-ruby-in-the-bicycle-and-the-first-in-the-100-meter-race-045052-3788219.html>.

161.

Chari Dance e Bhavai Dance, A tradition folk dance from Rajasthan, Jaipur, Índia, s/a, s/d. Comparação entre a dança Chari e a Bhavai. Disponível em: <<https://www.ohmyrajasthan.com/bhavai-dance-rajasthan>>.

140.

Zoraida fazendo a Coreografia de Dança do Pote, grupo de dança do ventre Bal Anat, iniciado por Jamila Salimpour em 1968. Pot Dance, nov. 2016. Disponível em: <www.veniceclayartists.com/women-using-traditional-pottery/>.



171.

Rosa Covarrubias, Edward Weston, 1926, México. Impressão fotográfica em papel de gelatina e prata, 22,86 x 17,14cm. Disponível em: <www.huntermuseum.org/under-the-mexican-sky>.

141.

Rosa Covarrubias, Edward Weston, 1926, México. Impressão fotográfica em papel de gelatina de prata, 22,86 x 17,14cm. Disponível em: <www.huntermuseum.org/under-the-mexican-sky>.

25.

Carmen Miranda, Fotograma do filme The Gang's All Here - Busby Berkeley, 1943. Disponível em: <<https://ozu-teapot.tumblr.com/post/98217398460/the-gangs-all-here-busby-berkeley-1943>>.

150.

Fotograma do filme Hércules, 92', 1997. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção de *Walt Disney Animation Studios*, EUA. Disponível em: <<http://elestadonoticias.com/5-obras-de-arte-en-hercules-y-nunca-las-habias-notado/>>.

36.

Vestido Palladium Dress, Gianfranco Ferré, 1992. Design/criação alta-costura para *Cristian Dior*, Paris. Disponível em: <www.artsy.net/artwork/gianfranco-ferre-palladio-dress>.

Originalmente criado em 1968, o Bal Anat é o show de dança do ventre mais longo do mundo, espetáculo e maravilha do renascimento da *Pleasure Faire* no norte da Califórnia. Com base em sua experiência de performer dos *Ringling Brothers* e do *Barnum & Bailey Circus*, *Jamila Salimpour* criou a inovadora dança do ventre do Bal Anat como uma experiência de entretenimento realmente única e excitante. Ela o batizou com o nome de Bal, a palavra francesa para um encontro de dança, e Anat, uma antiga deusa mãe da Mesopotâmia: dança da Deusa Mãe. [...] Bal Anat fica na encruzilhada da tradição e da fantasia, mas está sempre enraizado nas danças e culturas tradicionais do Oriente Médio, do norte da África, da Anatólia e do Golfo Pérsico. (Trad. autora)

Fonte: site da escola de dança do ventre Salimpour School, referente à imagem nº 140.
Disponível em: <www.salimpourschool.com/lega/cy/bal-anat/>.

Panipat News: O Projeto Cidade Executiva do Conselho de Desenvolvimento de Mulheres e Crianças organizou uma competição esportiva de categoria feminina no Estádio Shivaji, na quarta-feira, em que as mulheres correram por 100-300-400 metros, corridas de bicicleta, corrida matka e corrida de batatas.

Fonte: legenda da imagem nº 143, publicada no jornal *Dainik Bhaskar*, 31 de jan. 2019 - Participantes da cidade de Panipat na corrida do Matka. (Trad. autora)

Disponível em: <www.bhaskar.com/haryana/panipat/news/haryana-newssantosh-in-the-matka-race-ruby-in-the-bicycle-and-the-first-in-the-100-meter-race045052788219.html>.

[...] E invocar a figura de Carmem Miranda (sendo ela alguém que carregou o país e seus referenciais culturais históricos em cima da cabeça. Bragança afirma que a ideia era que o filme existisse “dentro” do icônico turbante da artista) é de uma inventividade tremenda, além de jogar luz sobre a importância secular dela, não como diva, mas como fantasmagoria de uma brasilidade recalcada e incompreendida.

Fonte: excerto de crítica de Renato Silveira ao filme *Tragam-se a Cabeça de Carmen M.*, dirigido por Felipe Bragança e Catarina Wallenstein, 61', 2019.

Disponível em: <www.cinematorio.com.br/2019/01/critica-tragam-me-a-cabeça-de-carmem-m-felipe-braganca-mostra-tiradentes/>.

As danças folclóricas do Rajastão também atraíram muitos patronos de arte de todo o mundo. Uma dessas formas de dança é Bhavai, a incrível dança da Índia. [...] A principal característica da dança folclórica de Bhavai é o conjunto de vasos de terracota que os artistas equilibram em suas cabeças enquanto fazem uma apresentação de dança. Outra dança folclórica, que leva o nome de “Chari Dance”,

também inclui o equilíbrio de potes na cabeça. É digno de nota que os potes usados na dança Bhavai são feitos de argila regional, enquanto a dança Chari envolve jarros feitos de latão (também comumente chamado Chari, que também significa o nome da dança). Outra grande diferença entre os dois formatos de dança é que a única façanha na dança de Chari são os potes com o interior em chamas, enquanto há inúmeras proezas envolvidas em uma performance de dança Bhavai. [...] Mas antes, quando não havia instrumentos disponíveis, as mulheres das aldeias eram obrigadas a buscar água de fontes comuns, como poços. Eles costumavam carregar várias painéis de barro ao mesmo tempo para economizar tempo, e como o caminho nas aldeias costumava ser cheio de espinhos, praticamente explica como toda essa tarefa teria inspirado um formato de dança que agora recebeu reconhecimento internacional.

Fonte: excerto de texto referente à imagem nº 161. (Trad. autora).

Disponível em: <www.ohmyrajasthan.com/bhavai-dance-rajasthan>.

No filme infantil *Hércules*, cinco musas cantam e dançam, comentando as façanhas do herói mitológico: *Quando Megara canta, ao lado das Musas, a música "Não vou falar do meu amor", em uma das cenas, as musas fazem parte das cariátides, colunas com forma feminina que são algumas das grandes esculturas gregas. As mais notáveis foram as cariátides de Erechtheon, na Acrópole. No entanto, no filme, cada musa representa uma cariátide da vida real.*

Fonte: *Hércules*, Walt Disney Animation Studios, 1997. Referente à imagem nº 150. (Trad. autora)
Disponível em: <<http://animated-disney.gifs.tumblr.com/post/16694750396>>.

[...] Esta exposição explora o importante papel que o México e a Cidade do México desempenharam no desenvolvimento do modernismo internacional, com raras fotografias vintage dos anos 20, que vão desde Edward Weston, de Los Angeles, à estrela de cinema mudo de Hollywood, Tina Modotti. Também inclui fotografias estelares dos anos 30, como do novaiorquino Paul Strand, do francês Henri Cartier-Bresson e do mexicano Manuel Álvarez Bravo. Da coleção de Michael Mattis e Judith Hochberg.

Fonte: excerto de texto da exposição *Sob o céu mexicano: uma revolução na fotografia moderna*, realizada em 2018, no *Hunter Museum of American Art*, Chattanooga, TN, EUA, com fotografias que Edward Weston fez de Rosa Rolanda, conhecida como Rosa Covarrubias, em 1926, imagens nºs 141 e 171. (Trad. autora)
Disponível em: <www.huntermuseum.org/under-the-mexican-sky>.



Cariátides da beleza. Cariátides elegantes. Cariátides da ternura. Cariátides musas. Cariátides venusianas. Cariátides das boas maneiras.

149.

Cartum de Kleber Sales, publicado na página dos Jornalistas Livres do Facebook, em 10 de março de 2018. Disponível em: <www.facebook.com/jornalistaslivres/posts/por-kleber/706389752818238/>.

67.

O *Triunfo de Baco e Ariadne* (detalhe), Annibale Carracci, 1597. Pintura integrante da obra *Os amores dos deuses*, afresco do teto da galeria, ala ocidental, do Palácio Farnese, Roma, Itália. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/The_Triumph_of_Bacchus_and_Ariadne_-_Annibale_Carracci_1597_Farnese_Gallery%2C_Rome.jpg>.

176.

A *Extração da Pedra da Loucura* (detalhe), Hieronymus Bosch, 1510. Óleo sobre madeira, 48,5x 34,5 cm. Museu do Prado, Madrid. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=148035>>.

31.

Vênus de la leche, Débora Balzan Fleck, 2017. Intervenção digital da série *Salve uma História de Deusa na Arte*. Acervo da autora.

32.

La Lechera, s/a, 1910. Cartaz publicitário da Nestlé. Site espanhol da empresa. Disponível em: <www.150aniversario.nestle.es/carteles-vintage>.

29.

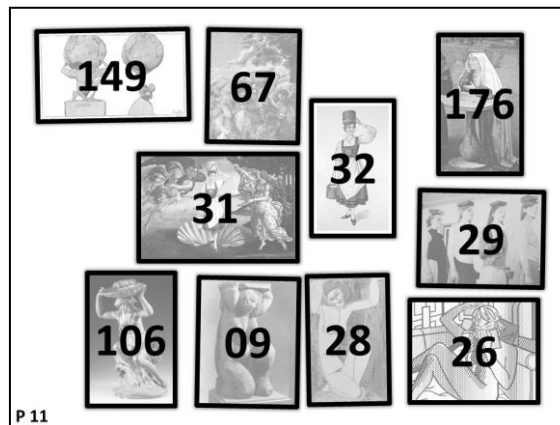
Sem título, Kirsty Bruce, 2009. Acrílica e aquarela sobre tela, 54 x 68,5 cm. *Milani Gallery*, Brisbane, Austrália. Disponível em: <www.milanigallery.com.au/artwork/untitled-7>.

106.

Náiade ou ninfa d'água, Joseph-Charles Marin, 1793. França. Terracota pálida revestida com verniz amarelo acastanhado, 34.9X5.1 cm. *The Metropolitan Museum*, Nova York. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/206338>.

09.

Cariátide, Amadeo Modigliani, 1913. Escultura em limestone. Museu de Arte Moderna, Nova York. Disponível em: <www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.148.html/2015/impressionist-modern-art-day-sale-115004>.



28.

Cariátide. Amadeo Modigliani, 1913. Óleo sobre tela, coleção particular, Bélgica. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amedeo_Modigliani_-_Cariatide.jpg>.

26.

Nude Reading, Roy Lichtenstein, 1994. Impressão em papel, 77,8 x 92,2 cm. Tate and National Galleries of Scotland. Disponível em: <www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-nude-reading-a100375>.

[...] A tradição popular associava a loucura a uma pedra alojada no cérebro. Tomando como uma metáfora em sentido estrito, os mais ingênuos tratavam de livrar-se dessa suposta pedra, fazendo com que a extirpassem. [...] O que se extrai da cabeça do paciente não é uma pedra e sim uma espécie de um lírio, como a que está colocada sobre a mesa, como sobra de uma operação anterior. Embora, geralmente, seja associado ao simbolismo do dinheiro que o charlatão obterá do incauto, por tratar-se de uma flor, alguns o tem interpretado como uma chave sexual, como o fez Arias Bonel. Nesse caso, o que faria o cirurgião, mais que curar a loucura do paciente, seria castrar, anular seu desejo sexual – a luxúria – e, portanto, fazendo com que retornasse às condutas da sociedade e da moral cristã.

Fonte: texto referente à imagem nº 176 publicado no site do Museo del Prado, Madrid. (Trad. autora)

Disponível em: <www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-extraccion-de-la-piedra-de-la-locura/313db7a0-f9bf-49ad-a242-67e95b14c5a2?searchMeta=bosco%20la%20piedra>.

Amedeo Modigliani (1884-1920) planejara formar seu templo de soberanos "pilares de ternura", tal como denominava as suas cariátides. [...] Do seu trabalho de escultor chegaram até nós 26 obras, sendo todas, à exceção de uma realizada em mármore, efetuadas em pedra calcária, e inúmeros desenhos. Aliando o fascínio que sentia pela herança clássica da estátua-coluna à recém descoberta figuração, o toscano transforma ainda a basililar imagem num receptáculo de fusão de diversas influências que então o cativavam. Entre 1910 e 1914, o lápis de Modigliani faz anacronicamente renascer a cariátide (cujo nome, segundo Vitrúvio, derivava das mulheres da pequena cidade grega de Karyai), certamente inspirada numa escultura pré-helénica que o italiano admirara nas suas frequentes visitas ao Louvre, fizera dos museus uma verdadeira escola e não apenas um local de passagem e fruição estética.[...] Amedeo altera a denominação habitual, e nos chamados nus femininos, cariátides de origem, mas por sentimentos e elegância libertos da rigidez primeira, torna-se evidente a marca de uma das grandes influências italianas: a circularidade da cabeça que, ao inclinar-se ligeiramente, provoca um discreto alongamento do pescoço templo que Amedeo ambicionava erigir. [...] Amedeo atinge o elevado mérito deste conjunto de figuras que desenha: a humanização das cariátides. O toscano liberta-as, de forma gradual, da mera função de suportes arquitetônicos e torna-as seres autônomos, plenos de movimentos e expressões emotivas. Só pela conciliação da beleza, da harmonia e da humanização, Modigliani conseguia transformá-las em verdadeiros "pilares de ternura". Fonte: excertos do artigo *Amedeo Modigliani (1884-1920) e o tempo da beleza: uma utopia figurativa na arte moderna*.

Fonte: Susana M. Loureiro Restier Grijó Poças. In: *Espaços e Paisagens Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas*, vol. III, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Imprensa da Universidade de Coimbra. Referente à imagem nº 9.

Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316.2/31575>>.

Os Amores dos Deuses é um monumental conjunto de afrescos, do pintor Annibale Carracci e de artistas da sua escola, executados no teto de uma galeria da ala ocidental do Palácio Farnese, em Roma, Itália, que funciona agora como Embaixada de França. Os afrescos foram alvo de grande admiração à época, e são considerados atualmente, uma evolução estilística, deixando para trás o Maneirismo do século XVI e antecipando o Barroco e o Classicismo do século XVII.

Fonte: excerto do texto referente à imagem nº 67. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Amores_dos_Deuses>.

A jovem com traços típicos que aparecia nos rótulos das embalagens do produto era uma camponesa suíça do século XIX. Naquela época, o leite condensado mais popular da Suíça tinha a marca LA LAITIÈRE, que significa "vendedora de leite". Quando esse leite foi exportado para outros países, procurou-se um nome equivalente na língua de cada região para onde o produto foi levado, nome este sempre associado à figura da camponesa típica com seus baldes de leite. Em espanhol, por exemplo, foi adotada a marca LA LECHERA, e na língua inglesa MILKMAID.

[...] O leite condensado chega e começa a ser comercializado no Brasil com o nome de Milkmaid.

1921, O LEITE DA MOÇA: Início das atividades da Nestlé and Anglo-Swiss Condensed Milk Co. no Brasil, com a inauguração de sua primeira fábrica em Araras (SP). Inicialmente para produzir leite condensado, cujo rótulo estampava a tradicional jovem camponesa suíça, carregando um balde de leite. "La Laitière", como era chamada, passou a ser identificada, no Brasil, como "a Moça", e o leite condensado, como o "Leite da Moça".

Fonte: excertos de textos do site da empresa Nestlé. Referente à imagem nº 32.

Disponível em: <<https://www.nestle.com.br/moca/historia>>

[...] Aluna de Maria Augusta em 1975 e atualmente professora de etiqueta na Socila, Josi Aguiar aprendeu todos "os seus segredos da sofisticação" durante as aulas que teve nos cursos de etiqueta. Segundo Josi, as dicas de boas maneiras não mudaram muito de lá pra cá. "Lembro que, na minha época, a Maria Augusta me ensinou a andar com postura treinando com livros na cabeça. Hoje, por exemplo, uso um bastão atravessado entre os braços", contou.

Fonte: excerto de matéria jornalística: *Cursos de etiqueta sobrevivem a mudanças na atitude das cariocas. Mulheres jovens querem melhorar postura e elegância, dizem orientadoras. Ex-aluna se matriculou porque namorado tinha 'nível social bem alto'*. Etiqueta começa no lar.

Fonte: jornal on line G1 – Globo.com, publicado em 15 nov. 2009.

Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1372324-5606,00-CURSOS+DE+ETIQUETA+SOBREVIVEM+A+MUDAN+CAS+NA+ATITUDE+DAS+ CARIOCAS.html>>.



Cariátides senhoras. Retratos de Cariátides. Cariátides de artistas. Cabeças de cariátides. Cariátides de meio-corpo.

89.

Graziella, uma jovem mulher carregando um vaso de flores na cabeça, gravura realizada a partir de uma pintura de Rudolf Lehmann (1819-1905). Ilustração do jornal italiano *Il Giornale Illustrato*, ano 2, n° 6, 11-17 de fevereiro de 1865. Disponível em: <www.gettyimages.com/detail/news-photo-graziella-young-woman-carrying-a-vase-of-flowers-on-her-news-photo/932210106>.

45.

Paisagem Italiana com mulher camponesa carregando uma cesta na cabeça, Frederik Christian Lund (1826–1901), s/d. Óleo sobre tela, 42 x 25 cm. Disponível em: <www.artnet.com/artists/frederik-christian-lund/italian-landscape-with-a-peasant-woman-carrying-a-cupboard-upoqyPULNBhFPzwqo-XOw2>.

39.

A carregadora de pão, Pablo Ruiz y Picasso, 1906. Óleo sobre tela, 99,5 X 69,9cm. Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <www.phila.museum.org/collections/permanent/44460.html?mulR=1185489695|94>.

132.

Mulher carregando recipiente na cabeça. Clarence Woodrow Sorensen, 1961. Província de Esfahan, Irã. Slide colorido. American Geographical Society Library, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries. Disponível em <<https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/agsphoto/id/102/rec/40>>.

77.

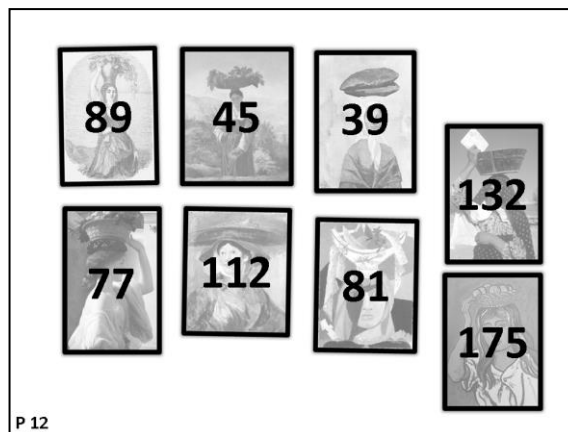
Eucharis, uma garota com cesta de frutas, Frederick Leighton, 1863. Óleo sobre tela, 57,8 x 83,8 cm. Coleção privada. Disponível em: <www.wikiart.org/en/frederic-leighton/a-girl-with-a-basket-of-fruit>.

112.

The Shrimp Girl, William Hogarth, 1740–1745. Óleo sobre tela, 63,5x52,5cm. National Gallery, London. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Hogarth-The_Shrimp_Girl-WGA11467.jpg>.

81.

Mulher levando frutas na sua cabeça. Jacob Bouhuys (1902–1983). Óleo sobre tela, 60 x 45 cm. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/jacob-bouhuys/>>.



P 12

175.

Sem título, Antonio Berni, 1970. Serigrafia, prova de autor, 70,5 x 49,8cm. Coleção particular. Fonte: Figura n. 196 de *Antônio Berni: obras gráficas*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1999.

BOUHUYS, Jacob (Dutch, 1902–1983), Escola Anglo-Flamenga, por volta de 1700. Retrato de uma senhora, possivelmente Lady Isabella Bentinck, duquesa de Kingston (1688-1728), como Flora, três quartos de comprimento, em um corpete branco e xale cinza, uma cesta de frutas na cabeça, equilibrando uma cesta de flores em uma borda de pedra. Descrição da imagem nº 81. Disponível em: <www.artnet.com/artists/jacob-bouhuys/>.

A gravura original de Francesco Bartolozzi (Veneza, 1727 - London, 1815), intitulada "Camarões!" (também intitulada "The Shrimp Girl"), é baseada em uma pintura criada por William Hogarth (Londres, 1697 - 1764) por volta de 1750. De fato, esta gravura foi originalmente encomendada e publicada em 1782 pela viúva de Hogarth, Sra. Jane Hogarth, e posteriormente publicada por John e Josiah Boyed para a edição de Heath.

Fonte: texto descritivo da gravura ao lado, realizada a partir da pintura de que trata a imagem nº 112.

(Trad. autora)
Disponível em: <www.artoftheprint.com/artistpages/bartolozzi_francesco_shrimps.htm>.





Cariátides ninfas. Cariátides deusas. Cariátides místicas. Cariátides em movimento. Cariátides alegóricas. Cariátides grotescas. Cariátides dançantes.

163.

Santuário da Verdade, Pattaya, Tailândia. Detalhe de fotografia de Crig Hastings, s/d. Disponível em: <<https://photos.com/featured/1-sanctuary-of-truth-pattaya-thailand-craig-hastings.html?product=art-print>>.

79.

Cabeleireiro fantástico com motivo de frutas e vegetais, anônimo, França, séc. XVIII. Aquarela sobre tela, 43,8 x 55,9 cm. *The Metropolitan Museum*, Nova York. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/350844>.

80.

Cabeleireiro Fantástico com motivo de frutas e vegetais, anônimo, França, séc. XVIII. Aquarela sobre tela, 43,8 x 55,9 cm. *The Metropolitan Museum*, Nova York. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/350842>.

160.

Mulher do vidraceiro (Femme de vitrier), Martin Engelbrecht, 1730. Gravura, nanquim e aquarela sobre papel, 36 x 22 cm. *Rakow Research Library, Special Collections coming NY*, EUA. Disponível em: <<https://libguides.cmog.org/itinerant/tradespeople>>.

11.

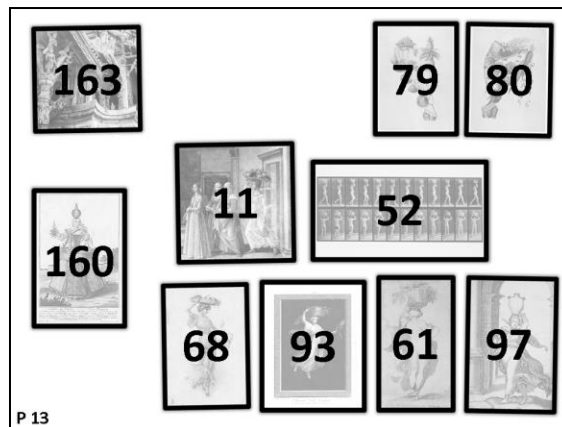
Nascimento de São João Batista (detalhe), Domênico Ghirlandaio, 1486-90. Afresco da Cappella Tornabuoni, Igreja de Santa Maria Novella, Florença, Itália. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10922>>.

52.

Mulher nua caminhando e carregando cesta na cabeça, Eadweard Muybridge, 1884-1886. Locomoção animal: uma investigação eletro-fotográfica de fases consecutivas dos movimentos dos animais. Publicado sob cuidados da *University of Pennsylvania*. Placas de impressão por Photo- Gravure Company. Philadelphia, 1887. *University of Southern California*, EUA. Disponível em: <<http://digital.library.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll58/id/4278>>.

68.

Cartão postal do conjunto *As Quatro Estações*, s/a, 1904, França. Disponível em: <<https://tuckdb.org/items/39969>>.



93.

Bacante de Herculano, Antonio Ricciani, gravura publicada por Agapito Franzetti, 1795–1820. Realizada a partir de pintura em parede do sítio arqueológico de Herculano, Itália. Ponta seca, 41,4x31,5 cm. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/669101>.

61.

Mulher com cesta de flores na cabeça, Jacques Bellange, cerca de 1610. Desenho pintado sobre papel, 38,7x21,5 cm, França. *State Russian Museum, Hermitage*. Disponível em: <www.thermitage.org/Jacques-Bellange/Woman-Holding-a-Basket-of-Flowers-on-her-Head.html>.

97.

Mulher carregando um vaso em sua cabeça, Agostino Veneziano, 1527. Gravura sobre papel, 18,2x12,3cm. *National Galleries of Scotland*. Disponível em: <www.nationalgalleries.org/art-and-artists/132317/woman-carrying-vase-her-head>.

MULHER CAMINHANDO: Esta é a prancha n. 33, legendada "Andando e carregando cestos de 14 libras na cabeça, mãos levantadas", de Eadweard Muybridge, integrante da obra *Locomoção animal: uma investigação eletro-fotográfica de fases consecutivas dos movimentos dos animais, 1872-1885*. Placas impressas pela Photo-Gravure Company. Philadelphia 1887.

USC Digital Library, 2010. Publicada sob licença da Universidade da Pensilvânia.

Fonte: excerto de texto, referente à imagem nº 52 publicado no site da University of Southern California, EUA. (Trad. autora)

Disponível em: <<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll58/id/4278>>.

Por que a "ninfa" de Ghirlandaio oferece algo mais – e mais perturbador – que uma simples utilização do vocabulário formal da Antiguidade? Para compreendê-lo, é preciso olhar mais de perto o que, nessa figura, tanto fascinava Warburg (e que teria igualmente fascinado Freud): trata-se, primeiro, de uma memória das formas "traduzida em linguagem motora, projetada na motricidade, representada à maneira da pantomima". A figura de Ghirlandaio está em movimento.

Fonte: excerto referente à imagem nº 11. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Leiffossil*, ou a dança dos tempos enterrados. In: *A imagem sobrevivente*. Rio Janeiro: Contraponto, 2013., p. 298.

Santuário da Verdade, localizado em Pattaya, Província de Chonburi, Tailândia, construído por Lek Viriyahphan, em madeira talhada, trabalhado com figuras de divindades budistas, fadas e deusas libertadas do ciclo da vida, esculpidas por toda a parte interna e externa da edificação.

Fonte: excerto de textos do site do Sanctuary of Truth, referente à imagem nº 163. (Trad. autora)
Disponível em: <www.sanctuaryoftruth.com>.

Gravura colorida à mão, prancha n. 60, apresenta esposa de vidraceiro, com saia feita de janelas, oferecendo garrafas de vidro e enfeites pendurados, cada um numerado, para venda; legenda fornecida abaixo da gravura.

O pintor italiano Giuseppe Arcimboldo criou um novo tipo de publicação, representando a forma humana com objetos inanimados no século XVI.

No final do século XVII, Nicolas de l'Armessin (Larmessin) gravou uma série de placas, *Costumes Grotescos*, em que os comerciantes eram retratados com ferramentas de seu ofício como partes do corpo.

Engelbrecht emitiu séries semelhantes de figuras em sua publicação *Assemblage nouveau des manouvries habilles*, à qual esta gravura pertencia.

Fonte: excerto de texto referente à imagem nº 160, publicado no site do Corning Museum of Glass. (Trad. autora)

Disponível em: <<https://libguides.cmog.org/itinerant/tradespeople>>.



Cariátides camponesas. Cariátides ambulantes. Cariátides dos gritos. Cariátides das ruas. Cariátides de costumes.

172.

Scarlet, Scarlet Strawberries, da série *Cries of London*, prato de cerâmica majólica pintado à mão, s/a, s/d. Alemanha, 24,13cm Ø. Disponível em: <www.ebay.com/itm/Vtg-Majolica-Hand-Painted-Scarlet-Strawberries-Cries-of-London-Plate-Germany/293020822570?hash=item443966ec2a:g:TYIAOSwYHxWPIQy>.

71.

Morangos, Morangos Escarlates (Strawberries, Scarlet Strawberries), Giovanni Vendramini depois de Francis Wheatley. 1795. Impressão de Coleção Rosenwald, *National Gallery of Art/NGA Images*. Disponível em: <www.nga.gov/collection/art-object-page.30789.html>.

127.

Gravura da série *The Cries of London (Os gritos de Londres)*, com subtítulo *My great place my*, s/a, publicada por Robert Pricke, 1655. *The British Museum*, Londres. Disponível em: <www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=>>.

126.

Ostras raras do Meltin, Paul Sandby, 1760. Prancha n. 10 da série *Doze gritos de Londres*. *Museum of London*. Disponível em: <www.museumoflondonprints.com/image/679260/paul-sandby-rare-melfin-oysters-1760>.

84.

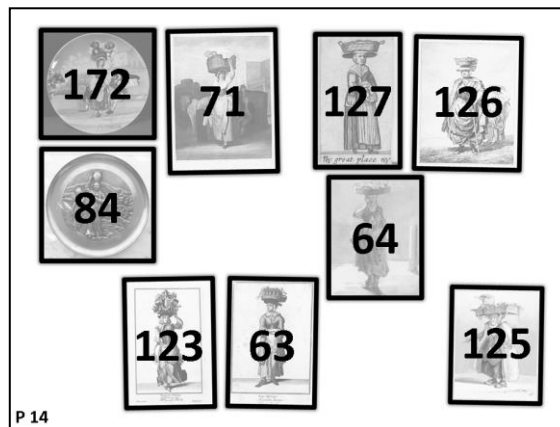
Antigo prato de latão, 11", mulheres transportadoras de água, s/a, s/d, à venda no site de e-commerce Ebay. Disponível em: <www.ebay.com/itm/Vintage-Solid-Brass-11-Plate-Women-Carrying-Water-Made-in-Korea-/123372013685>.

64.

Uma garota com cesta na cabeça, Paul Sandby, 1759. Aquarela, caneta e tinta marrom e grafite sobre papel. Ilustração da série *Os gritos de Londres*. *Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection*. Disponível em: <<https://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1665783>>.

123.

The Merry Milk Maid, John Savage, 1688. Série *Os Gritos de Londres (The Cries of London)*, a partir da obra de Marcellus Laroon. *Tate Britain*, Londres. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laroon_the_merry_milk_maid.jpg>.



P 14

63.

Aspargos maduros, atribuída a Marcellus Laroon II (1653 – 1702). Ilustração da série *Os gritos de Londres*, com gravuras publicadas em meados de 1688-1821. *Paper British Masters Portfolio, Department Prints & Drawings, British Museum*. Disponível em: <www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=428779001&objectId=3062641&partId=1>.

125.

Hot Codlins, Charles Cooper Henderson, 1827-29. Aquarela. *Museum of London*. Disponível em: <www.museumoflondonprints.com/image/139408/charles-cooper-henderson-hot-codlins-19th-century>.

Uma visão dos séculos 18-19. Toda a Londres ecoava sob os gritos dos ambulantes, vendedores de um tudo anunciavam seus produtos. Um forte cheiro de esgoto a céu aberto, misturado ao das fezes dos animais, principalmente cavalos. Pessoas se cruzando pelas ruas cheias de lama, o ranger das carroças e o trotar dos cavalos. Esse era o cenário!

Uma visão daqueles dias. De um lado, a percepção que se tinha das classes sociais britânicas mais baixas. De outro, aspectos da vida naqueles séculos – o que se comeu ou bebeu, o que foi vendido ou estava disponível, vestimentas, hábitos... E, ainda, a inicial conscientização da pobreza, fosse por motivos filantrópicos, fosse por pura curiosidade.

Grandes nomes. Grandes nomes da arte deste período que se dedicaram ao tema podem ser citados, como Francis Wheatley, Marcellus Laroon, Paul Sandby, Théodore Géricault, Thomas Rowlandson, e William Hogarth, um dos mais representativos artistas a retratar a Londres pobre.

Arte apenas pela arte. Retratar a pobreza, que hoje é um caminho bem rentável (!), não era lá grandes coisas nos séculos 18-19. Se as obras não tinham grande valor, que se dizer das impressões?! As obras menos realistas até faziam certo sucesso. Como diria Odorico Paraguaçu: "tirantemente essas"... era apenas arte pela arte.

Os ecos da Revolução Francesa ainda retumbavam nos ouvidos dos britânicos, que tremiam só em pensar em revolução e proletariado. Géricault, um francês, inaugurou a era mais realista. Sandby, após 12 pinturas, desistiu – arte pela arte, mas nem tanto!

Pobreza através da arte. Iniciada a Idade da Razão e da Ciência, não era mais possível ignorar a pobreza e os pobres. Se não podiam ser ignorados, precisavam se tornar digeríveis. De alguma forma tinham que descer goela abaixo.

Rowlandson traduzia-os em caricatura. Ele e Wheatley ignoraram as possibilidades de ameaça que as "underclass" poderiam significar e idealizaram o que anteriormente era motivo de desconfiança e asco.

O cômico, o ridicularizado e, por outro lado, o idealizado, escancararam à sociedade britânica daqueles séculos o que já não podia deixar de ser visto. Uma mulher paraplégica, um fornecedor, uma vendedora de camarões, entre outros, facilita nossa compreensão sociológica daquela época.

Os gritos de Londres. É preciso explicar essa expressão. O tema nasceu da balbúrdia que era a Londres do século 18, princípio do 19. Todos os ambulantes gritavam. E, lembre-se, naqueles dias não havia shoppings, nem lojas, no máximo armazéns ou mercados.

Para se comprar as coisas, o mais prático eram os vendedores ambulantes. E esses ambulantes gritavam, para não dizer berravam, as vantagens de seus produtos.

Na realidade, naqueles dias, tudo era na base do grito. Até os vigias noturnos, de hora em hora, gritavam sinalizando a passagem do tempo. Mais ou menos: "Passada uma hora, e uma noite estrelada". Daí uma hora, lá vinha ele de novo: "Passada uma hora, e uma noite estrelada".

Durante o dia – tudo ao mesmo tempo:

"Couves, Oh! Nabos!

Dois cachos de um centavo, nabos, ho!"

"Quem vai comprar uma canção de amor?

Apenas um centavo por peça...

Quem vai comprar uma canção de amor?

Apenas um centavo por peça..."

Fonte: A Londres dos pobres – séculos 18-19. Excertos do artigo publicado no blog Mol-Tagge – Arte e Cultura.

Disponível em <<http://mol-tage.blogspot.com/2011/04/arte-obra-retrato-ravurista.html?m=1>>.

A peça Cries of London foi inspirada em gritos/anúncios/propagandas dos comerciantes das ruas de Londres, que usavam motivos melódicos distintivos, atraindo assim a atenção das pessoas que passavam por essas vias. Essa temática esteve presente em um período que se estendeu de, pelo menos, o início do Renascimento até o século XX. O mais antigo registro de que se tem conhecimento data do séc. XIII, na França – uma composição usada para diversão privada. Essa prática se estendeu aos séculos seguintes. Porém, nesse mesmo país, a obra mais conhecida nessa veia é Les Cris de Paris de Clément Janequin (1545). Merece destaque, entretanto, o tratamento do mesmo tema pelos compositores do renascimento inglês: Thomas Weelkes, Orlando Gibbons, Thomas Ravenscroft, Richard Dering e autores anônimos.

Fonte: SANTOS, Lucas Albuquerque Matias. Cries of London de Luciano Berio: uma análise da relação texto-música. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, p. 9.

Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/155591/000886156.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.



Cariátides dos artistas. Cariátides caminhantes. Cariátides camponesas. Cariátides dos vasos. Cariátides das cestas. Cariátides na cena.

92.

Mulher caminhando por uma estrada de terra, levando uma jarra de água sobre sua cabeça, David 'Chim' Seymour, 1951. Alma, Israel. Fotografia em papel de gelatina e prata, 24,3 x 30,2 cm. Direitos de reprodução David Seymour/Magnum Photos. Disponível em: <www.icp.org/browse/archive/objects/woman-walking-on-a-dirt-road-carrying-a-water-jug-on-her-head-alma-Israel>.

47.

Jovem de capri carregando uma cesta de uvas na cabeça com o Vesúvio ao fundo, Vilhelm Rosenstand, 1877. Óleo sobre tela, 75x50 cm. Disponível em: <www.artnet.com/artists/vilhelm-rosenstand/young-woman-from-capri-carrying-a-basket-filled-A0jCc3XU5b63CLokwrabMg2>.

76.

Uma camponesa carregando uma cesta de frutas em sua cabeça, Jean-Frederic Schall, meados de 1800. França. Óleo sobre tela, 32,5x24 cm. Disponível em: <www.artnet.com/artists/jean-frederic-schall/a-peasant-girl-carrying-a-basket-of-fruit-on-her-7HOJeQM0lwFZgc6TOK2Anw2>.

49.

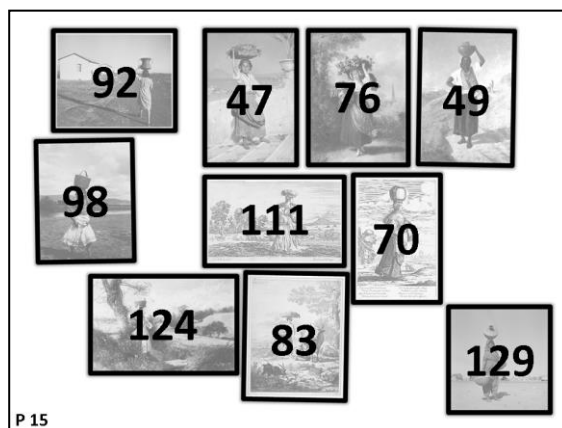
Mulher carregando um jarro em sua cabeça, Camille Pissarro. 1854-1855. Óleo sobre tela. E.G. Bührle Foundation, Zürich, Switzerland. Disponível em: <www.wikiart.org/en/camille-pissarro/woman-carrying-a-pitcher-on-her-head>.

98.

Mulher com cesta no rio, Tina Modotti, 1929. Impressão em gelatina de prata, 9,9 x 7,7 cm. George Eastman Museum, Rochester, Nova York, EUA. Disponível em: <<https://collections.eastman.org/objects/291961/woman-carrying-basket-on-head?ctx=bcd4f00-0ceb-4749-9f0e-2d345388424d&idx=25>>.

111.

Uma mulher camponesa, Stefano della Bella, 1649. Itália. Gravura em metal, 9,4 x 15,8 cm, publicada por Israël Henriët. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/410321>.



P 15

70. *Uma mulher carregando um pote de leite para o mercado em sua cabeça,* Abraham Bosse, 1640. França. Gravura, 21,3 x 14, cm, publicada por Jean Le Blond I, encadernada no Livro de Bosse, Obras Gravadas. Museum of Fine Arts, Boston. Disponível em: <www.mfa.org/collections/object/a-woman-carrying-a-pot-of-milk-to-market-on-her-head-126083>.

124. *A leiteira,* Myles Birket Foster, 1860. Aquarela, 29,7 x 44,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O16440/the-milkmaid-watercolour-foster-myles-birket/>>.

83. *Mulher carregando cesto de frutas sobre sua cabeça próxima a mulher ordenhando uma vaca,* Cornelis Visscher, 1650. Gravura em metal, 26,8 x 21,5cm. Fine Arts Museum of San Francisco. Disponível em: <<https://art.famsf.org/cornelis-visscher/woman-carrying-fruit-basket-her-head-next-woman-milking-cow-19633014693>>.

129. *Mulher carregando vasos em Karachi, Paquistão,* Clarence Woodrow Sorensen; Eugene V. Harris, 1952. Fotografia da Biblioteca da Sociedade Geográfica Americana, Bibliotecas da Universidade de Wisconsin-Milwaukee. Disponível em: <<https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/agsphoto/id/22610/rec/2>>.

Da perfeição das diversas partes do corpo da mulher

Eis os modelos de beleza que os artistas hábeis, pintores ou escultores, determinaram para o corpo da mulher. Segundo eles, é preciso que a mulher tenha estatura mediana, para que não incorra no defeito de ser muito grande ou pequena demais, mantendo-se na justa medida, com proporções elegantes entre os membros, conforme os exemplos que os antigos escultores gregos nos deixaram,

O corpo não deve ser nem muito magro ou muito delgado, nem muito volumoso ou gordo, mas de robustez moderada, segundo o modelo das estátuas gregas.

Fonte: Peter Paul Rubens, 1576-1640, em *Teoria da figura Humana, considerada em seus princípios, seja em repouso ou em movimento*. In LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura*. Vol. 6: A figura humana. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 63-68.

Uma mulher camponesa, em pé no centro, de frente para a direita, carregando uma cesta na cabeça e outra no braço direito, outra camponesa num burro e uma figura a pé para a esquerda no fundo, de 'Várias figuras e países' com um público urbano que queria acreditar na ideia de um campo habitado por pessoas felizes e contentes com seu trabalho. Na realidade, o século XIX foi um período de dificuldades para os trabalhadores agrícolas e suas famílias. A Milkmaid é a composição mais famosa de Birkett Foster e ocupa um lugar importante na história do tema da leiteira como um símbolo de inocência vulnerável e beleza juvenil.

Fonte: excerto de texto descritivo referente à imagem nº 124, publicado no site do *Victoria and Albert Museum*, Londres. (Trad. autora)
Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O16440/the-milkmaid-watercolour-foster-myles-birket/>>.

Há mais de uma década, o sul do Gana testemunha um crescente fluxo de mulheres jovens e adolescentes cujo único negócio é se envolver como portadoras de mercadorias. Este documento oferece informações sobre quem são essas mulheres e meninas, porque elas migram de seus locais de origem, porque se envolvem nesse negócio e os planos que têm para o futuro. Uma amostra não aleatória de 700 indivíduos foi selecionada para o estudo. Entrevistas tabuladas e a observação pessoal foram utilizadas como ferramentas para coleta de dados. Verificou-se que a maioria das mulheres carregadoras provém das zonas de savana do norte do Gana e de áreas adjacentes de Burkina Faso e Togo. Elas se deslocam para o sul para trabalhar e economizar dinheiro para várias formas de investimento. O artigo atribui o fator de pressão pobreza à interação de fenômenos naturais e ação humana. Sugestões para medidas políticas são oferecidas.

Fonte: Resumo do artigo referente às mulheres kayayei, carregadoras do sul de Gana: OPARE, James Adu. *Kayayei: The woman head porters of southern Ghana*. *Journal of social development in Africa*, 2003. 18. p. 22-48. (Trad. Autora)
Disponível em: <www.researchgate.net/publication/298672562_Kayayeu_The_women_head_porters_of_souther_Ghana>.



Cariátides servas. Cariátides amuletos. Cariátides artefatos. Cariátides da antiguidade. Cariátides místicas.

102.

Mulher carregando um vaso, cultura cipriota, 750–600 a.C. Estatueta de terracota do período Cypro-Archaic I, Mediterrâneo Oriental. 18,3 cm. *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York. Disponível em: <<https://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/DP364748.jpg>>.

108.

Relevo da tumba de Akhtihotep, Egito antigo, Dinastia 4, reinado de Snefru, 2.575-2.551 a.C. Limestone, 109 x 84 x 2,5cm. *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/561157>.

103.

Serva feminina carregando uma hídria. Cultura cipriota, 500-400 a.C. Mediterrâneo Oriental. Estatueta de terracota, 15,2 cm. *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/241275>.

139.

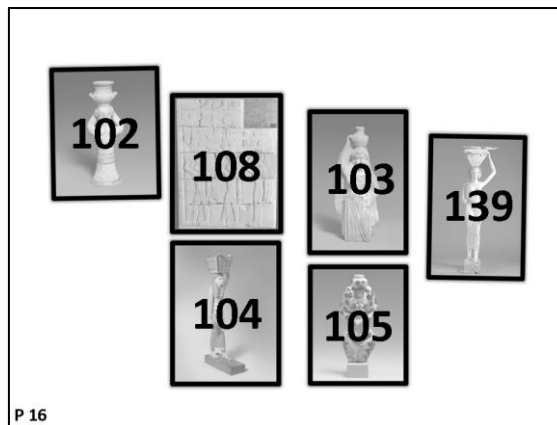
Tábua de oferenda, cultura meroítica, séc. 2 e 3 d.C. Sudão, estatueta de arenito encontrada em Meroe. 35 x 9 x 3,50cm. Museu do Louvre, Paris. Disponível em: <www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/offering-table-found-meroe>.

104.

Estatueta da tumba do mordomo real Meketre, Egito antigo, Dinastia 12, Amenemhat I, 1981–1975 a.C. Madeira e gesso pigmentados, 112 x 17x 46,7cm. *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/544210>.

105.

Nu feminino segurando um vaso na cabeça, Egito antigo, Dinastia 22–26, 945–525 a.C. Estatueta de faiança, 8,2 x 3,8 x 1,6 cm. *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/555566>.



Esta obra-prima da escultura em madeira egípcia foi descoberta em uma câmara escondida ao lado da passagem que levava ao túmulo do mordomo real Meketre, que iniciou sua carreira sob a Dinastia 11, do rei Nebhepetre Mentuhotep II e continuou a servir sucessivos reis nos primeiros anos da Dinastia 12. Juntamente com uma segunda figura feminina muito semelhante (agora no Museu Egípcio, Cairo), esta estátua ladeava o grupo de vinte e dois modelos de jardins, oficinas, barcos e uma procissão fúnebre que estava amontoadada em um espaço estreito da câmara. Avançando com a perna esquerda, a mulher carrega na cabeça uma cesta cheia de cortes de carne. Na mão direita ela segura um pato vivo pelas asas. A iconografia da figura é bem conhecida a partir de relevos do Reino Antigo, nos quais filhas de portadores de oferendas eram retratadas. Os nomes dos lugares eram frequentemente escritos ao lado dessas figuras, identificando-os como personificações de propriedades que forneceriam sustento para o espírito do dono da tumba em perpetuidade. A mulher é ricamente adornada com joias e usa um vestido decorado com um padrão de penas, um tipo de roupa frequentemente associada a deusas. Assim, esta figura e seu companheiro no Cairo também podem ser associados com as deusas funerárias Isis e Nephthys, que são frequentemente representadas no pé e na cabeça dos caixões, protegendo os mortos.

Fonte: texto referente à imagem nº 104, publicado no site do *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York. (Trad. autora)

Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/544210>.

Cultura cipriota:

Terracota; de rodas e feitos à mão. Rodada e oca, a mulher carrega na cabeça um pote de dois cabos que ela firma com as mãos levantadas. Não há orifício entre a jarra e a cabeça. A peça é uma das aproximadamente quinze representações comparáveis. Não se sabe se possuíam algum significado especial. Disse ser de Episkopi, perto de Kourion, Chipre.

Fonte: descrição da imagem nº 102, no site do The Metropolitan Museum of Art, Nova York (Trad. autora)

Disponível em: <<https://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/DP364748.jpg>>.

Estatueta de terracota de um devoto feminino carregando uma hídria. Hídria era o vaso de cerâmica usado na Antiguidade para guardar água. Diferencia-se da ânfora por ter um gargalo menor e possuir três alças: um par nas laterais e uma grande alça vertical na parte posterior. Chipre.

Fonte: descrição da imagem nº 103, no site do The Metropolitan Museum of Art, Nova York (Trad. autora)

Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/241275>.

As mesas de oferendas eram blocos de pedra esculpida, destinados a serem colocados diante das portas mágicas falsas e das estátuas de túmulos; eles eram itens fundamentais no culto dos mortos e dos deuses. Este é particularmente raro: vem de Meroe, capital de um reino localizado no Sudão moderno, ao sul da quinta catarata do Nilo. Essas tábuas de oferendas meroíticas datam dos séc. 2 e 3 d.C. A forma do bloco de pedra e dos pães redondos corresponde à tradição egípcia. O suporte de mesa em forma de nenúfar era uma característica comum da arte núbica dos últimos séculos antes da era cristã. No entanto, a noção de uma réplica simples de uma refeição é transformada pelos protagonistas da cena no tipo de representação usualmente encontrada em uma estela. [...] A cultura meroítica foi permeada com certas formas e noções da religião egípcia, que receberam um tratamento original. A inscrição na borda da mesa está em meroítico, uma forma de escrita derivada da escrita demótica egípcia.

Fonte: descrição da imagem nº 139, no site do Museu do Louvre, Paris. (Trad. autora)



Disponível em: <www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/offering-table-found-meroe>.

Nu feminino segurando um vaso na cabeça. Esta figura faz parte de um repertório de figuras criadas em uma faiança distinta da dinastia 22 na dinastia 26. O centro de produção era o Delta oriental, em particular Bubastis e Tanis; essa era uma área onde os povos do próximo oriente há muito estavam miscigenados na população; nessa época, o local também era um centro para o assentamento de povos tribais líbios. Possivelmente, essas condições influenciaram essa produção específica. Através de sua aparência, todas as figuras aludem à deusa Bastet. Em particular, muitos detalhes evocam o mito denominado "O Retorno da Deusa Distante". O felino/leonino Bastet estava zangado com o deus Re e deixou o Egito para a Núbia. Re a queria de volta, então ele enviou o deus Thoth, que, assumindo a forma de um macaco, a atraía de volta com fábulas. Bes, músicos e dançarinos acompanharam o trem da deusa que retornava, cuja chegada trouxe o retorno da boa sorte ao Egito. Figuras de Bes: gatos, macacos, as fêmeas nuas com penteados «Nubian» e os músicos se relacionam com este conto. [...] Bastet também teve um papel de enfermeira de um rei infantil divino, e as alusões a suas histórias podem ter invocado o seu poder para fins semelhantes.

Fonte: descrição da imagem nº 105, no site do The Metropolitan Museum of Art, Nova York. (trad. autora)

Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/555566>.

Blocos dos cantos de tumba, esses relevos são da tumba de Akhtihotep. Aqui, figuras carregando cestas de oferendas em cima de suas cabeças personificam as fazendas ou fazendas agrícolas que deveriam prover os rituais funerários contínuos do falecido. O relevo muito alto e contornado por bordas retas profundas é encontrado no final da terceira e início da quarta dinastia. A falta de modelagem e os rostos serenos e não-individualizados, estão especialmente de acordo com o gosto da Quarta Dinastia. Sombras criadas pelo alto-relevo contrastam com a ausência de modelagem para ampliar o tamanho das figuras de Akhtihotep.

Fonte: descrição da imagem nº 108, no site do The Metropolitan Museum of Art, Nova York. (Trad. autora)

Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/561157>.



Cariátides étnicas. Cariátides multirraciais. Cariátides multiculturais. Cariátides orientais. Cariátides vendedoras. Trajes de Cariátides.

116.

Trajes da Índia Ocidental, ilustração do livro *Illustrated London News*, 1876. Imagem do site da Universidade de Columbia, Nova York.

Disponível em: <www.columbia.edu/itc/mea/lac/pritchett/00routesdata/1800_1899/women/tasks/porters1944a.jpg>.

62.

Mulher Indiana com cesto sobre sua cabeça, William H. O'Grady, 1851. Desenho sobre papel colorido, 17,2x12,6 cm. *Collection of Early Californian and Western American Pictorial Indians of North America*. UC Berkeley, Bancroft Library. University of California, EUA. Disponível em: <<https://calisphere.org/item/ark:/13030/tf629010dn/>>.

59.

Mulher carregando cesto em sua cabeça, Harrison Forman, 1938. Negativo de nitrato, 35mm, *Diary Japan*, Taiwan, Korea. *American Geographical Society Library Digital Photo Archive - Asia and Middle East*, Harrison Forman Collection. Disponível em: <<https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/agsphoto/id/3704/>>.

113.

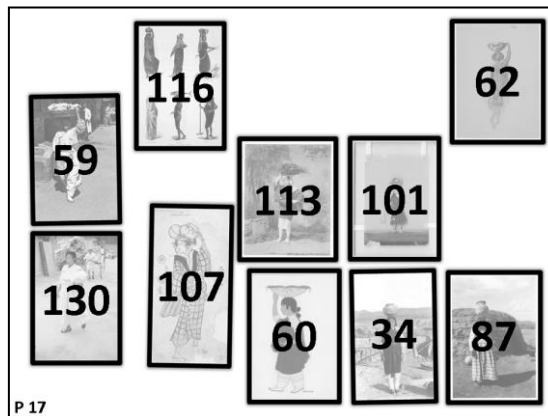
Japão, camponesa com uma rama na cabeça, s/a, 1880. Impressão de albumina vintage aquarelada, 21x27cm. Disponível em: <<https://japanesephoto.com.au/product/country-woman-carrying-firewood-077/>>.

101.

Pintura de uma vendedora de frutas, Índia, Bihar, Patna, s/a, 1800-1850. Guache sobre mica, 9,5 x 6,5 cm. *The Trustees of the British Museum*, Londres. Disponível em: <www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=232300&partId=1&searchText=india+paintings&page=9>.

130.

Mulher carregando pacote em sua cabeça, Coreia, Harrison Forman, 1938. Fotografia 35mm, negativo de nitrato, escala de cinza. *American Geographical Society Library*, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries. Disponível em: <<https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/agsphoto/id/18840/rec/26>>.



107.

Uma mulher carregando um pacote em sua cabeça, Ryūkōsai, 1790. Período Edo (1615-1868), Japão. Impressão em xilogravura policromada, 32,5x14,4 cm. *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/55586>.

60.

Mulher Pueblo carregando cesta de milho azul na cabeça, Eva (Eah Ha Wa), s/d. Mirabel, EUA. Disponível em: <<https://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/elizabeth-willis-dehuff-collection-american-indian-art>>.

34.

Louise Billings, Aby Warburg. Fotografia apresentada em 1923, em palestra do autor sobre os índios Pueblos da América do Norte. Fonte: Figura nº 68 de *Histórias de Fantasma para Gente Grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2015, p. 207.

87.

Mulher Pima carregando uma olla (jarra de água) em sua cabeça. George P. Thresher, cerca de 1900. Reserva de Gila River, EUA. Parte da coleção *Índios da América do Norte*, Índios Pima, da Sociedade Histórica da Califórnia, 1860-1960. Repositório das Coleções Especiais da Biblioteca da *University of Southern California* – USC. Disponível em: <<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll65/id/15285>>.

Trajes da Índia Ocidental: uma mulher Mahratta [transportando água]; outra mulher mahratta; uma mulher do Carnatic [carregando uma tigela]; uma mulher muçulmana; uma mulher pescadora [com suas mercadorias]; um Soortan [com um instrumento (?)]. Impressão do *Illustrated London News*, 1876 (com posterior coloração à mão).

Fonte: excerto de texto descritivo da imagem nº 116, publicado no site da Universidade de Columbia, Nova York. (Trad. autora)

Disponível em: <www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/1800_1899/women/tasks/porters1944a.jpg>.

Pintura, feita com guache sobre mica, de uma vendedora de frutas. A mulher usa um sári azul e branco que cobre a cabeça, sobre uma blusa amarela, e equilibra uma cesta grande na cabeça. A cesta contém frutas e legumes. Com a mão esquerda, ela segura uma balança, cujo um dos lados tem mais verduras e o outro está vazio. Ela usa tornozeleiras e pulseiras. O chão é indicado por uma faixa de tinta marrom abaixo dos pés. O fundo foi deixado em branco.

Fonte: excerto de texto descritivo da imagem nº 101, publicado no site do *The British Museum*, Londres. (Trad. autora)

Disponível em: <www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=232300&partId=1&searchText=india+paintings&page=9>.

Vocês veem aqui uma dessas mulheres carregando a água. Ela se chama Louise Billings e é de Laguna, a aldeia que fica mais próxima à ferrovia. Por isso já não usa penteado com tranças laterais em forma de flor. Vocês podem ver a saia de lã, curta e preta, uma camiseta branca e asseada, com uma pequena túnica preta por cima, e as pernas enfaixadas com pele de cervo. O jarro que ela carrega é ornamentado por uma ave, curiosamente decomposta em forma linear.

Fonte: excerto de Imagens da região dos índios Pueblos na América do Norte, referente à imagem nº 34. WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2015, p. 206.

Elizabeth Willis DeHuff se insere em um legado visual que ajudou a incentivar e preservar as pinturas que sobrevivem junto com a cultura indígena do sudoeste dos EUA. Como um índio americano do sudoeste, olho para essas pinturas e vejo não apenas minha herança, mas a luta para mantê-la. Eu olho para essas pinturas e vejo nossa sobrevivência.

Durante e depois de suas aulas na Escola Indiana de Santa Fé, Elizabeth escreveu e publicou várias histórias infantis sobre temas nativos americanos. A coleção: é formada por 199 desenhos e aquarelas de artistas de Pueblo, Navajo, Apache, Cheyenne e Kiowa, grande parte é trabalho de estudantes, coletados por Elizabeth Willis DeHuff, esposa do superintendente da Escola Indiana de Santa Fé e uma das primeiras instrutoras de arte de muitos artistas locais.

A coleção revela conexões e relações que os DeHuffs cultivaram com artistas indianos no Sudoeste e revelam o desenvolvimento e a evolução do estilo individual de artistas específicos e a proeminência de determinados temas e temas em seu trabalho. Mais de 55 artistas índio-americanos individuais estão representados na coleção. [...]

Fonte: excertos de texto sobre o contexto de criação da imagem nº 60, publicado no site da Biblioteca da Universidade de Yale. (Trad. autora)

Disponível em: <<https://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/elizabeth-willis-dehuff-collection-american-indian-art>>.



Cariátides camponesas. Cariátides do povo. Cariátides ambulantes. Cariátides de profissão. Cariátides da vida. Cariátides trabalhadoras. Cariátides costureiras.

69.

Camponesa com uma cesta na cabeça, vista frontal, França, Jacques Callot, 1617. Impressão, 8,6 x 8,7 cm. *Harvard Art Museums/Fogg Museum*. Disponível em: <www.harvardartmuseums.org/art/233946>.

24.

Vendedora de Frutas em Cartagena, Boa Kristiansson, 2011. Colômbia. Fotografia. Disponível em: <www.trekearth.com/gallery/South_America/Colombia/North/Bolivar/Cartagena/photo1290091.html>.

145.

Ya tinen asiento (Já têm assento), Francisco de Goya y Lucientes, 1797-1799. Gravura n. 26 da série *Los Caprichos*. Água-forte e água-tinta sobre papel, 30,6 x 20,1 cm. Museu do Prado, Madrid, Espanha. Disponível em: <www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ya-tienen-asiento/45c9cf42-8f79-4975-967c-9a27945b2276>.

17.

Mulher Carregando uma Cadeira em sua Cabeça na Vila de Oncocua, Angola, Eric Lafforgue. Sem data. Disponível em: <www.ericlafforgue.com/gallery/Thema/On%20the%20head/720-Woman+Carrying+A+Chair+On+Her+Head%2C+Village+Of+Oncocua%2C+Angola>.

42.

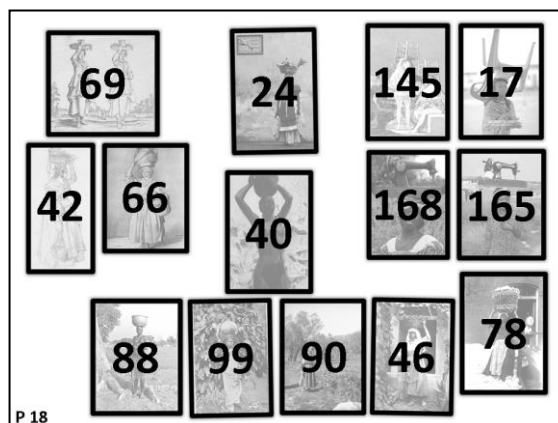
Camponesa italiana com cesta na cabeça, Jean Auguste Dominique Ingres, 1810. Desenho com grafite sobre papel de fibra azul, 25,7 x 12,3 cm. Lehman Collection, *The Metropolitan Museum Art*, Nova York. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/459972>.

66.

Jovem Leiteira, Edme Bouchardon, 1730. Sanguínea sobre papel, 23 x 17,5 cm. Impressão encadernada em álbum, estudos de impressão, da série *The Cries of Paris*. *The British Museum*, Londres. Disponível em: <www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1223950001&objectId=3354634&partId=>>.

40.

A transportadora de água, Jacques Marjonel (1886-1962), s/d. Técnica mista e guache sobre papel e cartão. 75 x 52,5 cm. Disponível em: <www.osenat.com/lot/15478/3061932>.



P 18

168.

La Couturiere. Laurent Rappa, 2008. África, região não informada. Disponível em: <www.flickr.com/photos/laurent-/2263355956/in/set-72157603287438494>.

165.

Costureira de Ghana, s/d, s/a. Imagem do site AFG, Africa Fashion Guide. Disponível em: <www.africafashionguide.com/manufacturing-made-in-africa/img_3677/>.

88.

Mulher Mandari carregando cesta na cabeça. Jean Carlile Buxton, 1950-52. Nitrato de filme negativo, 5,6 x 3,8 cm. Sudão do Sul, Bahr el Jebel Khor Moni, grupo Mandari Köbora. *Southern Sudan Project*, Pitt Rivers Museum, Oxford, UK. Disponível em: <<http://southern.sudan.prm.ox.ac.uk/details.php?a=1998.97.127.2>>.

99.

Trabalhadora tamil na plantação de chá do Sri Lanka. *The National Geographic Magazine*, publicada em abril de 1907. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Tamil_Woman_SriLanka_1907.JPG>.

90.

Mulher camponesa carregando trouxa em sua cabeça enquanto pastoreia carneiros, Alfred Eisenstaedt, cerca de 1940-49. Coleção de Imagens da Revista LIFE/Getty Images. Disponível em: <www.gettyimages.ca/detail/news-photo/peasant-woman-carrying-bundle-on-her-head-while-driving-news-photo/72402689>.

46.

Italiana com cesta na cabeça, Pietro Thyge Boyesen, cerca de 1872. Roma. Prova de impressão em papel de albumina, 17 x 10,3cm. Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: <www.musee-orsay.fr/it/collezioni/catalogo-delle-opere/resultat-collection.html>.

78.

Trabalhadores do algodão: uma mulher atravessa montes de algodão na altura do tornozelo, carregando uma grande cesta de algodão na cabeça em Savannah Cotton Exchange, Geórgia, s/a, s/d. Fotografia MPI/Getty Images. Disponível em: <www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/woman-walks-through-ankle-high-mounds-of-cotton-nachrichtenfoto/2673424>.

Nesta cena, Goya alude a conceitos como "moza de silla" (moça de cadeira), identificado com a prática da prostituição ou com expressões como "sentar la cabeza", no sentido de se tornar uma pessoa sábia, ele entendeu isso como um ato de ironia de Goya. Os assentos e a oposição entre as mulheres e os dândis sugere, numa cena de paródia do Paseo del Prado de Madri, ou no salão, o lugar por excelência de galanteria. [...] A sátira da má educação e da ignorância, fruto da preocupação ilustrada nessa questão, reflete-se nos *Caprichos*, que mostram as consequências de ensinamentos errados em crianças; falsas crenças e superstições produto da ignorância; e bruxaria como a suprema manifestação da falta de instrução e superstição. A convicção de vícios incorporados na sociedade e, particularmente, no clero, também estão presentes: vaidade, ganância, preguiça, luxúria ou ganância, é cáustica em outro grupo de imagens.

Fonte: excerto de texto de J.M. Matilla, "Caprichos", em *Goya em tempos de guerra*, Museo del Prado, 2008, p. 170-171, n.º 21, referente à imagem n.º 145. (Trad. autora)
Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ya-tienen-asiento/45c9cf42-8f79-4975-967c-9a27945b2276>>.

Os tamis indianos são povos do Tâmil, de origem indiana, em Sri Lanka. Eles também são conhecidos como Tamils Hill Country, Tamils Up-Country ou simplesmente Tamils indianos. São parcialmente descendentes de trabalhadores, enviados do sul da Índia para o Sri Lanka, nos séculos 19 e 20, para trabalhar em plantações de café, chá e borracha. Alguns também migraram por conta própria, como comerciantes e como outros provedores de serviços.

Fonte: excerto de texto relativo à imagem n.º 99, publicado no *The National Geographic Magazine*, abr. 1907. (Trad. autora).
Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Tamil_Woman_SriLanka_1907.JPG>.

Extraordinária série de desenhos e gravuras que retratam vendedores de rua que povoaram Paris no século XVIII. Um dos principais escultores franceses e desenhista da época, Bouchardon, descreveu seus modelos, de perto e de corpo inteiro, usando o traje e segurando as ferramentas tipicamente associados ao seu ofício. Conhecida como "The Cries of Paris", a série de Bouchardon, contendo cinco conjuntos de doze estampas cada, é denominada pelos gritos que tais vendedores de rua entoavam para vender seus produtos e oferecer serviços a todos. Imagina a cacofonia que deve ter reinado nas ruas de Paris! Esse gênero de imagens estava muito em voga entre artistas e colecionadores no final da década de 1730, época em que os sujeitos da vida cotidiana, na vertente da pintura holandesa do século XVII, estavam experimentando uma popularidade renovada. [...] O fato de que a maioria dos comerciantes se parecerem especialmente singulares, sugere que Bouchardon os considerava visualmente atraentes como pessoas genuínas, dotadas de características e expressões faciais únicas e, acima de tudo, com uma presença própria. Esses dados parecem importar por si mesmos, não apenas como arquétipos de suas profissões.

Fonte: excertos de texto referente à série de figuras, dentre elas a imagem n.º 66, no site do Instituto de Pesquisa Getty. (Trad. autora).
Disponível em: <<http://blogs.getty.edu/iris/pictures-of-the-people-edme-bouchardons-cries-of-paris/>>.

Jean Buxton observa que mulheres 'Sere [em Mandari Köbora] exibem uma ampla gama de adereços. Aventais de couro de cores vivas, coloridos com ocre vermelho, são ornamentados com muitas fileiras de contas vermelhas e brancas. Aventais com elos de metal também são usados, e com ambos acima, uma pequena pele - mais abreviada que a de Boronga - é usada, amarrada em volta da cintura na frente e pendurada atrás, deixando o avental da frente aparecendo. [...] Para combinar com os "corseletes" dos homens, as garotas usam grandes colares de contas que são penduradas no pescoço e caem na frente bem acima dos seios. As garotas também usam anéis de ferro e latão em torno dos braços e pernas, semelhantes aos usados pelos homens.

Fonte: notas do fotógrafo da imagem n.º 88, Chris Morton, referente ao grupo Mandari Köbora, da Província da Equatória, AE Sudão, 21 jan. 2005, publicadas no *Southern Sudan Project*, Pitt Rivers Museum, Oxford, UK. (Trad. autora).
Disponível em: <<http://southernsudan.prm.ox.ac.uk/details.php?a=1998.97.127.2>>.



Prancha 19

Meninas Cariátides. Cariátides infantas. Cariátides garotas. Cariátides do trabalho infantil.

96.

Qahatika water girl, Arizona. Edward S. Curtis, 1907. Fotografia, *Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., EUA*. *The North American Indian*. Disponível em: <www.loc.gov/pictures/resource/cph.3c36586/>.

18.

Fotografia da série *Quanto você pode carregar?*, Floriane Lasée, sem data, Etiópia e Bolívia. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Lifestyle/noticia/2014/11/fotografa-francesa-registra-pessoas-carregando-os-mais-variados-objetos-sobre-cabeca-em-14-paises.html>>.

134.

Mulher carregando pacote de fibras de coco, Ceilão, Sri Lanka, Harrison Forman, entre 1950-70. Slide colorido, 35mm. *American Geographical Society Library, University of Wisconsin, Milwaukee Libraries*. Disponível em: <<https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/agsphoto/id/36263/rec/55>>.

22.

Menina Indiana, Masashi Mitsui, s/d. Fotografia *Fine Art*. Disponível em: <http://www.tabisora.com/gallery/best/content/india1201-2825_large.html>.

131.

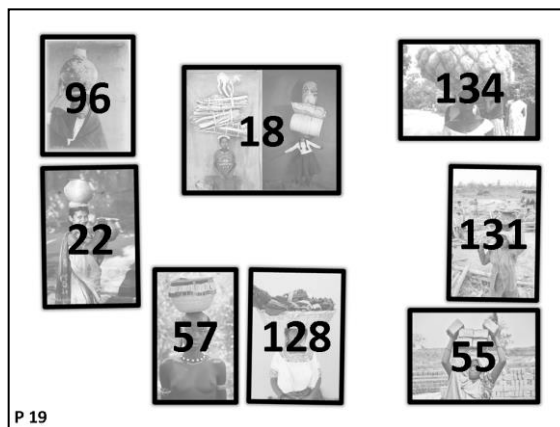
Mulher transportando cestos de argila do poço da mina de diamante Martapura, Indonésia, Harrison Forman, 1953. Fotografia, 35mm, negativo de nitrato, escala de cinza. *American Geographical Society Library, University of Wisconsin, Milwaukee Libraries*. Disponível em: <<https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/agsphoto/id/24990/rec/29>>.

57.

Garota Mursi carregando uma cesta na sua cabeça, Gerry Andrews, sem data. Omo Valley, Etiópia. Fotografia. Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/32/42/39/32423965fcbc20c48fd131a5657f7f63.jpg>>.

128.

Vendedora de têxteis da Guatemala, Thomas Aleto, 2009. Fotografia. Disponível em: <www.flickr.com/photos/ilhuicamina/4106511447/>.



55. *Trabalho infantil e escravidão*. Raj Mayukh Dam, s/d. Índia. Site do fotógrafo. Disponível em: <<https://rajmayukhdam.com/child-labour-and-slavery-in-brick-kilns/>>.

[...] *Meninas que sois a inocência do mundo, perdidas no mundo e dentro de vós. Meninas cadaverosas, errantes, nas ruas de Varsóvia, errantes nas ruas de Berlim, errantes nas ruas de Xangai, errantes nas ruas do mundo, salvas dos destroços para as escadarias das igrejas, cariátides primitivas nascidas de cinzel sem gume, pobres odontomoças, furbas e físicas, tristes e afônicas.*

Meninas sozinhas perdidas no mundo e dentro de si. Há homens gordos que vos ignoram, homens baixos que vos ignoram, homens magros que vos ignoram, homens com bigode que vos ignoram, homens com óculos que vos ignoram, homens que se vestem de negro, pardo, verde e rosa que vos ignoram. São homens os que vos ignoram... Ah, arcas de descrença, cântaros de fel, estrelas de podridão, púcaros de bacilos, pântanos de desejos, cloacas de abandono, cemitério de anelos, castelos de loucura, museus de horrores, templos de lues, - ó meninas perdidas no mundo e dentro de si! [...]

Fonte: MORAES, Vinícius de. *Meninas Sozinhas Perdidas no Mundo e Dentro de Si*. Feito sobre um desenho de Carlos Scliar (fragmento). In: _____. *Para uma Menina com uma Flor*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

Okpara não mencionou Titi, ela era só uma menina, um ser humano de segunda classe; não fazia diferença ela respeitar ou não o pai. Ao crescer seria uma mulher comum, não um ser humano completo, como os homens.

Fonte: EMECHETA, Buchi. *Cidadã de segunda classe*. Porto Alegre: Dublinense, 2018. p. 229.

Floriane se emocionou com histórias como a da adolescente Aru, do interior de Adis Abeba, capital da Etiópia, a primeira das retratadas. Toda semana, a garota caminha por três horas, acompanhada de suas cabritas, até o mercado local com a cabeça cheia de estacas de madeira – é da criação das cabras e do comércio de lenha que provém a renda da família. Na foto, seu olhar parece refletir o peso da responsabilidade que carrega, assim como a satisfação de se saber tão útil. Já a garotinha Anga, a predileta de Floriane, foi clicada na Indonésia, ao tentar equilibrar as bacias em que ela e sua mãe lavam as roupas e as louças do dia a dia. 'Para dar o efeito da carga excessiva que ela, uma criança, é obrigada a assumir, criei um cenário exagerado, usando cordas para sustentar aquele amontoado sobre a menina', explica a fotógrafa.

Fonte: matéria referente ao projeto Quanto você pode carregar?, da fotógrafa Floriane Lasée, publicada na Revista Marie Claire, jan. 2018. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2018/01/mulheres-mantem-o-habito-de-carregar-na-cabeca-cestas-madeiras-e-ate-animais-que-pesam-o-mesmo-que-elas.html>>.

Epidemia: "A escala de trabalho forçado e infantil nos fornos de tijolos da Índia é de proporções epidêmicas", diz o britânico Andrew Brady. "Simplesmente colocar tijolos baratos significa prédios com escritórios baratos, de tijolos nas costas de sangue e trabalho escravo." O governo indiano insiste que está no comando da questão, fornecendo habitação, água potável e escolas nos fornos em torno de Hyderabad. "O mercado de trabalho é muito propício para as multinacionais", diz o Dr. A Ashok, comissário do trabalho para Andhra Pradesh. [...] Na cabana de lama esquelética, que é usada para acomodação, encontramos Madhiri Mallik. Ela tem cinco anos. A única roupa que ela usa é um par de shorts. Krishna descobre que ela veio do estado de Orissa com seus pais, Gurubhol e Amar, e seu irmão de dois anos, Vishnu. [...] "Ela está sofrendo de um problema ocular por causa da fumaça. Veja como o olho é branco. A hemoglobina está muito baixa. Ela tem uma dor de cabeça dos tijolos fumegantes e seu estômago está ruim por causa da água." Independentemente do que os governos ou ativistas de direitos humanos digam, sob as novas diretrizes comerciais, cabe a cada empresa estabelecer as regras no local.

Fonte: Why India's brick kiln workers 'live like slaves'. Por que os trabalhadores de fornos de tijolos da Índia "vivem como escravos". Por Humphrey Hawksley, BBC News, Andhra Pradesh, 2 January 2014. (Trad. autora)
Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-asia-india-25556965>>.

A expansão do negócio imobiliário na Índia cresceu nos últimos anos. A espinha dorsal da indústria é formada pelos trabalhadores da indústria de tijolos. É grande o número de mulheres e crianças que depende desse setor. O trabalho infantil tornou-se uma realidade em Bengala, ao contrário de muitos outros países em desenvolvimento. A Índia e Bangladesh têm o maior número de crianças trabalhadoras e esse é um dos principais problemas socioeconômicos do país. A maior preocupação é que o trabalho realizado por crianças e mulheres jovens em fábricas de tijolos seja, por natureza, pesado e perigoso, associado a longas horas de trabalho e baixos salários. Portanto, seu efeito de longo alcance no desenvolvimento infantil, especialmente na escola e na saúde, é devastador.

As crianças e mulheres trabalhadoras, como grupo socioeconômico, eram as mais desfavorecidas devido à sobrevivência de si e da família. Eles são forçados a trabalhar para viver, sacrificando a infância e o futuro. [...]

É comum que todas as crianças no campo da fábrica de tijolos sofram de doenças com frequência, como resfriado, febre, doenças de pele, dor física e problemas relacionados à visão. As crianças, com a compulsão de começar o trabalho em tenra idade, não obtêm o ambiente de apoio adequado para o seu desenvolvimento físico e mental. Muitas dessas crianças, principalmente as meninas, também são submetidas a abuso e assédio sexual.

De acordo com as respostas de crianças e mulheres jovens, os principais motivos para trabalhar no forno são as dificuldades econômicas da família. A maior parte dos salários é gasta com as necessidades familiares e pessoais do dia a dia, com pouquíssima ou nenhuma economia. Elas trabalham, na maioria das vezes, com o único ganha-pão da família, às vezes, como meio de autorrealização. Como consequência da dinâmica familiar e da pobreza mais importante, isso as leva ao trabalho.

A maioria das crianças trabalhadoras não deseja continuar seus estudos, ao contrário das expectativas dos pais, que viveram a maior parte de suas vidas trabalhando e morando em fábricas de tijolos. A maioria das crianças entrevistadas já havia abandonado a escola.

Fonte: excertos de comentários do fotógrafo da imagem nº 55, Raj Mayukh Dam, em seu site. (Trad. autora)

Disponível em: <https://rajmayukhdam.com/child-labour-and-slavery-in-brick-kilns/>>.

Remontar um mundo em pedaços

Carregar a imaginação. Empilhar linguagens e o que não é.

Colocar de ponta-cabeça o que tem e o que não tem pé nem cabeça.

Criar o sonho, a fruição, mesmo diante de privações ou impotências. Criticar o mundo que quer ser inteiro, as suas verdades polarizadas por sínteses. Experimentar os conflitos entre o *monstra* e o *astra*. Invocar a memória. Afirmar as nossas presenças. Dar respostas ao constante desmonte do mundo e a estímulos de opressão. Inventar outros modos de existência. Desejar um futuro. Ler suas imagens proféticas. Aprender a ler imagens, cartas celestes e oráculos para adivinhar os tempos que virão.

Em meio a tantas maquinarias, sobrevive a máquina de produzir homens para uma sociedade de desempenho, da qual fala Byung-Chul Han. Afetado pelo cansaço que o atinge como uma violência, o homem do desempenho se tornou incapaz de ver e falar. Tornou-se o sujeito do dever ser. Aquele que vive para buscar instâncias de gratificações. Que se repete por meio de condutas impregnadas por moralismos e crenças transcendentais, julgamentos que crê aliviar a depressão de seu espelho mais escuro. Seu super-homem nietzschiano está quase morto, quase aos pés do seu falecido deus.

Quasar é uma quase estrela: *quasi-stellar*. Um devir-estrela no corpo celeste.

Assim como a Arte, as inquietações demasiado humanas falam das coisas do mundo. Buscam a gaia ciência para fazer nascer novos encontros, novos acontecimentos.

Afinal, qual titã segurará o firmamento por nós senão nós? O que haverá entre o céu e a terra além de corpos cansados, sobrecarregados, que mal se seguram em pé? O que os fará sentir e o que anestesiará suas vidas? O que existirá entre o saber e o não-saber? Entre o que vê e o que fica refém da vida da caverna, de um único lugar e modo de existir? O que nos tocará a seguir os movimentos desviantes? O que nos alertará para outros trajetos fora do labirinto? O que nos levará a imaginar e a reaprender o labor da reimaginação? O que nos fará criar outras poéticas para viver?

O corpo-cariátide que carrega essa pesquisa se acaba junto com o corpo deste texto. Um texto empilhado e sobrecarregado de imagens. Que se repete em diferenças. Que quer ser relido de modos diferentes porque não é um cachimbo. É um corpo de texto com linhas desfiadas, escrito entre margens inacabáveis. E que agora embrulha um atlas no papel do pão de cada dia para se fazer presente no mundo dos pedaços. Um mundo de peças montadas e de tesselas remontadas nos mosaicos onde habitam a Arte, a Ciência e a Filosofia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. O Ensaio Como Forma. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, L.C. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *O uso dos corpos*. Trad. S. J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 1. ed.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Passagens*. MATOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. 3. ed.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAIDOTTI, Rosi. *Diferença, Diversidade e Subjetividade nômade*. Trad. Roberta Barbosa. Labrys, Estudos Feministas. Disponível em: <www.unb.br/ih/his/gefem>. Acesso em: 20 jun. 2019.

BURUCÚA, José Emilio. *História, Arte, Cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

_____ et al. *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, 2019.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 3. ed.

CÉSAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. New York: Thames & Hudson Inc. World of Art, 2012. 5.ed.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papyrus, 2012.

_____. *Cinema II: Imagem Tempo*. Trad. E. A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2ª ed., 2006

_____. *Espinosa e o Problema da Expressão*. São Paulo: Editora 34, 2017. 1. ed.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe de Francis Bacon: *Logique de la Sensation*. Paris: Aux éditions de la différence, 1981. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2019.

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. R. Joffily Dias e. Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

_____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

_____. *O que é a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007. 2. ed.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. *Ante el Tiempo: História del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. 2. ed.

_____. *Atlas ou o Gaio Saber Inquieto*. Col. O Olho da História, III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013b.

_____. Memória dos Fantasmas: Imagens, Sintomas e Anacronismos. *MUSEU DE ARTE DO RIO*, Simpósio de inauguração. Rio de Janeiro: MAR, 2015. Disponível em <<https://youtu.be/UcQEIU-aY8E>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

_____. *Ninfa Moderna*. Lisboa: KKYM, 2016a.

_____. *O que Vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2014. 2. ed.

_____. Quando as Imagens Tocam o Real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG* [online]. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

_____. *Quando as Imagens Tomam Posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. *Que Emoção! Que Emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016b.

_____. *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

_____. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Venus Rajada: Desnudez, sueño, crueldad*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

DURAND, G. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ECO, Humberto. Apontamentos sobre televisão. In: _____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EMECHETA, Buchi. *Cidadã de segunda classe*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

FLECK, Débora. *A imagem do feminino: interfaces com vênus: uma leitura sociológica sobre gênero na arte*. TCC Especialização em Pedagogia da Arte. Porto Alegre: UFRGS/Faced, 2011. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/29259>>. Acesso em: 06 ago. 2018.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 9. ed.

_____. As palavras e as imagens. In: *Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 21.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: Ed. N-1, 2014.

_____. Poderes e estratégias. In: _____. *Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 241-252.

_____. *Segurança, território, população*. Curso dado no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GALLO, Silvio. O Aprender em Múltiplas Dimensões. *Perspectivas da Educação Matemática: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação Matemática da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul*, vol. 10, nº 22, 2017. p. 103-114. Disponível em: <www.edumat.ufms.br/revistaedumat.inma@ufms.br>. Acesso em: 14 abr. 2019

GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: *Modernidade e Modernismo: Pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 219-290.

GOMBRICH, Ernst H. *História da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 2008. 16.ed.

_____. *Arte e Ilusão: Um estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio P. Giachini. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

HEGEL, G. W. F. *Arquitetura*. Trad. Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2008. p. 128-135.

LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. São Paulo: Coleções Folha, 2016.

MAYAYO, Patrícia. *Historias de Mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2010. 3.ed.

MORAES, Vinícius de. *Meninas Sozinhas Perdidas no Mundo e Dentro de Si*. Feito sobre um desenho de Carlos Scliar (fragmento). In: _____. *Para uma Menina com uma Flor*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Assim Falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 91.

_____. *Ecce Homo: De como a gente se torna o que a gente é*. Trad. e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2017. Ed. comentada.

PAGLIA, Camille. *Imagens Cintilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars*. Trad. R. L. Ferreira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. Os silêncios do corpo da mulher. In SANTOS, Maria Izilda; SOIHET, Rachel (Org.) *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP 2003. p. 13-27

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie*. São Paulo: Ed. N-1, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (Org.) *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. 1.ed. p. 191-201.

RIBEIRO JR., W.A. Erecteion de Atenas. *Portal Graecia Antiqua*, São Carlos. Disponível em: <greeciantiga.org/img.asp?num=0785>. Acesso em: 15 mar. 2018.

ROBERTSON, D. S. *Arquitetura Grega e Romana*. São Paulo: Martins Fontes: 2014

SANTINI, Rose Marie; CAMELIER, Joana. *Devir Mulher, sexualidade e subjetividade: aproximações entre Deleuze e Guattari e Pierre Bourdieu sobre a construção social dos corpos*. *Revista Artemis*, Paraíba, v. 19, n. 1, p. 101-108, jan-jul 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/viewFile/26204/14098>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. v. 20, n. 2. jul./dez. 1995. p. 71-99. ISSN 2175-6236. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/download/71721/40667>>. Acesso em 12 dez. 2018.

SOCA, Ricardo. *Nuevas Fascinantes Historias de las Palabras*. Montevidéo: Artes Gráficas, 2006. Disponível em: <<https://capacitacioncgr.jovenclub.cu/wp-content/uploads/2018/05/La-fascinante-historia-de-las-palabras-Ricardo-Soca.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2018.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPIVAK, Gayatri. *Pode um Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

VALÉRY, Paul. *Maus Pensamentos & outros*. Trad. Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Âyiné, 2016.

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes: 2007.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

_____. *Histórias de Fantasma para Gente Grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 3. ed.

ZORDAN, Paola. _____. *Ars Magna Sciendi. Arte ConTexto*, v.3, n. 8, nov. 2015b. ISSN 2318-5538. Disponível em: < http://artcontexto.com.br/artigo-edicao08_paola-zordan.html>. Acesso em: 30 set. 2019.

_____. Criação na perspectiva da diferença. *Revista Digital do LAV*, [S.l.], n. 5, p. 062-074, out. 2010. ISSN 1983-7348. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm/revislav/article/view/2135>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

_____. Das maneiras de se escrever uma pesquisa. *Revista Digital do LAV*, v. 7, n. 2, p. 117-130, mai/ago. 2014a. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15109>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

_____. (Org.). *Educar com poesia: malha em carne e vida institucional*. Porto Alegre: INDEPin, 2014c.

_____. *Gaia Educação: Arte e filosofia da diferença*. Curitiba: Appris, 2019a.

_____. Movimentos e Matérias da Iniciação à Docência. *Educação & Realidade*, vol. 40, n. 2. Porto Alegre, abr./jun. 2015a. p. 525-547. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/ccgpm3>>. Acesso em: 30 set. 2019.

_____. *Por Poéticas no Ensino das Artes: uma sintomatologia*. *Revista GEARTE*, v. 1, n. 2. ago. 2014b. ISSN 2357-9854. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/47450/31271>>. Acesso em: 04 set. 2019.

_____. *Princesas: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo*. Curitiba: CRV, 2019b.