

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

**Corpo, fragmento e memória**  
Uma aproximação entre ex-  
votos corporais e *Epidermic*  
*scapes*

Natália Lehmen de Moraes

Porto Alegre

Janeiro de 2018

Trabalho de Conclusão de Curso,  
apresentado como requisito  
para a obtenção do título de  
Bacharel em História da Arte,  
pelo Instituto de Artes da  
Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras  
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Orientador

Profa. Dra. Mônica Zielinsky (Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul)

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira  
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

CIP - Catalogação na Publicação

de Moraes, Natália Lehmen  
Corpo, fragmento e memória: uma aproximação entre  
ex-votos corporais e Epidermic scapes / Natália Lehmen  
de Moraes. -- 2018.  
75 f.  
Orientador: Eduardo Ferreira Veras.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de  
Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR- RS,  
2018.

1. Vera Chaves Barcellos. 2. Ex-votos. 3. Corpo.  
4. Memória. 5. Fotografia. I. Ferreira Veras,  
Eduardo, orient. II. Título.

## RESUMO

A presente pesquisa visa aproximar dois objetos, muito distintos entre si, sob um mesmo eixo ou dispositivo articulador: a memória. O primeiro caso examinado é a série fotográfica *Epidermic scapes*, de Vera Chaves Barcellos (1938), situada dentro do campo artístico; o segundo são os *ex-votos* corporais, situados fora deste campo. A memória serve de articulação tanto em função da materialidade desses objetos, visto que os dois grupos se valem de matrizes, quanto por refletir sobre o objeto artístico e o objeto religioso enquanto lugares de trânsito entre memória individual – caracterizada pelo corpo – e coletiva. Partindo de aproximações formais – o corpo, o fragmento, a matriz, a impressão, entre outras – e de trocas sociais efetuadas por esses objetos, procura-se abrir um diálogo entre universos de imagens de diferentes sentidos ontológicos, questionando como essa aproximação pode gerar uma reflexão dentro do campo artístico.

### **Palavras-chave**

Vera Chaves Barcellos; Ex-votos; Corpo; Memória; Fotografia.

## ABSTRACT

The present research seeks to put in touch two very different objects under an axis or an articulating device: the memory. The first case is a photographic series, called *Epidermic scapes*, made by Vera Chaves Barcellos (1938) and situated inside the artistic system; the second one are the body shaped *ex-votos*, situated outside that system. Memory serves, here, as an articulation because of the materiality of these objects, since they both are prints, and because of the fact that they promote a reflexion about artistic and religious objects as places of transit between individual memory – the body characteristic – and collective memory. Starting from a formal approach – body, fragments, print and so on – and from the social exchanges made by those objects, it's possible to open a communication between two very different types of images, with different ontological senses. This puts out the question: how this approach can generate a new thought into the artistic field?

### **Key-words**

Vera Chaves Barcellos; Ex-votos; Body; Memory; Photography.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
<b>A memória como eixo e um convite às imagens .....</b>	<b>10</b>
PRIMEIRO CAPÍTULO .....	17
<b>Ex-votos: objetos de troca, objetos de perda.....</b>	<b>17</b>
<b>1. A troca.....</b>	<b>18</b>
<b>2. A perda .....</b>	<b>31</b>
2.1. Memória da encarnação e da ressurreição: o corpo fragmentado .....	32
2.2. Memória do sacrifício: as vísceras.....	36
2.3. Memória de um contato: a matriz e a reprodutibilidade .....	39
2.4. Considerações parciais.....	42
SEGUNDO CAPÍTULO.....	44
<b><i>Epidermic scapes: do fragmento corporal ao corpo social</i> .....</b>	<b>44</b>
<b>1. Fragmento e fotografia .....</b>	<b>48</b>
<b>2. Abstracionismo e fotografia .....</b>	<b>53</b>
<b>3. <i>Cultura de memória</i> e revisionismos.....</b>	<b>59</b>
<b>4. Corpo, local e fim das utopias.....</b>	<b>62</b>
<b>5. Considerações parciais.....</b>	<b>66</b>
CONCLUSÃO .....	67
<b>A aproximação como maneira de gerar potência.....</b>	<b>67</b>
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	73
<b>Referências essenciais.....</b>	<b>73</b>
<b>Referências básicas .....</b>	<b>74</b>

## AGRADECIMENTOS

Obrigada, primeiramente, à minha família: meus pais, José Luiz de Moraes e Rosange Mariza Lehmen de Moraes, por me possibilitarem, mesmo com todas as dificuldades, estar em Porto Alegre estudando, por me ajudarem a não desistir do meu desejo de estudar imagens, mesmo quando isso me foi mais tentador, e, principalmente, por me ensinarem o que sensibilidade e comprometimento social significam; meu irmão e amigo José Luiz Lehmen de Moraes, por deixar as coisas mais leves com sua afetividade – que ele tenta esconder, mas, tolo, é evidente – e com seu humor *nonsense*; meus avós, Eloá Ferreira de Moraes e Hélio de Moraes, por me mostrarem, desde sempre, na sua relação com as imagens religiosas, que as imagens possuem magnetismo, potência, sendo capazes de nos alterar porque nos pensam.

Obrigada, ainda, aos meus queridos amigos Arnaldo Drummond, Amanda Ziemiecki, Júlio Lopes, Camila de Moraes, João Feix, Camille Scheibler, Lucas Soares Machado, Camile Ullmann e Marina Peiter por toda a escuta e presença, seja de perto seja de longe; Nívia Ferreira e Lucia Marques, por todas as conversas, por gentilmente se disporem a ler o trabalho, ajudando com a minha irracional insegurança; Pedro Abbott, por ajudar a pensar a formatação do trabalho; todos os colegas do curso de História da Arte que me acolheram de alguma maneira, mesmo com meu isolamento inicial; minha querida Luiza Lehmen, por aguentar não somente dividir um quarto comigo, mas, também, suportar meus momentos mais complicados nesse processo. Sou igualmente grata aos integrantes da célula Helenira Rezende do Levante Popular da Juventude que, no tempo em que estive atuante, me lembraram, a cada semana de reunião, que somente acreditando na saída pela coletividade novos mundos são possíveis.

Agradeço, ainda, aos professores: Daniela Kern, que, apesar de não estar na minha banca, foi a primeira pessoa a apostar em mim na graduação, convidando-me para um bolsa de pesquisa, o que foi fundamental para o meu desenvolvimento; Mônica Zielinsky, importante e fundamental, por sua dedicação e sensibilidade, por me fazer acreditar em mim, por ter me feito mudar

a maneira como leio os livros e o mundo, por ser não apenas uma orientadora, mas uma amiga, cujos ensinamentos e confiança eu vou levar para sempre no coração; Paulo Silveira, por ter aceitado, sem hesitar, estar na banca, confiando no trabalho; Eduardo Veras, querido e fundamental, que me ajudou desde o início do projeto, abraçando a ideia quando eu mais precisei e cujo coração e generosidade não cabem nele mesmo.

Espero poder retribuir tanta gentileza e amizade. Palavras são pouco.

# INTRODUÇÃO

## A memória como eixo e um convite às imagens

Para abrir meu trabalho, gostaria, em realidade, de partir de um trabalho artístico que não corresponde a nenhum dos dois estudos de caso sobre os quais me debruçarei mais adiante. Refiro-me a uma fotografia da série *Testartes I*, de Vera Chaves Barcellos (1938). A série é constituída de várias fotografias que, vinculadas a questionamentos, convidavam quem as recebia a responder silenciosamente a suas proposições. Ou, quem sabe, incitava esses sujeitos a tomarem posição frente à indagação, já que eram distribuídas entre os vienenses e partiam de registros de localidades de Viamão, mas também implicavam que essas pessoas prestassem atenção ou ampliassem sua percepção sobre as coisas que cotidianamente lhes rodeavam. A imagem a qual me refiro, em específico, reproduz a porta de entrada da Igreja Nossa Senhora da Conceição, de Viamão, e questiona: “É uma porta de Igreja. Está aberta. Fora está quente e claro. Dentro está fresco e escuro. Você entrará?”.



Figura 1. Vera Chaves BARCELLOS (1938) | *Testartes I*, 1974-1976 | Fotografia e xerox| Acervo pessoal, 2017

Penso que seria algo similar a grande proposição desta monografia. Por quê? Bem, antes de chegar a isso, é importante situar de que se trata – ou pretende se tratar – este trabalho. As duas *leituras de imagem*<sup>1</sup>, que aqui serão justapostas, funcionam como uma tentativa de aproximar dois objetos muito distintos: um, a série fotográfica de Vera Chaves Barcellos, *Epidermic scapes*, que está situada dentro do campo da arte legitimada; o outro, os *ex-votos* corporais, práticas votivas provenientes de camadas populares, situados, assim, fora daquele campo.

A ideia inicial surgiu em função de que havia, nos dois casos, uma evidente aproximação formal e temática: a série fotográfica e os *ex-votos* mostram fragmentos ou detalhes do corpo humano e implicam na noção das *matrizes*. Dado que matriz relaciona-se com um referente apenas se distanciando dele, pensei que os dois grupos de objetos poderiam gerar reflexões sobre a memória na sua própria materialidade. Aos poucos, observei que essas imagens me suscitavam questões sobre trânsitos de memória individual – relacionada ao corpo – com a coletividade ou com a memória coletiva, em contextos, é claro, muito distintos. Aliás, esse era o tipo de reflexão que cheguei a desenvolver em pesquisa de iniciação científica, pois estava refletindo sobre a maneira como a imagem ou o objeto artístico poderiam fazer trânsitos e articulações ou dar a ver relações entre a memória individual e a coletiva. Queria entender papéis políticos nesses deslocamentos.

Pensei, portanto, que ambos os dois grupos de objetos, mesmo sendo tão distintos, poderiam vir a ser aproximados sob um eixo comum: a memória. Mais do que isso, poderiam suscitar uma reflexão sobre esse eixo e, inclusive, sugerir nossas maneiras de lembrar, incorporar e esquecer dentro do campo artístico. A ideia, portanto, consolidou-se em uma tentativa ensaística de compreender de que maneira essa aproximação faria com que eu repensasse minha relação com ambos os trabalhos e minha relação com a maneira de narrar sobre objetos

---

<sup>1</sup> No caso do capítulo sobre os *ex-votos*, a *leitura de imagem* ficou concentrada apenas na segunda parte, sobre a *perda*. A primeira parte, sobre a *troca*, foi acrescentada posteriormente, devido à necessidade que o desdobramento da pesquisa demonstrou e de acordo com as experiências que tive pessoalmente com esses objetos. A metodologia teve que se alterar nessa parte, a fim de que o leitor pudesse compreender melhor a prática votiva.

artísticos. Aproximar, aqui, seria ver, na prática, meu olhar sempre se refazendo, sempre em relação, sempre ativo.

Além disso, como já mencionado, a memória também está implicada na questão da matriz, tanto fotográfica, quanto molde – ou pelo menos, no caso dos *ex-votos*, objetos que se referem a uma tradição que inclui matrizes, como veremos. O que quero dizer é que a relação com a memória está implicada em vários níveis nesses objetos. E, já que parto de especificidades e da materialidade mesma dos objetos, acabei, é claro, abordando a questão da memória de maneira muito distinta em cada um deles, respeitando o que me solicitavam.

Dessa forma, a questão da memória, na prática votiva, se dava mais no sentido de pensar o trânsito que o objeto faz entre memória religiosa individual e memória religiosa da comunidade, observando que esses objetos estão ligados, necessariamente, a uma tradição de imagens religiosas que, num primeiro momento, não era aparente. Falar de memória nos *ex-votos*, portanto, implica em pensar a tradição de imagens e como esses objetos articulam trocas tanto socialmente, quanto, na concepção do fiel, com o divino. Pensar memória, no capítulo *Ex-votos: objetos de perda, objetos de troca*, é refletir necessariamente sobre a função que esses objetos desempenham num contexto ritualístico e de consolidação do *imaginário* religioso.

No caso de *Epidermic scapes: do fragmento corporal ao corpo social*, por outro lado, a questão da memória se mostrou de modo muito diferente. A partir da especificidade e materialidade do trabalho, tentarei compreender a relação em trânsito de uma sensibilidade individual, – tanto no sentido de mudanças na prática artística, quanto no sentido de relação com a individualidade – para uma sensibilidade coletiva, também em movimento. Mais do que isso, pretendo demonstrar como dentro do próprio trabalho poderíamos apontar os choques e as contradições de um período em que se alteram sensibilidades espaço-temporais e a própria consciência narrativa.

De modo mais claro e pontuado, minha questão central é aproximar dois objetos distintos sob um eixo comum, a memória, para pensá-los enquanto

trânsito ou articuladores de uma relação entre memória individual e coletiva, seja, no caso dos *ex-votos*, observando esse objeto enquanto aquele que cria um imaginário coletivo e se relaciona com toda uma tradição de imagens católicas; seja, no caso de *Epidermic scapes*, examinando esse trabalho como o que explicita relações sociais em transição, ou seja, mudanças na sensibilidade coletiva. Talvez, a partir do contraste entre ambos casos, eu possa apontar as implicações político-culturais de tais deslocamentos efetuados pelos objetos, ou melhor, pelas instituições.

Que fique aqui registrado, também, que não se trata de teorizar sobre memória, eu nem teria condições conceituais e arcabouço teórico suficiente para tanto. A importância da memória, aqui, se dá mais no sentido de possibilitar, de acordo com o viés de alguém que estuda imagens, um eixo articulador. A ênfase é nas imagens e suas relações, em seus deslocamentos em nível social e institucional. É uma tentativa de *abrir diálogo*. Meu olhar, é claro, pertence à história da arte.

Voltando à imagem inicial, da porta da série *Testartes I*, posso retomar minha proposição. Se estou falando em abrir diálogo, é porque minha ideia é que possamos trazer as *imagens* e seu estranhamento, aqui caracterizadas pelos *ex-votos*, para enriquecer, modificar e ampliar nossa visão sobre trabalhos de dentro do campo artístico. Colocar os *ex-votos* em relação ao trabalho de Chaves é, em realidade, um convite às imagens, um convite a repensarmos nosso olhar, que é sempre ativo, sempre relacional, sempre anacrônico. Aliás, já que falei em anacronismo, não poderia deixar de trazer Didi-Huberman para a discussão.

Em *Diante da imagem*, após o autor fazer uma crítica mais explícita ao pensamento humanista, vasariano e iconográfico, ele utiliza as imagens religiosas – e inclusive os *ex-votos* –, para falar da necessidade de nos voltarmos às imagens e ao que elas nos estranham e esvaziam. Ele diz que a história da arte matou as imagens para que pudesse surgir a arte, e que nós deveríamos nos voltar àquelas, a fim de repensar o objeto e os rumos da disciplina:

A história da arte devia matar a imagem para que seu objeto, a arte, escapasse à extrema disseminação a que nos constrangem as imagens – desde as que frequentam nossos sonhos e passam nas

nuvens, até aquelas, “populares”, terrivelmente feias ou excessivas, diante das quais cinco mil devotos não hesitarão em se ajoelhar em bloco (2013, p.283).

Outro autor, que utilizo neste trabalho, Schimitt, na mesma linha de raciocínio do autor anterior – aliás, ele utiliza muito Didi-Huberman em seus ensaios – diz que:

Não penso que seja legítimo, quando se trata de *imagem*, estudar apenas um tipo de imagem, a que se nomeia habitualmente, e de maneira equivocada, de obras de arte (Hans Belting o mostrou muito bem). Uma sociedade produz ainda muitas outras imagens, verbais e também oníricas que [...] desempenham um papel essencial. Todas recebem nos textos os mesmos nomes: *imagines*, *similitudines*, *species*, etc.; o que devia já motivar a estudá-las em conjunto (2007, p.165-166).

Um convite às imagens é, portanto, um convite ao estranhamento, ao que incomoda o olho. É por esse motivo, também, que penso ser enriquecedor trazer os *ex-votos*, por serem eles justamente, num primeiro contato, objetos estranhos em sua materialidade mesma, disformes. Eles saem das lógicas estilísticas e temporais às quais estamos acostumados. É um desafio que propus a mim mesma. Sempre acho que devemos apostar na perturbação.

A própria Mondzain, aliás, que utilizarei muito no capítulo sobre os *ex-votos*, ao falar da imagem religiosa comenta, na introdução de *Imagem, ícone, economia*, que seu interesse por estudar ícone e imagem religiosa é porque esses objetos são “a gênese de uma ideia da imagem da qual somos herdeiros” e constituem “um problema filosófico que continua entre nós, hoje em dia” (MONDZAIN, 2013, p.14). Portanto, creio que os objetos religiosos são, de fato, um convite a pensarmos imagem de uma maneira geral, até nossos dias.

Se a questão do eixo da memória é uma sugestão dada por mim no sentido de garantir a possibilidade e a abertura de uma aproximação entre grupos de objetos distintos, ela também não está descolada deste convite às imagens, visto que pensar imagem é, necessariamente, pensar o imaginário e a lembrança. E isso desde a etimologia da palavra e seu surgimento. Como define

Lopes, em *A imagética da devoção*, *imago* é “palavra latina que significa: sombra de uma morte, espectro, fantasma, visão, cópia, imitação, parábola, lembrança, sinal” (2010, p.86).

Halbwachs, no clássico *Memória coletiva*, ao questionar a crença essencialista na memória individual, sem ligação com a coletiva, afirmando diversas vezes que toda memória do indivíduo é relacionada com o grupo ao qual ele pertence e ao qual ele ainda mantém algum tipo de contato, vai fazer, da mesma forma, essa relação entre imagem e lembrança, ao afirmar que “a lembrança é uma imagem engajada em outras imagens, uma imagem genérica reportada ao passado” (1990, p.73). A imagem, nesse caso, é sempre coletiva e a lembrança, necessariamente ligada àquela, é, em realidade, uma imagem que tomamos para nós mesmos e tornamos – cremos – ser individual. No caso da imagem que se torna objeto artístico ou manifestação, imagem devolvida ao mundo, a questão, claro, é outra. De qualquer forma, o objeto enquanto o que dá trânsito ou articula esses espaços memoriais é a grande questão, que visio adentrar minimamente. Schmitt observa:

Toda imagem visa tornar-se um ‘lugar de memória’, um *monumentum*, tanto mais que a memória, a *memoria* individual como Santo Agostinho a tinha definido nos primórdios da cultura cristã, mas também a *memoria* coletiva em todas as suas dimensões sociais e culturais, consiste antes de tudo em imagens (2007, p.47).

Assim, os *ex-votos*, postos ao lado da série conceitual, relembram esse viés “escuro”, para retomarmos a proposição de Vera Chaves, que toda imagem possui. É em função disso que as imagens nos reclamam tomada de posição, por desestabilizarem, causarem vazio e estranhamento. As imagens confrontam, seguidamente, nosso saber e nossas certezas: desejam sempre novos sentidos e mundos possíveis. Fora está quente e claro: a superfície da imagem, a parte legível do visível, a parte que não perturba. Dentro está fresco e escuro: o que não se entende na imagem, o que problematiza nosso olhar, o que nos perturba. A própria Vera, me convida a adentrar os *ex-votos* com esse cartazete. É um dentro e fora, uma porta aberta e fechada, que implica nossa memória, que nos implica:

E diante da imagem – se chamarmos imagem o objeto, aqui, do ver e do olhar – todos estão como diante de uma porta aberta dentro da qual não se pode passar, não se pode entrar: o homem da crença quer ver nisto algo além (é o homem do campo, em seu ato de miserável demanda); o homem da tautologia se volta no outro sentido, de costas para a porta, e pretende não haver nada a buscar ali, pois crê representá-la e conhecê-la pela simples razão de ter-se instalado ao lado dela (é o guardião, em seu ato de miserável poder). Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de um maneira que não é apenas alegórica – que a imagem é estruturada como um limiar. Um quadro de porta aberta, por exemplo. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas. Para dar, à visão do que nos olha no que vemos, uma espécie de geometria fundamental. (DIDI HUBBERMAN, 2010, p. 243)

Assim, pensar a série *Epidermic scapes* em relação aos *ex-votos* corporais é sairmos da claridade e nos depararmos com a porta de Igreja mais escura.

## PRIMEIRO CAPÍTULO

### **Ex-votos: objetos de troca, objetos de perda**

*Mais fere teu silêncio, que tua cruz tão estridente.*

Armindo Trevisan

*É que era preciso morrer para poder se  
assemelhar.*

Didi-Huberman

*Pois ao mesmo tempo que luto por saber, a  
minha nova ignorância, que é o  
esquecimento, tornou-se sagrada. Sou a  
vestal de um segredo que não sei mais qual  
foi. E sirvo ao perigo esquecido. Soube o  
que não pude entender, minha boca ficou  
selada, e só me restaram os fragmentos  
incompreensíveis de um ritual.*

Clarice Lispector

Falar nos *ex-votos* será, em realidade, falar da minha *busca* por eles. Como já mencionado na introdução deste trabalho, minha associação inicial com esses objetos votivos corporais e com *Epidermic scapes* se deu de duas maneiras: a primeira é relativa a uma associação temática e formal, visto que ambos tratam do corpo fragmentado e ambos envolvem matriz (de cera, manual e fotográfica); a segunda, mais central, é a relação que esses objetos estabelecem entre o indivíduo e a coletividade. Ou seja, eu queria entender a imagem ou o objeto artístico enquanto lugares de trânsito de memória e de deslocamento, mas também a relação que suas materialidades guardam com a memória, visto que a matriz, o traço e a impressão relacionam o referente a uma perda.

Para pensar a memória nesses dois aspectos, foi necessário que eu pensasse a *funcionalidade* dos *ex-votos*, ou seja, precisei refletir sobre o lugar que eles ocupam dentro de uma prática religiosa. Desdobrando a questão da função, pude, então, dividir o eixo da memória em dois aspectos. O primeiro é a questão da *troca*, momento no qual tentarei pensar as possíveis relações que os *ex-votos* corporais estabelecem entre indivíduo e coletividade religiosa, refletindo sobre seu lugar de relação social; o segundo é a questão da *memória de uma perda*, que podemos pensar a partir da relação que esses *ex-votos* estabelecem com as imagens religiosas, o que significa partir da centralidade dada ao corpo e da sua condição de fragmento e de matriz, ou seja, da sua materialidade. Quanto ao primeiro aspecto, vale ressaltar que será necessário, como havia mencionado no início, falar de minhas experiências com essa prática e, inclusive, de minhas *frustrações* quanto a sua busca, pois, talvez, se compreendermos o lugar que esses objetos ocupam nos seus lugares de uso, ficará mais fácil entender por que eles estão desaparecendo.

## 1. A troca

Falemos, pois, de *troca*. É preciso situar, aqui, o que são *ex-votos*, qual sua funcionalidade, qual seu lugar no culto católico e como foi minha experiência, em realidade frustrada, de achá-los em seu lugar de uso. *Ex-voto* corresponde a uma promessa que é paga em virtude do atendimento, por parte do ser divino, de um pedido. Como define Weitzel: “do latim *ex voto*: em virtude de, em consequência de, por causa de um voto, uma promessa” (1995, p 264). Sendo assim, o *ex-voto* pode ser considerado um *ato de troca* entre o humano e o sagrado. Dá-se pela *ação*. *O presente dado tem como característica mais o ato e a intenção de presentear do que o objeto em si*. Essa parte será fundamental para a nossa compreensão desses objetos, tanto no aspecto da troca, quanto no da memória de uma perda. É justamente por essa propriedade que os *ex-votos* não necessariamente precisam se dar sob uma forma material; eles podem, em realidade, ser ações imateriais. Exemplo disso são as promessas pagas com peregrinações.

Levando-se em consideração esse caráter de *ação* do objeto, a prática votiva é, assim, proveniente de tradições anteriores à cristandade, visto que todas as sociedades antigas possuíam alguma forma de troca com o sagrado a partir de rituais. No caso do desenvolvimento da religião católica, esses objetos foram incorporados concomitantemente à gradativa assimilação da cultura Greco-romana na elaboração simbólica e imagética da cristandade, que se deu desde as imagens paleo-cristãs (TREVISAN, 2003). Além de não necessitarem assumir uma forma para cumprir sua função, como já apontado, os *ex-votos*, quando materializados, não implicam em tipos específicos de objetos, sendo que, nos trânsitos culturais e na disseminação do catolicismo pelo mundo, eles tomaram formas muito distintas.

Na Europa, por exemplo, a prática votiva ligada ao desenvolvimento do afresco se deu a partir do século XV. Nas Américas, após a colonização, os *ex-votos* vão assumir diversos desdobramentos das práticas europeias. No México, é muito comum esses objetos aparecerem sob a forma de pinturas, que implicam em um padrão tripartite: a imagem do convalescente ou doente, a imagem do santo intercessor e a descrição da graça alcançada. No caso do Brasil, os *ex-votos* podem aparecer sob as formas mais diversas, que vão desde as pinturas de olhos para Santa Luzia em Minas Gerais, até a Capela Nossa Senhora do Ó, que foi construída como um *ex-voto*, em Sabará, Minas Gerais. No caso dos *ex-votos* corporais, a tradição, aqui, tem se manifestado mais comumente na Região Nordeste, geralmente utilizando a madeira como matéria.



Figura 2. Capela Nossa Senhora do Ó, século XVIII. Localizada em Sabará, Minas Gerais.

Reiterando: os *ex-votos* são objetos que envolvem uma *ação, um ato de troca*. Entretanto, a troca aqui se dá sob dois aspectos. Um é o do fiel, que crê, a partir do objeto, estabelecer uma relação com o santo intercessor; o outro é o que assume a forma de *trocias sociais*, envolvendo tanto a promoção de personalidades e a reiteração do *status* ou posição social dos pedintes quanto a consolidação de uma prática religiosa, que vincula indivíduos a coletividades. A primeira, pretendo discutir na segunda parte, no aspecto da memória de uma perda. Sobre a segunda, que envolve as trocas sociais, tratarei de examiná-la agora. Penso que, para entendê-la, será necessário, primeiro, que eu explicito a minha experiência com os *ex-votos* em seu local de uso.

A primeira tentativa de entrar em contato com os *ex-votos* corporais em local de uso foi no Santuário de Nossa Senhora do Caravaggio, em Farroupilha (RS), onde eu sabia que havia essa tradição. Ao chegar lá, primeiro impasse, as peças haviam sido incineradas, após uma reforma na Sala dos Milagres. Os responsáveis pela Igreja assumiram como mais importantes outros objetos, como fotografias. Os que eu buscava tinham sido relegados ao esquecimento (Figuras 3 e 4). Na segunda tentativa de encontrar os objetos *in loco*, na Sala dos Milagres de Congonhas, ao lado dos impressionantes Profetas do Aleijadinho, a história se repetiu. Nem sinal dos de cera, mesmo sabendo que ali também havia essa tradição. O terceiro lugar, o único no qual realmente entrei em contato com essa prática, foi no Museu de Arte Popular de Minas Gerais (CEMIG). Apenas em espaço institucionalizado, portanto, pude encontrar esses objetos fisicamente e em cera (Figuras 5, 6, 7 e 8). Me interessava o trânsito que os objetos implicavam: nesse caso, estavam deslocados de seu lugar de uso.

Como última tentativa, fui ao Santuário Nossa Senhora de Aparecida, no interior de São Paulo, e, mais uma vez, os objetos também haviam sido incinerados após uma reforma na Sala dos Milagres, substituídos por outros objetos e, principalmente, por fotografias (Figuras 9 e 10). Em realidade, os fiéis ainda deixam os objetos no local, mas eles são logo recolhidos e incinerados. Nesse caso, pude encontrar e fotografar objetos corporais que seguem os padrões dos de cera, mas que são industrializados, padronizados e feitos em parafina (Figuras 11 e 12). Dessa forma, as experiências nos santuários

pueram fazer com que eu desenvolvesse a questão da *troca*, enquanto a experiência no Museu CEMIG me possibilitou desenvolver a questão da materialidade e da *perda*, como veremos na próxima parte. Antes, voltando aos três Santuários, poderei traçar algumas de minhas reflexões.

Nos três casos citados, correspondendo a locais de uso, os *ex-votos* são disponibilizados em ambientes separados dos lugares nos quais se realizam as missas. Eles ficam geralmente nas chamadas *Salas de Promessas* ou *Sala de Milagres*. O que isso pode implicar? Pelo menos em duas conclusões. A primeira é a que esses objetos não equivalem a imagens oficiais de culto. Em realidade, o que me ficou muito claro, é que eles são marginais ao culto oficial. Parecem estabelecer um trânsito entre práticas populares, muito ligadas à veneração de santos, e práticas oficiais. Isso é interessante na medida em que, ao aprofundarmos o histórico das práticas votivas, vemos que a inserção dos pedintes nos afrescos e pinturas religiosas italianas, no século XV, ou a relação dessa prática com as máscaras mortuárias, assumindo a forma de bustos (DIDI-HUBERMAN, 1997), possibilitaram a mescla de imagens sagradas com o mundo profano, dando surgimento à pintura de retrato.



Figura 3. Sala dos Milagres do Santuário de Nossa Senhora do Caravaggio, em Farroupilha (RS). Acervo pessoal, 2017.



Figura 4. Sala dos Milagres do Santuário de Nossa Senhora do Caravaggio, em Farroupilha (RS). Acervo pessoal, 2017.



Figura 5. Ex-votos expostos no Museu de Arte Popular (CEMIG), em Belo Horizonte (MG). Acervo pessoal, 2017.



*Figuras 6 e 7. Ex-votos expostos no Museu de Arte Popular (CEMIG), em Belo Horizonte (MG). Acervo pessoal, 2017.*



Figura 8. Ex-votos expostos no Museu de Arte Popular (CEMIG), em Belo Horizonte (MG). Acervo pessoal, 2017



Figuras 9 e 10. Ex-votos do Santuário Nacional Nossa Senhora Aparecida, em São Paulo. Acervo pessoal, 2017.

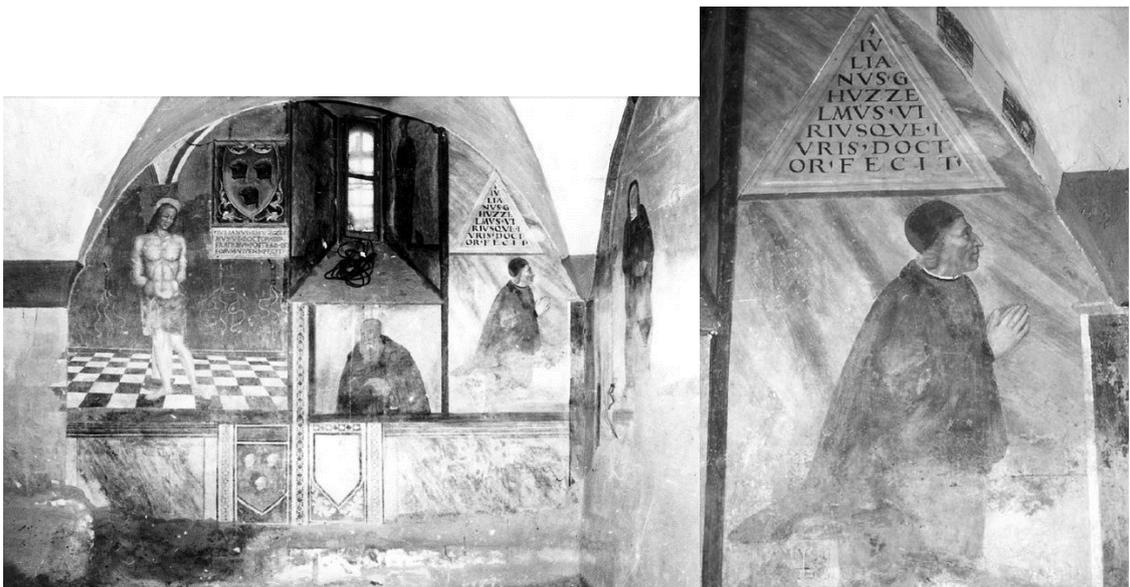


Figuras 11 e 12. Ex-votos industrializados e em parafina no Santuário Nacional Nossa Senhora Aparecida, no interior de São Paulo. Acervo pessoal, 2017. Atentar para as etiquetas na figura 11 e para a inscrição na figura 12: “Intestino Nª Sª Aparecida. Cura câncer. Glaciete.”

Exemplo do início da representação do pedinte e pagante da imagem em situação de justaposição, sob forma hierárquica, com a figura sagrada é o *Retrato votivo da família Vendramini*, de 1543, feito por Tiziano. São observáveis, nos afrescos italianos, os retratos dos solicitadores na própria pintura, geralmente homens de elite. Essas representações possuíam, da mesma forma, indicação da posição de distinção social que os homens retratados cumpriam na sociedade, fosse pela indumentária fosse por pequenas descrições que vinham associadas a suas imagens. Outro exemplo é a imagem da Capela Guizzelmi, em Prato. Em *Flagelação e retrato de Giuliano Guizzelmi*, encontramos acima do retrato de Guizzelmi a descrição “Giuliano Guizzelmi, doutor de direito civil e canônico, fez isso” (MANIURA, 2009, p. 417).



Figura 13. TIZIANO Vecellio (Pieve di Cadore, 1480/1485 - Venezia, 1576) | *Retrato votivo da Família Vendramini*, 1543 | Óleo sobre tela, 206 cm x301cm | National Galery, Londres, Inglaterra



Figuras 14 e 15. *A Flagelação e Retrato de Giuliano Guizzelmi*, 1508 | Capela Guizzelmi, Prato, Itália

A relação da imagem, portanto não se dá apenas no plano do divino com o terreno. Implica também *performances sociais*.<sup>2</sup> Ainda mais que esses objetos eram e ainda são, muitas vezes, feitos para serem expostos em capelas e igrejas públicas. Para usarmos um exemplo latino-americano, o caso do *Ex-voto de Doña Josefa Péres Madonado* esmiúça questões decorativas do mobiliário e da vestimenta, típicas da elite oitocentista mexicana, como maneira de demonstrar a situação social da pedinte (Figura 16).

Da mesma forma que podemos ver a hierarquia que se estabelece entre o pedinte e o sagrado, geralmente observável pelo tamanho das imagens de cada um deles, o mesmo esquema é utilizado nas figuras representadas, as quais possuem variações de tamanho conforme seu destaque na sociedade ou sua autoridade no pedido e pagamento da pintura, como no caso do *ex-voto* de Joseph Rivfold (Figura 17). Ali, quem pagou a imagem foi provavelmente a mulher, por ser ela quem aponta e pela sua figura ser maior que a do homem representado à direita. Assim, a imagem funda relações de servidão e dever, representa uma negociação também no plano social.



Figura 16. Anônimo (México) |*Ex-voto de Doña Josefa Péres Madonado*, 1777 | Óleo sobre tela

<sup>2</sup> Termo meu, que penso ser interessante para designar as trocas e relações sociais estabelecidas dentro das próprias pinturas votivas, visto que elas promovem socialmente, a partir de representações, a figura do pedinte.



Figura 17. Joseph Rivfold (México) | *Ex-voto para Doña Maria Teresa de Roxas*, 1738 | Óleo sobre tela.

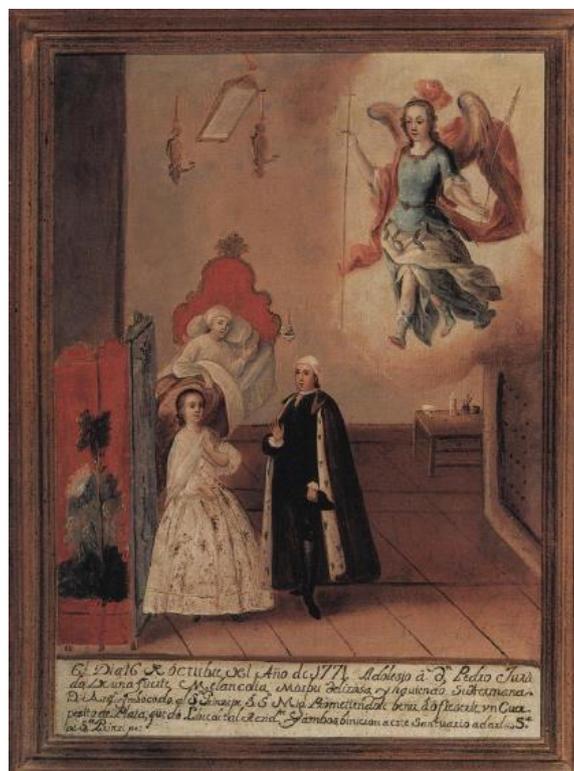


Figura 18. Anônimo (México) | *Ex-voto para Don Pedro Jurado*, 1771 | Óleo sobre tela.

Voltando ao caso dos *ex-votos* corporais, nos santuários que visitei, os objetos votivos corporais não implicam trocas sociais nos mesmos termos, de *status* sociais, dado que não representam personagens identificáveis, de corpo inteiro, mas estabelecem, da mesma maneira que os outros, uma relação entre o popular e o culto oficial. Mesmo não sugerindo *performances* sociais, eles são lugares de mediação na medida em que consolidam crenças coletivas à parte dos objetos de culto hegemônicos. São, em realidade, operadores da *influência popular* nas práticas culturais, permitindo a permeação das práticas individuais e populares como contra-hegemonia ao culto católico:

[...] as imagens são figurações religiosas que induzem condicionamentos sociais no âmbito de uma religião determinada, com respeito aos seus cultos. As suas propriedades figuradas centrais dão-lhe caráter de rito, e esse sentido é o mais profundo que uma imagem pode alcançar no contexto de uma religião: são representações diretas do sagrado, ou manifestações do sobrenatural – trata-se, então, de imagens sacras. Já as propriedades figuradas periféricas estão isentas desse caráter ritual, na dinâmica institucional, mas podem assumir tal caráter, em outras formas de manifestação da experiência religiosa, fora da instituição. As propriedades figuradas periféricas costumam ser manifestas de forma indireta, muitas vezes individualizada, e não manifestam o que é o sagrado em si – uma forma de alteridade absoluta, na maioria das culturas –, mas podem estabelecer uma mediação com ele: trata-se, aqui, das imagens de devoção (LOPES, 2010, p.46).

Os *ex-votos* corporais são, portanto, articuladores. Aliás, eles geralmente são associados a papéis, que descrevem os pedidos e as graças alcançadas, contendo relatos de moléstias e curas – o que nos remete à parte descritiva da tradição de *ex-votos* mexicanos – e reiterando a figura intercessora dos santos (Figura 8). As partes corporais ofertadas replicam as partes do corpo que sofreram algum tipo de doença. Assim, esses objetos vinculam experiências individuais a lugares e rituais coletivos, consolidando e articulando um sentimento de pertencimento dos sujeitos, na medida em que lhes garante a sensação de poderem arbitrar sobre as formas que as trocas assumirão.

A segunda conclusão é a de que esses objetos não são fixos, são, em realidade, impermanentes e transitórios e isso lhes é intrínseco, está na própria lógica do seu uso. Ainda assim, curiosamente, eles consolidam imaginários religiosos coletivos mesmo sendo efêmeros e mesmo estando associados a

lugares de fluxo, como é o caso dos santuários. Isso significa que esses objetos fixam um imaginário, criam vínculo entre indivíduo e locais religiosos coletivos, mas sua importância não passa por sua materialidade. Assim como a vida inteira do fiel, sua carne e seu corpo, assumem funcionalidade e são considerados transitórios no plano da encarnação (como veremos melhor na segunda parte deste capítulo), os objetos em si não são centrais. A centralidade, em realidade, está em seu lugar de troca, que, aliás, deve ser efetuado, pelo fiel, durante a vida toda. É por isso que esses objetos estão sempre em movimento e são associados ao próprio corpo do fiel.

Levando em consideração as duas conclusões abordadas, fica mais claro tentar entender os motivos pelos quais as formas votivas assumem um caráter tão complexo, disforme e perturbador. Isso explica, em parte, porque possuem materialidade tão diversa. Como diz Lopes, “Devido a essa regular ressemantização, a classificação da iconografia religiosa popular, no catolicismo, é fluida, caracterizada por pouca densidade semântica, mas grande diversidade plástica” (LOPES, 2010, p.125). Mas esse fato não implica que eles não sejam materialmente interessantes, muito pelo contrário. Isso apenas implica que a maneira de nos aproximarmos deles, de abordá-los é diferente das quais estamos habituados.

O que pude observar é que, aos poucos, minha própria procura se mostrou uma questão de memória, na medida em que me vi em busca de objetos que estão sendo incinerados, que estão desaparecendo. Sua progressiva substituição por fotografias e, até mesmo, como pude observar no Santuário de Nossa Senhora de Aparecida, por imagens virtuais, demonstra justamente seu caráter de trânsito e efemeridade. Isso, no fim das contas, conecta-se ao lugar movente da própria imagem na cultura. Indica, assim, o fluxo da relação sempre móvel da população com as imagens.

Uma das razões de os *ex-votos* corporais estarem sumindo, portanto, é devido a sua funcionalidade ser mais relevante que sua materialidade ou, pelo menos, ao fato de que seu lugar de trânsito é fundamental por ter relação direta com a função que desempenha nas comunidades. Assim, é claro que eles não vão sobreviver nos termos que gostaríamos, permanecendo apenas

institucionalmente. Não é por menos que eu somente consegui entrar em contato real com os objetos votivos corporais em uma instituição voltada para práticas populares. Talvez seja aí, então, o momento de pensarmos sobre os papéis políticos das instituições artísticas, e a responsabilidade que elas possuem de refletir sobre o que vinculam institucionalmente, determinando quais objetos serão retirados ou não do esquecimento. Mas isso fica para outros trabalhos. Observemos, agora, o segundo eixo que trata de memória a partir dos *ex-votos*.

## 2. A perda

Falemos, pois, de *perda*. Mais do que isso, falemos de *memória de uma perda*. Agora, adentrarei a proposta da leitura de imagem propriamente dita. Antes, faz-se necessário descrever esses objetos, mesmo que partindo de minha relação com eles já institucionalizados. Quando se entra em contato com *ex-votos* corporais, a visão fica perturbada; estranha-se. Não é algo agradável de se ver, nem similar com o que recorrentemente associamos ao campo das imagens religiosas, desde as mais populares. É necessário, portanto, que nos voltemos para o que esses objetos claramente evidenciam, para, depois, tentar desvelar o que a evidência tem de enganadora, esboçando alguns prováveis motivos da perturbação inicial. O que seria evidente? Ora, o corpo é central, aparecendo tanto sob a forma do membro evocado, quanto sob a forma das vísceras. Esse corpo aparece fragmentado e, em alguns casos, implica em uma matriz, ou seja, a relação com um referente. Outro elemento é a quantia, que lembra a questão da reprodutibilidade, também associada à questão da matriz.

A questão do corpo é central, em realidade, para toda a ideia de *economia encarnacional*, fundamental para a sustentação das imagens católicas. Ou seja, a ênfase no corpo não é tão evidente assim, pois, em realidade, está vinculada a toda uma teorização que implica na encarnação e na ressurreição e, mais do que isso, implica na própria possibilidade de existirem imagens católicas, visto que é necessário resolver o conflito da representação de algo divino e, em tese, invisível, ou seja, irrepresentável. Isso deve esclarecer-se mais adiante.

O corpo, nesse desenvolvimento teórico, vai cumprir um papel essencial para vincular cada fiel ao desígnio divino: a ideia de salvação e a trindade. Nesse caso, a questão da perda, nos *ex-votos*, caso eu queira cumprir a ideia de partir da materialidade deles, vai implicar desdobrarmos a *memória de uma perda* em vários aspectos, buscando relações com o imaginário cristão e com a tradição das imagens cristãs. Alguns deles, que eu gostaria de desenvolver, nessa aproximação aos *ex-votos*, são: a *memória da encarnação e da ressurreição*, parte que contextualiza a relação com o corpo, a centralidade do corpo na economia divina; a *memória do sacrifício*, que poderíamos vincular às vísceras e às entranhas; e a *memória de um contato*, que podemos vincular com a questão do molde ou matriz e a produção de negativo.

## 2.1. Memória da encarnação e da ressurreição: o corpo fragmentado

Para pensarmos os *ex-votos* em relação à memória de uma perda, faz-se necessário, primeiro, entender como eles se vinculam a toda uma tradição de imagens católicas que implicaram na produção de uma *ausência*. Isso quer dizer que precisamos falar da relação dessas imagens com a encarnação e a ressurreição. Na Nova Aliança, Deus, a partir do verbo, se fez carne. Mondzain sublinha que poderíamos reduzir a trindade a “Pai, Imagem e Voz”<sup>3</sup>. Mesmo sendo o ícone bem distinto do tipo de objeto que estou abordando, acredito que o pensamento religioso por trás da teoria do ícone e sua relação estabelecida com o corpo e a carne podem vir a colaborar para abriremos uma discussão sobre os *ex-votos* corporais, visto que essa teorização reverberou em todo o pensamento imagético da cristandade, após muitas disputas, crises e cismas.

Dessa forma, vejamos que a frase da autora, que iniciou o parágrafo anterior, demonstra que Cristo, para a cristandade, é a *imagem* redentora. Ele vem ao mundo, humilhado, sob a forma humana, para que possamos reaver uma

---

<sup>3</sup> Essa autora vai falar, no livro *Imagem, ícone e economia*, sobre a questão do desenvolvimento do ícone, ancorado numa teorização que girava em torno do termo *economia* e da qual Nicéforo (758 d.C. - 828 d.C.) teve papel fundamental como articulador e defensor.

imagem originária, essa sim, invisível, onipresente, imutável, impossível de circunscrever. A imagem originária é essa sem representação, essa do paraíso, essa a qual Adão teria feito com que perdêssemos. Cristo, assim, é a *imagem dessemelhante* que *se faz corpo* para que possamos retomar, após a morte, à imagem originária, não-representativa:

A similitude está em Deus; ele é o Mesmo, sem distância. A origem da imagem é divina porque a imagem originária é divina. Imagem invisível, porém imagem suprema, modelo de todas as imagens. A imagem está no começo, porque no começo era o Verbo, e o Verbo é a imagem de Deus. Quando entramos no domínio do pensamento icônico, a Trindade poderia ser assim enunciada: Pai, Imagem e Voz (MONDZAIN, 2013, p. 112).

A imagem verdadeira, portanto, é irrepresentável e invisível. Pensar as imagens cristãs é pensar esse *drama da semelhança*, como aponta Didi-Huberman, nesse trecho extenso, mas penso que necessário:

A grande tradição da antropologia bíblica [...] constrói seus famosos modelos da origem, sua famosa “economia da salvação”, através de um drama da imagem e da semelhança, tanto divinas quanto humanas. Todos conhecemos ao menos o esquema geral: no começo da história, *in principio*, portanto, Deus cria o homem à sua imagem e à sua semelhança; bastarão apenas alguns versículos do gênesis para que vejamos o diabo tentar o homem, o homem cair em pecado e ser – por muito tempo, para quase sempre – rejeitado da face de deus; no meio da história, o Filho de Deus, sua “imagem perfeita”, se encarna e se sacrifica para a redenção do gênero humano; sua morte de três dias terá sido o penhor da salvação e a primeira chance para o homem de recuperar seu estatuto originário, perdido, de *ser-à-imagem*; no fim da história, o Juízo Final discrimina definitivamente as almas que permaneceram dessemelhantes ao pai e aquelas que reconquistam a perfeição da sua semelhança; então, os homens ‘salvos’ voltam a ser os primeiros e verdadeiros filhos do seu Deus criador. E nesse momento todos os olhos veem, não há mais necessidade de imitar, tudo é perfeito. Assim não é espantoso que muitos padres da igreja e muitos teólogos medievais tenham formulado essa imensa saga nos termos de um drama da semelhança (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 273).

Como, portanto, defender o uso das imagens, considerando que representariam o irrepresentável? Como defender seu uso sem cair no perigo eminente da adoração a ídolos, visto que em um trecho do Deuteronômio se pontifica veementemente que não se devem fazer ídolos? Como distinguir uma imagem de um ídolo? Como criar um regime de visualidade que ultrapassasse a

oposição entre o paganismo greco-romano e o deus invisível da religião hebraica? (DIDI-HUBERMAN, 1997). Tais foram as várias questões colocadas por séculos entre os teólogos e religiosos. Questões que causaram debates acirrados. O que deu ensejo para enraizar a imagem no seio da prática católica e possibilitar seu desenvolvimento tal como chegou aos dias atuais foi a questão *econômica da encarnação*. A encarnação articula e endossa o uso das imagens, inclusive como parte do próprio desígnio divino. As imagens adquire, assim, uma função no plano divino.

Como isso ocorre? Ora, sendo Jesus uma *imagem*, que vem ao mundo, que *se faz carne*, que adentra a dessemelhança, para nos redimir a partir da redenção, então a produção de imagens faria sentido apenas se deixasse evidente essa dessemelhança; se tivesse a capacidade de articular a produção da presença e sua ausência simultaneamente; se pudesse produzir tanto a lembrança da ressurreição, quanto a lembrança da nossa condição enquanto seres dessemelhantes que deveriam encontrar a semelhança no pós-vida, sendo a passagem por terra apenas provisória:

O status da relação da imagem natural com sua própria essência encontra uma nova extensão quando a visibilidade do Verbo mantém na encarnação uma relação de intimidade específica com sua similitude essencial. A transfiguração manifesta a identidade imaginal dessa similitude essencial. Ao recusarem essa relação, os iconoclastas [fariam] da carne viva uma aparência fantasmática ou transitória, que já não alimentaria nenhuma intimidade com a imagem natural. A imagem como Verbo permanece invisível e consubstancial, mas Cristo, ao assumir uma forma humana, irá até o fundo da dessemelhança, para enfim recuperar sua identidade de princípio e, na mesma ocasião, fazer com que participemos dessa recuperação (MONDZAIN, 2013, p.116).

Esse trecho fala de consubstancialidade. Era justamente isso que temiam os iconoclastas quanto ao ícone e às imagens: que eles mantivessem uma relação consubstancial com seu protótipo, o que implicaria em uma semelhança entre a natureza da imagem natural e da imagem artificial – como acontece no caso da hóstia (eucaristia), por exemplo. A defesa do ícone e, por sua vez, das imagens católicas que se desenvolveriam depois dele, se deu no sentido de dizer que eles mantêm, em realidade, uma relação *relacional* com seu protótipo, ou seja, de *transitus* e de *similitude relativa*. Para os desenvolvedores da teoria do

ícone, as imagens mantinham a heterogeneidade das substâncias com seu protótipo, elas seriam enigmas, indícios da existência a qual remontam, estando não no reino da consubstancialidade, mas da “parecença”. (MONDZAIN, 2013, p.93)

Nesse sentido, era necessário que o ícone, no caso que cita a autora – mas isso se aplica para imagens cristãs em geral –, possibilitasse a *identificação* dos fiéis com o *corpo de Cristo* para que eles se reconhecessem enquanto dessemelhança, enquanto imagem perdida. O corpo de Cristo e o dos fiéis estão, portanto, articulados no plano encarnacional e na redenção. As imagens deveriam permitir aos fiéis que se identificassem como semelhantes a Cristo, ou melhor, que se identificassem com sua dessemelhança. Nossas próprias imagens visíveis, nossos corpos, seriam, portanto, instrumentos passíveis de nos reconduzir a essa imagem invisível e natural, visto que ela assumiu a carne.

Isso significa que a ênfase teórica na Nova Aliança e no plano trinitário e econômico estabeleceu uma outra abordagem da relação dos fiéis com seus corpos, sendo esse um lugar tanto de luto, que lembra o sacrifício ao qual todos estão implicados na vida terrena, como, também, um lugar de possibilidade mesma de salvação – ao lembrar que esse corpo é transitório, enganador, ou seja, não é a imagem em “essência” e “verdade”. Uma promessa de reconciliação:

Com seu sacrifício, o sublime imitador preencheu a distância que separava a imagem decaída do modelo, assumindo sua decadência. Ao ressuscitar, ele levou consigo a imagem carnal, com a qual aceitara identificar-se por algum tempo, e abriu para ela um céu de promessas em que se reconciliam a imagem humana e a imagem natural. Trata-se de uma verdadeira saga da imagem, que não é outra senão a saga da própria encarnação, na qual a salvação do corpo, enunciada como salvação da alma, não é outra senão a salvação da imagem do corpo, redimida por um deus que se descobre como essência da imagem (MONDZAIN, 2013, p.129).

Agora, já podemos começar a tentar esboçar uma compreensão de por quais motivos os *ex-votos* corporais nos incomodam numa primeira impressão: é por que eles apontam, de fato, para o vazio de que seria constituída a própria carne do fiel, ou seja, de quem os olha. Eles implicariam rasgar o corpo do fiel,

no sentido de rememorar a falta que esse corpo terrestre implica, a perda que sua imagem implica. Didi-Huberman, neste trecho, pode nos ajudar a pensar a relação entre imagens e perda, além do motivo de os ex-votos gerarem tanto estranhamento em quem os vê:

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.33).

Se a primeira impressão é quase grotesca, lembrando a doença e a morte, é por que, a meu ver, esses objetos realmente se filiam a uma tradição de imagens que aponta para uma ausência, para uma *memória da perda*. Os *ex-votos* querem que nos relacionemos com nosso corpo de maneira a vê-lo enquanto fragmentado, sempre parcialmente curado, sempre enganador. Daí seu caráter fragmentário e disforme. A vida terrestre é o suplício, pois é dessemelhante. Esses objetos criam espaços de cura sempre relativos, sempre parciais, que envolvem trocas com o sagrado no plano terrestre e que só se efetuarão, de fato, no pós-vida. É por isso que, retomando a primeira parte, esses objetos estão sempre em trânsito e movimento. A unidade e a cura definitivas são uma promessa, a se realizar com a morte. Ver, nesse caso, é lembrar que *a nossa imagem corporal é uma perda*. Mais do que isso, “encarnar-se é esvaziar-se” (MONDZAIN, 2013, p.131). Por quê? Se Cristo se encarna para mostrar a ausência que habita a nossa carne terrestre e para produzir a sensação de ausência, e se ele é *imagem*, então, por uma questão de correspondência, toda imagem apontaria para essa ausência.

## 2.2. Memória do sacrifício: as vísceras

Como vemos, as imagens católicas tratam da nostalgia da completude passada, do luto da incompletude terrena e da esperança de uma retomada futura da unidade original. Ou seja, “A economia do corpo para o

sofrimento é inseparável da economia do corpo para a ressurreição” (MONDZAIN, 2013, p.62.) O sofrimento, dessa maneira, está implicado nas imagens católicas e, claramente, nos *ex-votos*. Assim, voltando a esses objetos, penso que podemos tentar um início de entendimento sobre as vísceras. As entranhas estão implicadas no plano encarnacional em pelo menos dois aspectos: um é que Jesus sangra, é cravado, perfurado, ferido, aberto; o outro é que o Verbo se encarna nas entranhas da virgem:

O ventre histórico da Virgem foi, propriamente falando, o recinto do que é infinito, ilimitado. A inscrição é, pois, por excelência, o traço que determina o espaço daquele que não o tem [...]. Esse traço manifesta um enigma insondável: a matriz virginal dá sua forma e suas bordas, seus limites e seus traços a um filho em que ela não toca, o qual ela não encerra (MONDZAIN, 2013, p. 211).

As entranhas circunscrevem o que não pode ser limitado e visualizado, o que será associado com a própria *função da imagem*. Seguindo minha lógica, portanto, as vísceras poderiam demonstrar justamente essa abertura da carne, que aponta para o seu próprio esvaziamento. O mesmo esvaziamento que é produzido nos fiéis quando observam Cristo pregado na cruz: se trata, em realidade, de uma *imagem* que é aberta e ferida. O mistério econômico do “fez-se carne”, articula a carne terrena e o que ela não circunscreve, o que lhe falta:

Os suplícios descortinam aos olhos de todos a economia naturalmente invisível dos corpos. O desvelamento das vísceras e dos segredos da carne manifesta o caminho da encarnação e da ressurreição, tal como o fizeram as entranhas da Virgem (MONDZAIN, 2013, p.64).

O sacrifício da carne e, portanto, das imagens, funciona, em realidade, como uma lembrança do que não possuímos, da perda. Lembra a relação que nossos corpos estabelecem com algo invisível, ilimitado, sem possibilidade de circunscrição. Essa relação do sacrifício com as imagens, podendo pensá-las enquanto uma espécie de “carne” esvaziada, sendo analógicas ao corpo de Cristo e ao nosso próprio corpo, é o que desencadeou os vários mitos das imagens que sangram, como é o caso do Volto de San Lucca (Figura 19). Segundo os mitos, um imperador romano teria enviado bispos para buscarem relíquias em Constantinopla. De lá, eles trouxeram o Volto Santo, além de um

recipiente que continha sangue, o qual se acreditava ter feito escorrer da própria imagem:

[...] aqui não se trata mais do sangue recolhido do próprio flanco de cristo [...], mas do sangue e da água escorridos da imagem de Cristo vitimada por um sacrilégio, como ocorrera com o ícone de Latrão mencionado por Gervásio. Trata-se, na realidade, de uma mesma tradição, já acrescentada aos manuscritos do século 12 à lenda de Leobinus e que concerne ao ícone que começou a sangrar depois de ter sido ferido por um judeu de Beirute – segundo o testemunho do Pseudo-atanásio. A ambiguidade não deixa de ser muito significativa, pois costuma-se sublinhar que o sangue da imagem era o sangue do próprio cristo (SCHIMITT, 2007, p.225-226).

Além disso, a relação entre imagem e encarnação vai gerar, ao longo do desenvolvimento das imagens católicas, tipos de tratamentos, dados às imagens, muito emblemáticos, como atestam os relatos de produção de *chagas* nas imagens e, como no curioso caso de Fra Angelico, a “unção” das imagens. É o que aponta Didi-Huberman, sobre o tratamento dado pelo artista na parte inferior de *Madonna delle ombre* (Figuras 20 e 21):

ungir é projetar um líquido – óleo, perfume, lágrimas o então cores – sobre algo que se gostaria de santificar ou, de modo geral, cujo estatuto simbólico se gostaria de modificar. [...] tudo isso, repito, só existe em função do dado encarnacional: este supõe que a palavra possa se encarnar e que sua potência abstrata saiba devir – um devir chamado mistério, milagre ou sacramento – palpável como umacarne ou como um pigmento. [...] Essa maneira de proceder duplicava assim o aspecto de um processo, e constituía o ícone – no sentido religioso e no sentido semiótico do termo – através de um ato de natureza indiciária: ato no qual a relação de violência para com o subjétil (isto é, o suporte) ia mais além da reprodução de uma chaga. Pois se tratava, de fato, da produção de uma chaga na imagem, de um ferimento feito à imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 263).



Figuras 19 e 20. FRA ANGELICO (1395-1455). *Madonna dele Ombre*, 1441-1450. Afresco e têmpera, 195 cm x 273 cm. Museo Nazionale di San Marco, Florença.



Figura 21. Autor desconhecido. Volto Santo, século XIII | Lucca, Itália.

### 2.3. Memória de um contato: a matriz e a reprodutibilidade

Há ainda outra questão de memória implicada na materialidade dos *ex-votos*. Estou me referindo ao fato que vários desses objetos são matrizes em cera. Mesmo que essa prática já tenha se perdido em grande parte, visto que muitos desses objetos são de plástico ou parafina, industrializados, e já não reproduzem mais a “semelhança por contato” – para traduzir a expressão “*ressemblance par contact*” (DIDI-HUBERMAN, 1997), –, eles ainda remetem a essa tradição dos moldes corporais votivos. Então, penso ser interessante considerarmos esse aspecto histórico a fim de entendê-los. De acordo com a tradição votiva, era muito comum que os *ex-votos* corporais assumissem o negativo do membro ao qual se referenciavam, sob a forma de um molde. Outro

tipo de semelhança, como aponta Didi-Huberman em *Ex-voto: imagen, órgano* (2013), é pela correspondência entre objeto e referente quanto ao peso.

A matriz implica que, para que haja um contato, é necessário que o objeto não esteja mais lá, é necessário que a matriz e o negativo, assim como na fotografia, sejam *memória de um contato*. O termo “écart”, utilizado por Didi-Huberman, encaixa-se nesse aspecto: “A impressão, de fato, nos obriga a pensar ao mesmo tempo *l’emprise* (o contato com o substrato, onde se forma a impressão) e *l’écart* (a distância com o substrato, na qual se apresenta a impressão)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 50).<sup>4</sup> O que estou querendo dizer? Que a materialidade mesma dos *ex-votos*, mesmo tendo se desvirtuado da tradição, reitera e reforça o efeito da funcionalidade dessas imagens enquanto objetos que são memória de uma perda. A matriz, penso, contribui para resolver materialmente o paradoxo das imagens cristãs – a articulação entre ausência e presença, visível e invisível – porque essas imagens implicam na semelhança de algo que está ausente: algo necessariamente esteve ali, mas não se submeteu ao modelo real.

Caso meu ponto esteja certo, é inevitável que pensemos nos *ex-votos* como provenientes de uma tradição de imagens cristãs que, além de terem sido fundamentais para legitimar a utilização de imagens pela cristandade, ao resolver seus paradoxos, implicam justamente o *contato*. Estou falando das Santas Faces, representadas pelos Sudários e Verônicas (Figuras 22, 23 e 24). Essas imagens eram consideradas imagens aquiopoéticas, ou seja, não feitas por mãos humanas. As Santas Faces possuem, igualmente, uma similitude negativa ou por aderência, que é diferente de uma relação por representação e não passaria pela mão humana, sendo sua imagem considerada uma forma de graça. Elas, em realidade, pela própria relação que estabelecem entre negativo e positivo, incorporariam a ideia da ressurreição mesma, pois “[...] tem um estatuto de símbolo que transfigura [metamorphosis] o negativo (morte) em positivo (vida). É a prova da ressurreição” (MONDZAIN, 2013, p.261). E, além

---

<sup>4</sup> L’empreinte, en effet, nous oblige à penser d’un meme mouvement l’emprise (le contact avec le substrat, où se forme l’empreinte) et l’écart (la distance d’avec le substrat, où se présente l’empreinte). (Tradução livre da autora).

disso, se relacionariam com o corpo do fiel na medida em que “Nossa natureza, em essência, é imaginal e aquiopoética” (MONDZAIN, 2013, p. 261).

E, claro, se essas imagens aquiopoéticas remontam corporalmente ao próprio Cristo, visto que todas partem de uma *impressão* da face ou corpo de Cristo, seja ele vivo ou morto, elas acabam assumindo um caráter quase consubstancial com seu protótipo. A concepção da aderência por contato permitiu que essas matrizes pudessem ser reproduzidas ilimitadamente, possibilitando sua reprodutibilidade. Cristo, tal como no caso da hóstia e da eucaristia, na cena da Santa Ceia, *quis* se fazer imagem e objeto, quis sua reprodução – visto que, na maior parte dos mitos das Santas Faces, ele deliberadamente imprime seu rosto nas superfícies, a fim de poder curar pessoas em localidades distantes – e isso legitimaria a disseminação das imagens cristãs:

Essa concepção da reprodução idêntica, por contato ou por outro modo sobrenatural, permitia explicar, sem contradição aparente, a multiplicidade de imagens de um mesmo tipo, o caráter contingente de sua difusão no espaço e no tempo e, simultaneamente, a permanência e unicidade de seu poder milagroso. Com efeito, a aparência de vida da imagem, a ameaça de seu olhar terrível sobre aqueles que não eram dignos de olhá-la, o óleo ou o sangue que dela escorriam, os milagres que realizava, eram provas desse poder sem fim. Todas as verônicas são A verônica, bastando ver sua imagem num livro de horas para se beneficiar de suas graças espirituais. Uma vez mais se verifica, nesse paradoxo de uma identidade e eficácia preservadas sem alteração, a despeito de uma multiplicação *a priori* ilimitada, a prevalência do modelo eucarístico (SCHIMITT, 2007, p.232).

A matriz e a reprodutibilidade, que permeiam a tradição dos *ex-votos*, foram, portanto, fundamentais para toda a consolidação da imagem e do imaginário cristãos, na medida em que legitimaram sua disseminação. Seus desdobramentos não estão isolados disso.



Figura 22. Ugo de carpi (1480 –1523) | *A verônica entre São Pedro e São Paulo*, 1525.



Figura 23. Albrecht DÜRER (1471, 1528) | *Véu de Verônica*, 1513 | Gravura em metal, 10,2 cm x 14 cm) | Metropolitan Museum of Art, New York, Estados Unidos.

## 2.4. Considerações parciais

Procurei demonstrar como a *memória da perda* é ligada a várias tradições imagéticas cristãs e como os ex-votos estão, ao meu ver, vinculados a essa tradição, apesar de aparentemente se situarem fora do campo de imagens católicas consagradas, que fazem trânsito com a história da arte. Tal como o que

comove o fiel não é a cruz, mas o silêncio do Cristo pregado, como aponta Armindo Trevisan, não podemos ler esses objetos a partir de iconografia ou com um viés estilístico; é o que eles esvaziam, o que eles silenciam em quem os contempla que conta. É, pois, seu lugar de tumba, do destino dos corpos:

por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a evidência de um volume, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições: uma massa de pedra trabalhada seja como for, tirando de sua face o mundo dos objetos talhados e modelados, o mundo da arte e do artefato em geral. Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que, no entanto, me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.37).

Não se trata de eloquência ou beleza, se trata de silêncio e evidenciamento da nossa situação de flagelo, doença e incompletude. Um convite aos fiéis para pensarem se serão salvos. Talvez, neste caso, a chave de leitura para o nosso campo não deva ser a que comumente aplicamos, sendo estes insólitos objetos, em realidade, como eu havia sugerido na introdução, um convite à imagem.

## SEGUNDO CAPÍTULO

### ***Epidermic scapes: do fragmento corporal ao corpo social***

*Um pouco sonolento, Pierre Dupont abaixou sua revista. O aviso sobre “colocar os cintos” havia terminado. Ele ajustou seus fones de ouvido, selecionou o Canal 5 e permitiu-se ser invadido pelo adágio de Joseph Haydn, Concerto No 1. Por algumas horas (o tempo que levaria para voar sobre o mediterrâneo, o mar arábico e o Golfo de Bengala), ele estaria sozinho finalmente.*

Marc Augé<sup>5</sup>

*O reino da liberdade só começa quando o reino da necessidade é superado.*

David Harvey

Assim como no caso dos *ex-votos*, tentarei, aqui, partir da materialidade mesma da série *Epidermic scapes*, de Vera Chaves Barcellos, para pensar memória. Dessa vez, as temáticas do corpo, do fragmento e da técnica empregada também serão fundamentais, mas, ao invés de discutir a relação desse trabalho com uma tradição de imagens, como no caso anterior, acredito ser mais interessante abordar a série dentro de um contexto mais amplo e alargado de transições culturais das décadas de 1960 e 70, que envolveram uma alteração na própria preocupação com a memória. Também procurarei pensar o objeto artístico enquanto trânsito entre indivíduo e coletividade; o convite, porém,

---

<sup>5</sup> Somewhat dreamily, Pierre Dupont put down his magazine. The “Fasten seat belt” notice had gone out. He adjusted his earphones, selected Channel 5 and allowed himself to be invaded by the adagio of Joseph Haydn’s Concerto No. 1 in E major. For a few hours (the time it would take to fly over the Mediterranean, the arabian Sea and the bay of Bengal), he would be alone at last. (Tradução livre da autora)

passa a ser a reflexão sobre como uma produção artística, que envolve uma sensibilidade individual em trânsito, pode indicar uma alteração também nas sensibilidades coletivas. Tentarei passar, assim, do indivíduo à coletividade, já que considero que toda materialidade e expressão que permanecem, sobrevivem justamente porque, ao menos implicitamente, suscitaram e refletiram determinada sensibilidade de época.



Figura 24. *Epidemic scapes* na exposição *Nervo Óptico: Outras Histórias*.

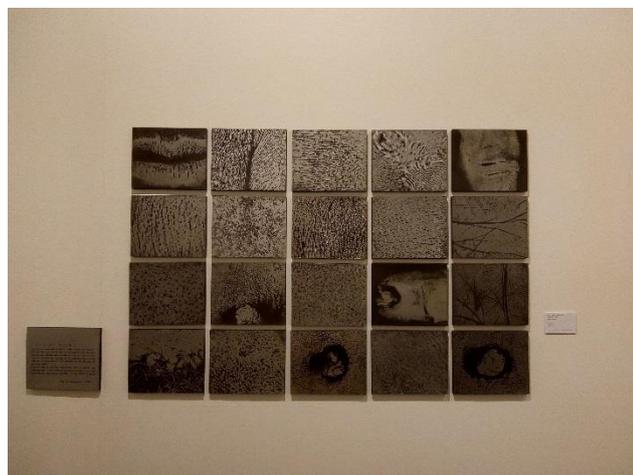


Figura 25. *Epidemic scapes* exposta no MARGS.

Antes, é importante contextualizar de qual série estou falando, visto que a série *Epidemic scapes* foi exposta, na década de 70, de várias maneiras, tamanhos e formatos. Eu me concentrarei em analisar apenas a série tal como

vi na exposição *Nervo Óptico: outras histórias*, que ocorreu na Fundação Vera Chaves Barcellos, em maio de 2017, e teve curadoria de Ana Albani de Carvalho, visto que foi justamente em função dessa mostra que tive a ideia do presente trabalho. Entretanto, também entrei em contato com mais dois formatos da série. Um deles foi recentemente exposto na Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre, em novembro de 2017. As fotografias eram passadas em slides, acompanhadas por um áudio no qual a artista associava cada imagem a uma palavra. As palavras seguiam uma espécie de ordem cronológica que exprimia adjetivos relativos ao estado do corpo conforme as fases da vida. Acabavam, assim, no corpo perto da morte. O áudio original, de acordo com os textos da mostra, em realidade se perdeu, sendo o que vi uma recriação.

Outro formato, ao qual também tive a oportunidade de entrar em contato, foi exposto no MARGS, na mostra *Nervo Óptico*, também em novembro de 2017. Nesse caso, a série se apresentou sob a forma de impressões fotográficas, mas as imagens eram ampliadas em menores dimensões e relacionadas a outro tipo de suporte. Esses dois formatos indicam, da mesma forma que o primeiro, um período de experimentação e inserção de outros suportes e técnicas no trabalho da artista, por isso achei interessante citá-los, mas, como mencionado, partirei da exposição vista na Fundação para discutir a transição. Às imagens.



Figura 26 e 27. Vera Chaves BARCELLOS (1938) | *Epidermic scapes*, 1977 | Impressões da pele ampliadas fotograficamente | Acervo digital da Fundação Vera Chaves Barcellos



Figura 28. Vera Chaves BARCELLOS (1938) | *Epidermic scapes*, 1977 | Impressões da pele ampliadas fotograficamente| Acervo digital da Fundação Vera Chaves Barcellos

Em um primeiro contato com *Epidermic scapes*, de Vera Chaves Barcellos, observei uma série de fotografias cujo tema, visualmente falando, é o corpo humano e, mais precisamente, sua superfície. Outra coisa explícita, além do já citado corpo, é sua fragmentação. Assim sendo, penso que podemos pensar a memória a partir da materialidade do trabalho, sob alguns aspectos principais, ligados, principalmente, ao fragmento. A questão da memória, aqui, é implicada tanto no fato de o objeto artístico ser indicativo de uma mudança coletiva, quanto no fato de a própria preocupação com a memória ter se alterado no período.

Gostaria de destacar, primeiramente, a questão do fragmento com relação à fotografia e como isso implica em uma alteração perceptiva, que rompe com padrões de representação e gera uma crítica às totalidades. Num segundo momento, gostaria de pensar na colisão entre o abstracionismo e a fotografia,

pensando o fragmento como ligado à maneira como as práticas latino-americanas, na modernidade e pós-modernidade, foram resultados de implementações necessariamente conflituosas e dissonantes, visto as adaptações geradas pelas implementações culturais dos centros hegemônicos. Pensarei aqui, portanto, os fragmentos conflitantes como indicadores de permanências, mais que de rupturas.

Num terceiro momento, gostaria de pensar sobre a *cultura de memória* gerada pelo período de transição, refletindo sobre os processos de revisionismos. Nesse caso, pensarei o fragmento como produto das modificações culturais do período, estreitamente relacionadas com a alteração na maneira como se passou a experienciar o espaço e o tempo. Por último, gostaria de pensar a centralidade do corpo nessas imagens e como a fragmentação desse corpo também contém indícios de um momento de transição na questão narrativa.

## **1. Fragmento e fotografia**

Tratemos, pois, de fotografia e sua relação com o fragmento. Como havia descrito antes, o trabalho de Barcellos tem como temática o corpo humano e aponta para uma fragmentação desse corpo. Ora, a própria especificidade fotográfica, pelo menos no contexto em que a série foi feita, contém essas duas coisas: (1) corpos necessariamente estiveram diante da objetiva e (2) a técnica traz um rompimento com características visuais e de perspectiva, que orbitavam as artes visuais desde o Renascimento, sendo necessariamente a implementação de uma visão recortada ou detalhada do todo. Como aponta Rouillé, para abrir nosso debate sobre esse ponto:

[...] nas controvérsias entre pintura e fotografia do século XIX, são dois mundos em confronto: de um lado, um mundo que acredita que a unidade ainda pode unificar as partes, que um todo sempre pode totalizar os fragmentos; de outro lado, um mundo emergente, onde se acumula os fragmentos não totalizáveis e não totalizados, onde se rompem as antigas totalidades. Em outras palavras, a fotografia introduz, no domínio das imagens, a “consciência moderna do anti-

*logos*”, quando a pintura ainda encarna o universal *logos*: este gosto da totalização, este elo perpetuamente entrelaçado da Parte ao Todo e do Todo à Parte (2009, p.103).

Para além da questão da visualidade, Rouillé faz uma leitura da fotografia como algo que permite um rompimento com as *totalidades*, visto sua inclinação ao fragmento. Mas o autor, ao longo do livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, também aponta para o fato de a fotografia ter se baseado, pelo menos no século XIX, em uma tentativa de *apreensão* e *ordenamento* do mundo, justamente por ter sido, em “regimes distintos de verdade”, considerada como possibilidade de comprovação e classificação. Nesse caso, portanto, estamos falando de uma visão mais totalizadora. Isso implicou o próprio corpo humano, que foi escrutinado pelas pseudociências da Antropometria e da Frenologia, por exemplo. Nesse caso, entretanto, as características fragmentárias e detalhistas assumiam a função de apreensão serial e documental de um todo, sendo a fotografia utilizada para fins de controle e vigilância.

Essas características do século XIX são, em realidade, filhas das visões Iluministas do mundo, provenientes justamente da tradição do olho perspéctico do Renascimento. Harvey demonstra isso ao relacionar o surgimento da crença em um mundo apreensível com o início da perspectiva, o que alterou significativamente as relações dos sujeitos com o espaço e o tempo:

A renascença [...] testemunhou uma reconstrução radical de visões do espaço e do tempo no mundo ocidental. De uma perspectiva etnocêntrica, as viagens de descoberta produziram um assombroso fluxo de conhecimento acerca de um mundo mais amplo que teve de ser, de alguma maneira, absorvido e representado; elas indicavam um globo que era finito e potencialmente apreensível. [...] O perspectivismo concebe o mundo a partir do “olho que vê” do indivíduo. Ele acentua a ciência da óptica e a capacidade das pessoas de representarem o que veem como uma coisa de certo modo “verdadeira”, em comparação com verdades sobrepostas da mitologia e da religião. A ligação entre individualismo e o perspectivismo é relevante; ela forneceu o fundamento material eficaz aos princípios cartesianos de racionalidade que foram integrados ao projeto do Iluminismo (HARVEY, 2006, p.223).

Estamos falando, portanto, na ideia de um mundo apreensível, no qual a questão da perspectiva assume, também, a característica de possibilitar

discursos tomados como verdade. O iluminismo gerou a crença de que era possível desenvolver análises mais amplas do mundo e isso se desdobrou de maneiras diversas, tanto no século XIX, como vimos com as já citadas pseudociências, quanto no modernismo. Entretanto, e penso ser interessante contrapor, Harvey acredita que essa característica da vigilância e da repressão, assumida no século XIX é, em realidade, um desdobramento errôneo do projeto iluminista, visto que seus pensadores acreditavam, de início, no domínio da natureza como condição necessária para possibilitar a emancipação humana:

Sendo o espaço um “fato” da natureza, a conquista, organização racional do espaço se tornou parte integrante do projeto modernizador. A diferença, desta vez, era que o espaço e o tempo tinham de ser organizados não para refletir a glória de Deus, mas para celebrar e facilitar a liberação do “homem” como indivíduo livre e ativo, dotado de consciência e vontade. Foi a essa imagem que surgiria uma nova paisagem, as perspectivas convolutas e os intensos campos de força construídos para a glória de Deus na arquitetura barroca tiveram de ceder lugar às estruturas racionalizadas de um arquiteto como Boullée. (2006, p.227).

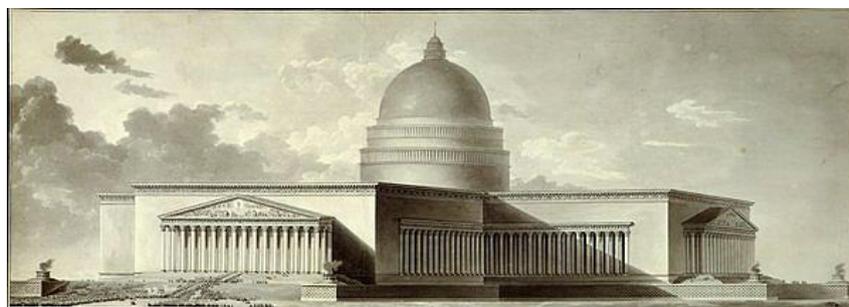


Figura 29. Étienne-Louis BOULLÉE (1728-1799) | *Projet d'une basilique à l'Être Suprême intitulée Métropole / Vue particulière du portail de la métropole, coupe géométrale*, 1781

A característica das totalidades apreensíveis envolve, assim, projetos, visa um futuro. Penso que este último dado é fundamental para compreendermos a passagem que se dará no momento em que foi realizada a fotografia de Barcellos, como veremos. De qualquer forma, isso se desdobrará, depois, em alguns movimentos modernistas. Exemplo são os projetos de Le Corbusier, da Bauhaus, do Construtivismo Russo, entre outros. Ora, é justamente essas características do século XIX e, depois, dos projetos modernistas, que serão questionadas nas décadas de 60 e 70:

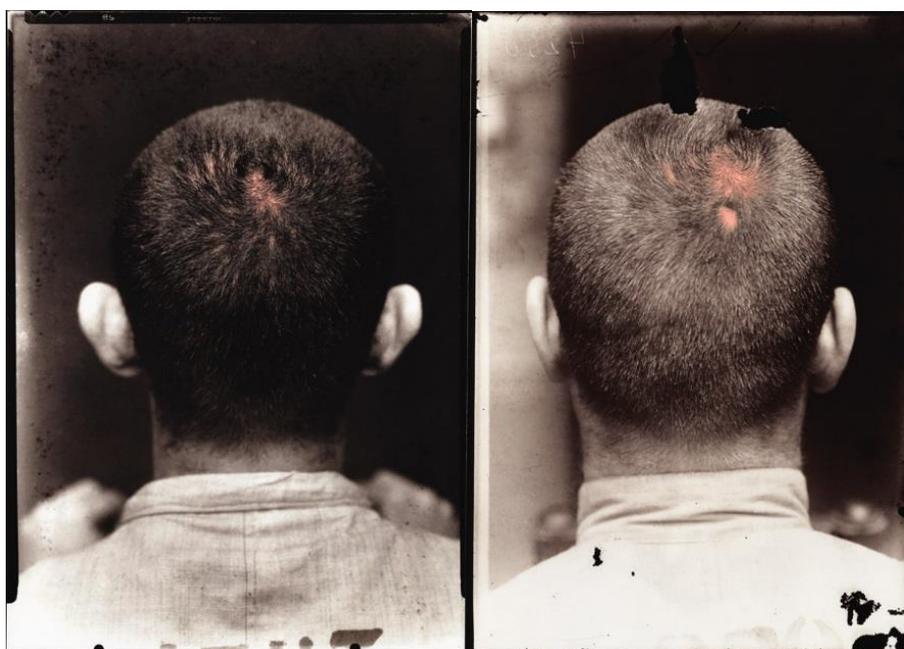
[...] tudo isso se resume ao fato hoje aceito de que o pensamento iluminista operou nos limites de uma visão newtoniana bem mecânica do universo, em que os absolutos presumidos do tempo e do espaço homogêneo formavam continentes limitadores do pensamento e da ação. O colapso desses conceitos absolutos sob o peso da compressão do tempo-espaço foi a história central do nascimento das formas do modernismo do século XIX e do começo do nosso século. [...] Na medida em que o planejamento social do alto modernismo reincorporou esses elementos em suas aplicações práticas, também ele viria a ser acusado da “visão totalizante” do espaço e do tempo de que o pensamento iluminista foi herdeiro (HARVEY, 2006, p. 229 -231).

Passou-se a questionar a validade de narrativas totalizantes e a relativizar discursos, após os desfechos traumáticos da Segunda Guerra Mundial. Huyssen, em *Seduzidos pela memória*, traz quatro textos, de caráter ensaístico, que justamente colocam a queda do Muro de Berlim e, principalmente, a memória do Holocausto como momentos paradigmáticos para se pensar, de maneira crítica e passível de discussão, a transição das sensibilidades modernas para a chamada *pós-modernidade* – e as mudanças que ocorreram com a questão da memória, como veremos logo mais. Pelo fato de o nazismo ter efetuado uma guerra contra a memória (no sentido de visar mais o futuro que o passado e desejar uma limpeza desse passado), as pretensões humanistas e universalizantes de outros grupos modernos acabaram sendo desafiadas e questionadas. Mas o autor logo considera reducionista tanto dizer que a Alemanha nazista foi a culminância da modernidade quanto dizer que ela foi a sua regressão:

[...] uma coisa é reconhecer que Aushwitz é a maior ferida da civilização ocidental, jamais cicatrizada, e que jamais poderá cicatrizar. Outra coisa bem diferente é afirmar que a máquina de extermínio da Solução Final, com a sua sistemática degradação dos seres humanos e seu plano de excessos em termos de violência inútil (Primo Levi), é inerente à própria civilização ocidental e representa o seu resultado lógico (HUYSEN, 2000, p.71).

De qualquer forma, não é por menos que a fotografia, nessa transição, será visualizada enquanto discurso e seu lugar de verdade será questionado. Da mesma forma, não é por menos que, voltando à série, uma das características observáveis em *Epidermic scapes* é justamente a fragmentação seriada que, aqui, apesar de conter uma busca, algo necessariamente aberto e exploratório,

parece, em realidade, romper com a lógica documental dos usos de viés escrutinador e classificador. São fotografias que estão necessariamente atreladas ao viés documental – até, arriscaria dizer, em função de o documento, para as práticas conceitualistas na América Latina, das quais Barcellos participou, ter assumido um papel fundamental –, mas que não seguem a lógica dos documentos corporais do século XIX. Na minha opinião, o fragmento, aqui, tem mais tendência a explorar questões de individualidade, subjetivismo e identidade, que necessariamente proporcionar uma apreensão que possa gerar dados objetivos e racionais.



Figuras 30 e 31. Rosangela RENNÓ (1962) | Série *Vulgo*, 1998 | Impressão digital, 166 x 120 m

Em realidade, o questionamento da lógica documental e sua produção de discursos e verdades, dentro da própria prática fotográfica, acontece, desde então, com muitos outros exemplos, como é o caso da série *Vulgos* de Rosangela Rennó (1962), que se utiliza de documentos de presidiários para falar de identidade e memória, ao colorir os traços identitários e individuais, como os redemoinhos que se localizam no cabelo dos indivíduos. Também citaria o trabalho de Carlos Pasquetti (1948), até para termos como comparação um artista que desenvolveu suas práticas no mesmo Estado e em tempos similares aos de Barcellos. Isso segue, na teoria, o rastro dos pensadores mais centrais

para o pensamento pós-moderno, como Foucault. Penso que isso ficará mais claro quando eu retomar a questão do corpo. O que podemos concluir, por hora, é que a questão do fragmento na fotografia de Barcellos está possivelmente conectada a uma alteração na maneira de ver de um período, momento em que se questionou as totalidades e a característica da apreensão do todo e em que se problematizou a produção de discursos e verdades.



Figura 32. Carlos Pasquetti (1948) | Sem título, 2003 | Água-tinta e fotografia, 40 x 150 cm | Coleção Ateliê de Gravura, Fundação Iberê Camargo

## 2. Abstracionismo e fotografia

Entretanto, esse primeiro contato, que trata da fotografia, complexifica-se na medida em que observamos que talvez esteja de permeio, nessa série, uma preocupação *formal*, eu diria quase *gráfica*. Aprofunda-se esse questionamento, quando descobrimos que os originais dessa série não são superfícies fotossensíveis, mas *matrizes* nas quais foram artesanalmente “carimbadas” determinadas superfícies corporais da artista. Essas matrizes foram ampliadas fotograficamente para serem expostas em galerias e museus, como vimos no caso do MARGS e da Fundação Vera Chaves Barcellos, mas sua origem é manual. E é a partir de então que passamos a observar *contradições*, antes não

visíveis, dentro da própria imagem. Contradições não no sentido negativo do termo, mas, pelo contrário, enriquecedor, complexificador.



Figura 33, 34, 35 e 36. Vera Chaves BARCELLOS (1938) | *Epidermic scapes*, 1977 | Impressões da pele ampliadas fotograficamente | Acervo digital da Fundação Vera Chaves Barcellos

Vera Chaves vinha de uma prática tradicional e acadêmica, ligada à produção de xilogravuras de cunho abstrato (SCARINCI, 1982). Entretanto, sua ênfase se altera para a imagem fotográfica nas décadas de 1970 e 80 e, nesse sentido, entrelaçam-se coisas que poderiam vir a colidir, embora não seja o caso. Aqui, esses elementos conflituosos entram em uma trama, costuram-se. O

fotográfico é necessariamente óptico, enquanto a série o utiliza juntamente com a permanência de uma relação tátil. Nesse caso, é instigante o fato de o tema ser o corpo, visto que a relação com a fotografia e os corpos é de ordem indireta, enquanto os “carimbos” de Barcellos são de viés direto, tal como a tradição dos *ex-votos* corporais, em cera.

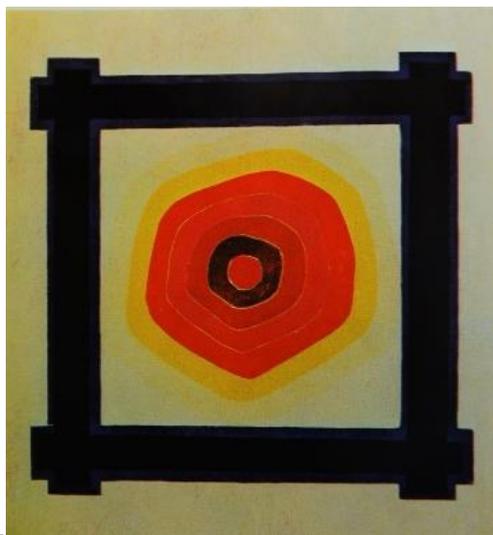


Figura 37. Vera Chaves BARCELLOS (1968) | *Vertigem*, 1969 | Xilogravura a cores



Figura 38. Vera Chaves BARCELLOS (1938) | *Dependimento*, 1966 | Xilogravura a cores

Além disso, a manualidade vem geralmente atrelada a uma preocupação formal, – visível nos trabalhos de Barcellos anteriores à fotografia –, sendo que a fotografia é voltada para a comunicação, para a sociedade da informação.

Ainda: a unidade e a exclusividade de um trabalho manual entram, aqui, em choque com a possibilidade de reprodução e multiplicação, numa sociedade mais rápida e mais circular. A explicitação dessas dissonâncias me permite, mais uma vez, adentrar um período transicional, que perpassou tanto a artista quanto um contexto mais amplo.

Ora, os desdobramentos conflituosos que se deram na década de 70, na América Latina, são, em realidade, continuidades de processos culturais da modernidade que já apontavam para dissonâncias de implementações desde o começo. Os processos de modernização e globalização aconteceram, desde o início, de maneiras muito díspares conforme a localidade, demonstrando as adaptações feitas, em determinados discursos hegemônicos, por realidades com outras necessidades e possibilidades de aplicação. O que aponto é que a própria condição latino-americana de absorção desses elementos tem a ver com uma disposição fragmentária, com uma tendência a unir partes dissonantes.

A começar pelo princípio da implementação dos discursos modernistas e de vanguarda, já nas décadas de 1920 e 30, no Brasil, é visível a diferença com que esses discursos foram adotados na nossa realidade. Tadeu Chiarelli (1956), por exemplo, vai assumir a posição de que o modernismo de Anita Malfatti (1889 - 1964), no Brasil, teve a ver com um Retorno à Ordem – ou seja, o que havia de menos *vanguardista*, por assim dizer, em termos estéticos. Alguns vão apontar que o modernismo no Brasil só se efetudou, de fato, com o Concretismo e, mesmo assim, este teria sido insuficiente para lidar com as nossas contradições internas. Huyssen diz que:

O *éthos* antagônico do modernismo europeu assumiu matizes políticos muito diferentes na colônia, os quais, por sua vez, exigiram estratégias literárias e representacionais sintonizadas com as experiências e subjetividades criadas pela colonização. As crises da subjetividade e da representação, no cerne do modernismo europeu, desdobraram-se de formas muito diferentes numa modernidade colonial e pós-colonial. Essas geografias alternativas do modernismo emergiram em nosso horizonte desde a ascensão dos estudos pós-coloniais e de uma nova atenção para com a genealogia da globalização cultural (2000, p.19).

Como o autor aponta nesse trecho, portanto, a contradição se estendeu até hoje e, no caso das décadas de 70 e 80, que foram marcadas pela transição

e crise do objeto artístico, fica ainda mais evidente a assimilação complexa assumida pelas periferias culturais. A arte conceitual, surgida nesse deslocamento do centro europeu para o centro norte-americano, de caráter questionador do expressionismo abstrato, teve impactos e objetivos completamente distintos na América Latina. Aqui, autores como Cristina Freire, vão sugerir o termo *conceitualismos*, numa tentativa de abarcar práticas tão diversas, que passaram a existir em vários pontos do mundo. Para Freire:

O modelo anglo-saxão, amplamente imposto na historiografia oficial e reafirmado pelas instituições artísticas, sobretudo pelos museus, não é capaz de fundamentar criticamente a emergência das práticas artísticas que podemos aproximar do conceitualismo nos países latino-americanos e em outras partes do mundo fora do centro. Muitas delas foram realizadas em conjunturas ditatoriais e como parte de movimentos sociais e culturais de enfrentamento (2009, p.9).

Para a autora, também:

[...] é consenso que a produção artística de endereçamento conceitual na América Latina distingue-se pela contextualização e ativismo, de conteúdo utópico, em oposição à auto-referencialidade de sua correspondente na Europa e nos Estados Unidos (2009, p.170).

Portanto, o conceitualismo latino-americano diferencia-se da arte conceitual norte-americana por sua carga ideológica, pela inter-relação com o contexto de produção e pela necessidade de veicular uma mensagem direcionada a um público que participasse da obra ou da ação proposta. Ele teve, assim, um caráter de ação e transformação. Como diz Artur Freitas:

Nascido no contexto de uma vanguarda comprimida entre a atualização cultural e as pressões do imperialismo e do subdesenvolvimento, [o conceitualismo latino-americano] tendeu desde logo a assumir um caráter político mais urgente, inflamado e contraditório que nos países ricos [...] ligado a uma necessidade de transformação social imediata, imperativa [...] Essa forma de conceitualismo, típica de países em desenvolvimento, se caracterizaria tanto pela incorporação direta das questões políticas e sociais quanto pela busca de reações práticas e não contemplativas do público, afastando-se assim do modelo tautológico da arte conceitual anglo-americana (2013, p. 53-61).

É importante, portanto, ressaltar o quão contraditória foi a implementação do conceitualismo no Brasil, visto que colide um modelo utópico, ainda bebedouro da fonte modernista e contendor de um projeto de sociedade, com um momento de anunciação dos fins das metanarrativas e de um descontentamento com a modernidade. Freitas vai apontar, inclusive, para como essas dissonâncias levaram ao fracasso dos objetivos utópicos da arte conceitual, como a crença na união definitiva entre arte e vida. Mesmo do centro radiador, Estados Unidos, a própria Lucy Lippard (1937) não demonstrou grande otimismo sobre o destino dos trabalhos conceituais, quando escreveu a introdução da segunda edição de *Six Years*. Harvey também sugere uma diferença entre os movimentos dos anos 60 e seus desdobramentos nas décadas posteriores:

[...] foi esse o contexto em que os vários movimentos contraculturais e antimodernistas dos anos 60 apareceram. Antagônicas às qualidades opressivas da racionalidade técnico-burocrática de base científica manifesta nas formas corporativas e estatais monolíticas e em outras formas de poder institucionalizado (incluindo as dos partidos políticos e sindicatos burocratizado), as contraculturas exploram os domínios da auto-realização individualizada por meio de uma política distintivamente 'neo-esquerdista' da incorporação de festos antiautoritários e de hábitos da vida cotidiana. [...] Embora fracassado, ao menos a partir dos seus próprios termos, o movimento de 1968 tem de ser considerado, no entanto, o arauto cultural e político da subsequente virada para o pós-modernismo. Em algum ponto entre 1968 e 1972, portanto, vê-se o pós-modernismo emergir como um movimento maduro, embora ainda incoerente, a partir da crisálida do movimento antimoderno dos anos 60 (2006, p.44).

O fato importante para nossa reflexão é o de que Vera Chaves fez parte desse período e integrou o grupo Nervo Óptico que, apesar de não ter tido explicitamente ou diretamente, conteúdo político, envolvia, ainda assim, práticas que queriam socializar a arte e aproximar arte e vida, imbuídos desse discurso internacional. Nesse caso, a ideia era, antes, questionar a influência do mercado de arte na produção artística local. De qualquer forma, minha sugestão é a de que o caráter de colisão e dissonância da materialidade de *Epidermic scapes*, aponta, também, para uma alteração na consciência narrativa – dada a colisão do conteúdo utópico da arte conceitual e seus desdobramentos –, além de um momento de trânsito cultural que implicou em permanências e continuidades. Em realidade, o trabalho demonstra como modernidade e *pós-modernidade*, se formos aceitar esse termo, são em realidade mais contínuas que separadas por

rupturas. Envolvem, em realidade, novas respostas para os mesmos problemas, só que mais exacerbados, como veremos.

### **3. Cultura de memória e revisionismos**

Aqui, então, entra a questão de que a própria possibilidade de incorporação da arte conceitual latino-americana e sua aceitação enquanto algo que alterou as práticas conceituais provenientes dos centros hegemônicos tem a ver com a alteração no tratamento dado à memória nas décadas de 60 e 70. Eu já havia mencionado isso, ao evocar a questão do Holocausto, mas acredito que vale aprofundar. Retomando Huyssen, desde o paradigma do Holocausto, estaríamos vivendo uma *cultura de memória* e isso necessariamente tem a ver com os *revisionismos*.

Huyssen vai mencionar da emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais da sociedade ocidental. Se, antes, no modernismo, havia um privilégio dado ao futuro, os deslocamentos na experiência e na sensibilidade do tempo e do espaço, relacionados com a “crise” nos discursos e nos projetos modernistas, geraram novas maneiras de se pensar a memória, movendo os interesses para o passado.

O título do seu livro *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória* justamente assinala essa presentificação do passado, ao mesmo tempo em que sugere a emergência de uma nova maneira de se entender o tempo e de se fazer história: “[...] um sentido de continuidade histórica ou, no caso, de descontinuidade, ambos dependentes de um antes e um depois, cede o lugar à simultaneidade de todos os tempos e espaços prontamente acessíveis pelo presente.” (HUYSSSEN, 2000, p.74). Um presente cada vez mais comprimido pelo passado, alterando significativamente a maneira como pensamos o tempo, é uma característica também apontada por Harvey:

[...] essa ruptura da ordem temporal de coisas também origina um peculiar tratamento do passado. Rejeitando a ideia de progresso, o

pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente (2006, p.58).

A alteração em como experienciamos o tempo se deu concomitantemente à alteração na maneira como experienciamos o espaço, gerando significativas mudanças nas relações entre global e local, além de revisionismos na própria lógica progressiva da modernidade e a consequente necessidade de reaver e englobar novas culturas. A preocupação com a incorporação de elementos, culturais e artísticos, até então tidos como periféricos e marginais para a hegemonia cultural, veio justamente num momento de “crise” das disciplinas – como a História da Arte – e dos projetos coletivos.

Hoje, esse retorno ao passado e às “culturas outras” parece assumir a função tanto de *reavivamento* dessas disciplinas em crise, fazendo com que continuem sendo alimentadas, quanto de *revisionismo* da modernidade e suas narrativas, abrindo para a discussão de “modernidades concomitantes” – como pude abordar brevemente quando falei na implementação das práticas hegemônicas no Brasil, que ocorreu tanto na modernidade quanto nas décadas de 1960 e 70 – e gerando novas reflexões sobre a temporalidade e os processos de globalização. Houve um deslocamento das políticas de memória universalizantes e voltadas para o futuro – como vimos com relação ao iluminismo e a alguns projetos modernistas – para políticas de memória que procuraram o local e o passado como maneiras de revitalizar os discursos presentes<sup>6</sup>. A preocupação com o esquecimento e com “o outro”, portanto, não está isolada desses “fins” e de um discurso pós-moderno:

[...] os discursos de memória de um novo tipo emergiram pela primeira vez no ocidente depois da década de 1960, no rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas. A procura por outras tradições e pela tradição dos outros foi acompanhada por múltiplas declarações de

---

<sup>6</sup> Penso ser interessante mencionar, aqui, que o trabalho *Epidermic scapes* foi recentemente exposto na mostra *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, que aconteceu em Los Angeles, no Hammer Museum, durante o mês de dezembro de 2017. É importante a menção, pois o fato, que significou a retomada e exposição de mulheres latino-americanas, muitas ligadas aos conceitualismos, reitera os processos de revisionismos e incorporações citados, além da evidente continuidade da cultura de memória nos dias atuais.

fim: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas (HUYSSSEN, 2000, p.10).

Um dos pontos principais, aqui, é, portanto, uma mudança drástica na maneira como experienciamos o tempo e o espaço. Alterações geradas pela mudança tecnológica, pela mídia de massa, pelos novos padrões de consumo, de trabalho, de economia e mobilidade global, geraram um embaralhamento temporal, relacionado à compressão de espaço e tempo, à descrença nos futuros possíveis e à sobrecarga informacional e perceptual. É sobre a *compressão espaço-temporal* que se debruça Harvey, em *Condição pós-Moderna*, ao considerar a transição que se deu na década de 70, em realidade, uma outra maneira do capitalismo lidar com suas crises de superacumulação inerentes. Modernismo e *pós-modernismo*, portanto, são respostas diferentes a um mesmo problema, mas em outro grau de desenvolvimento.

Para Harvey, “houve uma imensa mudança na aparência superficial do capitalismo a partir de 1973, embora a lógica inerente da acumulação capitalista e de suas tendências de crise permaneça as mesmas” (2006, p.177). Isso gerou o que ele chama de transição do capitalismo fordista, para o capitalismo de *acumulação flexível*, que é, em realidade, uma resposta à rigidez do antigo regime:

[...] de modo mais geral, o período de 1965 a 1973 tornou cada vez mais evidente a incapacidade do fordismo e do keynesianismo de conter as contradições inerentes ao capitalismo. Na superfície, essas dificuldades podem ser melhor apreendidas por uma palavra: rigidez. Havia problemas com a rigidez dos investimentos de capital fixo de larga escala e de longo prazo em sistemas de produção em massa que impediam muita flexibilidade de planejamento e presumiam crescimento estável em mercados de consumo invariantes. Havia problemas de rigidez nos mercados, na alocação e nos contratos de trabalho [...] (2006, p.135).

Nesse sentido, a alteração cultural está necessariamente ligada a uma nova resposta do capitalismo, que gerou aceleração do tempo e dispersão geográfica. Aliás, é justamente essa dispersão que permite as alterações entre local e global, as quais já discuti quando abordei a incorporação das culturas

latino-americanas ligadas ao surgimento da *cultura de memória*. As mudanças culturais, portanto, estão entrelaçadas com as mudanças econômicas. O ponto a que quero chegar é que o período de transição, o qual estou abordando, implica necessariamente uma *fragmentação* do tempo e do espaço, ou melhor, uma fragmentação da maneira como os experienciamos. Os sentimentos de fluidez, transitoriedade e instabilidade que já apareciam no modernismo, desdobram-se de maneira ainda mais complexas, nesse período, devido a um movimento mais flexível do capital. Penso que isso ficará mais claro após esse trecho:

A acumulação flexível, como vou chamá-la, é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apóia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. A acumulação flexível envolve rápidas mudanças dos padrões de desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego no chamado “setor de serviços”, bem como conjuntos industriais completamente novos em regiões até então subdesenvolvidas [...]. Ela também envolve um novo movimento que chamarei de “compressão do espaço-tempo” no mundo capitalista – os horizontes temporais da tomada de decisões privada e pública se estreitaram, enquanto a comunicação via satélite e a queda dos custos de transporte possibilitaram cada vez mais a difusão imediata dessas decisões num espaço cada vez mais amplo e variegado (2006, p.140).

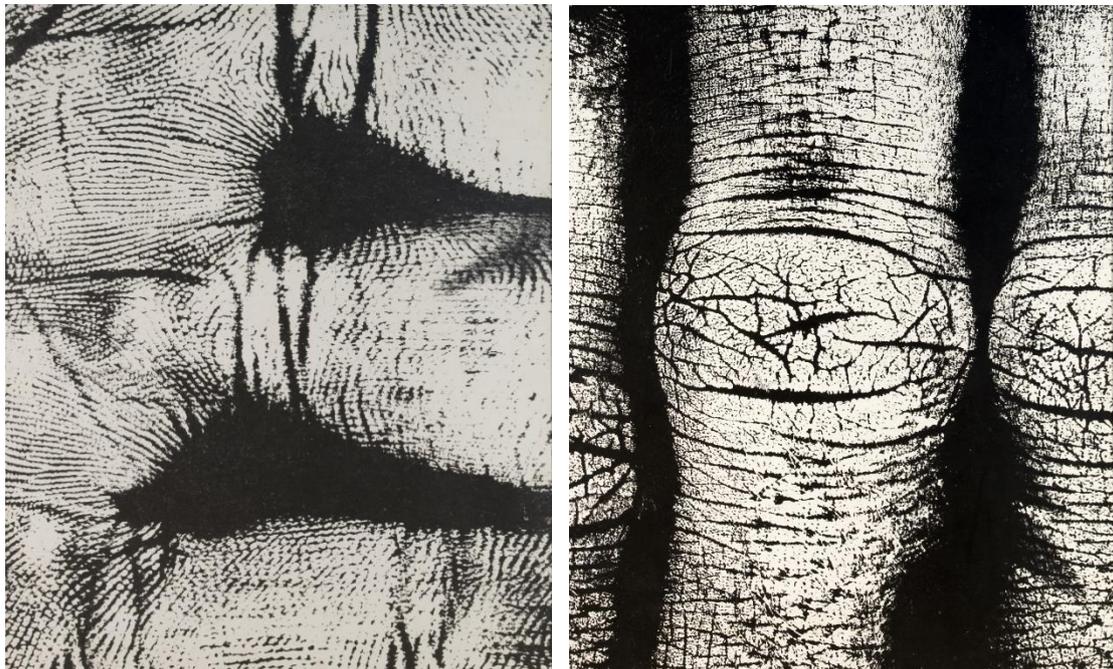
#### **4. Corpo, local e fim das utopias**

O trabalho de Barcelos demonstra a questão da fragmentação. Não que isso esteja ligado de maneira direta com o período transicional, sendo o fragmento aqui, talvez, fruto da importância assumida pela prática documental para os conceitualismos e como desdobramento crítico das produções documentais fotográficas anteriores e suas visões totalizantes, como vimos. Mas o que podemos observar é que o trabalho de Barcelos se situa num período que envolveu tanto profundas transformações econômicas, ligadas às novas configurações do capitalismo, quanto culturais, visto que o período envolveu

crises de representação e modificação na maneira como experienciamos o espaço e o tempo. Essas mudanças estão implicadas nas práticas artísticas e demonstram a questão da fragmentação tanto a nível de sociedade quanto de indivíduo.

Assim, considerando o indivíduo, por último, eu gostaria de pensar outra característica desse trabalho, o corpo fragmentado. Para tanto, gostaria de convidar que pensássemos a afirmação da artista sobre essa obra. Barcellos diz que:

[...] não resisti à tentação de usar o termo “Epidermic scapes” que diz tudo o que quero sobre este trabalho. São paisagens epidérmicas e também uma escapada de toda uma problemática interna, de símbolos e projeções, de qualquer espécie de sofrimento ou subjetivismo. É um trabalho de superfície, ao nível do da epiderme. A cada centímetro de cada corpo humano essas paisagens são diferenciadas. Fica, portanto, aberta a proposta para uma documentação, para sempre renovável, dos grafismos do corpo (BARCELLOS, 1977 apud SOULAGES, 2010, p.135).



Figuras 39 e 40. Vera Chaves BARCELLOS (1938) | *Epidermic scapes*, 1977 | Impressões da pele ampliadas fotograficamente | Acervo digital da Fundação Vera Chaves Barcellos

Esse depoimento reitera algumas questões que já citei, como o aspecto da documentação, bem clara na passagem; a relação da totalidade e o fragmento, visto que há um todo que sofre e que, ao que me parece, busca uma espécie de *cura* pela fragmentação, pelo ordenamento; há ainda a questão do *grafismo* que perpassa o trabalho, demonstrando as permanências das preocupações formais e manuais. Mas há ainda pelo menos dois outros pontos que podem ser abordadas a partir do relato e do trabalho: um é a centralidade dada ao corpo, o outro é o apontamento desse corpo como um *lugar*, daí, aliás, o título, *Epidermic scapes*.



Figuras 41 e 42. Vera Chaves BARCELLOS (1938) | *Epidermic scapes*, 1977 | Impressões da pele ampliadas fotograficamente | Acervo digital da Fundação Vera Chaves Barcellos

Trata-se, pois, de *lugares*. Mais ainda, parece haver uma busca por evasão de determinado *lugar* para perseguir paisagens menos inóspitas, menos dolorosas. Como a artista descreve, uma escapada da subjetividade interna, que causa sofrimento. O corpo, portanto, assume, aqui, essa característica de lugar. É uma saída do indivíduo, quase desintegração desse indivíduo, eu diria. A questão que fica é: desintegração e perda individual em prol de uma reconfiguração *aparente*, a nível de aparência mesmo, ou, se usarmos da frase “escapada de toda uma problemática interna [...] de [...] subjetivismo”, de um eu demasiadamente individual?

O que venho argumentar aqui é que o trabalho de Vera Chaves parece exprimir uma perda, num sentido mais amplo de saídas e projetos coletivos e desloca a tentativa de cura, a saída, como algo mais individual ou, ao que tudo indica, ele expõe um *conflito* individual. O eu, aqui, paisagem sempre móvel e impermanente, sempre aberta e renovável, ou seja, fragmentada, deseja usar de sua condição de “ser em partes” para se renovar ou deseja escapar desta condição, recuperando um sentimento de totalidade e permanência? De qualquer forma, corpo e fragmento articulam uma busca por renovação e cura.

É nesse sentido que parecem transpassar, no trabalho, preocupações centrais para as décadas de 1960 e 70 como o fim das *totalidades*, as questões identitárias e uma preocupação com o *lugar/local* centrada no corpo. Esse lugar/local vem muito da dissolução das utopias nas heterotopias foucaultianas, que colocam o corpo como único lugar possível de produção de resistências, o que entra em conflito com a possibilidade de totalidades:

O corpo existe no espaço e deve ou submeter-se à autoridade (por meio de, por exemplo, encarceração ou vigilância num espaço organizado) ou cria espaços particulares de resistência e liberdades – “heterotopias” – diante de um mundo de outra maneira repressor (HARVEY, 2006, p.196).

Ainda:

por heterotopia Foucault designa a coexistência, num espaço impossível, de um grande número de mundos possíveis fragmentários, ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros (HARVEY, 2006, p.52).

O local e o corpo, portanto, assumem centralidade quando se pensa na mudança narrativa e no fim das utopias. O ataque, aqui, é “multifacetado e pluralista” em práticas localizadas de repressão. A possibilidade de um ataque mais global ao capitalismo não poderia ser feito, “sem produzir todas as múltiplas repressões desse sistema numa nova forma” (HARVEY, 2006, p.50-51). A ação, portanto, estaria fadada a entrar em colapso se tirada dos domínios isolados, só podendo ser concebida “nos limites de algum determinismo local, de alguma comunidade interpretativa” (HARVEY, 2006, p.56).

## 5. Considerações parciais

Dessa maneira, parti das questões individuais para chegar às coletivas. Vimos que a questão do fragmento foi central durante o desenvolvimento do texto. E é justamente pelo caráter contraditório e de operação pelo fragmento abordados que podemos ir mais adiante. Por ser nos momentos de crise que as contradições se tornam mais facilmente aparentes, visíveis, é que esse trabalho pode ser visto, aqui, de maneira a expor as contradições e problemáticas da própria consolidação teórica e mudança de sensibilidade que ocorria no período. Além disso, a própria localização do conceitualismo brasileiro na margem, no fragmento, pode ser importante para trazermos à superfície as contradições de classe e da estrutura capitalista que permeiam certos discursos, inclusive os artísticos.

A questão, aqui, que deixo aberta, busca indagar onde se situaria o papel político dos objetos artísticos. Se não seria, não neles, mas justamente nesses deslocamentos à nível institucional, quando a instituição permite a vinculação entre percepções individuais e coletivas – algo que estaria implícito na própria permanência ou absorção de determinados trabalhos e objetos pelo circuitos artísticos? Não tenho respostas ainda, claro, mas, caso for algo próximo ao que mencionei, isso implicaria em um certo direcionamento de sensibilização coletiva. Portanto, temos que pensar esse deslocamento e essa institucionalização de maneira crítica, refletindo sobre como podemos transformar isso em algo que pautar uma real preocupação com o que vinculamos institucionalmente. Temos o dever de nos preocupar com a maneira pela qual estamos sensibilizando a coletividade e refletir sobre *que tipo de sujeito nós estamos construindo*. Talvez, seja o momento de trazermos de volta a possibilidade de cura pela coletividade.

## CONCLUSÃO

### A aproximação como maneira de gerar potência

*Em Ercília, para estabelecer as ligações que orientam a vida da cidade, os habitantes estendem fios entre as arestas das casas, brancos ou pretos ou cinza ou pretos e brancos, de acordo com as relações de parentesco, troca, autoridade, representação. Quando os fios são tantos que não se pode mais atravessar, os habitantes vão embora: as casas são desmontadas; restam apenas os fios e os sustentáculos dos fios.*

*Do costado de um morro, acampados com os móveis de casa, os prófugos de Ercília olham para o enredo de fios estendidos e os postes que se elevam na planície. Aquela continua a ser a cidade de Ercília, e eles não são nada.*

*Reconstroem Ercília em outro lugar. Tecem com os fios uma figura semelhante, mas gostariam que fosse mais complicada e ao mesmo tempo mais regular do que a outra. Depois a abandonam e transferem-se juntamente com as casas para ainda mais longe.*

*Deste modo, viajando-se no território de Ercília, depara-se com as ruínas de cidades abandonadas, sem as muralhas que não duram, sem os ossos dos mortos que rolam com o vento: teias de aranha de relações intrincadas à procura de uma forma.*

Ítalo Calvino

Antes de retomar minhas motivações e vontades iniciais, que resultaram na presente monografia, ainda antes da contraposição entre o propósito de início e o desenlace final, faz-se necessário lembrar brevemente o que realizei ao longo dos dois capítulos. No primeiro capítulo, *Ex-votos: objetos de troca, objetos de perda*, pude aproximar os *ex-votos* corporais do eixo da memória sob dois aspectos norteadores. O primeiro foi o viés da troca, que possibilitou responder o que são *ex-votos* e como sua definição está ligada a uma função no culto

católico, demonstrando, brevemente, o histórico da prática votiva. Também mencionei minha busca frustrada por esses objetos que, relacionada à reflexão quanto a sua funcionalidade, permitiu explicar minimamente o caráter provisório e impermanente que eles assumem. Por último, tratei da questão das trocas e performances sociais efetuadas pela prática votiva, o que gerou reflexões sobre como os *ex-votos* articulam tanto indivíduo e coletividade religiosa quanto culto oficial e influência popular.

No segundo aspecto norteador do primeiro capítulo, ao abordar a memória de uma perda, pude, partindo da materialidade dos objetos, falar da produção de uma ausência suscitada pelos *ex-votos*. Isso me permitiu relacionar a questão do corpo, do fragmento, da matriz e da reprodutibilidade a toda uma tradição de imagens religiosas católicas, tais como os ícones e as santas faces. Também mostrei como as imagens foram articuladas ao corpo, à memória e à perda a partir da teorização da noção de economia, ligada à encarnação e à ressurreição. Nesse caso, subdividi a segunda parte em três, não contando as considerações finais.

Em *Epidermic scapes: do fragmento corporal ao corpo social*, parti da materialidade do trabalho de Barcellos – principalmente da questão do fragmento e da ênfase dada ao corpo, além da colisão entre fotografia e abstracionismo – para pensar o objeto artístico enquanto o que estabelece relações entre sensibilidades individuais e coletivas. A partir da série, pude tentar esboçar uma reflexão sobre como um momento de transição nas sensibilidades e práticas artísticas individuais poderia estar ligado a uma alteração mais ampla, que implica uma mudança crucial na maneira de experienciar o tempo e o espaço, gerando novas maneiras de pensar as narrativas e a própria memória. Subdividi o capítulo em quatro partes, sem contar as considerações parciais.

Importante citar que nas duas considerações parciais tentei articular a questão institucional, em função de que uma das minhas vontades iniciais era justamente pensar os objetos enquanto trânsito de memória individual para a coletiva. Observei como, no fim, são sempre as instituições que permitem que os objetos vinculem indivíduo e coletividade, mas que, em determinadas brechas ou mudanças nas relações globais, é possível fazer com que práticas não

hegemônicas passem a agir concomitantemente, operando como contra-hegemonia e possibilitando modificações dos centros irradiadores. A *contra-forma* aparece, como aponta Didi-Huberman, tanto na matriz, quanto na história da arte (1997). Portanto, aproximar esses objetos, que implicam contra-formas e memória – tanto no que diz respeito a sua materialidade quanto ao serem postos em relação para pensar deslocamentos institucionais, esquecimentos e incorporações –, se mostrou uma maneira de pensar as narrativas e as temporalidades históricas, que se referem justamente a formas e contra-formas concomitantes. Talvez, a partir do contraste entre ambos casos, eu possa pensar as implicações político-culturais de tais deslocamentos efetuados pelos objetos, ou melhor, pelas instituições. Essa talvez seja uma abertura para trabalhos futuros.

Na introdução, havia explicitado brevemente outras motivações e curiosidades que geraram pontos de partida para a aproximação que realizei nestes dois capítulos. Digo pontos de partida pois, e imagino que isso deva ser reiterado, uma das características deste trabalho foi justamente o caráter ensaístico, ou seja, o fato de ter se desdobrado com pouquíssimos *a priori*, metodológica e teoricamente considerando. Eu havia imaginado, de início, apenas uma aproximação concreta formal e temática – os dois grupos de objetos tratavam de corpo, matriz e fragmento – e a possibilidade de gerar uma relação sob o eixo ou dispositivo comum da memória. Como isso se efetuará, bem, aí estava a incógnita. Em realidade, a aproximação de imagens e universos distintos permitiu que eu alterasse a maneira de relacioná-los no ato mesmo da escrita. Pela tentativa, erro e acerto, pude estabelecer minimamente a metodologia da leitura de imagem – que logo, como vimos, teve que ser ligeiramente modificada no capítulo sobre os *ex-votos* – e, no caso da teoria, os referenciais teóricos dos quais parti foram se condensando conforme os objetos solicitavam.

É importante afirmar que eu havia partido da série *Epidermic scapes*, cujo capítulo eu esbocei antes. A teorização e a relação da memória com os *ex-votos* se deu posteriormente. Tive uma sequência de alterações devido aos rumos inesperados que tomaram meu contato direto com essa prática, como vimos na

parte da troca. Aliás, penso que esse é um ponto fundamental: meu desejo inicial era encontrar *ex-votos* em cera que se relacionassem com a matriz do trabalho de Barcellos, visto que o que eu tinha de “concreto”, além das já citada ideia de pensar objeto como articulador de memória individual e coletiva, era essa aproximação formal – aliás, é bom citar aqui que não adentrei profundamente relações entre referente e memória na questão fotográfica, por não possuir condições teóricas no momento, mas percebo que seria possível. Estava, portanto, em busca de manualidade, algo que normalmente valorizamos no campo da “arte popular”, quando queremos trânsitos com o campo artístico.

Minha experiência foi frustrada não apenas em função da perda da manualidade que observei nos *ex-votos*, ao me deparar, nos locais de uso, com tristes objetos industrializados, padronizados e de parafina, como foi frustrada em função da própria possibilidade de encontrar *ex-votos* corporais e em cera em locais de uso, visto que eles estão sendo progressivamente substituídos por fotografias e, até mesmo, como apontado no caso do Santuário de Nossa Senhora Aparecida, por imagens virtuais. Aliás, já é comum aparecerem mensagens de agradecimento, como as que eram vinculadas aos *ex-votos* de cera, nos sites dos santuários. Mostrei como isso está relacionado ao próprio uso movente e transitório desses objetos, intrínseco a sua funcionalidade, e como isso aponta para um trânsito nas próprias imagens na cultura, demonstrando a própria alteração que está acontecendo com as imagens na contemporaneidade.

Ora, isso significa uma perda da manualidade e da própria importância da presença. Não muito distante da alteração da questão artesanal e gráfica no trabalho de Barcellos, que também implicou em uma mudança significativa na maneira como a arte contemporânea se relaciona com a manualidade, com a figura do artista, com a originalidade, com a aura, com o único e o múltiplo, entre outros pontos. Há também no campo artístico, portanto, uma indicação da alteração com o que valorizamos ou com a funcionalidade e maneira de perceber as imagens na contemporaneidade. O curioso é que, talvez, isso indique que a própria maneira de pensarmos a relação que o campo artístico estabelece com a “arte popular” – que já é muito problemática –, ao valorizar a artesanaria e a

manualidade como maneiras de articular os campos, já não é mais condizente nem com suas próprias práticas e reflexões internas, nem com os vários papéis que as imagens estão assumindo atualmente para as camadas populares. As categorias de validação, que geram possibilidade de trânsito entre os campos, estariam, portanto, algo defasadas.

Minha busca, assumindo esse caráter ensaístico e de experimentação, foi importante para gerar esta reflexão, que não seria possível de outra maneira. A manualidade dos ex-votos foi e é o que aproxima esses objetos do campo artístico, como pude observar brevemente ao apontar o histórico da sua relação com a história da arte, ao evocar os afrescos, as pinturas e os objetos de madeira, geralmente os valorizados. Entretanto, caso eu tivesse partido desse pressuposto e não tivesse deixado o percurso modificar minhas pretensões iniciais, eu teria possivelmente chegado a conclusões distintas. O próprio percurso implicou em alterar a abordagem inicial. Mesma coisa com a reflexão sobre o esquecimento, que só foi possível em função do percurso, da busca pelos ex-votos.

Isto é fundamental e central, não estou interessada e não se trata de determinar ou advogar sobre se os *ex-votos* devem se situar dentro do campo artístico. Em realidade, a principal e mais central vontade e, simultaneamente, questão do meu trabalho, foi perguntar se seria possível aproximar universos de imagens muito distintos, sem fazer com que migrem um para o campo do outro, mas que, a partir de um eixo comum ou dispositivo articulador – no caso, a memória – eles fossem provisoriamente suspensos para, após a aproximação, gerarem uma reflexão para dentro do campo artístico. Uma suspensão de lugares, para que momentaneamente entrem em conjunção e formem outro lugar, suscitando reflexões sobre seus campos.

Reitero: não se trata de fazer com que os *ex-votos* migrem para o campo artístico, nem que *Epidermic scapes* migre para o campo religioso, se trata de uma suspensão, que, justapondo e aproximando, altera a maneira com que se olha para os dois grupos de objetos, conferindo *uma nova potência* a cada um, o que não poderia acontecer com eles isolados. A relação, portanto, é o que enriquece e potencializa. Como uma espécie de curadoria, o trabalho se mostrou

uma tentativa de aproximar objetos para que permaneçam individuais mas que, juntos, formem uma coisa nova, uma nova maneira de pensar a si mesmos e as imagens em geral.

No fim, creio eu, essa aposta se mostrou acertada, pois, de fato, a maneira como, hoje, olho para o trabalho de Barcellos é necessariamente diferente, sendo permeada pela relação que estabeleci com os *ex-votos* corporais. Meu desejo era que o leitor também participasse da modificação que ocorreu com meu olhar e também pudesse alterar a maneira de ver o trabalho de Chaves a partir de uma prática de fora do campo artístico. Aliás, como sublinhei, eu havia primeiro escrito trechos de *Epidermic scapes* e, como é observável, optei por colocar primeiro o capítulo dos *ex-votos* para que o leitor pudesse ver e ler a série fotográfica já impregnado pelas reflexões que, espero, tenham surgido do capítulo anterior.

O trabalho inteiro, portanto, se mostrou como uma articulação de duas partes, dois fragmentos. Aproximados, momentaneamente, eles deram corpo e forma para algo que parte deles, mas já não o é sem se considerar a *relação* que estabeleceram, algo que não seria possível com ambos individualmente. O fragmento como os dois estudos de caso. A linha e a agulha como a memória. O corpo como a aproximação. Fios e linhas que, após suspensos, gerando forma, fazem seus habitantes migrarem para outro lugar, tal como em Ercília. Espero que o leitor possa ter alterado sua visão e gerado uma reflexão sobre ela, assim como eu alterei e modifiquei, felizmente, a minha.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## Referências essenciais

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013. 358p.

\_\_\_\_\_. *Ex-voto: imagen, órgano, tiempo*. Sans Soleil Ediciones, 2013. 60p.

\_\_\_\_\_. *L'empreinte*. Paris (FR): Centre Georges Pompidou, 1997. 335p.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010. 264p.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceptualismos del sur/sul, edición bilingüe (portugués y castellano)*. São Paulo, Annablume, 2009, 361 pp.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990. 189p.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2006. 349 p.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. 2016p.

\_\_\_\_\_. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116p.

LOPES, José Rogério. *A Imagética da devoção: a iconografia popular como mediação entre a consciência da realidade e o ethos religioso*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2010. 152p.

MONDZAIN, Marie-Jose. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 316p.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte Contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. 484p.

SCHIMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007. 382p.

TREVISAN, Armindo. *O rosto de Cristo*. Porto Alegre: AGE, 2003. 263p.

### **Referências básicas**

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUGÉ, Marc. *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. Estados Unidos: Editora WW Norton, 1995. 122p.

BALANDIER, Georges. *O contorno: poder e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. 280p.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 442p.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 106p.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012. 128p.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013. 55p.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013. 352p.

LIPPARD, Lucy. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press, 1997. 294p.

MANIURA, Robert. *Ex votos, art and pious Performance*. Oxford Art Journal, Londres, Inglaterra. v. 32, p. 409-425. 2009. Disponível em: <<http://oaj.oxfordjournals.org>>. Acesso: 5 mai. 2016.

MONDZAIN, Marie-Jose. *Homo spectator: Ver>Fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015. 367p.

SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. 224p.

STUART, Hall. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: obras incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

WEITZEL, Antonio Henrique. *Folclore literário e linguístico: pesquisas de literatura oral e de linguagem popular*. Editora da UFJF, Juiz de Fora, MG: 1995. p. 280.